



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO
GRÁFICA

**ESPACIO, TIEMPO Y MATERIA EN LA CONCEPCIÓN LITOGRAFICA,
DE LA FILOSOFÍA A LA CIENCIA, DE LA CIENCIA AL SIGNO.**

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRO EN ARTES VISUALES

PRESENTA:
RODRIGO TÉLLEZ VILLASEÑOR HORDÓÑEZ

DIRECTOR DE TESIS:
MTRO. ALEJANDRO PÉREZ CRUZ FAD

CDMX, OCTUBRE, 2019.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mis padres Patricia y Eduardo,
que me aproximaron al lenguaje gráfico desde que tengo memoria.
A Jeshua, por los sueños compartidos e iluminar mi corazón.
A todos los maestros, colegas, amigos.

Diseño editorial por Andrea Alvarado
Encuadernación por Mateo González

INTRODUCCIÓN

La idea de tiempo, espacio y materia, ha estado presente desde el principio de la historia del arte. Al ser una tesis que se fundamenta tanto en la filosofía, la ciencia y el lenguaje de los signos, dada su estructura sistémica, analítica y dinámica, permite crear vínculos y generar un cuerpo de obra nutrido por las particulares maneras de abordar los conceptos mencionados a los cuales refiero la presente investigación. Las repercusiones en diversos movimientos artísticos, así como la influencia en el pensamiento moderno, hace de esta tesis un documento específico que busca en la filosofía, la ciencia y el signo, la manera de trasladar estos conceptos de origen abstracto a la gráfica. La aportación de la investigación-producción también tiene relación con la creación de redes interdisciplinarias, esos puentes permiten enriquecer la propuesta desde miradas diversas, en donde dichos conceptos/ ideas se aborden desde perspectivas específicas, creando así una sinergia entre la propia percepción y los diversos lenguajes que cada disciplina dispone.

En el primer capítulo se vincularon ideas de orden filosófico y conceptos básicos compositivos, el interés por aproximar estos dos campos de conocimiento tiene que ver con la posibilidad de darle un sustento visual a una idea fundamentalmente abstracta para llevarla a una interpretación gráfica. Me refiero en específico a la definición de espacio-tiempo planteada por Kant en *Crítica de la razón pura*. La idea de espacio fue relacionada con el movimiento, el equilibrio, el ritmo, la proporción, el tono y la textura. El tiempo, refiriendo a la definición kantiana como un sentido interno con el cual percibimos la temporalidad, se relacionó con la percepción, la intuición, la observación y el impulso creativo. Paradójicamente el espacio podríamos pensar refiere a lo tangible y el tiempo a lo intangible.

El segundo capítulo refiere a la Teoría de la relatividad especial y general, formulada por Einstein y su influencia en el pensamiento moderno, así como algunos movimientos artísticos contemporáneos que simbólicamente pueden tener una relación con la idea tiempo-espacio. Es un ejercicio similar al que se realizó en el primer capítulo, en donde se relacionaron conceptos de orden visual hacia la filosofía, en este segundo capítulo se abordan algunos de esos mis-

mos conceptos pero desde una perspectiva científica tales como tiempo, espacio, movimiento, materia, geometría, y luz. Durante este proceso de investigación la obra desarrollada sufrió un cambio en cuanto a la manera de abordar las gráficas formales y los elementos que la estructuran. Se utilizó rigurosamente el círculo, como alegoría de movimiento cíclico y también recurrentes formas geométricas y maneras de dividir el plano, que han sido repetidas a lo largo de la producción, esto con la finalidad de estructurar códigos de comunicación con los cuales se pueda entender desde un sentido propio la idea de tiempo, espacio y materia.

En el tercer capítulo se abordó el lenguaje de los signos. Los dos referentes de la investigación fueron Frege y Peirce, ambos funcionaron como reguladores en cuanto a la generación de piezas y sus diferentes contenidos aludiendo al signo, al ícono o al símbolo. Estos elementos estructuraron una propia red al ser constantes dentro de las composiciones y funcionaron también para entender las imágenes generadas desde sus particulares códigos de comunicación. Se abordó la idea de pragmatismo en contraposición a la imaginación, así como una valoración entre lo que se entiende por sublime o bello.

Los tres referentes utilizados para la presente investigación funcionan como generadores de imágenes debido a sus particulares maneras de abordar la temporalidad, la espacialidad y la materialidad, dotando así al documento de un discurso propio, así como a la obra realizada en su conjunto. Estos conceptos muchas veces abstractos tuvieron una salida gráfica desde la propia percepción de los mismos, una experiencia visual entablando un diálogo entre la filosofía, la ciencia y la semiótica. Este acercamiento interdisciplinario resulta un campo de análisis sumamente amplio, las aproximaciones e interpretaciones son diversas, se complementan unas a otras, se transforman y generan contenidos visuales y teóricos abiertos, perdiendo su verticalidad para dialogar desde una perspectiva nueva, una sinergia entre teorías que no necesariamente son lejanas entre sí.

CAPITULO I

ANÁLISIS DE CRÍTICA DE LA RAZÓN PURA DE IMMANUEL KANT, SU INFLUENCIA EN EL PENSAMIENTO CONTEMPORÁNEO: CONCEPTOS COMPOSITIVOS Y GENERACIÓN DE IMÁGENES.

1.1 El pensamiento filosófico como estrategia de producción.	9
•Relación espacio-tiempo.	9
•La experiencia.	16
•Conocimiento puro y empírico.	18
•Rudolph Carnap y el Círculo de Viena.	19
•Juicio analítico y sintético/ abstracción.	21
1.2 El espacio/ elementos compositivos.	22
•Movimiento y equilibrio.	22
•Proporción y ritmo.	24
•Contraste tonal y textura visual.	26
1.3 El tiempo/ relaciones íntimas de percepción.	28
•Tiempo y movimiento.	28
•Intuición-impulso creativo.	29
•Concepto y síntesis visual.	31
•Observación y percepción.	32

CAPITULO II

ANÁLISIS DE LA TEORÍA DE LA RELATIVIDAD ESPECIAL Y GENERAL, SU INFLUENCIA EN EL PENSAMIENTO CÓMO EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO. GENERACIÓN DE IMÁGENES.

2.1 Teoría de la Relatividad Especial y General, definición de conceptos de orden científico y su contraposición con conceptos de orden visual.	35
---	----

•Espacio, tiempo y movimiento.	35
•Materialidad y gestualidad.	39
•Geometría y trayectoria.	41
•Propagación de la luz/ la materia.	42
 2.2 Movimientos artísticos contemporáneos que se relacionan con la idea de temporalidad, espacialidad, materia y signo.	 44
•Relatividad/ Movimiento Fluxus.	44
•Empirismo/ Accionismo Vienés.	47
•Land Art/ Ciencia y naturaleza.	50
 CAPITULO III	
APROXIMACIÓN A LA SEMIÓTICA: SIGNO, SENTIDO Y REFERENTE EN LA CONCEPCIÓN DE IMÁGENES LITOGRAFICAS.	
 3.1 Charles Sanders Peirce y Gottlob Frege	 53
•Signo, sentido y referente.	53
•Primeridad, segundidad, terceridad.	61
•Pragmatismo e imaginación.	63
•Lo sublime y lo bello.	64
 3.2 Signo, índice, ícono y símbolo como detonadores en la producción litográfica	 65
•Signo, índice, icono y símbolo, redes internas de significación	65
 CONCLUSIONES	 67
EPÍLOGO	72
FUENTES BIBLIOGRÁFICAS	73

CAPITULO 1

ANÁLISIS DE CRITICA DE LA RAZÓN PURA DE IMMANUEL KANT, SU INFLUENCIA EN EL PENSAMIENTO CONTEMPORÁNEO, CONCEPTOS COMPOSITIVOS, GENERACIÓN DE IMÁGENES.

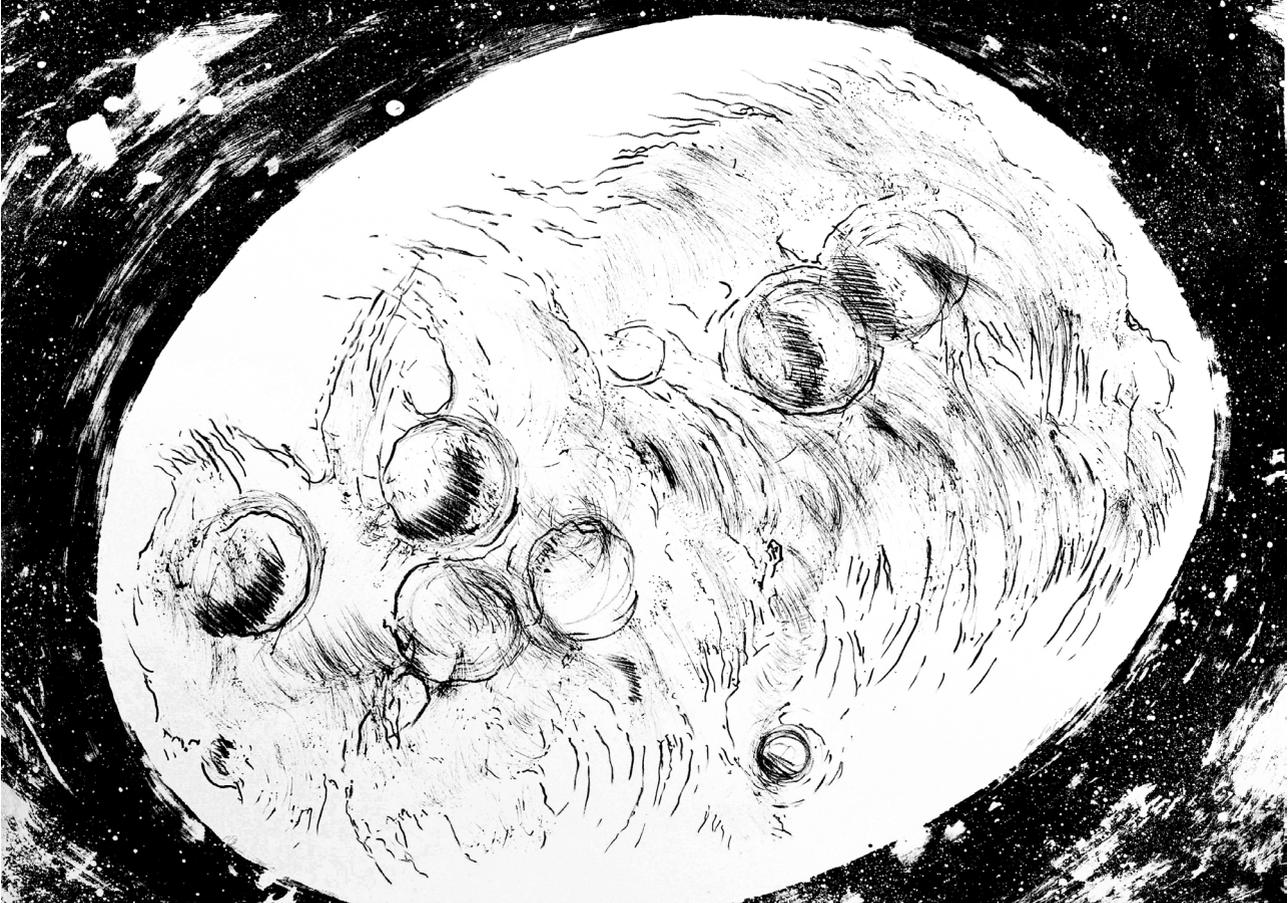
En el presente capítulo se aborda desde una mirada filosófica la idea de espacio y tiempo planteada por Immanuel Kant, junto con algunas distinciones entre conocimiento puro y empírico, el juicio analítico y sintético o la experiencia. Se alude al Círculo de Viena, el cual desarrolló la “Teoría axiomática del espacio-tiempo”, la cual involucra a la física moderna, tema sujeto de interés también dentro de la presente investigación. Finalmente y de suma relevancia es la inter-relación que pueden compartir diversos conceptos compositivos y perceptivos de orden visual con conceptos de orden filosófico.

1.1 El pensamiento filosófico como estrategia de producción.

- Relación tiempo-espacio.

La serie desarrollada durante el primer semestre de la maestría, se fundamenta en la idea kantiana de “tiempo y espacio” y se inserta en el terreno de la percepción y la sensación, distanciándose de la figuración. Debemos entender que la idea tiempo-espacio, puede o no reflejar las condiciones necesarias bajo las cuales los objetos pueden ser percibidos por nuestros sentidos y todo ello está ligado a nuestras propias facultades naturales para percibirlos. Se plantea la reflexión en la presente investigación que podría tener cierta relación con el concepto compositivo figura-fondo que se utiliza en las artes visuales en relación a la idea de tiempo-espacio. ¿Podríamos pensar que el “espacio” se traduce como “figura” y el “fondo” como el tiempo?

Kant en el apartado que refiere a la “Estética trascendental” nos menciona que la intuición es la referencia directa e inmediata por parte del conocimiento a los objetos. La intuición enuncia, es un tipo de pasividad (observación) frente al objeto, en cuanto el objeto afecta nuestra psique tomamos verdadera conciencia de él, recibimos (percibimos) toda la información de este.



Tiempo y espacio #1/ Litografía/ 65 x 52 cm./ 2017.

La capacidad (receptividad) de recibir representaciones por el modo como somos por los objetos, llamase sensibilidad. Así pues, por medio de la sensibilidad no son dados objetos y ella sola nos proporciona intuiciones; por medio del entendimiento empero son ellos pensados y en él se originan los conceptos¹

Kant refiere que la idea espacio-tiempo es una experiencia empírica, pero debemos de entender también que esta idea puede o no reflejar las condiciones necesarias bajo las cuales los objetos logran ser percibidos por nuestros sentidos, todo ello esta ligado a nuestras propias capacidades naturales. El supuesto de que la mente sólo tiene acceso a lo que ella misma distingue parece ser incuestionable: lo que percibimos es lo que percibimos.

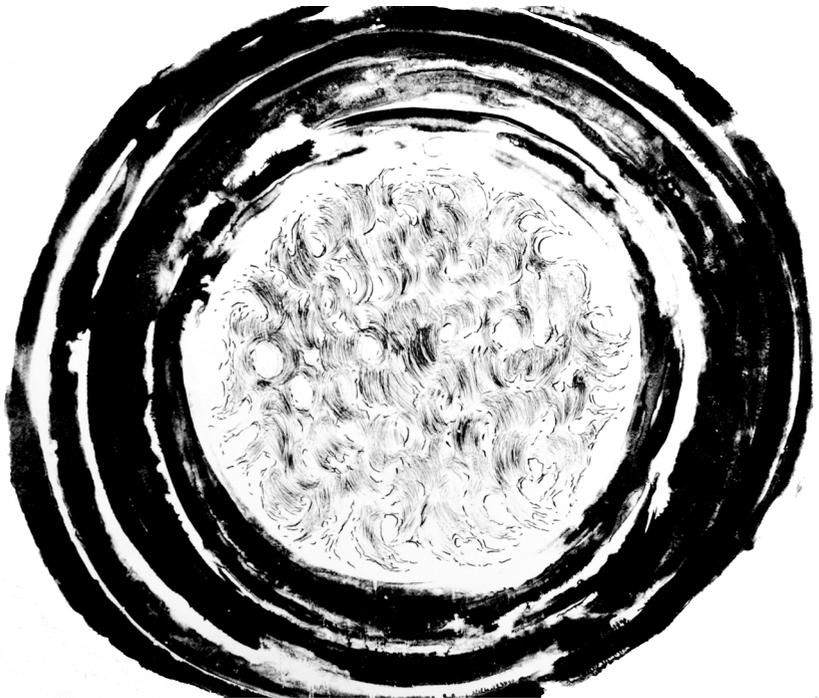
¹ Immanuel Kant, *Crítica de la razón pura*, (México: Porrúa, 2015), 45.



Tiempo y espacio #2/ Litografía/ 65 x 52 cm./ 2017.

Desde la práctica litográfica y sus relaciones conceptuales cuando observamos algo y decidimos que es un objeto determinado, existe la posibilidad de que al observarlo más detenidamente nos demos cuenta de que correspondía a otra cosa. Buscando generar imágenes que reflejaran estos procesos empíricos y sensibles, se encontraron tanto aciertos como inconsistencias en cuanto a la realización de las piezas, es sumamente complejo apartar de los propios procesos, los condicionamientos a los cuales nos hemos acostumbrado para estructurar una imagen. En esta búsqueda constante se le dio mayor peso a la intuición, apartando de manera decidida al realismo como herramienta de expresión, para aventurarse a un terreno más esencial, en donde existiera una constante: la experimentación. Dicha experimentación enriqueció la producción de manera sustancial, se utilizaron herramientas no convencionales para lograr efectos visuales inusuales, un ejemplo de ello fue el uso de una pluma atómica para generar por medio de la saturación de líneas, algo cercano a un mechón de cabellos, provocando así una sensación más incorpórea, esa sensación etérea nos puede sugerir la idea de tiempo o espacio,

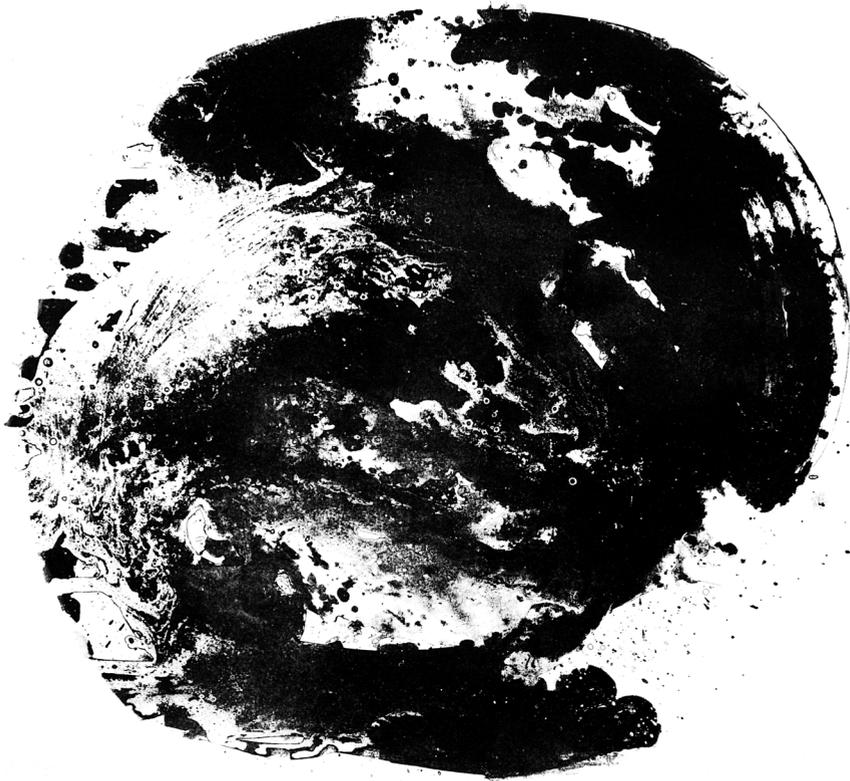
elementos físicamente impalpables. Esa finura en la línea es una de las principales características del aguafuerte (grabado en metal), al llevarla a la piedra litográfica generó una suerte de contrapeso y simuló combinar dos técnicas. La utilización de aguadas o touche litográfico y su consecuente formación de cadenas (texturas visuales) sugieren ambientes más aleatorios, dinámicos, orgánicos e inestables aludiendo a la sensación de temporalidad y espacialidad. Es curiosa la manera en que podemos distanciarnos de nuestros propios hábitos o fórmulas con las cuales ideamos imágenes, labor compleja. A título personal, ha sido sumamente gratificante encontrar posibilidades expresivas no antes reveladas, intuitidas o percibidas.



Tiempo y espacio #3/ Litografía/ 65 x 52 cm./ 2017.

Poned un punto de tinta sobre un papel, fijad vuestra vista sobre ese punto y retiraos a una distancia tal que al fin lo perdáis de vista; es claro que un momento antes de haberse desvanecido la imagen o impresión era totalmente indivisible. No es por falta de rayos de luz que impresionen nuestra vista por lo que las partes de los cuerpos distantes no producen una impresión sensible, sino porque se hallen más allá de una distancia en la que sus impresiones puedan reducirse a un mínimum y son incapaces de una disminución interior.²

² David Hume, *Tratado sobre la naturaleza humana*, (México: Porrúa, 2012), 37.



Tiempo y espacio #1/ Litografía/ 65 x 52 cm./ 2017.

Hume nos habla de una realidad aparente y en constante transformación, tanto por nuestras propias capacidades físicas como nuestros límites perceptivos. La capacidad de receptividad de cada uno es particular, cada uno de nosotros posee un propio sentido interno como expresara Kant. Esa singularidad permite que las dos condiciones que regulan la realidad (tiempo-espacio), sean personales y por ello subjetivas. Kant en la “Estética trascendental del espacio” se pregunta si el tiempo y el espacio son reales o solo son parte de una percepción interior ligada a la intuición como parte subjetiva de nuestro espíritu, señala que el espacio no tiene relación con el concepto empírico, encontrado en situaciones o experiencias externas. En este sentido, la realización de las piezas si tuvo que ver directamente con un sentido empírico, que se encontró en la propia experiencia externa por la utilización de materiales litográficos aunado a todos los procesos posteriores de estampación.



Tiempo y espacio #5/ Litografía/ 65 x 52 cm./ 2017.

Exteriormente no puede el tiempo ser intuido, ni tampoco el espacio, como algo en nosotros. ¿Qué son pues, espacio y tiempo? ¿Son seres reales? ¿Son solo determinaciones o también relaciones de las cosas, tales que les corresponderían a las cosas en sí mismas, aún cuando no fuesen intuitidas? ¿O se hallan sólo en la forma de la intuición y, por tanto, en la constitución subjetiva de nuestro espíritu, sin la cual no podrían esos predicados ser atribuidos a ninguna cosa? ³

Kant refiere que el espacio no se manifiesta como un concepto empírico, el cual se fundamenta en experiencias puramente externas, pues para que el espacio exista, no necesariamente se debe de ocupar, de tal manera que el espacio es una condición subjetiva de la sensibilidad y posibilita la intuición externa al depender en el más amplio sentido de nuestra propia percepción. Como anteriormente lo mencionábamos en el texto, la ejecución de las piezas tiene que ver directamente con experiencias externas ya que estamos ocupando el espacio en un plano (la piedra litográfica), hacemos evidente la existencia

³ Immanuel Kant, *Crítica de la razón pura*, 47.

de esta idea de espacialidad y va ligada también con ejercicios compositivos que aunque se perciban cómo actos empíricos, no lo son. El espacio es al final una condición, no del objeto sino de los fenómenos que percibimos. Por otro lado la noción del tiempo nos permite entender el cambio o movimiento, sin él, el antes y el después no podrían aplicarse a los fenómenos ya que implicaría la posesión de dos predicados contradictoriamente opuestos en un sujeto. Es dentro de estos parámetros de percepción en donde se gestó la serie tiempo y espacio, un acto más abierto de concepción en donde se generaron estampas partiendo de un ejercicio más aleatorio, abierto y dinámico. Por ejemplo en la pieza titulada “Tiempo y espacio #6”, las formas inestables soportaron a la obra de manera diferente, la mayoría de las fórmulas compositivas en la división del plano pueden ser ciertamente estáticas, esa quietud se contrapone al objetivo inicial: invitar y sensibilizar al espectador para provocar en él la sensación espacio temporal a la cual hemos dedicado este primer capítulo.



Tiempo y espacio #6/ Litografía/ 65 x 52 cm./ 2017.

El tiempo es una representación necesaria que esta a la base de todas las intuiciones. Por lo que se refiere a los fenómenos en general no se puede quitar el tiempo, aunque se puede muy bien sacar del tiempo los fenómenos. El tiempo es pues dado a priori". En el tan sólo es posible toda realidad de los fenómenos. Estos todos pueden desaparecer; pero el tiempo mismo (como la condición universal de su posibilidad) no puede ser suprimido.⁴

La cita anterior activa el sentido de reflexión en donde pensamos que el tiempo es una condición subjetiva donde pueden tener cabida todas las intuiciones sensibles: Así es, el tiempo a diferencia del espacio, únicamente hace referencia a los fenómenos externos y se refiere a todos los fenómenos, pero no depende de ellos, el tiempo existe sin estar sujeto al objeto y es por ello que hay muchos tiempos, los cuales se suceden unos a los otros, el tiempo como bien expone Kant, reside en nuestra propia intuición y va de la mano con nuestra propia sensibilidad.

La divisibilidad infinita del espacio implica la del tiempo, como es evidente por la naturaleza del movimiento. Si la última, por consiguiente, es imposible, la primera debe de serlo igualmente.⁵

•La experiencia

Es la experiencia punto central de la reflexión filosófica moderna, en donde se establece una nueva significación de la misma. Kant sentencia que aunque todo conocimiento comience con ésta, no todo procede de ella y da origen a lo que conocemos como nuevas perspectivas del pensamiento. ¿Como podemos crear objetos e imágenes sin depender de la experiencia? ¿Podemos generar contenidos e imágenes intuitivamente y justificar así nuestras acciones creativas?

4 Immanuel Kant, *Crítica de la razón pura*, 52.

5 David Hume, *Tratado sobre la naturaleza humana*, (México: Porrúa, 2012), 40.



Tiempo y espacio #8/ Litografía/ 65 x 52 cm./ 2017.

La respuesta desde una propia percepción es afirmativa. Podemos ciertamente crear objetos e imágenes desde nuestras capacidades perceptivas, pero, sería muy arriesgado aseverar que esos objetos e imágenes concebidos, no provienen de alguna experiencia previa, esa experiencia previa podríamos también llamarle “impulso creativo” el cual es otro tema de interés dentro de la presente investigación.

El método de indagación utilizado por Kant lo denominó “Método Trascendental”, el cual propone tres caminos: el primero tiene que ver con la existencia de conocimientos universales y necesarios, el segundo se avoca a la existencia y el valor de las ciencias necesarias, el tercero a la aceptación de que cualquier necesidad que no tiene otro origen que un a priori (aquel que es independiente de la experiencia) ya que la experiencia, no es solo una pura acumulación de percepciones, es una combinación de entendimiento y sensibilidad. Toda cultura visual se entiende desde la percepción y la sensibilidad, es una experiencia a posteriori, dado que se requiere de una preparación específica para generar contenidos estructuralmente equilibrados y conceptualmente coherentes con los propios discursos y necesidades expresivas. En el caso de

la pieza titulada “Tiempo y espacio #8” podemos apreciar cómo interactúan varios conceptos compositivos adquiridos a posteriori, por ejemplo, existe una tensión evidente entre los dos óvalos que estructuran la mayor parte de la composición, en donde tres formas orgánicas se desplazan libremente. Esta manera de estructurar una composición no es independiente de la experiencia, por tanto no podría ser un conocimiento adquirido a priori.

Uno de los principales ejes teóricos que plantea Kant tiene que ver con la metafísica o la filosofía primera, es decir las nociones fundamentales por las que entendemos el mundo tales como la existencia, causalidad, propiedad, objeto, relación, tiempo, espacio, el alma, el mundo o Dios. Si bien muchas de estas preocupaciones pueden ser respondidas científicamente en la actualidad (tomando en cuenta que han pasado más de doscientos años de las primeras publicaciones) otras funcionan aún en un terreno intangible y es ahí donde también se gestan las posibilidades plásticas. Es de sumo interés dentro de esta investigación la condición abstracta reflejada en ciertas preocupaciones filosóficas para la generación de imágenes. Conceptos como la causalidad (causa y efecto), el ente (lo que es) en cuanto a ente (en cuanto a tal o cual) hablan de ese dialogo permisible entre palabra e imagen.

•Conocimiento puro y empírico

El conocimiento de las cosas en la temporalidad se inicia con la experiencia, formulando una hipótesis o conocimiento empírico que se compone de impresiones por nuestra propia facultad de conocer al comportarnos ante cualquier situación de manera independiente. Ante esta posibilidad pensaríamos que la existencia de este conocimiento a priori es diferente del conocimiento empírico que es siempre a posteriori, el cual requiere de la experiencia, por lo tanto no es universal ni necesario, ya que entra en el terreno de la sensación o la percepción. Kant define el concepto a priori como aquello que es absolutamente independiente de toda experiencia. Desde este punto de vista podemos afirmar que si una proposición se presenta como necesaria es a priori y aquellos juicios cuya verdad es conocida a partir de la experiencia serán a posteriori, subjetivándolos. La experiencia no se encuentra capacitada para formular proposiciones estrictamente universales, sino que son generalmente derivadas de la inducción y su validez es arbitraria. En el arte contemporáneo, se difiere la idea kantiana de un juicio a priori, dada su estructura abierta y no horizontal que permite al artista encontrar detonadores a partir de su propia percepción, la cual es consecuencia inmediata de una experiencia técnica

previa o una experiencia vivencial. La producción de imágenes ya sean de orden abstracto o figurativo no podrían ser concebidas sin el conocimiento a adquirido, el cual nos ha preparado previamente para poder estructurar una pieza o una serie coherente en cuanto a concepto y realización técnica.

¿Debemos entonces de buscar un criterio para separar el conocimiento “puro” no derivado en ningún caso del conocimiento empírico? ¿Podemos pensar que el conocimiento empírico nos proporciona información suficiente para que estas sensaciones sean verdaderas y universales? ¿Podemos aseverar que las piezas generadas son verdaderas y universales?

La respuesta es negativa ya que se contrapone a los ideales kantianos anteriormente expuestos debido a que las imágenes realizadas en la primera serie planteada en el proyecto de investigación-producción parten de la propia facultad de conocer y están estrechamente ligadas a la experiencia, no se insertan en el conocimiento puro a priori, siendo más cercanos al empirismo.

Pero en cambio cuando un juicio tiene universalidad estricta, ésta señala una fuente particular de conocimiento para aquel juicio, una facultad de conocimiento a priori. Necesidad y universalidad estrictas son señales seguras de un conocimiento a priori y están inseparablemente unidas.⁶

En este sentido podemos diferir de la idea kantiana, al no considerar que para adquirir conocimiento puro, deba de haber una síntesis a priori ya que el conocimiento desde una perspectiva personal, es procesual, no proviene de un acto puro sin vivir una experiencia, tal como nos expone el filósofo, esta postura nos orillaría a pensar que tendríamos que estar librados de cualquier experiencia para poder crear conocimiento universal, más adelante dentro de la presente investigación se podrá valorar el porqué algunos de los postulados del pensador no son en ninguna manera viables para el desarrollo de un conocimiento científico basado en hipótesis comprobables y no en juicios de origen metafísico.

•Rudolph Carnap y el Círculo de Viena

Los integrantes de este grupo se denominan empiristas y no aceptan el apriorismo, que po-

⁶ Immanuel Kant, Crítica de la razón pura, 29.

demos definir como una doctrina filosófica que defiende la adquisición de conocimiento del mundo real, sin recurrir a la experiencia, por ello diferían de la postura kantiana en cuanto al conocimiento puro y empírico. Rudolph Carnap, es uno de los filósofos pertenecientes a este círculo, quizá uno de los más importantes, retomó los escritos de Kant en relación a la idea tiempo-espacio desarrollando una “Teoría axiomática del espacio y del tiempo”.

Esta investigación del espacio, refería a como la física moderna trata el concepto de espacio-tiempo y vinculaba también la “Teoría general de la relatividad” recién propuesta por Albert Einstein en 1916, que tiene que ver con lo que percibimos como fuerza de gravedad dada la curvatura del espacio y del tiempo.

Moritz Schlick es considerado el fundador del “Círculo de Viena”, un espacio de reflexión en donde se analizaron tanto teorías científicas como conceptos filosóficos, aspirando construir una filosofía científica. Siendo profesor en la Universidad de Kiel, impartía una cátedra llamada, “Filosofía de las ciencias inductivas”, cuyo deseo principal era el de liberar a la ciencia empírica del lastre de la metafísica. Entre sus amistades se pueden citar a Max Planck, David Hilbert y Albert Einstein. Precisamente fue Schlick de los primeros en realizar una valoración filosófica de la teoría de la relatividad, aplicando sus resultados al estudio del espacio y del tiempo.

El grupo propuso utilizar un lenguaje común, la física. Para ellos, la filosofía era una disciplina ligada a la lógica y siempre abogaron por una concepción científica del mundo. Fueron creadores del positivismo lógico o neopositivismo. En 1929 crearon su manifiesto, llamado “Visión Científica del Mundo”. Desgraciadamente con el asesinato de Schlick y el fascismo en ascenso el grupo de disolvió.

No es asunto nuestro establecer prohibiciones, sino llegar a convenciones... En la lógica no hay moral alguna. Cada uno tiene la libertad de construir su propia lógica, esto es, su propio lenguaje, tal como prefiera. Todo lo que se requiere de él es que, si desea discutirlo, debe establecer sus métodos con claridad, y proporcionar reglas sintácticas en lugar de argumentos filosóficos.⁷

El interés por mencionar a este grupo de científicos reside en su visión modernista y su espíritu innovador, el cual tuvo una repercusión profunda en la ciencia, la filosofía y el arte. Es un gru-

⁷ **Rudolf Carnap**, pensamientos célebres, consultada 18 de marzo del 2017, <https://pensamientos-celebres.com/autor/rudolfcarnap/>.

po esencialmente progresista, que libera a las disciplinas de procesos cerrados y su aportación en el pensamiento moderno es innegable. En el propio proceso de investigación-producción, este pequeño apartado apuntó al desarrollo del segundo capítulo, en donde la “Teoría general de la relatividad” propuesta por Albert Einstein es desarrollada desde varias perspectivas de análisis formal y conceptual.

•Juicio analítico y sintético/abstracción

Los juicios sintéticos están siempre ligados a la experiencia, los analíticos o explicativos son aquellos en que el predicado es inherente al sujeto, hallándose implícitamente el contenido en el concepto. De tal manera que estos juicios se encuentran totalmente desvinculados de la experiencia para formularlos. Kant postula la existencia de juicios sintéticos a priori, los cuales añaden algo al sujeto, haciendo de ellos por consecuencia juicios sintéticos.

Los procesos conceptuales y de ejecución utilizados en las estampas anteriores guardan cierta relación con el arte acción de mediados de los años cuarentas, específicamente el Expresionismo abstracto. La dureza, la soledad y el énfasis en el proceso más abierto, hacen de este movimiento un referente poderoso durante el segundo periodo del siglo XX. Su producción no obedece a un sentido unitario y define su existencia en la afirmación del individuo y del carácter expresivo del arte. Es consecuente al informalismo, que comprendía tendencias abstractas y gestuales.

El artista moderno trabaja con el espacio y el tiempo, y expresa sus sentimientos en lugar de ilustrar ⁸

El Expresionismo abstracto encuentra en el trazo, la mancha, el signo gráfico y la materia, la manera de enaltecer la organicidad del cuadro, rechazando todo ilusionismo en cuanto a perspectiva y en cuanto a la representación figurativa. La obra es fruto de la experiencia, es la propia existencia que nace de su interior y no busca referentes exteriores. El proceso es un rito sustancial, un viaje autoimpuesto al terreno interno de las pulsiones más inmediatas y en este sentido podemos ubicarlo dentro de los parámetros de un juicio sintético desde la mirada

⁸ Jackson Pollock quotes, Brainy quotes, consultada el 21 de abril del 2017, https://www.brainyquote.com/authors/jackson_pollock.

kantiana. Podemos mencionar como principales exponentes del movimiento a Mark Rothko o Jackson Pollock, pero particularmente es de interés para la presente investigación el trabajo de Franz Kline. Kline se caracteriza por el dinamismo y el trazo enérgico, donde la organicidad y la geometría se complementan formando composiciones que dialogan con la espacialidad y la materialidad, la temporalidad podríamos intuirlo en los tiempos de realización de la pieza.



Franz Kline, Chief, Oleo s/tela, 148 x 186 cm., 1950.



Franz Kline, S/T (Study for Mahoning II).
Tinta s/ papel, 40 x 36.8 cm., 1960.

1.2 El espacio/ elementos compositivos.

En el presente subcapítulo se relacionan conceptos de índole visual con la idea de espacio y temporalidad, este ejercicio retoma teóricamente lo que cualquier artista visual a priori ha asimilado para desarrollar casi intuitivamente cualquier imagen o pieza, no se pretende caer en un glosario de terminología, más bien, la intención reside en ejemplificar con las piezas realizadas y su relación íntima con dicha terminología, siempre vinculada con el tema de investigación-producción.

•Movimiento y equilibrio

El movimiento como tal implica dos ideas, cambio y tiempo. El cambio puede tener lugar objetivamente en el campo o subjetivamente en el proceso de percepción. El tiempo es el factor que interviene directamente sobre los cambios dentro de un espacio. Existe una distinción

en relación a esta sensación de movimiento, algunas artes como el cine o la danza implican movimiento objetivo, en el plano bidimensional podríamos llamarle subjetivo. La capacidad de expresar movimiento en esquemas básicamente estáticos por su condición física nos lleva directamente a conceptos compositivos en donde la ilusión espacial se hace presente.



Tiempo y espacio #7/ Litografía/ 65 x 52 cm./ 2017.

La percepción de movimiento debe traducirse como una sucesión relativa entre los mismos creando en la espacialidad una sensación de ritmo. Los elementos horizontales se perciben como estables, las diagonales desarrollan la mayor actividad dinámica dentro de una composición.

La relación figura-fondo tiene que ver con nuestra estructura de campo visual, en ella existen formas que son mas fuertes que otras, tendemos a penetrar en un esquema bidimensional por un punto situado a la izquierda y un poco por encima del centro geométrico. Por lo general para equilibrar una composición hace falta ocupar más espacio en la parte inferior que en la superior, en la pieza titulada “Tiempo y espacio #7” podemos apreciar como se vinculan

todos los conceptos anteriormente expuestos. La parte inferior de la composición logra que el elemento superior se establezca dentro del plano a pesar de su trazo dinámico y su alusión al movimiento, la composición yace casi estática. Tomando como punto de partida la idea de temporalidad, la figura se realizó en una sola sesión de dos horas dibujo (aproximadamente) en donde se procuró terminar el elemento formado por una sucesión de círculos para que el espectador experimentara la sensación de movimiento, este rigor temporal en el dibujo de la pieza refleja al mismo tiempo una preocupación por la espacialidad ya que el óvalo situado en la parte inferior nos atrae hacia abajo pareciera que nos podría llevar al otro espacio virtual dentro de la composición.

En este sentido las composiciones dinámicas son más sugerentes que las estáticas y el equilibrio tiene una estrecha relación con ello, un ejemplo podría ser una pirámide invertida en donde su dinámica con la gravedad aumenta singularmente su dinamismo y atracción. El equilibrio dentro de una composición tiene que ver directamente con su centro de gravedad y siendo menos literal, el problema no tiene que ver directamente con un cuerpo en el espacio sino en el de todas las partes que interactúan en un campo compositivo definido.

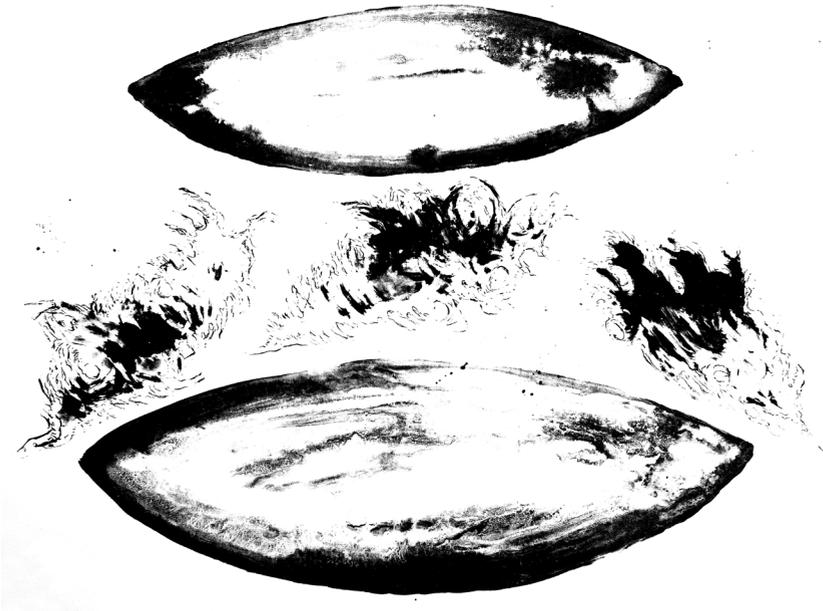
¿Por qué es necesario el equilibrio? Habrá que recordar que tanto visual como físicamente, el equilibrio es el estado de distribución de las partes por las cuales el todo ha llegado a una situación de reposo. En una composición equilibrada todos los elementos compositivos como forma, dirección y ubicación se determinan entre sí. Una composición desequilibrada es transitoria y arbitraria, por consiguiente se invalida al hacer confusa la lectura del objeto artístico.⁹

•Proporción y ritmo

La proporción es la relación en magnitud, cantidad o grado de uno con otro y ritmo referido como movimiento marcado por una recurrencia o periodicidad. La proporción y el ritmo figuran por ejemplo entre las características más notables de las formas naturales. Podemos estructurar las proporciones como razones numéricas simples tales como 1:1, 1:2, 2:3, 3:4, estas son percibidas directamente en relación a su volumen (el concepto de razón se limita a longitud y volumen). La geometría es la posibilidad más sensible para analizar una imagen y darle estructura compositiva a una obra, la simetría dinámica o el rectángulo de sección de oro. El ritmo se puede definir como la sucesión entre los acentos y pausas dentro de una composición,

⁹ **Robert Scott Gilliam.** *Fundamentos del Diseño*, (Argentina: Editorial Limusa, 1974), 35.

en la música el término “ritmo” se refiere a las secuencias de tonos que suceden unas a otras en el tiempo. En los diseños visuales aparentemente estáticos, el movimiento es subjetivo. Se necesitan tres repeticiones como mínimo para establecer un intervalo, en otras palabras tres términos es lo mínimo para construir una serie, construyendo un orden sucesivo de progresión que tiene que ver con la alteración del tamaño, tono y textura visual, el resultado puede ser una aceleración o retardo en el movimiento, la alteración entre dos motivos por proporción, forma, color o intervalo puede dar como resultado un ritmo más complejo.



Tiempo y espacio #8/ Litografía/ 65 x 52 cm./ 2017.

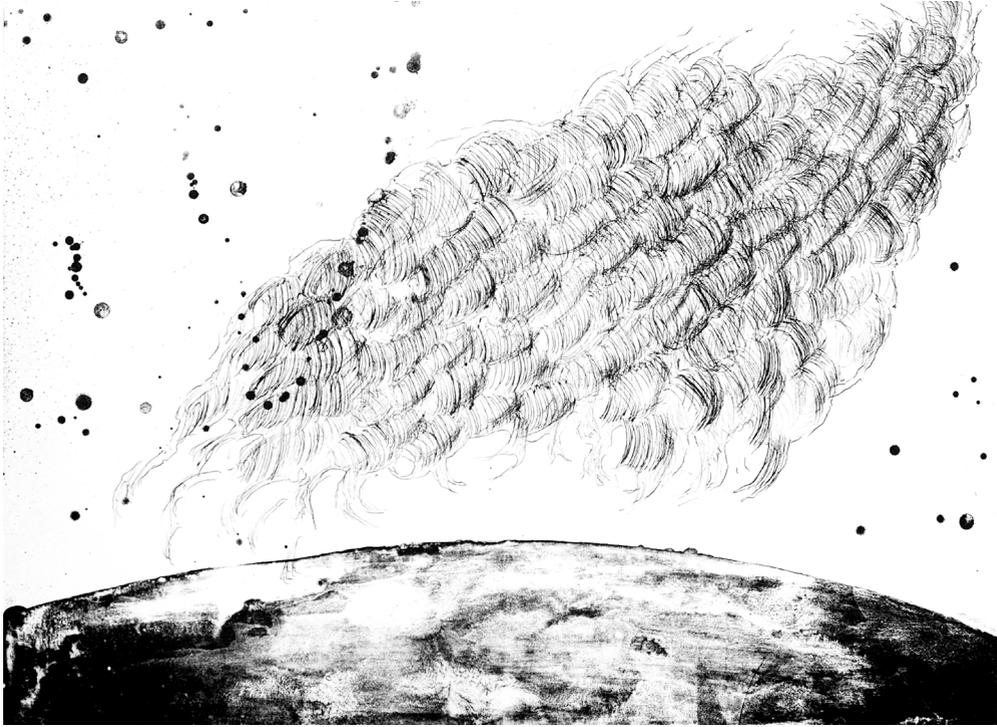
En este sentido, la pieza ubicada en la parte superior recorre dos caminos de representación, las formas orgánicas que flotan en medio de los dos óvalos nos pueden remitir a un tipo de temporalidad, ya que se encuentran suspendidas entre dos espacios y parecen recorrerlo de manera cíclica, también la temporalidad puede ser imaginada como una sucesión de elementos que recorren el plano de manera intermitente, es un juego visual donde el espectador tiene la posibilidad de discernir intuitivamente estos dos estados que rigen al mundo de los objetos. Bien es cierto que requerimos de la experiencia en lo que refiere a una formación visual previa para estructurar una composición equilibrada, dado ese conocimiento visual a priori podremos ejecutar una pieza a posteriori, utilizando nuestros conocimientos adquiridos para llevarla a cabo. La organización visual en un plano bidimensional es un concepto básico de

estructuración compositiva. La relación figura- fondo y la agrupación o no agrupación de elementos son factores de suma relevancia para la adecuada percepción de una imagen. El espacio en el cual nos desplazamos y nuestros campos visuales poseen una estructura en donde la verticalidad y la horizontalidad dependen de nuestros órganos del equilibrio, oído y vista. El espacio homogéneo además de la verticalidad y la horizontalidad posee profundidad que es uno de los factores más importantes cuando se refiere al espacio. Cuando hay múltiples objetos en el campo existen tres procesos fisiológicos que refuerzan la percepción de profundidad: disparidad, acomodación y convergencia.¹⁰

•Contraste tonal y textura visual

La percepción de la forma es el resultado de diferencias en el campo visual, si no existieran valores tonales todo sería gris eterno, una sola insinuación de luz en el espacio. Cuando percibimos la forma esto quiere decir que deben de existir diferencias en el campo, cuando hay diferencias surge el contraste. El contraste tonal tiene que ver directamente con lo que llamamos valor o intensidad de luminosidad sobre un objeto, generalmente implica una combinación de dimensiones, es decir es aquella propiedad de las superficies que determina el grado de oscuridad o luminosidad de un objeto con relación a los otros. En la experiencia tonal debemos de hacer una distinción entre tres conceptos: valor, matiz e intensidad. El primero refiere a la claridad y oscuridad de los tonos, valor es la cantidad de luz o luminosidad que puede reflejar una superficie. El segundo significa la diferencia entre azul, rojo y amarillo así como sus sucesivas combinaciones. La intensidad corresponde a la saturación que es inversa a la pureza del matiz que puede reflejar una superficie, cuando contiene algún medio neutro, negro, blanco o gris, su intensidad se reduce.

10 Robert Scott Gilliam, *Fundamentos del Diseño*, 52.



Tiempo y espacio #9/ Litografía/ 65 x 52 cm./ 2017.

La textura visual se encuentra estrechamente relacionada con el tono, la textura es la diferencia entre una superficie plana uniforme y otra rugosa. La rugosidad puede ser intuida por una sucesión de puntos, una retícula o sucesión de líneas tales como un achurado. La textura visual tiene una estrecha relación con la cualidad táctil de una superficie: áspero, suave, duro, blando. En el terreno visual: brillante, opaco, transparente, iridiscente. La textura visual es estrictamente bidimensional, es el tipo de textura que puede ser percibida por el ojo emulando una sensación táctil.¹¹

Tal es el caso de la pieza titulada “Tiempo y espacio #9”, en ella podemos observar una evidente textura visual en el elemento central que parece flotar al centro de la composición, dicho elemento es una sucesión de puntos y tal como se mencionaba, una superposición de líneas forma un achurado. Si observamos la superficie con la cual está a punto de ejercer contacto e imagináramos extender el brazo y tocarla, quizá se tratase de una textura áspera y dura, similar a una piedra. Es así como las texturas visuales se insertan en nuestros sentidos sugiriéndonos sensaciones adquiridas con nuestra propia percepción.

11 Robert Scott Gilliam, *Fundamentos del Diseño*, 10.

1.3 El tiempo/ relaciones íntimas de percepción.

•Tiempo y movimiento

El movimiento es un tipo de cambio: un cambio que tiene lugar en el tiempo ¹²

Tanto el tiempo como el movimiento son dos conceptos íntimamente ligados, toda imagen o palabra opera tanto espacial como temporalmente, tema central del presente capítulo. Desde un principio en la historia del arte, los creadores han buscado formas para representar el movimiento de los cuerpos, exaltando la ilusión de tiempo dentro de un espacio que por su condición es estático y bidimensional. Dentro de los propios procesos de estructuración en las diversas estampas, se ha intentado romper con esta estabilidad para evidenciar estos dos conceptos de esencia inestable, de transformación constante, de riguroso cambio. Por ejemplo, un cuadrado colocado horizontalmente es en esencia estático, si lo colocamos diagonalmente en el plano es dinámico, si recortamos una esquina parcialmente y lo mandamos al borde de nuestro plano simula adentrarse o salirse del plano. Todo objeto situado en un espacio de dos dimensiones posee dos coordenadas x/y. Si las coordenadas cambian, todo objeto se desplaza, en la animación 3D, se utiliza también el eje “z”. Existen también variaciones de rotación, la alteración continua del ángulo de un objeto crea una apariencia de giro. Finalmente esta la escala, al aumentar o reducir dramáticamente el tamaño de un objeto en relación al plano (desde el centro hasta rebasar el borde de los extremos) creamos la impresión de movimiento, ya que el objeto parece acercarse o alejarse del espectador. Cambiar la posición de un objeto es una de las formas de generar movimiento dentro del plano, otra forma es la escala, el color, la forma o la transparencia.

¹² **Ellen Lupton**, Cole Phillips Jennifer, *Diseño gráfico: nuevos fundamentos*, (España: Editorial Gustavo Gili, 2016), 233.



Tiempo y espacio #10/ Litografía/ 65 x 52 cm./ 2017.

En la pieza titulada “Tiempo y espacio #10” podemos observar que los dos óvalos verticales podrían hacernos sentir cierta estabilidad, esto a pesar de que el izquierdo sea un poco más pequeño que el ubicado en la parte derecha de la imagen. No podemos inferir el movimiento tan fácilmente como con un cuadrado, pero si podemos hacerlo con las tres figuras que se encuentran intercaladas entre ambos óvalos. La figura central, al parecer yace estática alineada a los dos óvalos que la sostienen, pero, las dos figuras a los extremos son dinámicas ya que se encuentran a punto de salir de la composición al estar situadas en la orilla de esta y su dimensión es menor, lo cual puede sugerirnos que se alejan del primer plano.

•Intuición, el impulso creativo

La intuición, define la Real Academia de la Lengua Española, es la facultad de comprender las cosas instantáneamente, sin necesidad alguna de razonamiento o bien la percepción íntima e instantánea de una idea o una verdad que aparece como evidente a quien la tiene. El impulso define también la Real Academia de la Lengua Española, es el deseo afectivo que induce a hacer algo de manera súbita sin reflexionar. Y la creación citando el mismo referente anterior, define que es la obra de ingenio, de arte o artesanía muy laboriosa, o que revela una gran inventiva.

¿Qué es el impulso creativo? Dadas las definiciones anteriores desde el propio punto de vista podemos intuir que es el acto en que cualquier ser, sin una gran reflexión previa y sometiendo a sus posibilidades intuitivas realiza o crea algo, de manera súbita y espontánea, en la cual se revela en él la inventiva personal o el propio carácter creativo.



Boceto previo a la realización de la Fig.1



Boceto previo a la realización de la Fig.8

El carácter del impulso creativo tiene que ver con la manera en que abordamos nuestra propia creatividad, la cual (en este caso) se relaciona estrechamente con la cultura visual en la cual hemos estado inmersos o al carácter lúdico que responde a la creación o el “genio” del cual hablaban los griegos. Podríamos pensar que es una fuerza con la cual, los seres sensibles crean por medio de su genio algo que no existía previamente. Si hablamos de intuición e impulso, las dos definiciones podrían en un terreno subjetivo ya que una refiere al acto sin razón y la otra según definimos anteriormente el ingenio o la inventiva dentro de la creación en el arte o la artesanía.

Observemos los dos bocetos anteriores, los cuales fueron ejercicios previos a las litografías realizadas, podemos encontrar varias coincidencias con los conceptos mencionados, el impulso se hace evidente en la soltura del trazo, la sucesión de líneas nos revela un álgido dibujo, que se aleja de una concepción mecanizada o una estructura organizativa más estructurada. El impulso creativo podríamos entenderlo como la soltura con la cual se concibe una imagen sin un análisis formal previo, de manera súbita y sin aparente reflexión. Por ende el impulso creativo, puede ser considerado como una obra súbita originada en nuestro subconsciente por nuestra propia capacidad de ingenio y percepción.

•Concepto y síntesis visual

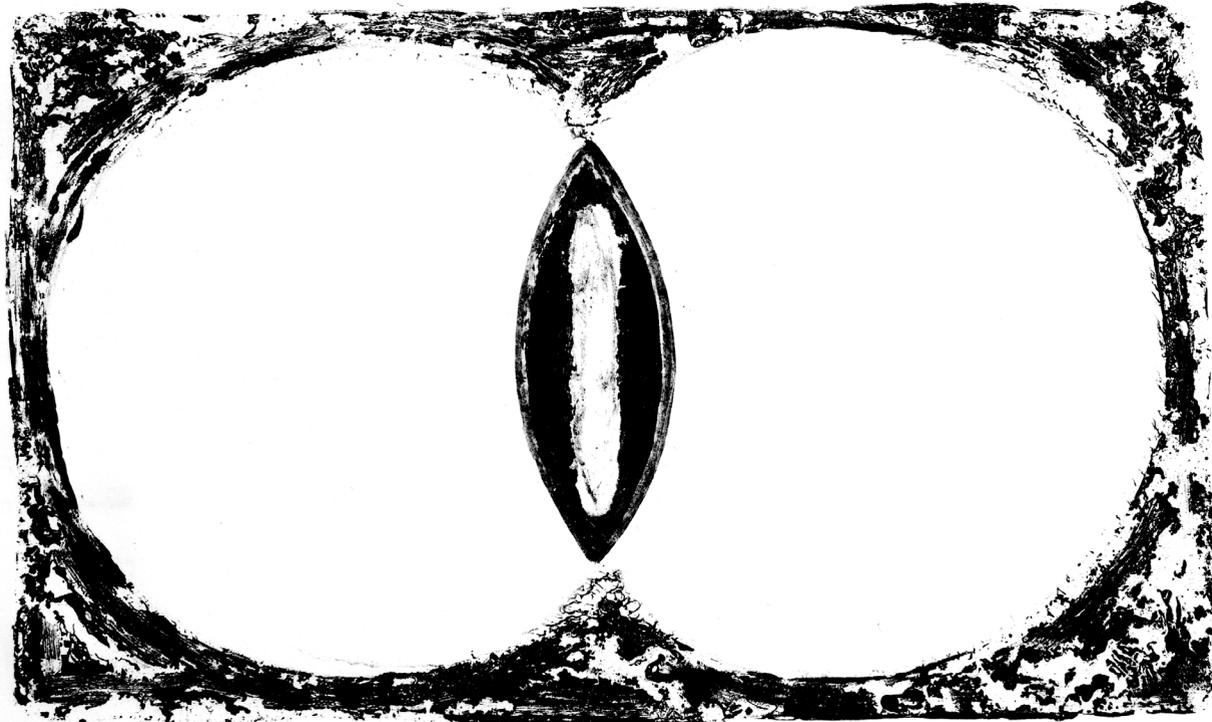
Los elementos conceptuales no son visibles. No existen de hecho, sino que parecen estar presentes. Por ejemplo, creemos que hay un punto en el ángulo de cierta forma, que hay una línea en el contorno de un objeto, que hay planos que envuelven un volumen y que un volumen ocupa un espacio. Estos puntos, líneas, planos y volúmenes no están realmente allí; si lo están, ya no son conceptuales.¹³

Los niveles de los mensajes visuales se dividen en tres áreas: representación, simbolismo, abstracción. La representación es la experiencia visual más básica debido a que no pretende más que mostrar la realidad directamente. El simbolismo es la reducción de la imagen al terreno de los símbolos, es decir donde se lleva a cabo la síntesis visual, representando un objeto dado por sus características más eficientes de representación y la abstracción es una actividad dinámica y de carácter libre donde el ente creador no siempre sostiene alguna relación con datos visuales o referentes conocidos. La síntesis o sintaxis visual ordena todas las partes en la comprensión de las imágenes dentro de nuestra percepción espacio temporal.

Un logotipo o marca es un claro ejemplo de ello, la imagen o referente es condensada, sintetizada en sus elementos más protagónicos, rasgos con los cuales podemos leer esa abstracción. El concepto refiere a la agudeza con la cual podemos abordar una idea, la manera en que podemos entenderla dentro de un juicio lógico, es decir, una lectura clara.

En la pieza titulada “Signo y espacio #6” podemos observar que no se trata de la simple representación, es una pieza abierta ya que genera otro tipo de lectura no lineal y se fundamenta en la percepción, en la libre asociación. El óvalo que aparece al centro parece remitirnos a una vulva o un pedernal, es precisamente en este terreno que la pieza se inserta directamente en el simbolismo y abstrae de nuestra psique (nos sugiere) lo que queremos reconocer o no. El círculo es la síntesis del movimiento cíclico, es movimiento interminable que se mantiene activo y en efecto un ejemplo de representación dinámica ya que tanto representa el objeto como lo abstrae.

¹³ **Wucius Wong**, *Fundamentos del diseño*, (España: Editorial Gustavo Gili, 2016), 42.



Signo y espacio #6/ Litografía/ 48,5 x 29,5 cm./ 2019.

•Observación y percepción

La percepción podríamos definirla como un proceso activo, el conocimiento humano tiende a simplificar una enorme variedad de estímulos para estructurarlos y poderlos entender. Los colores las formas, texturas, sonidos y movimientos que nos confrontan a cada momento resultarían abrumadores e incomprensibles si el cerebro no fuera capaz de estructurar los llamados “datos sensibles” en objetos y patrones coherentes.

La percepción visual está determinada por las relaciones entre figura y fondo. Separamos las figuras (formas) del espacio, el color o los patrones que las rodean (fondo). La habilidad para crear una tensión eficaz entre figura y fondo es esencial para cualquier artista visual. La observación es una capacidad que puede desarrollarse desde una etapa primaria, cada detalle, forma, textura forma un conjunto de sensaciones de las cuales nos valemos para construir una imagen.

¿Podemos pensar entonces que existe una relación implícita entre las ideas de orden filosófico y los conceptos compositivos? Desde un punto de vista estrictamente filosófico, estas ideas abstractas e inasibles quizá no podrían tener una interpretación visual. Desde una perspectiva



Signo y espacio #4/ Litografía/ 65 x 52 cm./ 2019.

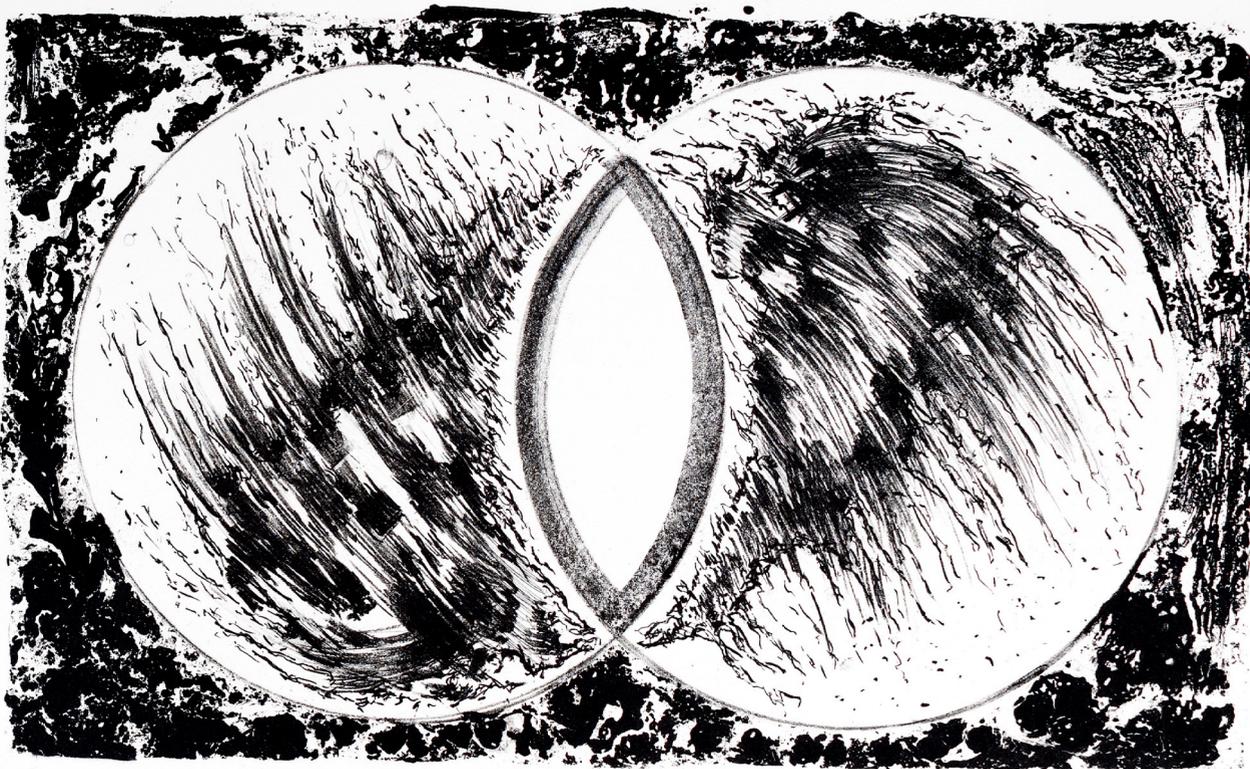


Signo y espacio #5/ Litografía/ 65 x 52 cm./ 2019.

visual y atribuyéndole un sentido compositivo-perceptual, es posible. Las piezas generadas distan de ser traducciones fieles al texto y tampoco podríamos considerarlas ilustrativas, ya que la preocupación ha sido otra y tiene que ver con percibir y concebir el abstracto filosófico abierto como un generador de imágenes, reflejándose formalmente en el adecuado manejo del espacio y la solución técnica de una composición, entendiendo al tiempo como gesto o a la textura como materialidad.

La experiencia de la cual nos hablaba Kant, en la que refería básicamente que todo comienza con esta, pero que no todo procede de ella (conocimiento a priori), es una sentencia que al llevarla al terreno de la creatividad o imaginación puede relacionarse con un cierto sentido de intuición, en donde la concepción de una obra proviene de un lugar propio y autónomo, libre de toda influencia o conocimiento a posteriori, a la cual se le ha llamado genio en algunas ocasiones, palabra rimbombante que podríamos alternar con condición creativa o inspiración. ¿Pero que no todo acto creativo proviene del conocimiento a posteriori ya que es un reflejo de nuestras propias potencias y percepciones? Pensemos entonces que ese instante de lucidez en el cual logramos crear algo no existente es esencialmente producto de nuestra psique, y del bagaje visual e intelectual que desarrollamos desde una edad temprana, en algunos casos contados a una edad avanzada como parte de los procesos de autoconocimiento. Podemos concluir también que siendo disciplinas diversas y de ordenes de conocimiento específicos, se

pueden tender puentes interdisciplinarios, tal como se menciona en el subtítulo de la presente investigación, de filosofía a la ciencia, de la ciencia al signo. Eso es sin duda uno de los aciertos de la investigación ya que podemos abrir el abanico con el cual percibimos cuestiones m^átericas, espaciales, temporales y s^ígnicas.



Signo y espacio #2/ Litografía/ 65 x 52 cm./ 2019.

CAPITULO 2

ANÁLISIS DE LA TEORÍA DE LA RELATIVIDAD ESPECIAL Y GENERAL, SU INFLUENCIA EN EL PENSAMIENTO CÓMO EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO. GENERACIÓN DE IMÁGENES.

2.1 Teoría de la Relatividad Especial y General, definición de conceptos de orden científico y su contraposición con conceptos de orden visual.



•Espacio, tiempo y movimiento



Espacio y materia #1 / 2018 / Litografía/
68 x 36 cm.

Las interpretaciones del espacio que se pueden forjar en la mente están limitadas a lo que seamos capaces de conocer y comprender. Lo que pretendo insinuar con esta aseveración es que, aun concediendo que el hombre tenga ideas generales innatas, como los conceptos de espacio o de tiempo, es la experiencia quien define el carácter y las condiciones del espacio, configurando la capacidad perceptiva de él.¹⁴

Para Demócrito, filósofo griego exponente del atomismo, quien expresaba que el *ser* se compone de un infinito número de partículas que se mueven en el espacio, cuyas diferentes combinaciones dan forma a los diferentes objetos, es finalmente la concepción del universo como un organismo complejo, como una unidad biológica indivisible. Kant, expresa que el espacio es sólo la

14 Javier Maderuelo Raso, *La idea de espacio en el arte y arquitectura contemporáneos, 1960-1989* (España: Ediciones, Akal 2008), 12.

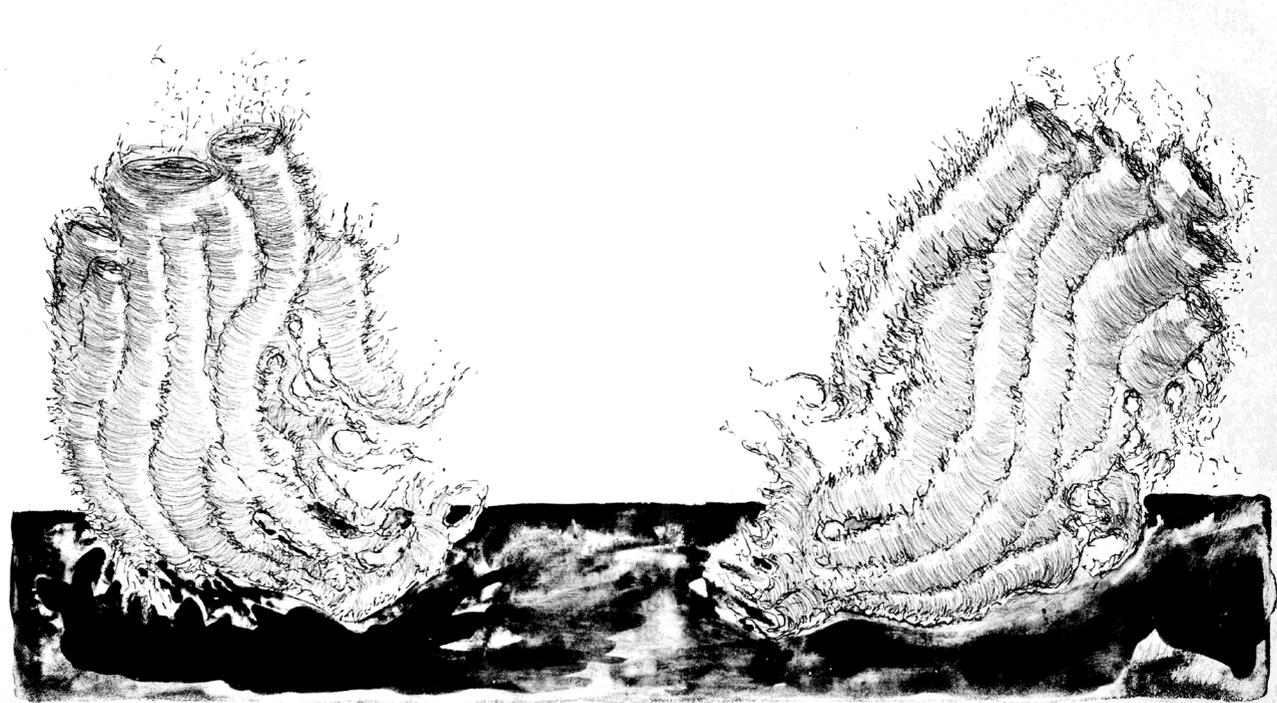
forma externa en que podemos representar los objetos como existentes y por forma externa podríamos interpretarlo visualmente como una silueta o contorno, perspectiva o profundidad, textura, luminosidad o simplemente la relación figura-fondo.

Filosóficamente esta concepción tiene un origen metafísico ya que se funda en una condición subjetiva de la sensibilidad que posibilita la intuición externa, toda percepción al final depende del más amplio sentido de nosotros, el espacio es entonces una condición, no del objeto, sino de los fenómenos que nosotros percibimos. En el caso de Albert Einstein la idea tiempo-espacio tiene que ver directamente con el principio de “Equivalencia” que refiere a la aceleración (la variación de velocidad por unidad de tiempo) y la gravedad (fenómeno natural por el cual los objetos con masa son atraídos entre si).

La pieza “Espacio y materia #1” es la primera aproximación gráfica de esta serie de litografías en donde varios de los conceptos anteriormente mencionados surgen simbólicamente del planteamiento que postula Demócrito, en el cual, la materia (el átomo) se concibe como un conjunto infinito de partículas y todas estas partículas son las que le dan forma a los diferentes objetos. En esta pieza se puede percibir que el objeto central, a pesar de no ser reconocible, evoca la representación del universo como un organismo complejo que se transforma y expande constantemente. Es esa preocupación por la materia, el tiempo y el movimiento a la que avocaremos parte de esta investigación-producción.

Los conceptos tienen la experiencia sensorial como punto de referencia, pero en un sentido lógico, jamás pueden ser deducidos a partir de ella. Por este motivo nunca me ha sido posible comprender la búsqueda de un *a priori* en el sentido kantiano. Por tanto desde un punto de vista de experiencia sensorial, el desarrollo del concepto de espacio, después de estas breves explicaciones, parece estar referido al esquema: objeto material, relaciones espaciales de los objetos materiales, intervalo, espacio. Así considerado el espacio se nos muestra como algo real, en el mismo sentido en que lo son los objetos materiales.¹⁵

15 **Albert Einstein**, *Sobre la Teoría de la Relatividad y otras aportaciones científicas*, (España: Editorial Sarpe, 1985), 86, 87.



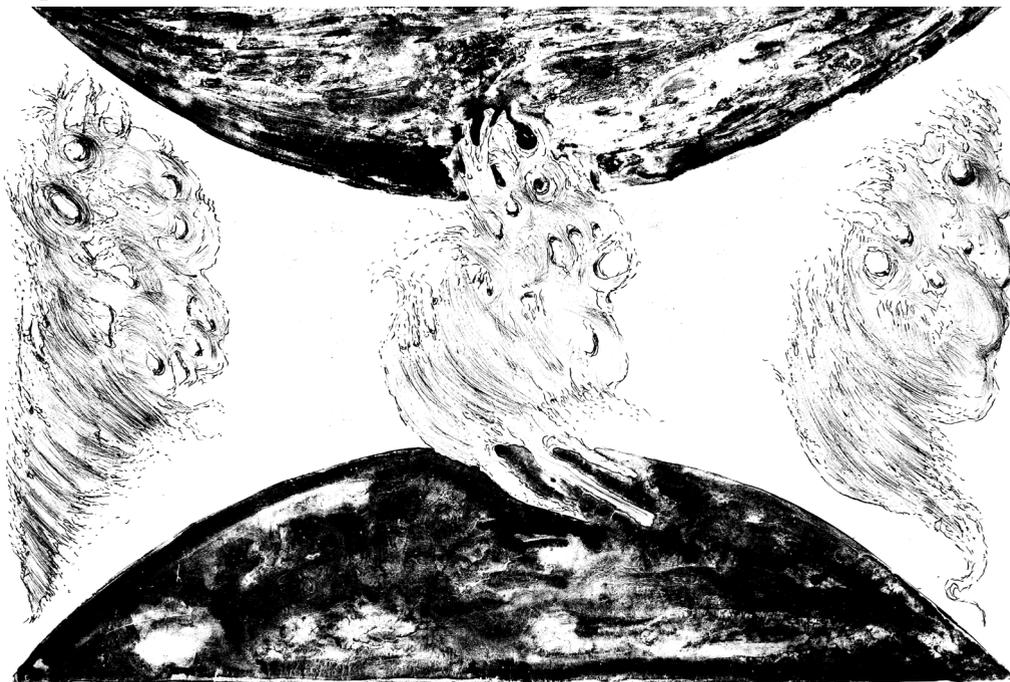
Espacio y materia #3 / 2018 / Litografía/ 68 x 36 cm.

De tal forma que el espacio a pesar de ser una experiencia sensorial no se vale sólo de esta sino que requiere de sistemas de relación entre los objetos, los llamados intervalos, que en realidad son sucesiones de tiempo, con lo cual podemos calcular la distancia de dos objetos entre si. El hecho de que la experiencia sensorial no pueda ser comprendida como un estímulo perceptivo a priori enfatiza el rigor científico del conocimiento a posteriori sin la posibilidad de ejercer juicios determinantes únicamente por el planteamiento kantiano. “Espacio y materia #3” parte de varios ejes reflexivos, uno de ellos tiene que ver con lo que Einstein llamaba “experiencia sensorial” en donde retoma la idea kantiana del objeto material y a las relaciones espaciales de los objetos materiales pero desde la experiencia a posteriori. La pieza alude también a los llamados intervalos o sucesiones de tiempo y nos remite a la idea de un espacio-tiempo paralelo, la existencia de otras realidades que transcurren simultáneamente.

Trato de demostrar de qué manera están conectados entre sí y con la naturaleza de nuestra experiencia los conceptos de objeto material, espacio y tiempo objetivo y subjetivo. Este esfuerzo conduce a la teoría de la relatividad (evolución de la noción espacio y de tiempo hacía la de continuo con una estructura métrica).¹⁶

¹⁶ Albert Einstein, *Sobre la Teoría de la Relatividad y otras aportaciones científicas*, 132, 133.

La teoría de la relatividad general planteada por Einstein es la base de la cosmología moderna y no ha cambiado a lo largo de cien años por su exactitud matemática, Einstein, en diversas ocasiones fue juzgado por su manera de aproximarse a la ciencia dando rienda suelta a la imaginación, sus intuiciones como aquella de montarse en un rayo pareciendo que permanece inamovible como sucede con un tren que avanza en paralelo (un ejemplo que usaba recurrentemente). Einstein creía que a partir de las leyes de Maxwell que la velocidad de la luz es una constante en la naturaleza, por lo tanto no es posible que esté en reposo, dado que la velocidad no es más que el espacio partido por el tiempo, si la velocidad de la luz es constante, el espacio y el tiempo pueden serlo. Estos, se dilatan, se contraen, se deforman, de modo que la velocidad siempre es constante, aunque vayas montado en un fotón (cada una de las partículas que, según la física cuántica, constituyen la luz y, en general la radiación electromagnética). Al estar montado en un fotón, no se detiene la luz sino el tiempo. Esta teoría hallada por Einstein en 1905, contradecía la teoría de la gravedad de Newton, la evidenciaba como una teoría incompleta, para Newton, la gravedad es una fuerza instantánea, y la relatividad no permite a ninguna fuerza viajar más deprisa que la luz. Una de las reflexiones en la cuales se basó Einstein para elaborar su teoría, una intuición fundamental: si una persona cae libremente no sentirá su peso.



Espacio y materia #4 / 2018 / Litografía/ 100 x 70 cm.

Si cerramos los ojos y pensamos que podemos viajar a la velocidad de la luz, tal como Einstein imaginaba, podríamos recorrer millones de kilómetros en un universo que se presenta interminable, esa capacidad de proyección es la que ha llevado al ser humano más allá de su realidad inherente. El arte es parte de este ritual intangible, del que emanan diversas interpretaciones de nuestras propias realidades, de nuestras propias percepciones. El impulso creativo aunque lo planteáramos en el capítulo anterior relacionado sólo con las artes visuales, en realidad funciona tanto para procesos científicos, como filosóficos. “Espacio y materia #4” alude a cuatro elementos: objeto material, relaciones espaciales de los objetos materiales, intervalo, espacio. Es una síntesis visual que relaciona dichos conceptos en donde desde la propia percepción se conciben elementos de naturaleza abstracta, para llevarlos a la litografía y dotarlos de materialidad. Si observamos los tres elementos que recorren la escena, podemos notar que siguen un patrón rítmico, a pesar de estar relativamente estáticos nos sugieren movimiento, sus estructuras son dinámicas y justo podemos pensar que danzan en con intervalos momentáneos en una espacialidad-materialidad azarosa.

•Materialidad y gestualidad

El Real Diccionario de la Lengua Española, define a la materia como toda realidad espacial y perceptible por los sentidos y de lo que están hechas las cosas que nos rodean y que, con la energía, constituye el mundo físico. El tiempo de realización de una pieza podría ser equivalente a la variación de velocidad por unidad de tiempo. La gravedad entendida en la parte física necesaria hacerlo y la materia que oscila entre la piedra litográfica y sus diferentes procesos. El trabajo desempeñado anteriormente se ha relacionado más con la figuración que con la abstracción. En la presente investigación-producción se han utilizado elementos geométricos que dialogan con ambientes orgánicos generados a partir de texturas visuales y tramas, pero persiste aún una semi figuración constante, no por ello totalmente realistas, se observan algunas de las siguientes piezas se puede intuir una figuración reconocible. Partiendo de la premisa de que todo realismo es comprensible y su discurso es claro al comunicarnos una idea de manera conveniente: ¿Cómo combinar elementos abstractos con elementos figurativos sin caer en lo meramente ilustrativo?

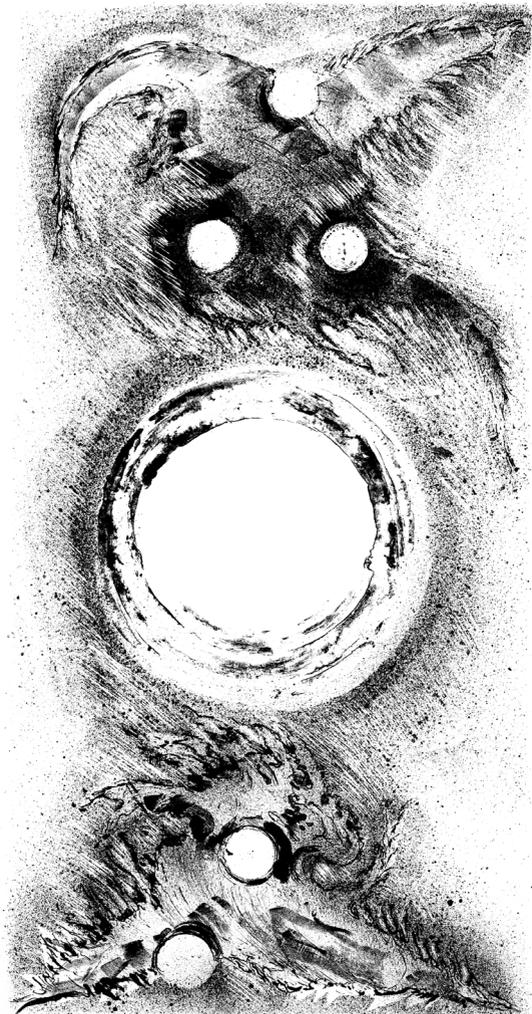
Si observamos la pieza titulada “Espacio y materia #5” existen elementos que se repiten dentro del proceso de estructuración del cuerpo de obra, tal es el caso del óvalo, que en el

capítulo anterior podría remitirnos a un pedernal o una abertura, justo esa incisión en el espacio-tiempo-materia, nos deja ver un cuerpo voluptuoso que nos recuerda quizá a las venus paleolíticas.



Espacio y materia #5 / 2018 / Litografía/ 68 x 36 cm.

Durante el desarrollo teórico del presente capítulo se trabajó a nivel compositivo y simbólico la relación entre la figuración y la abstracción tratando de encontrar un procedimiento con el cual poder representar ciertas condiciones que emularan la presencia de la materia en relación con la espacialidad y temporalidad. Bien es cierto que la figuración representa obras esencialmente cerradas y narrativas, mientras que, en la concepción de imágenes más abiertas en donde se sugirieran formas, texturas y ritmos la lectura de las piezas toma un giro más coherente hacia las inquietudes a las cuales se avocó la presente investigación. ¿Cómo representar formalmente la idea de que la velocidad no es más que el espacio partido por el tiempo? ¿Cómo invitar al espectador a navegar en el espacio a la velocidad de la luz en donde el tiempo se detenga en la piedra litográfica?

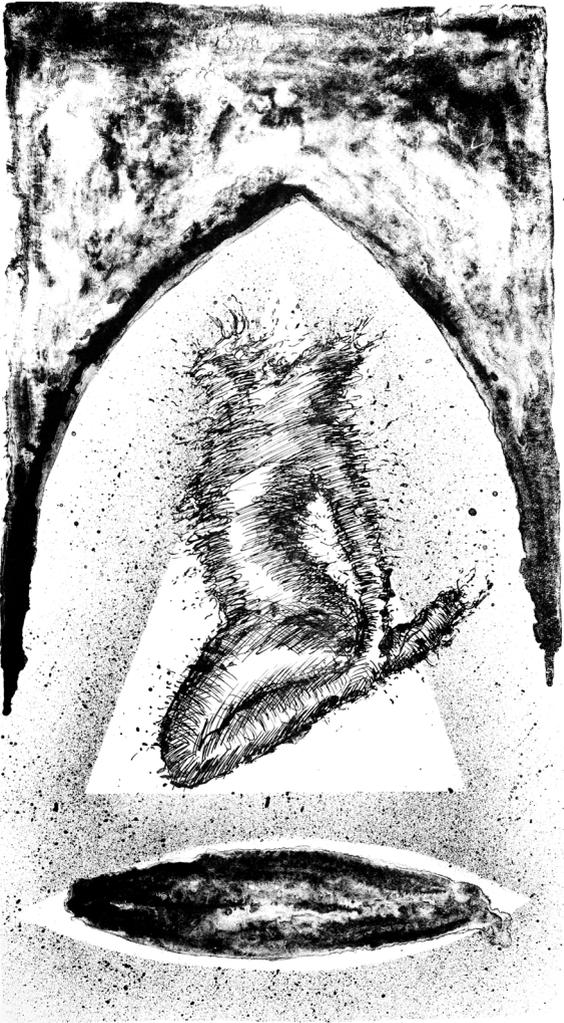


Espacio y materia #2 / 2018 / Litografía/ 68 x 36 cm.

•Geometría y trayectoria

Gravedad y aceleración son conceptos también abordados durante la presente práctica litográfica, modificando así la construcción de las piezas, donde la concepción es más cercana a la acción subconsciente, dados los tiempos de ejecución el trazo se dinamiza. Esta acción no es intuitiva, como sucedió al principio de la investigación-producción, existe en la segunda serie de estampas una conciencia más evidente de lo que se está generando en la piedra, es por ello que se utilizaron sistemas más formales de composición como la sección áurea, la división del plano. Fue también de profundo interés las llamadas “trayectorias convergentes”, las cuales se basan en la geometría euclidiana, donde las rectas paralelas nunca convergen, tal como sucede en la ausencia de gravedad y la geometría no euclidiana en donde divergen o convergen

siendo una manifestación gravitacional, todo ello aludiendo a la idea del tiempo-espacio, expresada en la teoría de la Equivalencia, que relaciona dentro de sus postulados a la curvatura espacio temporal del universo. Desde un punto de vista compositivo la posibilidad de generar tensiones o más espacios abiertos visualmente, enriquecieron las imágenes generadas dada la superposición de líneas formando tramas.



Espacio y materia #8 / 2018 / Litografía/
68 x 36 cm.

•Propagación de la luz/ la materia.

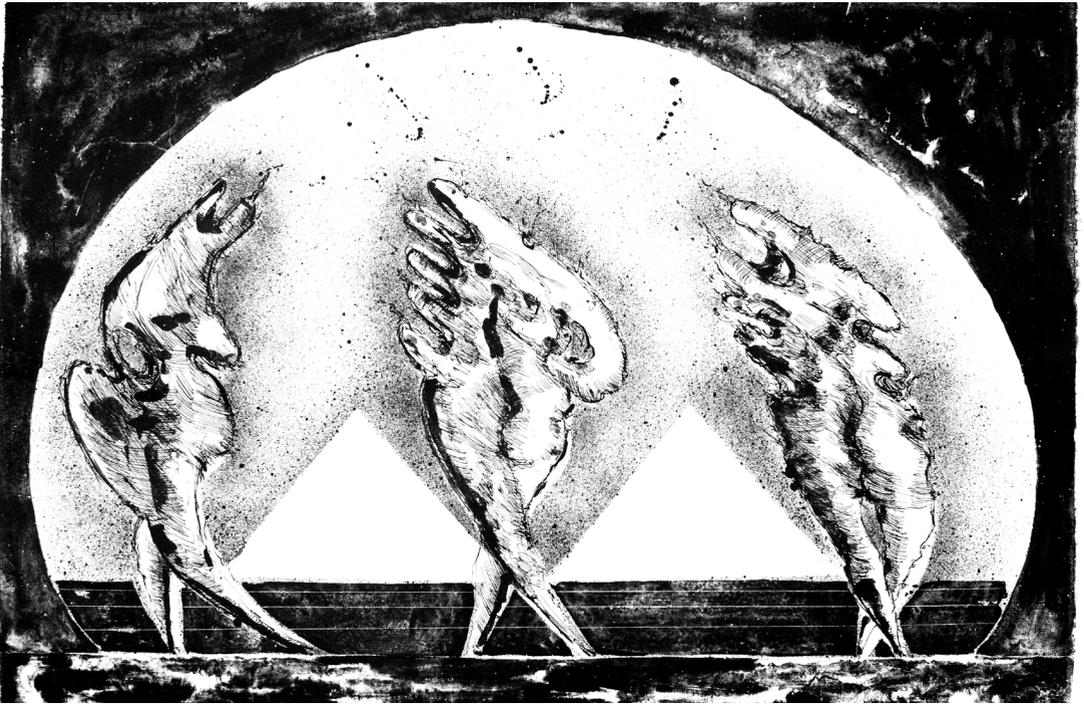
La luz proviene siempre de la materia: nace de la materia y desaparece modificada por la materias.¹⁷

Desde el ámbito físico, la luz es una onda electromagnética, generada por dos oscilaciones de campos eléctricos y magnéticos, esta se propaga en el vacío a una velocidad de 300.000 km/s. El número de oscilaciones por segundo se llama frecuencia, la duración de cada oscilación se llama periodo, la longitud de onda es el espacio recorrido por la onda durante un periodo.

Podemos pensar que la luz sin materia al no tener donde reflejarse no existiría, así como el espacio y tiempo van de la mano para comprender la realidad donde estamos inmersos. En el caso de la luz, su manifestación puede ser evidenciada a millones de kilómetros, desde los rayos solares que alcanzan la tierra cada día, hasta una estrella que nos ilumina por la noche. En ambos casos ejerce una presión pequenísima sobre la materia dependiendo de cada entidad y ello provoca transformaciones químicas en las sustancias, al influir sobre la materia emite electrones, de tal suerte que cualquier sustancia puede

¹⁷ Jorrit Tornquist, *Color y luz/ Teoría y práctica*, (España: Gustavo Gili, 2008) 40.

llegar a emitir luz y su temperatura asciende cuando esto sucede. Las propiedades cromáticas de los objetos dependen de su respuesta a los electrones a las radiaciones electromagnéticas. Todo lo que nos circunda es visible por una fracción de luz que es remitida por el propio objeto. En la actualidad podemos definir los colores a través de sus frecuencias, la retina capta los fotones en sus variables diferencias, cuando los fotones interactúan con los átomos o un sistema de átomos (molécula) este absorbe al fotón y pasa a un estado de excitación, después de un período de tiempo, el átomo vuelve a su estado fundamental y remite la energía absorbida en forma de fotones. Este planteamiento es una forma simple de explicar cómo la luz influye en la materia activándola para generar color.



Espacio y materia #6 / 2018 / Litografía/100 x 70 cm.

Somos substancialmente materia que refleja la luz, en la ausencia de materia, la luz no podría existir. Esa sinergia nos hace comprender que los elementos que definen los azares del universo cohabitan en rigurosa complicidad. Desde la propia perspectiva, puedo declarar que dentro de la presente investigación-producción existen rigurosas incógnitas respecto a lo que mueve todas las naturalezas de los mundos. Se ha tratado de codificar gráficamente todo este conocimiento, algunas veces asible y en otras lejano al propio entendimiento, siendo fascinante la manera

en que todos los anteriores conceptos han logrado detonar en el imaginario del que suscribe, hasta llegar a un punto reflexivo que se responde con preguntas cada vez más específicas, logrando una inflexión en los propios juicios tanto de apreciación estética como de análisis simbólico. La pieza “Espacio y materia #6” es un ejemplo de esta fluctuante comprensión de dichos conceptos y teorías, en ella podemos apreciar la existencia de las llamadas trayectorias convergentes, el espacio a si mismo se reconoce como la forma externa en que podemos representar los objetos por perspectiva, luminosidad o textura, tal como sentenciara Kant. En la pieza se logra un equilibrio entre los tres personajes antropomorfos centrales y toda la escena esta contenida por una curva que nos recuerda la no linealidad planteada por Einstein, la curvatura espacio-tiempo.

2.2 Movimientos artísticos contemporáneos que se relacionan con la idea de temporalidad, espacialidad, materia y signo.

- Relatividad/ Movimiento Fluxus

Los antecedentes de esta manifestación artística tienen su origen a finales de la década de los sesentas y principios de los setentas, encabezados por Ives Klein y Piero Manzoni, eliminando la obra como soporte, haciendo de la creación una interacción con el espectador, de ahí que el denominado Arte Conceptual, siendo una expresión racionalizada en donde tiene más peso el concepto o idea que la solución técnica resultando en algunas ocasiones en un acto performático.

El hecho de que en el Arte Conceptual, la visualidad ya no fuera indispensable para que la obra de arte fuera arte, puso en crisis el discurso de la crítica, hasta ese momento hegemónico, y supuso el punto de ruptura entre el modernismo y el posmodernismo.¹⁸

18 **Vásquez Rocca Adolfo**, “Arte Conceptual y Posconceptual. La idea como Arte: Duchamp, Beuys, Cage y Fluxus/ Nómadas” *Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas* #37, 2013.



Yves Klein, Antropometría, 1960



Yves Klein, Hombre saltando al vacío, 1960

Existe en este movimiento la tendencia a no exacerbar los procedimientos técnicos, sino a sintetizar reflexiones en busca de transgredir los cánones impuestos por corrientes más conservadoras o apegadas a estructuras donde la ortodoxia pesa más que el contenido. Este movimiento es caracterizado también por la irreverencia y crítica a las instituciones que legitiman la obra artística en un intento de hacer más evidente la simulación que existe en los juicios que afectan a museos y galerías que defienden obras carentes de sentido, compromiso social o intelectual, inmersos más bien en un valor de comercialización de productos que satisfacen a un grupo de elite.



Piero Manzoni, *Cuerpo de aire*, 1959-60.

Es ahí donde el Arte Conceptual se deslinda del mercado complaciente y cerrado, utilizando códigos más abiertos de comunicación, utilizando también a la Semiótica como herramienta de significación, codificación o decodificación.

En el Arte Conceptual se desmaterializa al objeto artístico y el proceso comunicativo utiliza a la experiencia como vía de reflexión. Recordemos que para Kant, la experiencia es la base de todo conocimiento de las cosas dentro de una temporalidad, la cual a final de cuentas es relativa en cuanto a los sistemas de referencia o de medición utilizados. De ahí que el movimiento Fluxus sea un territorio abierto, que posee la capacidad de insertarse en el terreno de lo empírico, nutriéndose por nuestra propia facultad de conocer.

En el caso de Klein, tanto sus acciones como sus pinturas acción involucran todos los elementos que han sido de nuestro interés desde el principio de la investigación, preocupaciones que advierten un cambio profundo en la manera de percibir el arte, sus piezas nos hablan de un proceso tangible, donde la materia es evidente, los tiempos de ejecución también y la espacialidad es inherente al acto, formando así un ciclo triada. Manzoni por su parte, específicamente en su serie titulada “Cuerpo de aire” (aliento de artista) nos deja ver un registro poético de la existencia, que recorre un abstracto espacial, como puede ser el aire que nos rodea, no lo vemos pero existe. De esa manera se relaciona simbólicamente con la presente investigación en un sentido espacio-temporal-matérico.

Finalmente acotando todo lo anterior, el movimiento Fluxus siendo una consecuencia directa del Ready Made, es decir, de la obra como concepto y como acto performático, podemos relacionarlo simbólicamente con la idea de tiempo, espacio y materia. Estos tres elementos son parte fundamental de su discurso y sin ellos la pieza simplemente no podría suceder. Es interesante dentro de la presente investigación-producción las posibilidades teórico-conceptuales que el tiempo, el espacio y la materia pueden generar en los movimientos artísticos contemporáneos, derivando en piezas que los re significan o evidencian específicamente.

•Empirismo/ Accionismo vienés

El Accionismo vienés surge en Austria entre los años 1960 y 1971, formado por un grupo de artistas opuestos a los códigos artísticos establecidos, es un arte que transgrede todos los límites, que involucra las más profundas sensibilidades, trastoca territorios y puede ser relacionado con aquello que Kant llamaba “sentido interno” ya que interactúa con la temporalidad, con el espacio, la materia, transformación constante. No es un arte que se active desde el lienzo o el pedestal, es un arte transgresor, agresor, la ruptura del arte contemplativo, halla en la acción una reflexión, arte como conocimiento, como autoconocimiento, como sanación y como transformación. Es catarsis, volver al origen a través de la destrucción de los códigos acuñados por la historia del arte y por la sociedad de consumo.

El artista “accionista” transfiere a su cuerpo todo el poder plástico, metafórico, simbólico y semiótico inherente al objeto artístico. El cuerpo se convierte el lugar donde tiene lugar toda la creación y la destrucción, en la topografía de los límites y en la zona de resistencia de una subjetividad que, a través de la vulnerabilidad de la carne, se enfrenta violentamente al poder político, social y tecnológico.¹⁹

Los artistas más representativos de este grupo son: Günter Brus, Otto Mühl, Hermann Nitsch y Rudolf Schwarzkogler.

Brus, experimentaba desde su propio cuerpo, ya fuera cubriéndose de pintura o utilizando la autoflagelación como parte de su acto performático, en muchas de sus acciones era auxiliado por su esposa Ann.

¹⁹ **Piedad Soláns**, *Accionismo vienés*, (España: Editorial Nerea, 2000), 11.



Ann (acción), 1964



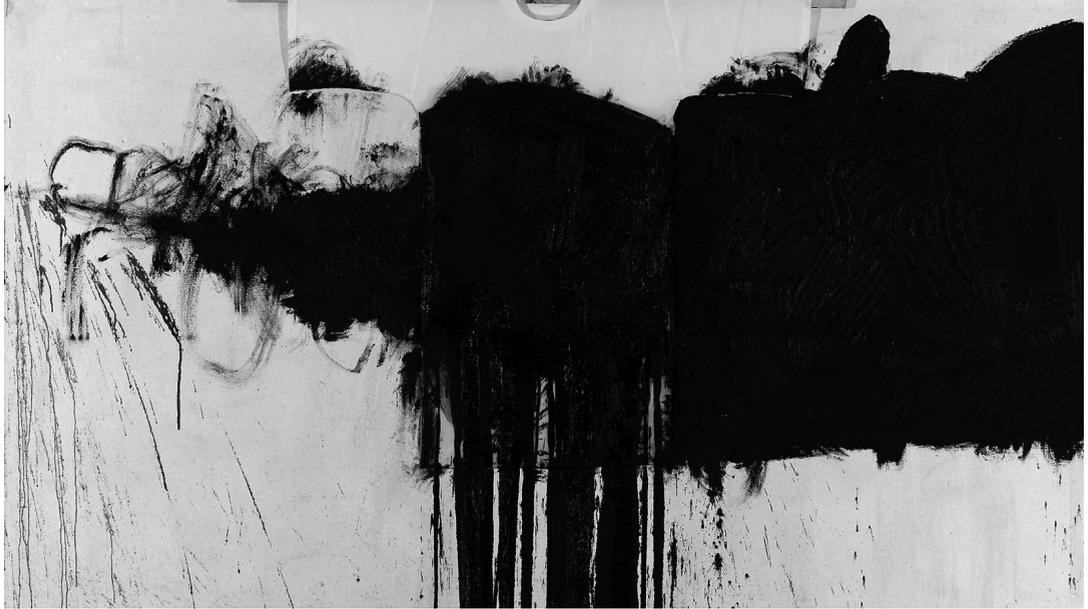
Mamá y papá (acción) 1964

Mühl utilizaba modelos que contrataba para sus acciones en donde con ayuda de sus amigos cineastas registraba los performances, en ellos utilizaba diversos materiales orgánicos tales como aceite, mermelada, harina, estos materiales funcionaban como detonadores visuales, simulando ser fluidos y materia orgánica.



Acción 68, Convento delle Oblate, Florencia, 1980

Nitsch desarrolló un concepto que llamó Orgen Misterien Theater (teatro de orgías y misterios), en donde desarrollaba rituales de curación, en actos performáticos que relacionaban los rituales paganos de la mitología romana, el Marqués de Sade, Nietzsche o el teatro de la crueldad de Antonin Artaud.



Schüttbild, 2010 Acrílico s/tela, 300 x 200cm.

Sus trabajos se dividen en dibujos, impresiones, fotografías y acciones en escenografías teatrales, en donde combina erotismo, violencia, sexo y muerte. De ahí se derivan los llamados “relictos” o los restos que quedan de cada acción, que en muchas ocasiones es un conjunto de materiales y elementos orgánicos



Acción #6, 1966, Viena, Austria.

Rudolf Schwarzkogler (1940-1969) es posiblemente uno de los más emblemáticos, siendo discípulo de Nitsch fue absorbido por el arte performático, trabaja también con Brus y Mühl realizando algunos filmes. Sus procesos turbulentos y viscerales que desarrolló en todas sus acciones son una anunciación de su muerte prematura. La acción #6 es una de sus performances más reconocidos, el cual fue llevado a cabo en su propio apartamento apareciendo totalmente vendado con dificultad para moverse y el dedo índice manchado de pintura negra. Durante el desarrollo de la acción va interactuando con varios objetos: un cable, un foco, una botella, un fonendoscopio, una estufa, un pollo y un espejo pintado de negro. ¿Podríamos pensar que anula a la idea de temporalidad y espacialidad al bloquear la imagen del espejo? ¿El cable, el

foco y la luz podrían tener relación con la teoría de la relatividad donde la luz nunca está en reposo? ¿El ave una alusión a la materia, al objeto? ¿Los ajustados vendajes limitando su propio movimiento contrarios al continuo movimiento universal?

Justo ese tipo de conjeturas son las que han sido de interés al relacionar este movimiento con la noción de espacio, tiempo, materia, objetos materiales, intervalo. Todos los elementos mencionados se relacionan con el Accionismo Vienés, son parte de los procesos con los cuales los performances son llevados a cabo. No ha sido de interés para la presente investigación la influencia histórico-política o las reminiscencias de la segunda gran guerra que nutrían muchas de las acciones, el interés va estrechamente ligado a los conceptos que constituyen la presente investigación y a su influencia en el arte contemporáneo habiéndose desarrollado en un periodo corto de tiempo (1960-1970).

•Land Art/ Ciencia y naturaleza.

El Land Art, o arte de la tierra es ciertamente una conexión del hombre con su entorno, así como los hombres de la antigüedad activaron la tierra dejando rastros de su existencia, en el arte contemporáneo existe este acercamiento al paisaje junto con sus especificidades según el entorno y el artista en cuestión. El término Land Art se le atribuye a Robert Smithson y fue acuñado en los años setentas. Actualmente podemos también encontrarlo como Earthwork.

Uno de los objetivos centrales es sacar al arte de los museos y exaltar lo que podríamos llamar normalidad en el paisaje introduciendo elementos del mismo modificando cuestiones espaciales o utilizando materiales específicos dependiendo de la intervención. Podemos citar como uno de los iconos de este movimiento la pieza en forma de espiral creada por el propio Smithson en Utah, Estados Unidos.

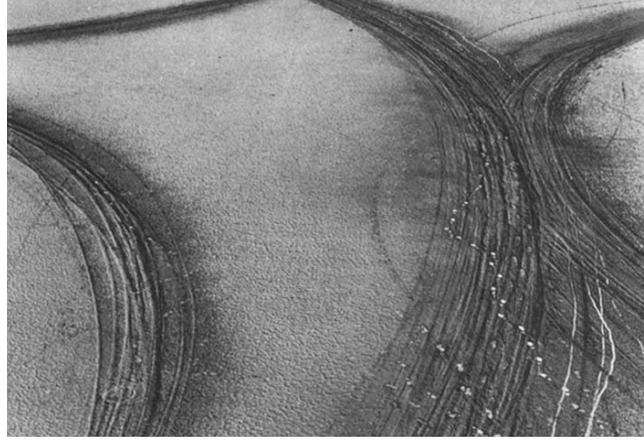
Estos procesos al ser monumentales suelen ser complejos en su realización y como todo arte conceptual puede tener tintes subversivos, políticos o meramente estéticos. Existen ramificaciones de esta práctica, podemos mencionar el “eco art” o el earth art” pero nos referiremos específicamente al llamado Arte de la Naturaleza y que abarca las categorías anteriores. Este movimiento se caracteriza por la creación de formas a manera de instalación con elementos

encontrados en situ tales como hojas, piedras, ramas. Artistas como Ana Mendieta, Andy Goldsworthy o Richard Long utilizaron estos recursos tanto en espacios exteriores como en interiores tales como museos y galerías, cabe recalcar que los elementos naturales, al ser llevados a espacios ajenos a su entorno como museos y galerías, al ser dispuestos de forma calculada y racional, formando círculos, elipses, líneas o tramas, adquieren una lectura poderosa y emblemática.

Michael Heizer, es otro referente que por sus características puede ser relacionado directamente con el concepto de tiempo, espacio y materia, específicamente su pieza llamada “masa levitando”, la cual es una roca de 340 toneladas asentada en dos muros que la sostienen o dan la sensación de hacerlo, creando la ilusión de estar flotando. Esta ilusión que causa un elemento fuera de su entorno, el cual nos provoca una sensación de ingravidez es una contradicción física-visual que se inserta en el subconsciente inmediatamente. Esta obra fue realizada para el LACMA, en Los Ángeles, California.



Otra de las obras más interesantes de Heizer, es un acto performático en su llamada “Circular surface planar displacement drawing” pieza concebida en 1969, en la cual el artista manejó una motocicleta dando vueltas en círculos, el surco obtenido por las llantas funciona como un trazo en la tierra y va construyendo una sucesión de círculos que se entrelazan. Desde un postura científica, esta acción combina los tres elementos a los cuales hemos avocado el tercer capítulo ya que no solo involucra la materia, el espacio y el tiempo, sino también la trayectoria y la geometría que proponía Descartes, cuando se concibieron la unión de varios puntos en un plano cartesiano dando origen a la física y a la geometría.



El Land art nos recuerda la temporalidad de los elementos, esa fina línea con la cual gracias a la gravedad, los objetos pueden situarse inamovibles, es un arte que funciona en suma comunión con lo que somos como especie y como planeta, arroja en cada una de sus instalaciones o intervenciones una forma de cohabitar con la perfección de la naturaleza siendo capaces de resignificarla desde un territorio poético inmerso en las preocupaciones estéticas, políticas o sociales que preocupan al ser humano.

CAPITULO 3

APROXIMACIÓN A LA SEMIÓTICA: SIGNO, SENTIDO Y REFERENTE EN LA CONCEPCIÓN DE IMÁGENES.

3.1 Charles Sanders Peirce y Gottlob Frege

•Signo, Sentido y Referente

Una de las contribuciones más significativas hecha por Gottlob Frege fue la distinción entre signo, sentido y referente.

“La conexión regular entre el signo, su sentido y su referencia es tal que al signo le corresponde un determinado sentido y a éste, a su vez, una determinada referencia, mientras que a una referencia (a un objeto) no le corresponde solamente un signo”²⁰

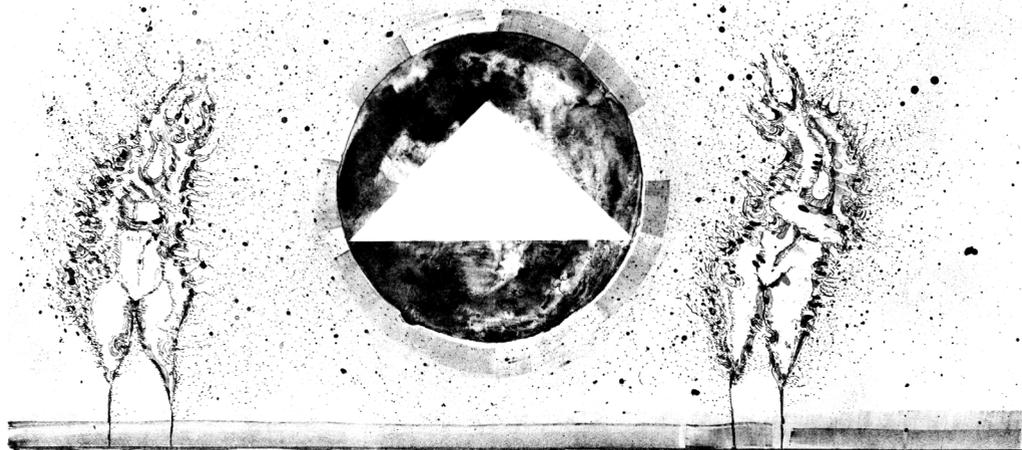
¿Qué es un signo lingüístico? En el caso del habla, el signo lo constituye una corriente de sonidos que nosotros podemos interpretar lingüísticamente. En el caso de la escritura, es una representación visual y gráfica que es portadora de un significado. El referente es aquello designado por el signo. Frege llama sentido al contenido lógico del signo, al significado.

“De la referencia y del sentido de un signo hay que distinguir la representación a él asociada. Si la referencia de un signo es un objeto sensiblemente perceptible, la representación que yo tengo de él es entonces una imagen interna formada a partir de recuerdos de impresiones sensibles que he tenido, y de actividades que he practicado, tanto internas como externas”²¹

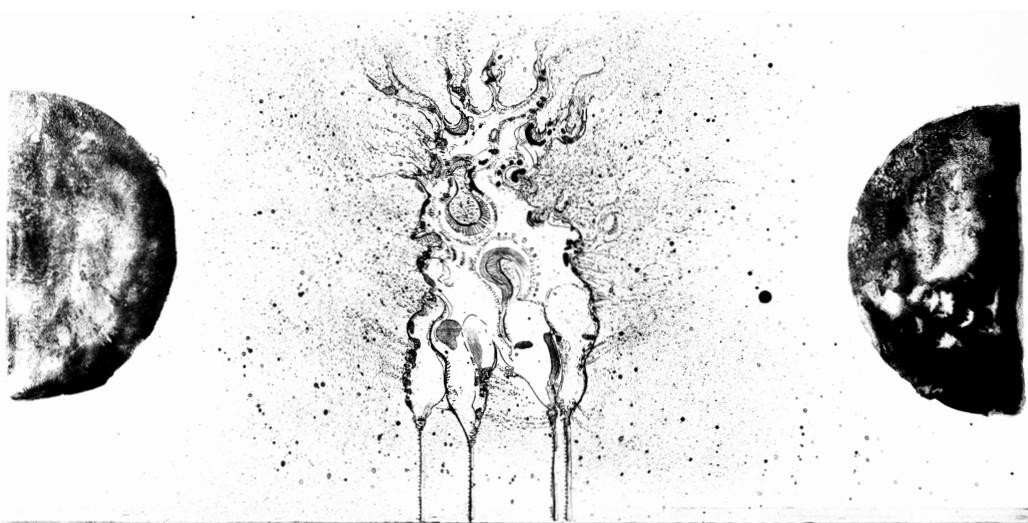
Con ello Frege, nos da entender que el signo para cada uno de nosotros tiene una representación particular dentro de nuestra propia experiencia, es decir, la asociación del objeto más primaria dentro de nuestras propias percepciones.

20 **Luis Ml. Valdés Villanueva**, *La búsqueda del significado*, (España: Edit. Tecnos, 1991), 26.

21 **Gottlob Frege**, *Estudios sobre semántica*, (España: Edit. Ariel, 1973), 54.



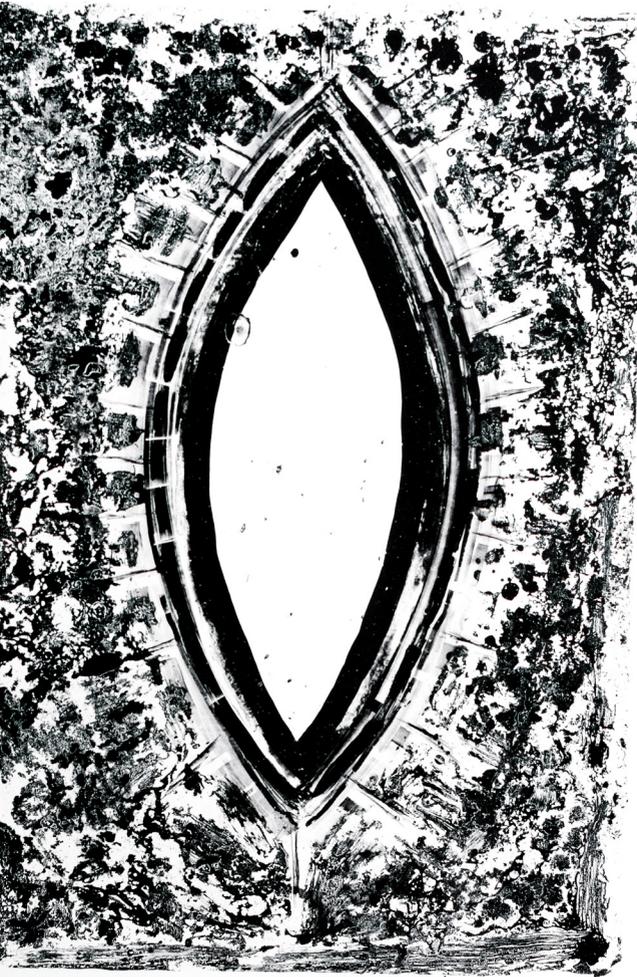
Materia y signo #1 / 2018 / Litografía/ 68 x 36 cm.



Materia y signo #3 / 2018 / Litografía/ 68 x 36 cm.

Si apreciamos las dos litografías de la parte superior, podemos darnos cuenta de que existen códigos de comunicación específicos de los cuales hablaba Frege, cada uno tiene una representación particular dentro de nuestra propia experiencia y la asociación más primaria dentro de nuestras propias percepciones. De tal suerte que un triángulo o un círculo pueden sugerirnos más allá de su geometría sensaciones específicas en cada uno de nosotros. Las piezas dialogan con la espacialidad de una manera simbólica, en ellas se observan dos figuras orgánicas de las cuales emana algún tipo de materia, las formas son reconocibles, tienen un origen antropomorfo, pero se alejan de un realismo específico haciendo que las piezas interactúen con el espectador de una manera más abierta, más aleatoria.

Cada individuo posee una diversa gama de asociaciones hacia el objeto-signo. El signo de más (+) quizá sólo, represente dos líneas que se intersectan, para otro tendrá que ver necesariamente con la suma o la adición de dígitos, para un tercero tendrá relación con una cruz, es de esa libre asociación de donde podríamos pensar en un conocimiento a posteriori, basado en la experiencia.



Materia y signo #8 / 2018 / Litografía/ 100 x 70 cm.

En el caso de materia y signo #8 podemos entender esa asociación hacia el objeto y el signo. Podríamos pensar que se trata de una incisión en el plano, una ventana que nos lleva al otro lado de este, podríamos pensar también que se trata de una piedra o pedernal utilizada por nuestros antepasados para labores diversas. Es así como nuestros sentidos, dependiendo de nuestras propias posibilidades de abstracción basadas en la experiencia nos indican que camino seguir para entender una imagen asociando un signo con nuestra memoria adquirida previamente.

Existen otros tipos de signos que Frege denomina “palabras conceptuales” y que también tienen sentido y referente. Para él las “palabras conceptuales” son signos que se refieren a un concepto, entendiendo el concepto como una función de un sólo argumento cuyo valor es un valor veritativo o de verdad.

¿Los conceptos y las funciones en general son referentes reales o son ficticios? Para él, los conceptos son entidades que existen con independencia de la psicología humana y del

mundo físico. Tanto la verdad como la falsedad son objetos denotados por los pensamientos. Un pensamiento verdadero denotará la verdad y un pensamiento falso denotará la falsedad. Si el objeto denotado por el nombre propio cae bajo el concepto denotado por la palabra

conceptual, se puede decir que la oración tiene a la verdad como referente. Si no es así, entonces será un pensamiento falso. Frege hace una distinción importantísima entre representaciones mentales y los sentidos. Para él, la naturaleza del sentido es distinta a la de representaciones psicológicas, y no son reducibles a la psicología. La diferencia entre la representación mental y el sentido consiste en que la primera sólo ocurre como una vivencia subjetiva y que no se puede compartir con los demás. En el caso del sentido, éste es compartido, aprendido o captado por todos.²²



Materia y signo #7 / 2018 / Litografía/ 100 x 70 cm.

Para Frege, las representaciones, al igual que los sentidos no pueden ser vistas ni palpadas, tal como los sentidos, nos indica que las representaciones se poseen tal como los sentimientos, los estados de ánimo o los deseos. Una representación es algo que alguien posee dentro de su propia conciencia y todas las representaciones requieren un portador, un solo portador ya que dos hombres no tienen la misma representación, sin embargo dos hombres pueden compartir el mismo sentido. En la pieza titulada *Materia y signo #7* podemos evidenciar lo anteriormente expuesto, el círculo es un signo que refiere a un concepto, en el podemos hallar una connotación interminable en el imaginario colectivo, que puede ir desde la forma que tienen los planetas, las burbujas de oxígeno en el agua o simplemente un cráter en la superficie de la luna. La textura circundante nos puede sugerir materia, movimiento y espacialidad.

²² Ma. Uxia Rivas, *Frege y Peirce: En torno al signo y su fundamento*, consultada el 18 de junio del 2017, <http://www.unav.es/gep/AF/Frege.html>.

Afirma que habría que reconocer tres ámbitos distintos para resaltar la independencia que gozan los sentidos y los divide en tres ámbitos. El primer ámbito es el mundo físico, el segundo tiene que ver con los procesos mentales y las representaciones psicológicas. El tercero se refiere a las entidades abstractas pero objetivas como los sentidos en general y el pensamiento, así como los valores de verdad o falsedad.²³

Frege nos hace ver que las representaciones se encuentran dentro de nuestra conciencia y son parte de nuestras propias percepciones. Al señalarlos que cada representación tiene un solo portador nos deja claro que no todos percibimos de la misma manera, pero eso no quiere decir que no podamos compartir un mismo sentido, ese sentido compartido lo que hace que ciertas representaciones sean más generales dentro de nuestras propias particularidades psicológicas.

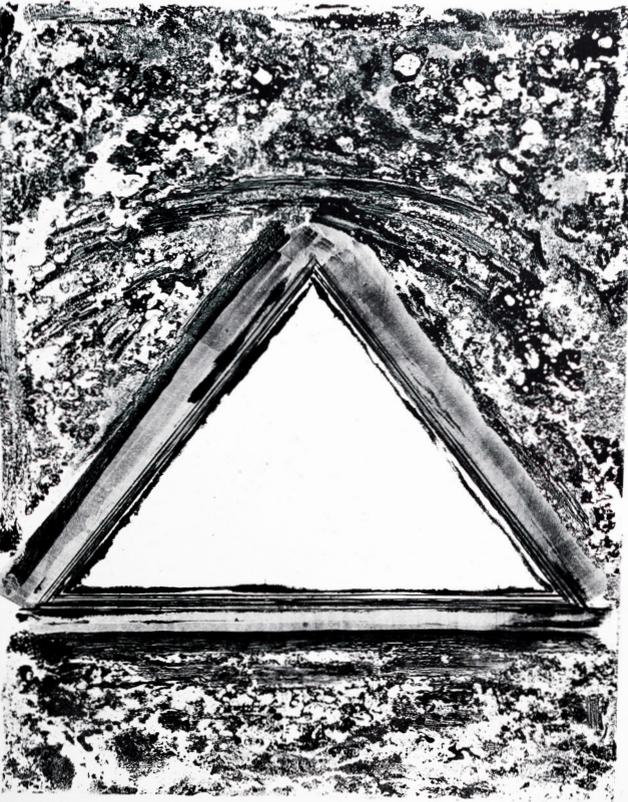
Un signo, o representamen, es una cosa que está en lugar de la otra para alguien, en algún sentido o capacidad. Se dirige a alguien, esto es, crea en la mente de esa persona un signo equivalente, o quizás más desarrollado. Ese signo que crea lo llamo el interpretante del primer signo. El signo esta en lugar de algo, su objeto. Está en su lugar en todos los sentidos, sino en relación a un tipo de idea, que a veces es llamado la base del representamen.²⁴

Podríamos considerar esta la formulación primaria o más conocida de la teoría de los signos de Charles Sanders Peirce, en esta articula los tres elementos que componen la relación de las ramas de la semiótica. Podemos ver como el filósofo esta hablando de una relación de tres elementos o triádica: signo, objeto e interpretante. El signo o representamen, es el signo en cuanto elemento individual y posee propiedades intrínsecas. La palabra signo es utilizada para denotar un objeto perceptible o solamente imaginable, el signo debe “representar” a otra cosa llamada objeto y un signo puede tener más de un objeto. De las relaciones en las que participa, en virtud de las cuales el signo, esta en lugar de otra cosa.

En el caso de la pieza Materia y signo #9 podemos advertir que siendo un triángulo podemos manifestar la triada peirciana. El signo o representamen es la figura geométrica de tres lados y tres ángulos, ese signo representa un triángulo, pero ese signo al tener más que un objeto rel-

²³ **Pedro M. Rosario Barbosa**, *La filosofía de Gottlob Frege*, (Creative Commons 2010), 17. Consultada el 27 de junio del 2017, <http://pmrb.net/books/texts/frege.pdf>

²⁴ **Charles Sanders Peirce**, *La ciencia de la semiótica*, (Argentina: Ediciones Nueva Visión, 1973), 22.



Materia y signo #9 / 2018 / Litografía/ 100 x 70 cm.

acional, puede ser también una construcción piramidal, un elemento en la triada política o en la estructura social, puede ejemplificar el número tres o emular la proporción divina. La pieza en realidad se inspira tanto en el signo o elemento geométrico, así como en la alusión peirciana y las diferentes connotaciones que pueden atribuírsele en distintos niveles cognitivos. La posición en la cual se encuentra ubicado, con la base del triángulo hacia la parte baja de la composición nos brinda la sensación de estabilidad, esta se contrapone con la idea de movimiento que anteriormente ha sido analizada y sobre todo con el concepto tiempo, espacio, materia, dado que ninguno de estos tres elementos por naturaleza se encuentra estático.

Podemos distinguir dos tipos de representaciones, “el objeto tal y cómo el signo lo representa” y el “objeto dinámico”, que es el objeto representado al margen de su relación con el signo. Podemos entender que, el objeto dinámico es el objeto exterior al signo y debe de indicarlo con algún indicio; este indicio o su substancia, es el objeto inmediato.

El interpretante es el efecto que produce el signo original, es decir, el efecto mental del signo para el intérprete, para el cual el signo es signo. El interpretante es algo producido por la mente, no en el sentido de que la mente contenga interpretantes, los propios interpretantes constituyen la mente. En toda esta semiosis, existe otro elemento que completa la relación: el concepto de “base” (Ground) refiriéndonos al signo que se encuentra íntimamente ligado a el, que podría ser una cualidad existencial o de continuidad, “tiempo y espacio”.

Cuando relacionamos la base ligada al signo, al objeto y al interpretante tendremos una triada, con lleva una clasificación de acuerdo a sus categorías, con la base, el objeto y el interpretante. Aquí introduce Peirce la división de la semiótica en tres ramas a las que relaciona con cada

uno de los elementos de la semiosis. La gramática especulativa, con la base. La lógica crítica, con el objeto. La retórica especulativa, con el interpretante.

El interpretante es el efecto que produce el signo original, es decir, el efecto mental del signo para el intérprete, para el cual el signo es signo.

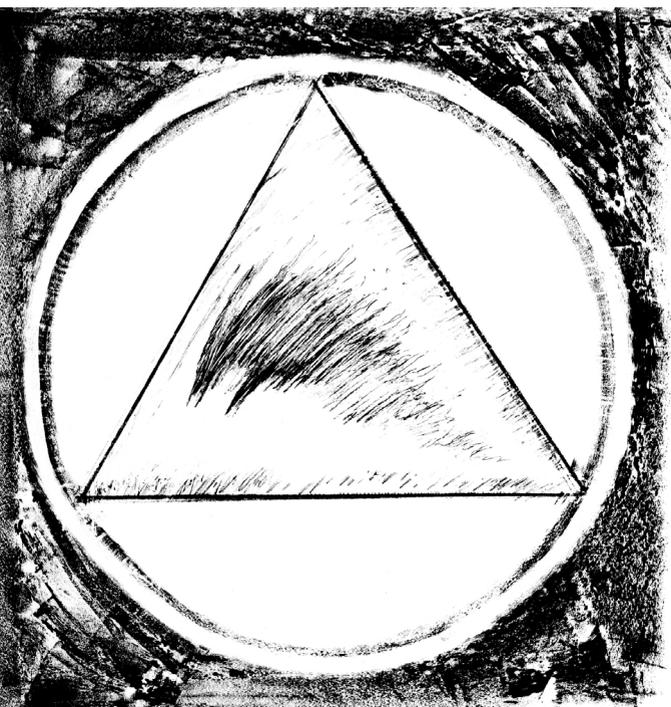
La primera estudia las relaciones de representación y las condiciones necesarias para que se de la representación y se encarga de clasificar los diferentes tipos de esta. La segunda rama es la lógica, que se avoca como ciencia a lo que realmente es verdadero en los signos, es la ciencia formal de las representaciones verdaderas, la lógica crítica se encarga de investigar las condiciones de verdad en general, desde que aquí deberá de discernirse la verdad o falsedad de una proposición, misma que no puede ser al mismo tiempo verdadera y falsa. La lógica crítica, se ocupa de los asuntos de los que se ocupa la lógica tradicional, en específico con la verdad y referencia. La retórica especulativa, surge del papel que desempeña el interpretante en la semiosis. La retórica pura se encarga de averiguar las leyes por las cuales en cada inteligencia científica un signo da origen a otro, un pensamiento provoca a otro. Trata también la condición formal de los símbolos, es decir su referencia general a los interpretantes.

Para concluir, esta tercera rama o división, estudia las condiciones para el desarrollo del pensamiento, por lo tanto se encargará de abordar la relación entre representaciones e interpretaciones. La filosofía peirceana tiene una relación notable con conceptos metafísicos y científicos tales como su cosmogonía evolucionista, es ahí donde surgen teorías como el tijismo (el azar que opera en el universo), el sinejismo (la continuidad que preside al universo) y el agapismo (el amor o simpatía como gran agente de la evolución en el universo). Enfocando dichos conceptos a la presente investigación podríamos decir que el sinejismo o continuidad en el universo tendría que ver directamente con la idea de tiempo-espacio, la creación como constante y desde una perspectiva orgánica-matérica podemos pensar en el tijismo, cual agente azaroso entre las diversas combinaciones que puedan existir dentro de lo que el hombre conoce como materia. Pierce establece una nueva lista de categorías: primeridad, segundidad, terceridad. Que le dan al pensamiento un esqueleto en donde dar estructura al signo, pues todo es signo, no podría entenderse sin la mediación de la terceridad.²⁵

25 Uxia Rivas Ma, “Frege y Pierce: Entorno al signo y su fundamento”, (Universidad de Santiago de Cómpostela, España) Consultada el 18 de junio del 2017, www.unar.es/gep/AF/Frege.html



Signo y espacio #1 / 2019 / Litografía/ 31,5 x 30,5 cm.



Signo y espacio #3 / 2019 / Litografía/ 31,5 x 30,5 cm.

Si analizamos la pieza “Signo y espacio #1” podemos advertir que el elemento central de la composición o el objeto está ligado directamente al signo. Desde un punto de vista formal, la pieza repite un elemento que se ha vuelto recurrente dentro de algunas de las composiciones, este elemento se vuelve un código dentro de la estructuración de las imágenes, tal como sucede en las piezas tituladas “Signo y espacio #2, #3, #4 y #5”, en donde la imagen recurrente se convierte en un signo original para el intérprete, para el cual el signo adquiere la cualidad de signo.

En la pieza “Signo y espacio #3” encontramos varios canales de significación simbólica al añadir el triángulo a la composición llevando al elemento central “sónico” a un terreno más abierto donde figuras geométricas tales como el triángulo y el círculo sugieren otros caminos en cuanto a la comprensión de la imagen en su conjunto. Si retomamos los postulados de Frege, la pieza en cuanto a concepto es real y puede existir, ya que se encuentra al margen de la psicología humana y el mundo físico.

Las relaciones triádicas se dividen a grandes rasgos en: triádicas de comparación, triádicas de funcionamiento y relaciones triádicas de pensamiento. Las relaciones triádicas de comparación son aquellas cuya

naturaleza es la de las posibilidades lógicas, las de funcionamiento son aquellas cuya basadas en hechos reales y las de pensamiento son aquellas que rigen las leyes naturales.

Los signos son divisibles según tres tricotomías: primero, según el signo en sí mismo sea una mera cualidad, un existente real o una ley general; segundo, según que la relación del signo con su objeto consista en que el signo tenga algún carácter en sí mismo, o en alguna relación existencial con ese objeto o su relación con el interpretante; tercero, según que su interpretante lo represente como un signo de posibilidad, como un signo hecho como un signo de razón.²⁶

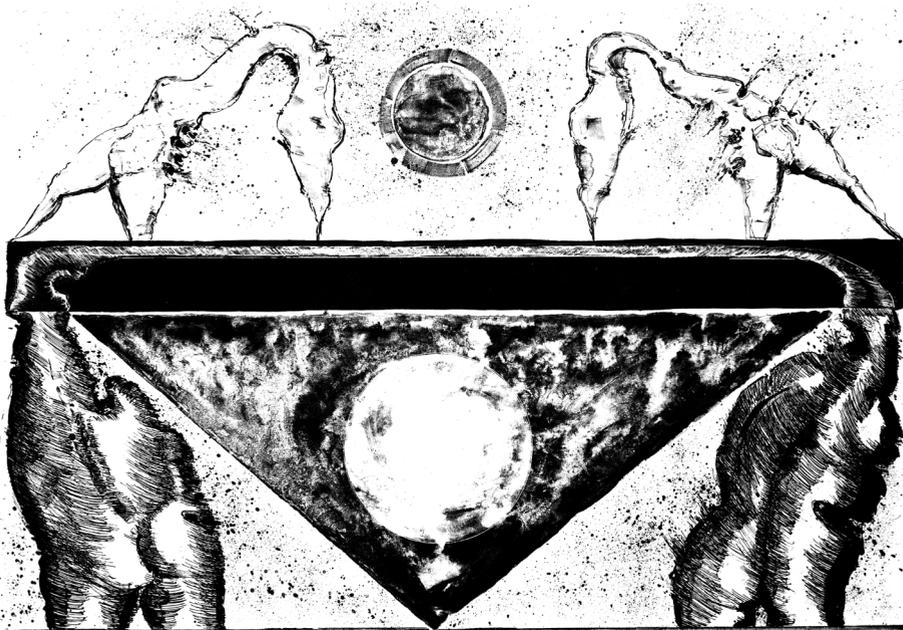
De dicha división un signo puede ser llamado *cualisigno*, *sinsigno* y *legisigno*, el primero es una cualidad que es un signo y no puede actuar como un signo hasta que este formulado, pero la formulación no tiene relación alguna con su carácter en cuanto signo. El *sinsigno*, es una cosa o evento real y verdaderamente existente, que es un signo y puede serlo únicamente a través de sus cualidades; de modo que involucra al *cualisigno* o varios *cualisignos*. Un *legisigno* es una ley que es un signo y es generalmente establecida por los hombres, todo *legisigno* significa por medio de una instancia de su aplicación, que puede ser llamada una réplica de él. Finalmente, un signo puede ser llamado ícono, índice o símbolo. Un ícono, es un signo que se refiere al objeto que denota caracteres propios, exista o no el objeto como tal, el ícono no actúa como signo, cualquier cosa, cualidad, individuo o ley es un ícono de alguna otra cosa, en la medida en que es como esa cosa y en que es usada como el signo de ella. Un índice es un signo que hace referencia al objeto al ser afectado directamente por ese objeto. Cuanto más es afectado por el objeto, desarrolla necesariamente alguna cualidad en común con el mismo. De tal manera que un índice es un tipo de ícono y no reside en el parecido con si objeto, sino la modificación que sufre el signo por el objeto. Un *símbolo* es un signo que se refiere al objeto y lo convierte en ley, la referencia a dicho objeto es inmediata; en consecuencia el símbolo es en si mismo.

•Primeridad, segundidad, terceridad.

El motivo por el cual Peirce divide en tres categorías secuenciales o números tiene que ver con tres ideas principales: la primer categoría es la concepción del ser y de existir, la segunda categoría la concepción del ser relativo a algo diferente y la tercera es la concepción de la

²⁶ Charles Sanders Peirce, *La ciencia de la semiótica*, 29.

mediación por la cual un primero y segundo se relacionan. La primera categoría es lo posible, es la concepción del ser en cuanto a la totalidad, también tiene que ver con las emociones y lo sensorial como el olor, el sonido, el color, lo bello o lo trágico. Si pensamos en el color azul, podemos relacionarlo con el mar o el cielo, pero también con el ártico o la tristeza. Cuando hacemos esta distinción de la generalidad, la distinguimos de todas las demás que no poseen este atributo. La segundidad es la categoría de lo real, tiene que ver con lo que sucede en un espacio y tiempo determinados, causa-efecto, acción-reacción. En ella es parte la primeridad, ya que la segundidad esta en constante transformación, no es lineal, es discontinua. En la terceridad están incluidos las dos categorías anteriores, podemos decir que es la categoría que hace la regla, podríamos pensar en un símbolo, que como veíamos anteriormente es algo que es y que no puede tener otra interpretación. La terceridad no puede existir sin la segundidad, tiene que ser práctica y a su vez se relaciona con la primeridad, que es lo posible, la existencia, el ser, el cual es un concepto sumamente abierto, de ahí que la terceridad sintetice y haga viable una lectura donde las tres categorías se complementen. La terceridad se sitúa en un tiempo continuo, que debe continuar siendo en un futuro sin fin, se relaciona tanto con la cultura, el lenguaje, los hábitos, es el orden simbólico.²⁷



Materia y signo #6 / 2018 / Litografía/ 100 x 70 cm.

27 **Nicole Everaert-Desmedt**, *La comunicación artística: una interpretación pierciana*: Bélgica: Facultad Universitaria Saint-Luis, Signos en Rotación, núm. 181 (2003).

La litografía titulada “Materia y signo #6” puede insertarse en la primera categoría, es decir, la categoría de lo posible, es la propia concepción del ser en cuanto a totalidad y tiene que ver directamente con las emociones. Al mirar la composición nos podemos dar cuenta de que se inserta en esta categoría ya que activa nuestra percepción en relación a belleza o fealdad, pero también podemos relacionar el círculo superior con el sol y el inferior con la luna, el triángulo que la contiene se encuentra invertido de tal forma que podríamos pensar que es contrario al triángulo visual que forman las figuras superiores separando el día de la noche. Se inserta de manera simbólica también en la segundidad ya que siendo la categoría de lo real, tiene que ver con lo que sucede en un espacio y tiempo determinados, es decir, todos los procesos de ejecución y concepción de la misma, causa y efecto, acción y reacción. Podríamos pensar que las figuras geométricas pudieran insertarse en la terceridad ya que involucra las dos categorías y las sintetiza al volverlas una regla, es decir, un símbolo. Sucede algo similar con las piezas anteriormente analizadas, específicamente “Signo y espacio #2, #3, #4 y #5”, en donde el elemento central, la figura que ha sido repetida se vuelve una regla, un parámetro reconocible y se insertan de igual forma en la primeridad, la segundidad y la terceridad o el orden simbólico.

•Pragmatismo e imaginación.

Durante el siglo XIX predominó en Estados Unidos la filosofía idealista, en la filosofía el pragmatismo formulado por Charles Sanders Peirce. El pragmatismo nace como un método lógico para esclarecer conceptos y podemos pensar que tuvo sus orígenes en el Cambridge Metaphysical Club, el cual había creado Peirce junto con otros intelectuales de su época.

Baste decir una vez más que el pragmatismo no es en sí mismo una doctrina metafísica, ni tampoco un intento de determinar la verdad de las cosas, sino sólo un método para averiguar los significados de las palabras brutas y de los conceptos abstractos.²⁸

El pragmatismo es primordialmente una filosofía de acción, persigue en parte, la línea del pensamiento empirista inglés. Según esta teoría, el hombre no es en primer término un ser teórico o pensante, sino un ser práctico, de voluntad y acción. Peirce redactó dos textos, el primero lo tituló “La base del pragmaticismo en la faneroscopia” y “La base del pragmaticismo

28 Charles Sanders Peirce, *El pragmatismo* (España: Ediciones Encuentro, S.A., 2008), 65.

en las ciencias normativas”. En ellos expresa que el pragmatismo debe de formularse desde nuestra respuesta al preguntarnos cómo hacemos filosofía, desde la lógica plantea la importancia del signo. Peirce afirma que todo concepto y pensamiento más allá de la percepción inmediata deriva en un signo, el signo tal como se expresó anteriormente es un tercer ente que relaciona otras dos cosas, no debemos de olvidar que el signo esta por el objeto y determina directamente al interpretante.

•Lo sublime y lo bello.

La inteligencia es sublime; el ingenio bello; la audacia es grande y sublime; la astucia es pequeña, pero bella ²⁹

Para Kant lo bello y lo sublime tenía que ver con una condición de percepción y sensibilidad particular en cada hombre. La multiplicidad de gustos provoca que todos sintamos placer o repulsión por los estímulos externos a los cuales somos sujetos. Todos somos propensos a tener debilidades y gustos dentro de nuestras particulares maneras de percibir lo que llamamos bello, las culturas por ende difieren en diversas estructuras en donde los pilares occidentales de belleza se dislocan en relación con otras culturas del orbe. Kant refiere a estas percepciones como sentimientos y expresa que lo sublime siempre habrá de ser grande y lo bello puede ser pequeño como si se tratara de una sucesión de cosas bellas para convertirse en sublime, de ahí que lo sublime es profundo y simple y lo bello solo usa sin mayor proyección psicológica que su condición bella. Para Hume la belleza y la fealdad, residen en el sentimiento de dolor o placer, pero también no podemos considerar la belleza física igual al ingenio, este solo puede ser apreciada por el gusto o la sensación.

Si la belleza o la fealdad pertenecen a nuestro propio cuerpo, este placer o dolor se convertirá en orgullo o humildad, existiendo en este caso todas las circunstancias requeridas para producir una transición perfecta de impresiones e ideas ³⁰

Debemos de comprender entonces que la fealdad nos hace humildes y la belleza orgullosos, pero desde un punto de vista más abierto podemos pensar que la belleza es transitoria y la ²⁹ **Kant Immanuel**, *Lo bello y lo sublime*. Consultada el 15 de noviembre del 2018, http://www.derechopenalared.com/libros/Kant_Lo_bello_y_lo_sublime.pdf
³⁰ **Hume David**, *Tratado sobre la naturaleza humana* (México, Ed. Porrúa, 2012), 257.

humildad es una circunstancia que no solamente se refiere a la condición de ser bello, de ahí que Kant, imprimiera más peso en lo sublime que en lo bello. Desde un punto de vista sémico, el objeto al cual le atribuimos ese sentimiento de reconocimiento referido a lo bello es proporcional a su efectividad en su lectura comunicativa, un signo que es reconocible y legible nos hará intuir libremente su significado, el receptor tendrá la capacidad de entenderlo en su totalidad lejos de cuestiones ligadas con el sentimiento que produce.

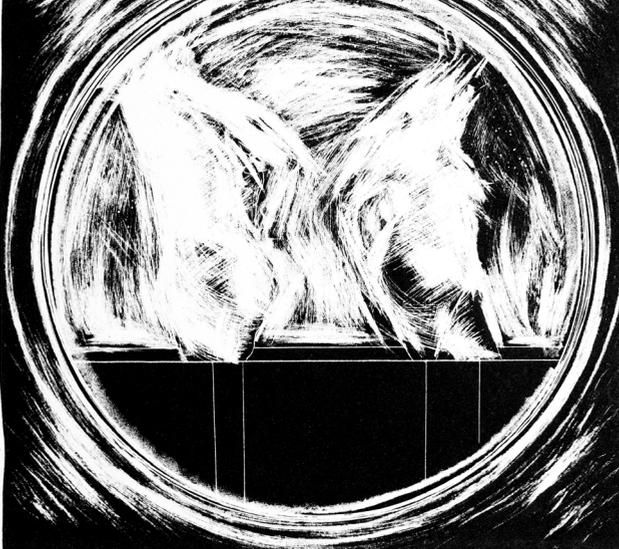
3.2 Signo, índice, ícono y símbolo como detonadores en la producción litográfica

•Signo, índice, ícono y símbolo, redes internas de significación.

Índice, ícono y símbolo funcionan directamente con el interpretante, tal como se ha expresado anteriormente y los lazos que pueden generar dentro de nuestra propia percepción dependen de los estímulos que hemos recibido anteriormente. Si el ícono es un signo que refiere a un objeto determinado, el cual denota caracteres propios, podemos entonces pensar en una iconografía propia desarrollada a lo largo de la investigación-producción, siendo quizá más evidente en las piezas generadas durante el último periodo de producción el cual se avocó a interrelacionar estas preocupaciones en la decodificación del propio lenguaje visual en el quehacer litográfico. Muchos de los símbolos que fueron introducidos al discurso visual reforzaron esta preocupación por conectar con el espectador de una manera más inmediata al ser reconocibles dentro de la producción de las litografías. Círculos, elipses, óvalos, triángulos, son parte de esta iconografía encontrada bajo los propios parámetros autoimpuestos de representación derivando en un discurso específico en relación con los tópicos abordados

¿Cómo podemos entender las redes que estos elementos semióticos nos arrojan? ¿Cómo podemos combinarlas en un lenguaje bidimensional?

Cuando realizamos un dibujo tendríamos que estar conscientes que intervienen todos estos factores relacionados con la asimilación de la imagen, pero en muchas ocasiones al concebir una pieza no estamos inmersos de manera obligada a construir imágenes desde la perspectiva de estos principios, por el contrario, en muchas de las ocasiones podemos pensar que la estructuración de una pieza parte de un impulso libre modificado en parte por los condicionamientos que hemos adquirido a lo largo de nuestra formación visual.



Signo y espacio #9 / 2019 / Litografía/ 31.5 x 30.5 cm.

La estampa titulada “Signo y espacio #9” nos habla de esta iconografía encontrada a lo largo de la investigación-producción. El círculo que envuelve a toda la composición se vuelve un ícono recurrente dentro de la mayor parte de las imágenes producidas, pero también podemos afirmar que es un índice como lo planteamos al principio del capítulo, ya es un signo que hace referencia al objeto al ser afectado directamente por este. En cuanto a conceptualización, la pieza parte de una aparente dualidad sugerida por los dos personajes centrales, éstos se encuentran de espaldas uno al otro, en un sentido simbólico nos habla de el bien y el mal, los cuales se contraponen, pero también de lo sublime y lo bello. ¿Podemos afirmar que la pieza analizada es sublime o es bella? Podríamos pensar que es sublime, ya que no está inserta en cánones estéticos formales, sin embargo, desde la postura kantiana puede ser una imagen profunda y simple, ya que no sólo utiliza su referencia psicológica para atribuirle su condición bella.

El origen de todas las ideas en cualquier campo o disciplina está ligado a nuestras propias facultades reflexivas, perceptivas y creativas. Desarrollamos habilidades específicas que alimentan nuestros propios esfuerzos. En el desarrollo de la presente investigación-producción, estos cuestionamientos se inspiraron en la filosofía, la ciencia y el signo. Esto derivó en la propia apropiación de diversos conceptos que tuvieron una salida gráfica, generando así una serie de piezas que se alejan de la literalidad al insertarse en un panorama más simbólico, en donde las disciplinas mencionadas puedan ser descubiertas o revaloradas por el espectador.

CONCLUSIONES

La litografía ha sido una técnica de reproducción idónea para darle una salida gráfica a los conceptos abordados en la investigación-producción debido a su cercanía con el dibujo, al utilizar materiales como lápices, barras, plumillas y tusche litográfico para generar aguadas o medios tonos, en donde la textura y el movimiento se puedan intuir con mayor facilidad. Una de las grandes ventajas de la litografía, en relación a otras técnicas como la calcografía o el relieve es que tiene la capacidad de transformarse aún cuando ya se encuentre bajo un proceso de impresión, esa capacidad de revaloración de la imagen es sumamente relevante para la construcción o deconstrucción de una pieza. La gestualidad y organicidad que la piedra posee, se relaciona íntimamente con los conceptos anteriormente expuestos: Temporalidad, espacialidad, materialidad.

Se ha buscado generar un cuerpo de obra coherente en cuanto a técnica y contenido, evidenciando la aplicación formal de estos conceptos de índole abstracta y dotándolos de significaciones más abiertas, en donde el espectador a partir de la observación de las diversas composiciones, pueda intuir los conceptos referidos. Dentro de este proceso de experimentación y conforme fue avanzando la investigación-producción, se comprendió la importancia del impulso creativo (consiente e inconsciente), el experimento visual, si lo podemos llamar de esa manera nunca ha pretendido ser ilustrativo, a pesar de que muchos de los conceptos abordados se prestan para dicho propósito, el pretexto implícito de representarlos dentro de una bidimensionalidad, trasladándolos al terreno de la gráfica se volvió un acto simbólico y perceptual. Dicho proceso se complejizó conforme la investigación tomó su curso, pero se fueron encontrando nuevos caminos formales de abordar la producción de estampas. Durante el desarrollo de la investigación-producción intuitivamente se estructuraron algunas de las piezas y en otras ocasiones partieron más de una racionalización como consecuencia de las diversas temáticas que se abordaron durante los procesos de búsqueda que fluctuaban entre la teoría y la práctica. Cabe resaltar que los puentes interdisciplinarios que ha generado la presente Tesis han decantado en procesos más abiertos de concepción y ejecución, difiriendo de los habituales procesos de estructuración visual y conceptual. Se lograron también enlazar desde la perspectiva propia conceptos aparentemente distantes, creando una sinergia que

enriqueció a nivel formal, conceptual y simbólico la propia manera de concebir imágenes llevando al que suscribe a rebasar sus límites perceptuales, evolucionando como creador de obra gráfica así como a nivel teórico y académico.

Durante el desarrollo del primer capítulo una de las principales preocupaciones al abordar el pensamiento kantiano en relación a la idea de espacio-tiempo, era la posibilidad de darle una interpretación gráfica, una salida bidimensional a dichos conceptos. Este proceso resultó ser un acto azaroso que incluyó encontrar desde la propia mirada plástica la traducción visual de lo intangible, pero no sólo eso, las distinciones entre el conocimiento puro y empírico inclinaron la investigación-producción hacia una autoevaluación respecto a los propios procesos de concepción y ejecución de imágenes. El acto creativo, el conocimiento a priori o a posteriori, la experiencia, fueron cuestionamientos que influyeron en la producción del cuerpo de obra, vislumbrando posibilidades más abiertas de ejecución, trazando un camino más horizontal entre disciplinas, entendiendo la abstracción como un impulso, un acto de sincretismo.

Surgió también otra línea de reflexión que generó el análisis de conceptos filosóficos en relación a definiciones de orden visual. De tal forma que el movimiento o el equilibrio pueden tener relación cercana con el tiempo y el espacio, así como la proporción o el ritmo. Entendiendo que quizá la filosofía y las artes visuales no se encuentran tan distanciadas como creeríamos al hallar puentes y sinergias entre ambas disciplinas. Cuestiones tales como la diferencia entre una superficie plana y uniforme, en relación con otra rugosa e irregular provocaban una asociación instantánea con la idea tiempo-espacio kantiana, en donde el tiempo se intuye como un sentido interno (la superficie lisa) y la percepción del espacio (textura) el cual está ligado a nuestras propias facultades naturales para percibirlo. Se planteó un análisis del Expresionismo norteamericano y la correspondencia que sugiere con todos los conceptos anteriormente descritos. Se generaron ligas de entendimiento con preocupaciones relacionadas con la intuición y el objeto, contenidas en la “Estética trascendental” de Kant y el lenguaje de los signos propuesta por Peirce y Frege, tema de interés en el tercer capítulo. Finalmente, encontramos en el llamado “Círculo de Viena” correlaciones con la Teoría especial y general de la relatividad de Einstein, tema de interés en nuestro segundo capítulo.

Las diferentes teorías que exponen los fenómenos con los cuales funciona el micro y el macro universo son especialmente empáticas con los procesos de concepción que los artistas visuales utilizan para estructurar una pieza. Cuestiones como el espacio y su organización así como

tópicos esencialmente compositivos y formales, dan pauta libre a una abierta interpretación de ideas y conceptos intangibles, pero reales.

De tal forma que el arte, en cualquier manifestación, expresión o disciplina se ve afectada y propulsada por estos tres factores: tiempo, espacio y materia. En este sentido la Teoría de la Relatividad Especial y General, planteada por Einstein en donde el tiempo y espacio no es lineal, sino que formando una curvatura permite al universo sucederse y expandirse constantemente, paradójicamente tiene relación con los procesos de estructuración de una pieza, es decir, el acto creador no es lineal y éste se sucede y expande constantemente hacia el continuo universal.

La organicidad de la materia, maximizada por integrantes del Movimiento Fluxus/ Accionismo Vienés o el uso del cuerpo como dispositivo performático, como vehículo expresivo, así como la utilización de elementos relacionados con la espacialidad y la temporalidad, evidencian su clara relación con la naturaleza humana.

Las obras procesuales, las instalaciones que dialogan con el exterior o funcionan dentro de espacios determinados proponen una sinergia reflexiva más abierta con el espectador. Así como el Land Art exalta a la tierra como ente vivo y como fuente de posibilidades de significación poética, el Arte Conceptual nos adentra en el terreno de las ideas, provocando en el público una estimulación que transgrede al ejercicio formal de concepción de imágenes u objetos. Todos los ejercicios reflexivos se originan al final dentro de nuestros propios parámetros y experiencia previa con lo cual entendemos y nos relacionamos con el mundo.

Signo, sentido y referente, tal como propuso Frege son el inicio de un análisis más profundo en la manera con la cual comprendemos los objetos. El planteamiento en cuanto a que la referencia y el sentido de un signo tiene que ver con nuestra propia asociación sensible, basándose en un cúmulo de recuerdos que dan forma y sentido al objeto, esto tiene que ver también con lo que Kant llamaba la capacidad de “receptividad” o “sensibilidad”. Como plantea Frege, por medio de ella nos son dados los objetos y es el acto sensible el que nos proporciona intuiciones para estructurar conceptos que le dan sustento al objeto como representación sónica y verbal. Hace hincapié en que la naturaleza del sentido es distinta a la de representaciones psicológicas, de tal forma que desde un enfoque kantiano, la representación mental es subjetiva, ya que ocurre en la vivencia inconsciente o lo que podríamos llamar a “priori” (aquel que es independiente

de la experiencia) y el sentido se considera un conocimiento a “posteriori” dado que se aprende colectivamente a partir de la experiencia.

Se analizó la postura peirceana acerca del “pragmatismo” en donde resulta coincidente desde el análisis de la presente investigación en cuanto a lo que refiere al impulso creativo, en donde los conceptos abstractos o palabras brutas pueden tomar un sentido claro a partir de nuestra propia percepción y todo nuestro conocimiento aprendido a priori. La des concientización del impulso, en el cual se conjuntan lo que Peirce llama filosofía de acción, no intercediendo la teoría, sino la practicidad y la voluntad. Se abordó la triada planteada por Peirce, la distinción entre signo, objeto e interpretante.

Cabe resaltar que en ese sentido tiende un puente con movimientos artísticos posteriores contenidos en el segundo capítulo de la presente investigación como el movimiento Fluxus o el Accionismo Vienés, en donde lo experimental libera al arte visual de los soportes convencionales (pintura, escultura, grabado) utilizando medios no tradicionales y mediáticos, rompiendo la verticalidad del museo, galería o institución cultural, llevándolo por consecuencia a la horizontalidad. Finalmente se fijó una distinción entre la manera con la cual entendemos el sistema tríadico planteado por Peirce en relación a Kant. Peirce sitúa la primeridad dentro del terreno de lo posible o el ser conectado con la emoción-sensación, la segundidad en el ser relativo a algo diferente, lo real; y la terceridad como mediación entre los dos primeros creando la regla, es decir el símbolo que posee una lectura clara y no puede tener otra interpretación, todo esto nos lleva a pensar que la primeridad es una condición a priori, la segundidad como un conocimiento a posteriori en donde causa y efecto o acción reacción son entendidas desde la experiencia y la terceridad como un juicio de universalidad estricto.

Desde el comienzo de la presente investigación se planteó la inquietud de trazar un puente entre disciplinas que, aunque se mostraban lejanas entre sí, poseían vínculos muy cercanos en cuanto a significación y definiciones específicas, que se ha manifestado en análisis abstractos y simbólicos que son parte de los campos de investigación mencionados en el título de la Tesis. Esta transversalidad fue gratificante y potenció aún más el interés por seguir descubriendo aristas y coincidencias no encontradas hasta el momento.

Cabe mencionar también la manera en que los propios procesos de concepción-realización

han tomado rumbos inesperados dentro de una búsqueda en la cual en ocasiones podría percibirse como una deriva aleatoria, en donde todo el conocimiento adquirido a priori, se volcaba en consolidar piezas en donde la idea tiempo-espacio-materia pudiera ser más clara. Esta aproximación a emular dichos conceptos fue variando en relación a los temas abordados en la investigación volviéndose en esencia más aleatoria y abierta. Ha sido sumamente gratificante la sinergia encontrada entre disciplinas aparentemente lejanas y la manera en que han enriquecido los propios procesos creativos y cognitivos.

EPÍLOGO

Todos los movimientos y teorías citadas anteriormente para generar el presente documento de investigación-producción son inherentes a los elementos que rigen de principio a fin nuestra propia existencia ya que vivimos inmersos en ellos. Habitamos una espacialidad determinada por factores temporales y finalmente terminamos siendo parte de una materialidad inestable que rige los confines del universo tal como lo hemos supuesto. Esta construcción, deconstrucción es inagotable, se transforma y en muchas ocasiones esta situada en el azar más exacto. Los artistas, así como los científicos, los filósofos o los estudiosos del lenguaje de los signos, poseen la capacidad de imaginar lo inimaginable para encontrar respuestas en una realidad relativa que en muchas ocasiones se presenta aparente. Todo conocimiento universal reside en lo más íntimo de nuestras propias percepciones y las capacidades intuitivas de prevalecer en la búsqueda constante de respuestas que expliquen nuestra existencia.

FUENTES DE CONSULTA

- Arnheim, Rudolf, 1972. *Arte y percepción visual*, Argentina: Editorial Universitaria de Argentina.
- Anfam David, 2015. *Abstract Expressionism*, Inglaterra: Editorial Thames and Hudson
- Beuchot, Mauricio, 2004. *La semiótica: Teorías del signo y el lenguaje en la historia*, México: Fondo de Cultura Económica (FCE).
- 2014. *Charles Sanders Pierce, Semiótica, iconicidad y analogía*, México: Editorial Herder.
- Bourdieu Pierre, 1988. *El sentido social del gusto*, España: Editorial S.XXI.
- Lévi-Strauss Claude, 1988. *El pensamiento salvaje*, México: FCE.
- Carnap Rudolph, 1969. *Fundamentación lógica de la Física*, Argentina: Editorial Sudamericana.
- Cacciari, Massimo, 2000. *El dios que baila*. España: Ed. Paidós.
- Einstein, Albert, 2008. *Sobre la teoría de la relatividad especial y general*, México: Alianza editorial.
- Einstein Albert, 1985. *Sobre la Teoría de la Relatividad y otras aportaciones, científicas*, España: Editorial Sarpe.
- Ellen Lupton, Cole Phillips, Jennifer, 2016. *Diseño gráfico: nuevos fundamentos*. España: Editorial Gustavo Gili, SL.
- Everaert-Desmedt Nicole, *La comunicación artística: una interpretación pierciana*. Facultad Universitaria Saint-Luis, Bélgica: Signos en rotación, núm. 181, (2003).
- Frege Gottlob, 1973. *Estudios sobre semántica*. España: Ed. Ariel.
- Falgeras Salinas, Ignacio, 1999. *Perplejidad y Filosofía Trascendental en Kant*. España: Editorial Cuadernos de anuario Filosófico.
- Fer Briony, Batchelor David, Wood Paul, 1999. *Realismo, Racionalismo, Surrealismo*, Madrid: Akal Ediciones.
- Hal Foster, Krauss Rosalind, Bois Alain, Buchloh Benjamin, 2006. *Arte desde 1900: Modernidad, Antimodernidad, Posmodernidad*, España: Ediciones Akal.
- Guasch, Ana María, 2002. *El arte último del siglo XX: del posminimalismo a lo multicultural*,

- España: Alianza Editorial.
- _. 2003. *La crítica del arte: Historia, teoría y praxis*, España: Ediciones del Serbal.
- Giannetti Claudia, 2002. *Estética digital: sintonía del arte, la ciencia y la tecnología*, España: Editorial ACC L'Angelot, Barcelona.
- Greene Brian, 2006. *El tejido del Cosmos: Espacio, tiempo y la textura de la realidad*, España: Editorial Drakontos.
- Hess Barbara, 2005. *Abstract Expressionism*, USA: Editorial Taschen.
- Hume David, 2012. *Tratado sobre la naturaleza humana*, México: Editorial Porrúa.
- Heidegger Martin, 2006. *Kant y el problema de la metafísica*, México: FCE.
- Kant Immanuel, 2015. *Crítica de la Razón Pura*, México: Editorial Porrúa.
- _. 1978. *Crítica de la Razón Pura*, España: Alfaguara.
- _. 2010. *Crítica de la Razón Pura*, España: Editorial Taurus.
- Kripke Saul. 1995. *El nombrar y la necesidad*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Marafioti Roberto, Charles S. Peirce, 2005. *El éxtasis de los signos*, , Argentina: Editorial Biblos.
- Marchán Simón Fiz, 2009. *Del arte objetual al arte del concepto*, España: Ediciones Akal.
- Munari Bruno, 1985. *Diseño y comunicación visual*, España: Editorial Gustavo Gilli.
- Martín Crespo Bibiana, 1999. *El Libro-Arte: proceso de una creación contemporánea*, España: Universidad de Barcelona, Facultad de Bellas Artes.
- Maderuelo Raso Javier, 2008. *La idea de espacio en el arte y arquitectura contemporáneos, 1960-1989*, España: Ediciones Akal.
- Negt Oskar, 2000. *Kant y Marx, un diálogo entre épocas*, España: Editorial Trotta S.A.
- Navarro Chávez José César Lenin, 2014. *Epistemología y metodología*, México: Grupo Editorial Patria.
- Peirce Sanders Charles, 1973. *La ciencia de la semiótica*, Argentina: Ediciones Nueva Visión.
- _. 2008. *El pragmatismo*. España: Ediciones Encuentro S.A.
- Regás Alavedra Jaume, 2012. *Semiótica y pragmática, el signo humano en*
- Raquejo Tonia, 1998. *Land Art*, España: Editorial Nerea.
- Sandter Irving, 2009. *El triunfo de la pintura norteamericana, historia del expresionismo abstracto*, España: Editorial Alianza.
- Sarmiento José Antonio, 2016. *168 dardos dadá*, España: El Taller de Ediciones, Ediciones de la Universidad de Castilla.

Subirats Eduardo, 1997. *Linterna Mágica: vanguardia, media y cultura*, España: Editorial Siruela.

Subirats Eduardo, 1991. *Metamorfosis de la Cultura Moderna*, España: Editorial Siruela.

Stangos Nikos, 1997. *Conceptos del arte moderno*, España: Editorial Alianza Forma.

Soláns Piedad, 2000. *Accionismo Vienés*, España: Editorial Nerea S.A

Scott Gilliam Robert, 1974. *Fundamentos del Diseño*, México: Editorial Limusa.

Tornquist Jorrit, 2008. *Color y luz/ Teoría y práctica*, España: Editorial Gustavo Gili.

Torreti, Roberto. 1980. *Immanuel Kant, Estudio sobre los fundamentos de la filosofía crítica*. Argentina: Editorial Charcas.

Tzara Tristán, Picabia Francis, 1999. *Siete manifiestos Dada*, España: Editorial Tusquets.

Vleeschauer, Herman Jean, 1977. "Kant". *Historia de la filosofía siglo XX*. México: Siglo XXI editores.

Valdés de León Gustavo A, 2011. *Una molesta introducción al estudio del diseño*. Argentina: Editorial Nobuko.

Valdés Villanueva Luis ML, 1991. *La búsqueda del significado*. España: Edit. Tecnos.

Wong, Wucius, 2014. *Fundamentos del Diseño*, España: Editorial Gustavo Gilli.

Artículos de revistas académicas

Limatola Laura, Llamas Pacheco Rosario. 2016-17. Los relictos del Museo Hermann Nitsch de Nápoles. La conservación de lo efímero o casi efímero. *Arché. Publicación del instituto Universitario de Restauración del Patrimonio de la UPV. Universidad Politécnica de Valencia*: 100, 101, 102.

Vásquez Rocca Adolfo, Arte conceptual y Posconceptual. 2013. La idea como Arte: Duchamp, Beuys, Cage y Fluxus. *Nómadas/ Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas* #37 (enero).

Recursos electrónicos

Ma. Uxía Rivas, *Frege y Peirce: En torno al signo y su fundamento*, consultada el 18 de junio del 2017. <http://www.unav.es/gep/AF/Frege.html>.

Rosario Barbosa Pedro M, 2010. *La filosofía de Gottlob Frege*, Estados Unidos: Creative Commons. Consultado el 27 de mayo del 2017. <http://pmlb.net/books/texts/frege.pdf>

Artículos de periódicos

Sampedro Javier. 2018. La fuente de la intuición científica. *El País*, 4 de junio, sección, Ciencia.