

POESÍA VISUAL:

Origen y destino de la práctica estética
Origen y destino de la práctica estética

Estefanía González
Espinoza

Resumen

El surgimiento de la “modernidad” como momento cúlpe de una sociedad industrializada en la vida cotidiana, aunado a las aportaciones teóricas y artísticas de las “vanguardias” del siglo xx, bifurcó la noción del *discurso estético* en valores culturales diferenciados entre el “sentido” y la “deriva”. Esta derivación discursiva dio lugar al estudio del *lenguaje* desde áreas del conocimiento, como Lingüística, Filosofía, Sociología, Antropología e Historia, incluso en ciencias exactas como Matemáticas, Física o Química; además, repercutió en el origen filosófico de *discursos deconstructivos* inspirados en la sociedad de consumo que, ante la diversidad de pensamientos, presentó el sentimiento de la pérdida de identidad. En la disciplina Estética, a partir del denominado “giro de la imagen”, las capacidades expresivas y sensibles de la obra de arte se aproximan a especificar una *ciencia de la imagen*, que permite contemplar la mirada hacia el significado epistemológico de modelos retóricos *textuales*, con el propósito de esclarecer, reflexionar, analizar, criticar y corregir las categorías centrales sobre la investigación empírica de la *visualidad* en el contexto de la cultura “global”; el “giro de la imagen” ha repercutido de la misma manera en los denominados *estudios visuales* y sus perspectivas académicas en varios países. En este ensayo, se busca delimitar un horizonte teórico enfocado al estudio estético de la producción artística actual

en medio de la “cultura visual”, donde la *poesía* se percibe como *arte total*, tanto de manera técnica como conceptual y metódica: sugiere líneas de expresión e investigación, a propósito del desarrollo científico. Heredera de valores sensibles, la *poesía visual* se presenta como un acontecimiento cultural que reúne prácticas artísticas de antaño y que desde el concepto de la *permanencia*, en relación con el “sentido” y la “deriva”, supone la diferenciación entre conocimiento y sabiduría; destina al “universo óptico” hacia el encuentro de nuevos *discursos estéticos* sobre el fenómeno humano en constante transformación e inmerso en la “era de la globalización”, que interpreta y define las acciones presupuestas por el *lenguaje*, encaminándolo a un *arte de aportación* en el cual la noción de “texto” trasciende como objeto de estudio y también como experiencia; promueve la identidad a partir de un contexto determinado por una *conciencia histórica* de “genética” hermenéutica.

Discurso estético: entre el arte y la cultura

CUANDO SE REALIZAN REFLEXIONES DEFINITORIAS SOBRE EL ARTE, es común entre las ideas retornar al origen que la cultura occidental preserva como legado, tomando por significado la *técnica* [1]. Este efecto reflexivo aparece así hasta nuestros días en el *Diccionario de la Lengua Española* de la RAE (2002); nace de aportaciones filológicas de otrora. La palabra *arte* proviene del latín *ars* y *artis*, que se refiere a un trabajo que expresa mucha creatividad; su raíz

indoeuropea *ar* alude a ajustar, hacer o colocar. Por su parte, la palabra *técnica* proviene del griego *tekhnicos*, que indica al que hace o destreza y habilidad para el *oficio*; se asocia con la raíz indoeuropea *teks*, que significa tejer o fabricar, presente en *tela* y *texto* a través del latín. El uso de un significado y otro resulta abarcador en la práctica y ambos concuerdan con un hacer de cualquier producción humana totalizando las disciplinas estéticas, emotivas, intelectuales, incluso, tecnológicas. Por ejemplo, se puede escuchar en la voz popular para referir al grado de dificultad de una tarea: “es todo un arte”, “es mucha ciencia para mí” o “son gajes del oficio”. Lo que el *Diccionario Etimológico Chileno* (2019), en línea, advierte en la definición de *arte*, es que existe una diferencia considerable con la de *técnica*, pues la palabra latina *ars* designa a aquellas aplicaciones prácticas que están destinadas al placer de los sentidos, y *técnica*, a aquellas aplicaciones prácticas destinadas a la mejora de la vida material humana [2]. Esta diferenciación es esclarecedora cuando se emprende un estudio estético que contempla aspectos de *arte*, *ciencia* y *oficio*. La investigación sobre Estética reclama el conocimiento teórico con el que ha nacido, que en manos del estudiante tiende a desplazarse de la teoría a la práctica y viceversa; posibilita al conocimiento artístico como *ciencia*. Lo que aquí se propone es reconsiderar a la Estética como disciplina prístina al servicio de la cultura, que, ante diversas tareas, hoy se refleja también en la denominada “cultura visual”, que se perfila al margen de la *imagen artística*, pues abarca otros fenómenos sociales de actualidad.

El surgimiento de la Estética como disciplina teórica al servicio del arte nació hacia 1735 en *Reflexiones acerca del texto poético*, utilizada por primera vez por A. G. Baumgarten para referir a determinada rama de la Filosofía; aparece más tarde en el título de su obra más célebre, *Aesthetica* de 1750, en el sentido de una teoría del conocimiento sensible en general y de su forma específica: el gusto. Sergio Givone (2010) menciona en su *Historia de la Estética* [3] que, gracias a esta referencia,

el término llega a Kant, quien en la *Crítica de la razón pura*, de 1781, lo utiliza para designar al análisis de las formas *a priori* de la sensibilidad, y que en la *Crítica del juicio*, de 1790, lo relaciona al juicio sobre lo bello y el arte (como antecedente al movimiento romántico) (p. 14).

Givone (2010) recuerda también que el mismo término fue empleado en el año de 1762 por J. G. Hamann en su escrito *Aesthetica in nuce*, donde adelanta la tesis de la naturaleza poética del lenguaje arquetípico universal, superando el significado etimológico.

La Estética logra consolidarse como una disciplina nueva durante el “modernismo romántico”; emerge en oposición a los viejos preceptos clásicos impuestos durante el sincrónico movimiento “neoclásico”, que propugnaba aún el dominio de cierto “racionalismo” sobre la sociedad. En manos de Baudelaire, la Estética moderna aparece como conciencia de un presente cuya fuerza subversiva es efímera; se revela contra la función normalizadora de la tradición; se opone a la actitud de objetivar la Historia.

En resumen, y a propósito del punto de vista historiográfico, la Estética nace a partir de dos puntos opuestos:

El primero apunta a una determinada concepción de *arte*, que representa un punto culminante de conocimiento filosófico; la *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general* de Benedetto Croce, reconstruye la historia del progresivo esclarecimiento de la autonomía del arte en detrimento a la metafísica estética. El segundo punto de vista contrario, que analiza Tatarkiewicz en su *Historia de la Estética*, expone la pluralidad irreductible de las teorías estéticas ante la continua transformación del arte, evitado la pregunta de qué sea el *arte*, se niega a que pueda darse una definición definitiva; donde las poéticas de la percepción resultan indefinidas, bajo la experiencia del devenir, cuya base constituye a la disciplina filosófica moderna. Quizá no sea imposible establecer una mediación entre am-

bas perspectivas, debido a que el reconocimiento del carácter históricamente cambiante y nunca definitivo de la experiencia artística, no sólo excluye la adopción de un punto de vista declaradamente filosófico, sino que lo requiere: la misma historización de los puntos de vista son el resultado de una reconstrucción sobre la historia, bajo determinado juicio histórico, donde se puede elegir y ordenar el material transmitido de dicha experiencia artística (Givone, 2010, p. 15).

Hacia el primer decenio del siglo xx surgieron dos amplias cuestiones tratadas hoy como estudios separados, ciencia del arte y estética general, donde la Filosofía perdió terreno entrada la tercera era científica que propuso Comte¹ (1984). En la obra *Introducción a la Estética* [4], Juan Plazaola (2007) anota:

E. Gilson establece una diversidad entre Estética y Filosofía del Arte; la primera propicia su estudio en relación al contemplador, mientras la segunda considera a la obra artística respecto al artista que la produce. La separación entre Estética y Filosofía del Arte iniciada por Konrad Fiedler fue adoptada por Dessoir y Uitz. La Filosofía trata cuestiones no resueltas, que cuando son resueltas pasan a ser ciencia como un saber sobre las cosas. Dessoir acude a la crítica empírica para separar la estética general de la teoría del arte o del lenguaje, define al arte como expresión y su diferencia con lo que no lo es, la Filosofía del Arte no suministraba criterios para ello. Contra una Estética Filosófica la concepción del arte como lenguaje tuvo éxito hacia 1925 con una estética semántica. En 1923 la Estética Filosófica había sido criticada por su ambigüedad terminológica, en términos de investigación era difusa, fue así que en el ambiente neopositivista anglosajón los juicios de la Estética Filosófica tuvieron un valor relativo, por tener el antecedente de una estética esotérica y haber categorizado la idea de belleza se formó un concepto subje-

tivo, teorizable, engañoso y arbitrario que no podía individualizar las categorías del símbolo artístico. Armando Plebe considera una Estética Filosófica que funda una crítica de obras concretas o una Estética Empírica de fondo sociológico, político, religioso, según el caso concreto. Ugo Spirito se inclina hacia la Estética Empírica, excluyendo al filósofo de toda injerencia en ella, señala que se quiere que la Estética se separe de la metafísica no para que sea algo distinto de ella sino solamente porque se niega perentoriamente el valor de toda investigación metafísica. Armando Plebe concluye que la Filosofía puede ocuparse del arte absorbiéndolo en su problema, pero no puede definirlo ni teorizarlo, la ciencia del arte puede teorizar sobre el arte, pero no puede levantarlo sobre el plano de lo contingente y relativo. La Estética puede ser muy bien una ciencia sin carácter normativo, el análisis de la creación artística en su *genética*; como Filosofía la Estética es teoría que especula, no legisla (pp. 269-277).

Juan Plazaola (2007) considera que el filósofo no prescribe nada al artista ni al crítico, pues los investigadores de hoy se limitan al estudio metódico de determinadas vertientes, preferentemente de aquella en que parece encontrarse lo estético en su máxima densidad: la creación artística; refiere únicamente al hecho de que en la mayoría de los estetas actuales, la Estética se identifica con el estudio del arte, como una actitud metodológica que desemboca en leyes generales y formulaciones concretas.

Respecto al *discurso estético* y la investigación estética en cuestión, se observa de antemano la forma dialéctica que, a través de la historia del pensamiento, ha generado *discurso* en argumentos congruentes o *tesis*, de las cuales emanan posibilidades discursivas contrarias llamadas *antítesis*, que puestas en contrapeso generan *síntesis*, de las cuales pueden surgir nuevas *tesis*. La *episteme* y la *doxa*, entendidas como caminos de la investigación, son concepciones que trazan la diferencia entre el conocimiento y el saber; delimi-

¹ Comte, A. (1984). *Discurso sobre el espíritu positivo*. Sarpe.

tan la verdad inmutable o razón y la opinión como apariencia o experiencia. La historia del pensamiento hoy se puede ejemplificar con juicios de valor cultural que van del “sentido” a la “deriva”, de la *construcción* a la *deconstrucción*, de lo *inefable* a lo *falible*; ello permite entrever a la naturaleza humana como la suma de razón y sensibilidad donde caben hipótesis, conocimientos perfectibles, posibilidades de error, conjeturas provisionales o procesos refutables. Desde una visión personal no se trata de radicalizar el pensamiento, tomar un punto de vista u otro, sino de aquilatar de manera discursiva las partes de razón y sensibilidad que propician un conocimiento en vía de reconstitución, a propósito del *discurso estético* en medio de valores artísticos o, si se pretende, en el ámbito de la mencionada “cultura visual”. Los problemas culturales en la actualidad tienen su propio contexto y características especiales, y por ello merecen el esfuerzo de analizar y recordar las aportaciones de quienes procuran la teoría estética, con la finalidad de favorecer el desarrollo del pensamiento histórico y sus discursos *textuales*. Surge la inquietud de contemplar el panorama artístico desde una mirada, tanto occidental como del resto del mundo, que no nada más comprenda la “Historia del Arte” eurocéntrica, sino también la tradición oral de donde proviene toda *poética*.

A continuación, se describe, a grandes rasgos, el paso histórico que va del proyecto “moderno” al “posmoderno” en el cual se percibe la necesidad de generar una *episteme* consciente de su *saber*, tal como la filósofa española María Zambrano sugiere como *razón discursiva*, que da continuidad al estudio sobre el “logos de Manzanares” que José Ortega y Gasset (1883-1955) plasma en su pensamiento filosófico en torno a las sinrazones de la vida moderna y la necesidad de una *razón vital* acerca de la sensibilidad y la descripción de la identidad como lugar común. La crítica al “racionalismo” y “logocentrismo como totalitarismo” de Zambrano desemboca en una “razón poética” [5], que armoniza la expresión creativa con el racionalismo como fundamento filosófico y dialéctico; arguye a la reflexión estética cargada de sentimientos e intenta evitar la destrucción de la vida interior y la libertad

humana gracias al diálogo entre filosofía y poesía; busca reformar la realidad como verdad inacabada donde no estén desligados conocimiento y sabiduría (Lizaola, 2004). Esta aportación de Zambrano acerca de la poesía ayuda a esclarecer la relevancia de sensibilizar a la razón a través de la teoría respecto a las posibilidades científicas del denominado “giro de la imagen” como campo epistemológico de la *imagen artística* de manera específica.

En 1980, Jürgen Habermas, al recibir el “Premio Adorno”, pronunció la conferencia “La modernidad: un proyecto incompleto” [6], donde realiza una crítica a la cultura, sin dejar de lado proposiciones y alternativas ante los problemas sociales. La crítica de Habermas al proyecto de la “modernidad” del siglo xx atiende la repetición de acciones y gestos, personales y subjetivos; a la sensibilidad *hiperestimulada* por actitudes narcisistas que generaron hedonismo en la vida cotidiana y profesional de la sociedad. El “modernismo agotado”, se vio confrontado con una conducta racional dominante de imperativos económicos y administrativos. El autor advierte una crisis cultural de las sociedades desarrolladas a raíz del libertinaje y supone el rescate de la ética, la identidad y la seguridad existencial. También menciona la especialización racional de la Estética, que tiene como resultado la distancia entre la cultura de los expertos y la del público en general. Esta anotación en particular repercute también en otras áreas del conocimiento donde la especialización aparece como una cualidad científica. El autor admite el reconocimiento de los errores del pasado; insiste en la responsabilidad ética que recae en la jurisprudencia a favor de la calidad de vida en la sociedad sobre la relevancia de la experiencia estética y el conocimiento del mundo (Habermas *et al.*, 2015).

Un año antes de la conferencia pronunciada por Habermas, en 1979, el francés Jean Lyotard introduce al campo filosófico el término “posmodernismo” utilizado hasta entonces en historia y crítica de arte, respectivamente, para señalar la crisis humanista que sufre la sociedad a partir de la década de 1870 con la Revolución Industrial y los cambios ideológicos y estéticos. La

“condición posmoderna” de la cultura, según Lyotard, se muestra como una reivindicación de lo individual y lo local frente a lo universal, una “edad de la cultura” y del conocimiento. La información como desencanto de ideales modernos y muerte de la idea de “progreso”. Propone el desuso e incredulidad de los discursos “metanarrativos” como verdades supuestamente universales de legitimación filosófica, que se dieron luego de las transformaciones literarias, científicas y artísticas dependientes de la institución universitaria de ciertas organizaciones o creencias comparativas (Vásquez, 2011). Ante la historia del pensamiento, la idea de “progreso” es una facultad administrativa que se presenta hasta nuestros días como fenómeno, tanto epígono como epistemológico.

Adolfo Vásquez Rocca (2011), en su ensayo “La posmodernidad: nuevo régimen de verdad, violencia metafísica y fin de los metarrelatos” [7], analiza la influencia del relativismo cultural determinado en las características de la “episteme posmoderna”² que sugiere Michel Foucault. La posmodernidad, según Vásquez Rocca (2011), ha impulsado un nuevo eclecticismo en la arquitectura, un nuevo realismo y subjetivismo en la pintura y la literatura, y un nuevo tradicionalismo en la música. La repercusión de este cambio cultural en la Filosofía ha conducido a una manera de pensar que se define a sí misma como fragmentaria y pluralista; se ampara en la destrucción de la unidad del lenguaje; percibe la pérdida de sentido como un proceso deconstructivo que genera experiencias plasmadas en discursos textuales.

En medio de la polémica posmoderna entre los usos de “pluralidad y complejidad” de la razón, Vásquez Rocca (2006) publicó otro artículo [8] sobre lo que llama “El giro estético de la epistemología” o “estetización epistemológica”. Busca la relación interna entre Filosofía, Literatura y Arte; encuentra la Estética como disciplina que permite entender el carácter ficcional de la realidad y del fenómeno de la “estetización generalizada”; revitaliza la filosofía de los cánones de la tradición moderna y la “fase larvaria del proyecto posmoderno” como los nexos que tienden a definirse en

los términos de transición, desplazamiento, deriva o fractura. Vásquez Rocca (2011) fundamenta que la “textualización de los objetos” generalizada como *teoría*, ha roto los límites y abierto la frontera a los mismos, poniendo en duda el sentido y la validez de conceptos de la escritura y la lógica. La razón narrativo-poética o la lógica del *discurso estético* tiende a una capacidad interpretativa de la razón. Señala a los mundos del arte con una consistencia ontológica propia como realidades autónomas, simulacros de resonancias interpretativas: campo de proyección de la experiencia. Los mundos del *texto* pueden hacer referencia al mundo real o pueden producir mundos posibles, cuyo espesor es puramente semiótico; cada visión del mundo constituye un nuevo tipo de conocimiento, lógico o emotivo, donde el *discurso textual* aparece como parte de prácticas sociales o formas de vida. Para Vásquez Rocca (2011) es necesario estudiar el discurso científico, reflexionar sobre sus orígenes y modo de constitución; hay que aceptar que no es solo un producto, sino una fuerza productiva:

...Las comunidades científicas son comunidades de problemas y sobre todo de retóricas, reconstrucciones de objetos que sólo existen en tanto se habla de ello de una determinada manera. En el nivel ficcional se establece un nuevo estatus óntico, en el cual habitan sujetos lingüísticamente constituidos... (pp. 51- 52).

El autor ayuda a imaginar una salida de los paradigmas de la racionalidad tradicional y su relación con la creatividad científica: un giro vinculado a lo artístico, que desplaza las líneas de fuerza de la reflexión occidental asentadas sobre la epistemología para dar paso a una reflexión sobre los estados y procesos creativos, clave a partir de la cual se lleva a cabo una comprensión de todos los ámbitos del pensar humano, incluida la filosofía misma. Los juicios de valor determinan el sentido y la fuerza del pensamiento; lo verdadero y lo falso son categorías de quien las formula y las concibe, no son absolutas. Vásquez Rocca (2011) inaugura el carácter científico de la producción artísti-

² ¡En las palabras y las cosas!

co-poética a razón de la ficción y la “textualización de los objetos”.

Los esfuerzos por estudiar en torno a las relaciones del lenguaje, la imagen y la representación, a partir de la crítica al “logocentrismo racionalista”, llevaron a Fernando Zamora Águila (2007) a publicar el libro *Filosofía de la imagen: lenguaje, imagen y representación* [9] en el que sugiere que es urgente contar con un aparato conceptual que permita afrontar las distintas modalidades de lo “imaginal” en ámbitos tan diversos, como la intimidad psicológica, la ciencia, la filosofía, la comunicación masiva, la religión, la educación, la propaganda o el arte. De igual manera, busca otros modos de pensar que no demeriten las cualidades de la imaginación y la imagen visual; se refiere al desarrollo de una “epistemología” y una “ontología” de la imagen que, a partir de la explicación crítica del racionalismo, relativismo, trascendentalismo y el idealismo lingüístico de Occidente, se posibilite a otras formas de lenguaje que permitan considerar a la imagen como realidad sensible, no sensible, imaginaria o arcaica. Invita a realizar estudios filosóficos sobre fenómenos de actualidad enfocados al conocimiento; propone un pensar filosófico no circunscrito a la razón discursiva, que se manifieste también mediante imágenes visuales y no visuales. Pensar la imagen puede implicar un cuestionamiento radical de las formas filosóficas tradicionales con lo que se adscribe al pensamiento complejo, no lineal; de manera literal, como aceptar que exista un pensamiento sin palabras, como el pensamiento visual (Zamora, 2007).

En el año 2011, Ana García Varas publicó *Filosofía de la imagen* [10], donde estudia y analiza, sobre todo alrededor de la imagen concebida desde la iconología, la imagen como lugar propio del pensamiento filosófico y cultural desde el cual se puede analizar a las sociedades actuales. Llamado “giro icónico o pictorial”, en el contexto anglosajón, busca observar las imágenes como puntos de vista y a partir de las disciplinas desde las cuales son observadas. García Varas (2011) circunscribe el debate sobre la hegemonía del pensamiento en ámbitos de la hermenéutica, fenomenología, filosofía analítica, historia de la cultura y

filosofía de la ciencia; a propósito de subrayar el sentido de la imagen y consolidar las bases del “logos”, propio de lo icónico, sus prácticas artísticas y fenómenos culturales. La idea del “giro icónico o pictorial” surgió en una carta-correspondencia entre Gottfried Boehm y William John Thomas Mitchell, a partir de que este en 1992 publicara el artículo “The Pictorial Turn”, que más tarde formaría parte de su libro *Picture Theory* en 1994. Hacia el año 2006, cuando ambos autores sostienen correspondencia, Boehm externa la necesidad de una nueva forma científica y discusiones institucionalizadas respecto de un debate intenso sobre el “giro pictorial” o el “giro icónico”, que nacen de tradiciones, contextos, debates e intereses diferentes. García Varas (2011) comenta que surgen dos perspectivas en el desarrollo del “giro hacia la imagen”: los estudios visuales anglosajones y la ciencia de la imagen alemana; los primeros hacen hincapié en la diversidad y proliferación de fenómenos icónicos de las últimas décadas, inspirados en la crítica cultural-ideológica de la representación; y la segunda se concentra en las nuevas posibilidades de significado que las imágenes ofrecen para conformar sentido. Los pretextos del “giro de la imagen”, se enlazan entre lo que Thomas S. Kuhn ha denominado “paradigma” y la relación entre ciencia y *marketing* como constantes culturales para cuestionar los fundamentos de la imagen inmersa en otro tipo de conocimiento no verbal de posibilidades cognoscitivas, discurso de actualidad cercano a la teoría o la ciencia, de modo que pueda probarse a sí misma mediante el intercambio dialógico e interdisciplinario, a través del análisis de sus propias maneras de generación de sentido; de ahí sus aspiraciones institucionales académicas.

De manera respectiva y tras una larga trayectoria teórica, Ana María Guash (2004), autora del artículo titulado “Los estudios visuales: un estado de la cuestión” [11], pone de manifiesto la necesidad de generar sentido discursivo en cierto aspecto en el cual la imagen es para los “estudios visuales”, como menciona Hal Foster, lo que el texto es para el discurso crítico posestructuralista. La preocupación por la “cultura visual” atiende a

proveer una perspectiva analítica y crítica en un paso que va de la “Historia del Arte” a la “historia de las imágenes”, siguiendo desarrollos teóricos y metodológicos que hacen referencia a un tipo de conocimiento comprometido por actitudes y valores implicados en la producción de imágenes. Esta visión académicamente reivindicativa de los estudios visuales señala pertinente observar, tal como sugiere Mitchell en su “giro de la imagen”; del mundo del texto al mundo como imagen como táctica de una amplia libertad epistémica y de “pensar en lo visual”, enfatizando el proceso de ver a través de distintas épocas y periodos; donde el objeto de estudio siempre busca la intersección entre visibilidad y poder social (Guash, 2004).

Por su parte, el teórico y crítico de la cultura José Luis Brea, hacia el año 2005, compila en *Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización* [12] una serie de dieciséis artículos, donde reúne cinco puntos de vista —sumando el de él mismo— sobre los ejes de discusión: la tensión entre los estudios visuales y la academia; su relación con disciplinas (Historia del Arte, Estética, Comunicación, Antropología) y corrientes del pensamiento actual (historicismo crítico, posestructuralismo, antropología posmoderna, sociología del arte); sugiere interrogantes abiertas que tensionan a la academia en un contexto de crisis de reformulación del saber universitario (Pinto, 2006).

La teórica y diseñadora Luz del Carmen Vilchis (2004), en *Semiosis hermenéutica de lenguajes gráficos no lineales* [13], define en el ámbito de la comunicación gráfica los conceptos de “sentido” y “no lineal”; el primero se aboca a la práctica hermenéutica del “texto visual” en su dimensión ontológica trascendente que integra a la “poiesis creativa” de la forma específica del arte como “práctica poética” en el contexto de la pluralidad discursiva; el segundo abarca fenómenos inmersos en el proceso de *semiosis* como posibilidad del uso de signos en condición de interactividad y nuevas tecnologías. La observación de la autora apunta hacia el reto del conocimiento de la nueva era de la comunicación, las ciencias, las artes y la tecnología ante una preocupación latente:

“el universo electrónico en nuestras manos”. Lo que significa enfrentar nuevos objetos plásticos y gráficos, a través de la alfabetización tecnológica. Los lenguajes gráficos “no lineales” atienden a la forma en que se utiliza la tecnología y las aplicaciones que de ello se derivan, cuyo estudio permite identificar dos direcciones de entendimiento técnico: los recursos para obtener un objeto plástico y el proceso de producción que involucra toma de decisiones “no lineales”, donde el individuo decide la circulación interactiva y el ritmo del objeto de conocimiento que no es de origen cíclico ni cerrado. Vilchis (2004) invita a la sensibilización de la transformación cultural; permanecer como espectadores o ser elementos y actores en el principio del nuevo milenio. Las consecuencias académicas de este cambio, se perciben en las aulas como contextos culturales, anota la autora.

Humberto Chávez Mayol (2015), en su ensayo “Re-conocer; apuntes, estrategias y tácticas” [14] encuentra tanto en la educación artística como en el fenómeno artístico una estrategia para comprender un caudal de formas instrumentales de producción; se dirige a algo que podría llamar “la conciencia epistémica del saber artístico” en donde aparece un conflicto entre las visiones especializadas del arte, tan socorridas por muchos modelos educativos, y las visiones epistémicas de corte relativista.

... el nuevo paradigma del arte es la conciencia de ambigüedad que bajo diferentes códigos se expande en múltiples sentidos. Entender este proceso implica poder imaginar una organización del saber y la enseñanza en una propuesta económica y potente que pueda enfrentar la relatividad de sentidos, sin olvidar los registros de una memoria social... (Chávez, 2015, p. 44).

El autor apunta a una problemática clave para realizar actualizaciones estratégicas alrededor de la noción de “arte”, inmersa en un contexto u otro, así como al sentido de congruencia al de pertenencia en cuanto a la identidad de quien se construye como un profesional del área. Arguye al

“arte” como operador de sentido que con ciertas estrategias interpretacionales configura una función estética con raíces o prácticas antropológicas, sociológicas, filosóficas, etcétera. Reconoce que el creador, se desliza en una práctica subjetiva que va del desorden al orden hacia una gramática de descubrimiento e innovación en la que no descubre ningún objeto positivo, puesto que la búsqueda no tiende a configurar una verdad matérica, sino que más bien intenta reconocer la multiplicidad discursiva de la subjetividad como un bien transformante (Chávez, 2015).

Los escritos en idioma español de este listado general de autoras y autores resultan antecedentes necesarios respecto a los conceptos de “sentido” y “deriva” que se han sugerido para los fines académicos del presente ensayo, donde cabe diferenciar lo “lineal” y lo que se ha denominado como “no lineal”, de manera respectiva, en relación con la investigación estética que enfoca sus aspiraciones hacia un horizonte epistemológico sensible. Y cabe recordar que no es posible concebir o resolver un discurso contradictorio o negativo en origen; esta es una característica del método dialéctico, según la reflexión del filósofo alemán Georg W. F. Hegel. La contrariedad y su resolución, se prueban mediante una tesis y antítesis donde la síntesis se presenta impuesta por la estructura del sistema dialéctico que fundamenta; la síntesis es positiva de principio a fin. A esa característica, Hegel le llama “negatividad” del método, que para él es la esencia de la dialéctica. Los contradictorios en sistemas factuales no pueden ser resueltos dialécticamente, pues no hay lugar para la síntesis. Según el *Diccionario de Filosofía* [15] de Runes (1994), el método dialéctico se identifica con la resolución de contrarios, no de contradictorios, y permite cabida a la razón crítica. El método delinea sistemas reales y la presentación detallada de los resultados. Lejos de considerar al método hegeliano como una ideología, que en su momento fue propuesto como doctrina por el autor, esta aclaración enmarca la posibilidad de cómo la noción de “sentido” también considera a la “deriva” como una cualidad positiva en tanto discurso; concepciones que pudieran llegar a ser

ideas contrarias, siempre y cuando se determine por quien investiga y sea plasmado como acto discursivo. También se aclara que el argumento de este ensayo, se encamina a la concepción de nuevas posibilidades en el pensamiento estético, que se encuentren de un término a otro y desde un punto de vista científico del método; a propósito de procurar el pensamiento científico del arte, a partir de la “textualización” y, de ser el caso, de los alcances epistemológicos que estudian la “cultura visual” de actualidad.

Los estudios que proliferaron luego de la primera mitad del siglo xx con el método del “estructuralismo” propiciaron investigaciones científicas acerca del lenguaje humano, lo que pertenece a la lengua. De mano de la Filosofía, la Gramática y la Filología surgió la Lingüística [16] como ciencia, ocupándose del lenguaje articulado, de los signos verbales utilizados por una cultura para expresar su pensamiento; los desarrollos de la lógica pura como teoría de la información que impone objetividad al subjetivismo (Sobrino, 1997). Esta capacidad expresiva desde el campo de la etnografía que argumenta Lévi-Strauss (1908-2009), por totalidad configurada y correlaciones dentro del fenómeno lingüístico, impulsa a Ferdinand de Saussure (1857-1913) a constituir la “semiología”, con el propósito de estudiar la lengua a partir de formas simbólicas inmersas en la cultura; signos culturales y principios que la regulan en la vida social. Por su parte, Charles Sanders Peirce (1839-1914) desarrolla la doctrina de la “semiótica”; a la acción “tri-relativa” (signo, objeto e interpretante) le llama “semiosis”, acción que analiza fenómenos, objetos y sistemas de significación que se materializan en textos. Cobra interés, para el estudio que aquí se presenta, considerar al lenguaje, en principio, como gesto, donde la noción de “texto” se asimila como un “todo” en manos de la investigación y, a partir de un proceso hermenéutico [17] que procura “conciencia histórica” (Grondin, 2008, p. 83), permite a contextos sociales reales ser campos de estudio culturales fértiles con tendencia a la “interculturalidad”; a propósito del desarrollo de otra nueva “edad de la ciencia”, que desde un punto de vista positivo advierte la

relación ética y estética de toda epistemología; en este caso, acerca de la *imagen*, reflejada tanto en los estudios visuales anglosajones como en la ciencia de la imagen alemana.

La poesía visual como universo óptico: hacia un arte de aportación

EL ENSAYO "ORIGEN Y DESTINO DE LA POESÍA" [18], ESCRITO POR Álvaro Ruiz Abreu (s./f.), además de que ha servido de inspiración para dar título al presente estudio, puntualiza sobre la capacidad que guarda la poesía en tanto discurso, donde la manifestación poética aparece como un puente entre la concepción del mundo que une el misterio de la vida con la irracionalidad de este; la poesía concilia al ser humano con la naturaleza, consigo mismo, con otros. Ruiz Abreu (s./f.) asemeja al poeta con el artesano, cuya materia prima es la palabra que mediante una operación transmutadora construye sistemas de sentido; usa el lenguaje, lo revitaliza. Las manifestaciones artísticas son lenguaje que adquiere un sentido en la vida cotidiana de los seres humanos. La poesía es circular, de acuerdo con la Historia en movimiento que sigue su curso y encuentra destino en la brevedad de la vida; Ruiz Abreu (s./f.) reconoce como obra maestra al poema "Piedra de sol", de Octavio Paz, quien lo inventa como "frase circular" con la intención de aludir al inicio y al fin; a las características conceptuales del pensamiento mesoamericano inmersas en la poesía de la vanguardia mexicana.

A partir de un reconocimiento vital con la naturaleza, la noción de *permanencia* surge en el pensamiento poético-filosófico mesoamericano como la contemplación de la quietud en movimiento; del tiempo que circula en el espacio. La visión cosmogónica de los antiguos nahuas reitera la vida en diversas manifestaciones artísticas; no se desgasta, renace en su cualidad de *permanencia vital*, a través de usos y costumbres en donde encuentra su contexto. Con la expresión "in xóchitl, in cuicatl" [19], la palabra hecha flor, decanta a la palabra hablada como destino de toda creación; coincide con el devenir universal del "eterno retorno", pensamiento latente también en

otras culturas. La poesía en Occidente y el resto del mundo emerge en una práctica original. Cabe recuperar el sentido etimológico con que la palabra *poesía* [20], del latín *poiesis*, cumple su característica original como cualidad de la acción *hacer* que refiere a convertir pensamientos en materia; Aristóteles (384-322 a. C.) la define por realización que busca crear algo. En una comparación ambas definiciones dependen de la imagen para construir un efecto sensible sobre la interpretación de la realidad; una reflexión *ensimismada*, que permite a la Estética ser un caudal ontológico de posibilidades discursivas.

Lo que se sugiere a continuación es la comprensión de la poesía visual [21], a través del concepto de *permanencia*: como el punto culminante de la "Historia del Arte" occidental en vínculo con la tradición oral como práctica ancestral aún latente que fomenta la identidad, así como la producción de sentido alegórico. Desde esta idea, la poesía visual que se desarrolla durante las "vanguardias" europeas del siglo xx, se percibe como la acumulación de sentido que permite a la sensibilidad humana y a las capacidades expresivas del lenguaje conformar una herramienta metodológica por medio de diversas manifestaciones técnicas que promueven el uso de la palabra y la imagen [22], a partir de libres conceptualizaciones comprendidas como urdimbre o "texto", es decir, *totalidad*. Esta herramienta metodológica aparece como una necesidad temporal de asumir la producción artística en manos de la investigación académica y, en todo caso, del desarrollo de *discursos estéticos* propios que permitan contextualizar problemas de estudio.

Roland Barthes (2009) en 1982 [23], al analizar: la pintura, ¿es un lenguaje?, fundamenta sobre la "teoría del texto" que la escritura no es reductible a una pura función de comunicación y considera la identidad original-temporal que porta el trazo; asegura que la escritura reside en el cuerpo que late (que goza) como el completo espacio de la pulsión y argumenta que la naturaleza pulsional del color del origen de nuestra escritura sirio-occidental no son cuentas de una razón, sino de un deseo. Los signos asiáticos son conductores de

energía gráfica que viajan por un espacio cultural abierto. Barthes (2009), a lo largo de su carrera, hizo varias afirmaciones que luego pudo decir de otro modo: “corregir” entre escrito y escrito; las aportaciones teóricas que emergen de este autor, se dirigen a la comprensión semiótica del “arte conceptual” de la segunda mitad del siglo xx en su vertiente lingüística que, para la década de 1960, Marcel Duchamp preponderó como el “arte de la idea” [24]. Más tarde el conceptualismo inglés y norteamericano lo divulgó como el “arte por el arte” y vio nacer un planteamiento tautológico ante el concepto. La “poesía visual” que se desarrolló en el contexto del “arte de vanguardia”, cuyo antecedente inmediato es el “concretismo” de la década de 1930 a la de 1950, encuentra a su vez un punto de partida en el “arte abstracto”, el cual procura representaciones visuales simples, tomadas a partir de diversos conceptos; estas representaciones son realidades visuales que guardan al gesto como si de un símbolo se tratara y resguardan la noción de “arte total”, que cobijó a toda “vanguardia” con las intenciones prácticas y teóricas que emergieron en manos de muchos autores. “El triunfo del lenguaje y presencia se está realizando hoy en el arte, cuando menos en el plástico, y especialmente mediante el fenómeno que estamos tratando: el solapamiento del texto y la imagen” (Gayoso, 2011, p. 536).

Por otro lado, existe la versión que se tiene de la “poesía experimental”, que se relaciona también con la expresión de “poesía visual” o “poesía concreta”. El artista italiano Adriano Spatola (2018) en la segunda mitad de la década de 1960 teoriza sobre la “poesía experimental” en su ensayo “Verso la poesía totale” [25]; en la introducción al libro que lleva este mismo título, según Giovanni Fontana, Spatola (2018) aclara la amplitud y la complejidad de la investigación, colocándose más allá de cualquier limitación de tipo lingüístico, estructural-metodológico, técnico, disciplinar o mediático; procede hacia la totalidad, colocándose como acto abarcador; un medio de comunicación (médium) total que describe como técnico y cultural, el cual da paso a la *continuidad* de la palabra poética y su dimensión visual y sonora.

Las operaciones interactivas dejan ver en el horizonte nuevas formas artísticas, plenamente autónomas; alude a una hipótesis total de un arte de la palabra, no como simplificación sino como análisis global del problema de estudio: del grafiti a la publicidad televisiva, del aullido a la música electrónica, y refiere a la *continuidad mental* en medio de la diversidad profunda de los comportamientos y las técnicas. La “poesía total” parece ofrecer los instrumentos de la creación poética, donde la fluidez intermedial identifica relaciones inéditas artista/público como un arte hecho por todos. En esta dirección, la “poesía experimental” se presenta como un método de aventura, incluso como sistema de desorden, que aquí se puede anotar como “no lineal”. Cuando la “poesía” se hace “objeto”, en la óptica de la experimentación verbo-visual del siglo xx, rechaza los cánones tradicionales de la lectura (Spatola, 2018). Este aspecto “experimental” ha de ser una característica de las primeras “vanguardias” en manos del arte abstracto; a modo de laboratorio, Ornella S. Barisone (2014) recuerda a Umberto Eco respecto a lo “programático” de la actitud experimental, como poner palabras en circulación y dar la dirección escogida [26]; algo que ver con la interactividad.

Además del desarrollo teórico, mencionado como “arte total” que nace a principios del siglo xx en los estudios de Theo van Doesburg y cuyo antecedente directo se remonta a Wagner y su percepción del teatro, la imagen y la música, la *visualidad* se desenvuelve hasta nuestros días como la suma de las manifestaciones artísticas resueltas a través de la técnica, donde el “arte vanguardista” propugnó su autonomía en un paso que fue de la *plasticidad* a esta *visualidad*, asumiendo, incluso, al sonido como *paisaje* o parte del mismo. Este argumento histórico se dirige a plantear al lenguaje artístico como *discurso*, tejido: “universo óntico”, propuesta que se asemeja a la definición que Louis-Jean Calvet (2001), en *Historia de la escritura* [27], apunta como *medios de expresión*; considera la palabra, el gesto, la danza, las señales de humo, el lenguaje de los tambores, los pictogramas, los tatuajes, las pinturas parietales prehistóricas, el maquillaje, las formas de ves-

tir, etcétera. Este aspecto etnográfico-lingüístico va más allá de la lengua oral o escrita; trasciende al tiempo antiguo, clásico y moderno hasta llegar a nuestro tiempo.

El predominio de la *visualidad* toma forma artística como concepto-materia, es decir, como “poética” que comprende: pintura, escultura, gráfica, acción, concepto, proceso, objeto, relación, sonido, instalación, intervención, comida, escena (danza, teatro, cine), nuevas tecnologías y medios mixtos; permite un punto de encuentro con otras áreas de conocimiento académico que consideran el surgimiento de otras necesidades profesionales y dan pauta al desarrollo teórico y práctico de la “epistemología de la imagen” en medio del contexto “global” y del pensamiento social “globalizado”. La visión aristotélica de antaño acerca de la *poética* fue formular, sin conocer los alcances, las bases de la Epistemología, un estudio científico sobre el “arte poética”, y sin llegar a categorizar de manera arbitraria ningún sentimiento humano, sino a utilizarlo como pretexto creativo. Luego, la “mereología aristotélica” sirvió al filósofo griego para fundar su Biología.

La poesía visual que aquí se presenta es una propuesta encaminada al tratamiento académico del *discurso estético*; de la imagen artística inmersa en la diversidad de la “cultura visual”, a fin de indagar en una realidad profesional a través del surgimiento de otras teorías comprobables y aplicables ante las necesidades humanas de actualidad, de manera que la práctica y la teoría se involucren en lo que puede llegar a ser un *arte de aportación*. Esta visión del lenguaje artístico advierte el nacimiento de campos de estudio disciplinarios, multidisciplinares, interdisciplinares y transdisciplinares; ensalza una comparación metodológica a través de la *ontología del lenguaje* [28], desarrollada por el filósofo chileno Rafael Echeverría (2003), basada en interpretar la palabra como acción y cuyo planteamiento atiende tanto a la comprensión como a la transformación del ser en el mundo; a propósito de la búsqueda de sentido y la consideración genuina de la deriva metafísica en la obra de arte.

Bibliografía

- [1] Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española (2002). Técnica. *Diccionario de la Lengua Española* (22.ª ed.). <https://dle.rae.es/?id=ZlkyMDs>
- [2] Anders, V. (2019). Arte. Etimologías de Chile (19.ª ed.). <http://etimologias.dechile.net/?arte>
- [3] Givone, S. (2010). *Historia de la Estética*. Tecnos.
- [4] Plazaola, J. (2007). *Introducción a la Estética*. Universidad de Deusto.
- [5] Lizaola, J. (2004). Reflexión sobre la razón poética de María Zambrano. *Rev. Estudios*, 68, 41-54. Instituto Tecnológico Autónomo de México.
- [6] Habermas, J., Baudrillard, J., Foster, H. et al. (2015). *La posmodernidad*. Kairós.
- [7] Vázquez, A. (2011). La posmodernidad: nuevo régimen de verdad, violencia metafísica y fin de los metarrelatos. *Rev. Nómadas, Crít. Cienc. Soc. Juríd.*, 29.
- [8] Vázquez, A. (2006). El giro estético de la epistemología: la ficción como conocimiento, subjetividad y texto. *Aisthesis, Rev. Ch. Inv. Est.*, 40, 45-61.
- [9] Zamora, F. (2007). *Filosofía de la imagen: lenguaje, imagen y representación*. ENAP/UNAM.
- [10] García, A. (2011). *Filosofía de la imagen*. Universidad de Salamanca.
- [11] Guash, A. (2004). Los estudios visuales: un estado de la cuestión. *Arte Cub., Rev. Artes Vis.*, 2, 66-71.
- [12] Pinto, V. (2006). Reseña de *Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización* de José Luis Brea. *Aisthesis, Rev. Ch. Inv. Est.*, 9, 43-48.
- [13] Vilchis, L. C. (2004). *Semiosis hermenéutica de lenguajes gráficos no lineales*. Imagen Siete.
- [14] Chávez, H. (2015). Re-conocer; apuntes, estrategias y tácticas, en A. Pérez, S. Sienra, L. Rodríguez, & J. Mojica (Comps.), *La imagen como pensamiento*. UAEM. Maestría en Estudios Visuales.
- [15] Runes, D. D. (1994). *Diccionario de Filosofía* (7.ª ed.; Tratados y manuales). Grijalbo.
- [16] Sobrino, M. (1997). La subjetividad negada: la disolución de la subjetividad en la antropología estructural de Claude Lévi-Strauss. *Bi-*

blat. UAEM-Centro de Investigación en Ciencias Sociales y Humanidades.

- [17] Grondin, J. (2008). *¿Qué es la hermenéutica?* Herder.
- [18] Ruiz Abreu, Á. (s./f.). Origen y destino de la poesía: reseña histórica. Recuperado el 28 de mayo de 2018, de <http://docplayer.es/9872437-Origen-y-destino-de-la-poesia.html>
- [19] Garibay, J. (1940). *Poesía indígena de la Altiplanicie*. UNAM.
- [20] Anders, V. (2019). Poesía. Etimologías de Chile (19.^a ed.). <http://etimologias.dechile.net/?arte>
- [21] Gordon, S. (2011). *La poesía visual en México*. UAEM.
- [22] Gayoso, J. (2011). *La palabra en el espacio plástico occidental*. UCM.
- [23] Barthes, R. (2009). *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos y voces*. Paidós.
- [24] Krauss, R. (2002). *Lo fotográfico: por una teoría de los desplazamientos*. Gustavo Gili.
- [25] Spatola, A. (2018). *Hacia la poesía total*. Colecciones LUPI.
- [26] Barisone, O. (2014). La escapada de la línea: Edgardo Antonio Vigo y la construcción de la poesía visual como género. *Rev. Laborat., Literat. Experm.*, 11.
- [27] Calvet, L.-J. (2001). *Historia de la escritura*. Paidós.
- [28] Echeverría, R. (2003). *Ontología del lenguaje*. J. C. Sáez.