

### ***1.5.2. Nivel lingüístico-II. Lenguaje científico:***

En este nivel de descripción, abordaremos la tarea de desarrollar un marco científico adecuado a la interpretación de los contenidos presentes en el nivel morfológico. Dicho marco deberá dar cuenta tanto de aspectos cuantitativos como cualitativos. Abordaremos los primeros a través de los denominados enunciados de factorización, y los segundos, mediante el análisis de las conexiones causales entre eventos intraprocesuales, y la síntesis crítica final que intentará dar cuenta concluyente de los contenidos de esta tesis.

#### **A) Enunciados de factorización.-**

A través de los enunciados de factorización, procederemos a definir las características diferenciales de las obras o agregados, y de las distintas actividades intraprocesuales.

Entenderemos las operaciones de factorización como una serie de operaciones analíticas cuyo objeto será seleccionar, en el conjunto de restos materiales, obras, agregados y técnicas constituyentes del nivel morfológico, ciertas características o constantes de tipo cualitativo y cuantitativo, que nos ayudarán a establecer clases o conjuntos de objetos u operaciones. Esos caracteres comunes se constituirán, por medio de las operaciones de factorización, en *unidades de análisis* con las que podremos operar a la hora de definir un modelo abstracto del proceso artístico. Ello es una necesidad metodológica de principio a la hora de abordar un análisis de corte arqueológico de una realidad dada\*.

Al describir las diferentes técnicas y procedimientos operativos, veremos que responden a patrones de actividad que difieren bastante entre sí. Por un lado, hemos recurrido a distintos sistemas de notación, y por otro, a diversas tecnologías. Es por ello lógico pensar que a la hora de factorizar las diversas actividades, la información disponible habrá de ordenarse respetando la especificidad de cada una de ellas. Por eso, para la tarea de reducir dichas actividades a patrones simbólicos a partir de los cuales, en los capítulos posteriores, poder inferir ciertas regularidades, proponer algunas

\*La cuestión primordial parece ser la siguiente: ¿Cuál es la unidad arqueológica primaria que regula la conceptualización y la operatividad del método arqueológico? (K.C.Chang, Nuevas perspectivas en arqueología. Alianza (1976), citado por L.F. Bate(Op.Cit.1998). Según estos autores, parece obvio que "la discusión sobre estas unidades básicas ha girado en torno a los objetivos de las distintas orientaciones teóricas de cada autor, y las propuestas van desde considerar como tales al "artefacto", o la "fase", hasta el "asentamiento". Todo depende de lo que busque el proceso de investigación. Además, incluso desde una misma posición teórica, puede haber diferentes unidades adecuadas para el análisis de los distintos aspectos de la realidad estudiada, y una misma muestra de datos puede tener diferentes grados y calidades de significación en relación con distintas preguntas."

criptiva o explicativa. Sin embargo, consideramos que la actividad artística, como fenómeno cultural, no puede explicarse sin la debida atención a los fenómenos o circunstancias del ecosistema en el que se desarrolla. Es por tanto nuestra obligación, a la hora de definir el espacio de nuestra investigación, integrar en él una descripción detallada de su entorno físico. Aceptando esa premisa, consideramos también que el modo de acceso a la realidad específicamente artístico debe atender preferentemente a la irrupción de lo irrepetible\*. Pondremos un ejemplo: un trabajo de campo sobre la vida de los cazadores paleolíticos, puede inferir las características de las piezas que aquellos abatían, remitiéndose a las investigaciones zoológicas referentes al periodo cronológico objeto de estudio: un conocimiento exhaustivo de las especies presentes en dicho ecosistema nos ofrece información sobre lo que podían o no podían cazar. Si, de la misma manera, conociéramos la flora, las condiciones climáticas, los recursos geológicos, o, por imaginar, hasta la meteorología del día a día, podríamos reconstruir un modelo hipotético muy pormenorizado de las posibles condiciones de actividad de dichos grupos humanos. Según nuestro esquema metodológico, la reconstrucción del espacio arqueológico no irá sólo de lo general a lo particular, sino también a la inversa. Según nuestro esquema metodológico, la reconstrucción del espacio arqueológico no irá de lo general a lo particular, sino a la inversa (Recordemos el chiste del borracho en la farola). Nosotros, volviendo al ejemplo de los cazadores paleolíticos, reconstruiremos la partida de caza desde la perspectiva subjetiva de haber sido uno más de ellos. Nuestro espacio será el espacio de la visibilidad efectiva, y la percepción del entorno será por ello una percepción situada, única, no sujeta a repetición, y, por ello, abierta a lo casual, a lo irrepetible, a lo azaroso, en la línea de los procesos de *arqueología experimental*, en los que los investigadores tratan de recorrer diversos tramos de actividad de las sociedades que estudian, realizando y utilizando procesos tecnológicos relacionados con la vida de dichos grupos o sociedades, en busca quizás de una “certeza íntima”.

Nuestra particular partida de caza se sitúa cronológicamente entre Enero de 1991 y Diciembre de 1994, y corresponde a una iniciativa artística incluida en un proceso doctoral, es decir, a una tesis práctica. Así, el espacio arqueológico queda definido por la continuidad de la trayectoria vital del SFA, en

\* M.L. Von Franz, discípula de Carl Jung, expone en su ensayo “Sobre adivinación y sincronicidad” (Paidós 1999), la cuestión de la dificultad de adaptar el método científico, sustentado en la repetibilidad, a acontecimientos o sucesos de carácter singular. Dichos sucesos forman parte de la vida cotidiana, y justifican en cierto sentido el recurso a las técnicas adivinatorias. En los procesos artísticos puede percibirse a veces la armonía como un orden singular e irrepetible que sentimos que nos compete de alguna manera, como puede hacerlo una configuración o echada de cartas, en base a cierto principio de sintonía o sincronicidad, o a la constelación de un arquetipo.

complementario del nivel morfológico, y en ningún caso lo sustituye. Por ello, remitimos al lector a comprobar sobre el terreno de los restos, obras y agregados, las operaciones de factorización. Para facilitar esa operación de control hemos dispuesto una codificación numérica que refiere las unidades de factorización a sus correspondientes tramos morfológicos, que podrán encontrarse en el Tomo referente al Nivel Morfológico, y en los CDrom que acompañan a esta tesis.

Una vez establecidos los límites del espacio arqueológico, atenderemos en primer lugar a la diferenciación conceptual de los diversos procesos y subprocesos constitutivos de las prácticas del SFA, cada uno de los cuales contará con sus unidades de análisis específicas. Distinguiremos dos categorías básicas. En la primera, incluiremos las representaciones sígnicas sobre soportes bidimensionales, y en la segunda, los procedimientos y recursos operativos. Creemos que esta distinción es oportuna por cuanto el proceso que nos ocupa oscila constantemente entre el polo de la acción y el de la representación. Esta dualidad, en la que el proceso se representa a sí mismo, constituye probablemente su núcleo filosófico o matriz generativa.

En el elenco de representaciones, diferenciamos los sistemas de notación empleados. En el caso que nos ocupa, las modalidades de representación que hemos identificado en el campo arqueológico han consistido en el uso de lenguas naturales escritas, figuración, matemáticas y esquemas. Cada una de dichas modalidades ha sido empleada con un propósito determinado, con una determinada intensidad, y en secuencias de acción que la tarea de factorización deberá poder cuantificar.

En cuanto a los procedimientos y recursos de acción operativa, constituyen sistemas más o menos complejos que nos proponemos desentrañar. Confluyen en ellos diferentes tecnologías que se interrelacionan con propósitos determinados, y constituyen también en sí mismos el resultado de las intenciones y recursos del SFA. Los recursos operativos vienen dados por la percepción o el apercibimiento por parte del SFA de facilidades y restricciones que ofrece el entorno social y material, y el espacio físico en el que se desarrollan sus actividades.

A continuación, mostramos el esquema general de factorización, en el que quedan definidas de forma provisional las unidades de análisis que serán tenidas en cuenta a la hora de desarrollar la tarea de cuantificación de la actividad intraprocesual. En las conclusiones del presente proceso de investigación emitiremos un juicio valorativo en relación a su relevancia o utilidad. Dichas unidades serán computadas en relación a su prevalencia a lo largo del periodo objeto de estudio, que como se ha apuntado ya, ha quedado circunscrito a los márgenes delimitados por el *Archivo*:

**B) Enunciados de integración.-**

El modelo descriptivo que proponemos para proceder a la reconstrucción del proceso creativo debe, a nuestro juicio, de ofrecer una visión lo más detallada posible de los fenómenos que tratamos de describir. Por ello, hemos decidido desplegar una estructura metodológica acumulativa que fuera capaz de dar cuenta, o por lo menos mostrar de una forma clara, los diversos aspectos analizables en un proceso de investigación creativa. El problema más importante se localiza a nuestro juicio en el ambiguo lugar que le toca ocupar al artista-investigador. Se trata del problema de articular una visión subjetiva y una visión objetiva de los acontecimientos. A nuestro juicio, tanto una visión como la otra no darían sino una información parcial de los hechos que se trata de explicar, y ha sido por ello una prioridad para nosotros intentar armonizarlas.

Al hilo de este planteamiento, y recapitulando por un momento, recordaremos que en esta tesis hemos propuesto un esquema descriptivo en el que, en primer lugar, se presentara de forma sintética el material resultante de un proceso artístico (nivel morfológico). Después, en el ámbito propiamente descriptivo, describiríamos en primer lugar los entornos de interacción en los que se ha desarrollado el proceso creativo, en segundo lugar presentaríamos el conjunto de técnicas y tecnologías empleadas en dicho proceso (nivel de los lenguajes y esquemas operativos). En tercer lugar, atenderíamos a la presencia de los tramos lingüísticos de diverso orden que emergen de forma sincrónica a las prácticas creativas, y que, *stricto sensu*, formarían parte de ellas, y en cuarto lugar, mostraríamos el conjunto de obras a que el citado proceso ha dado lugar.

A continuación, desde otra perspectiva, adoptando un enfoque que podríamos definir como “energético”, trataríamos de retomar el campo de estudio, intentando abordar el ámbito de lo cuantificable, valorando y *factorizando* la presencia e intensidad de las unidades de significación definidas en los acercamientos anteriores.

Por último, el campo de los *enunciados de integración* constituirá un repaso final a un mismo terreno que, como vemos, ha sido trillado ya en base a tramas analíticas anteriores (alternatividad metodológica). En el ámbito de los enunciados de integración, intentaremos desarrollar un esquema general, cuyo objetivo será refundir en una síntesis racional los contenidos de los acercamientos anteriores.

Se introduce en este punto la cuestión de la historicidad concreta del proceso artístico. En el esquema de factorización aparece prefigurado el ámbito de actividad en el que se ha desarrollado la actividad del SFA. Se trata de

nado. Los mencionados estados de cosas responden a diferentes categorías: pueden ser abstracciones, objetos y sujetos, y más generalmente combinaciones de los tres, como por ejemplo los proyectos, la familia o el entramado institucional. Por otro lado, pueden ser permanentes, provisionales o mudables, preceder al espacio-tiempo definido por la función arqueológica, o haber surgido como consecuencia de la acción creativa.

- *Los estados de cosas.* -

- Abstracciones.- Valores, cogniciones, proyectos, reflexiones, estados de ánimo, recuerdos, etc. .
- Objetos.- Espacios físicos, lugares, medios materiales, etc.
- Sucesos.- Encuentros, pérdidas, casualidades, plazos, desgracias, golpes de suerte, historia, etc.
- Sujetos.- Anónimos, familia, amigos, conocidos, colaboradores, etc.

La forma en que los estados de cosas procesualmente pertinentes son percibidos por el SFI quedará registrado pues, en primer lugar, en el denominado *Enfoque Declarativo*. A través de la declaración, quedará fijado el modo en el que el SFI percibe e interpreta el principio de causalidad en relación al proceso creativo. Esta declaración, o punto de vista subjetivo, podrá a su vez ser cotejada con el material documental intraprocesual consignado en el *Archivo*.

#### **b) El Esquema General de Conexiones Causales.-**

El principio de causalidad, consiste en una relación perceptible entre dos fenómenos, sucesos o acontecimientos, en la medida en que el primero sea la causa del segundo, y el segundo consecuencia del primero. En los procesos sociales, el principio de causalidad involucra también a los agentes sociales, en la medida en que éstos son capaces de tomar decisiones que desencadenan secuencias causa-efecto previsibles hasta cierto grado\*.

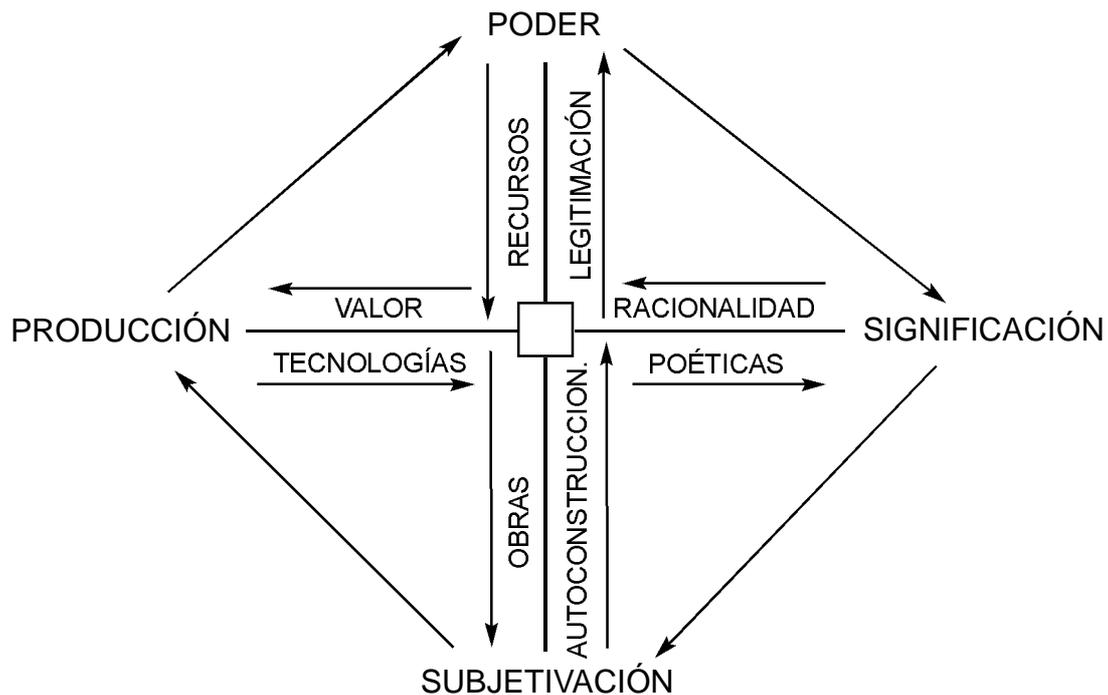
En torno a dicho principio, hay un aspecto metodológicamente importante: ¿En qué consisten los fenómenos, sucesos, o acontecimientos susceptibles de conformar las unidades de conexión causal?, ¿Son discretos?, ¿Son homogéneos?, ¿podemos establecer categorías?, ¿Son automáticas las conexiones?, ¿Hay diferentes tipos de conexiones ?

Se ha anticipado ya, que en el apartado dedicado a los enunciados de facto-

\* El grado de previsibilidad decrece rápidamente en los fenómenos de interacción. Por ello, los estudios suelen inscribirse en una perspectiva individualista (N.Pizarro, Op.Cit.): "el estudio de la interacción es el estudio de las modificaciones en la conducta o de los estados psicológicos internos de individuos. En mecánica existe un célebre problema, perfectamente resuelto, que sirve de símil: las ecuaciones de un sistema dinámico compuesto por dos partículas. Cuando el número de partículas aumenta, el sistema alcanza un grado de complejidad que hace irrealizable su solución."

etc. Es el terreno de la técnica y de la economía, la teoría del valor, los flujos de trabajo, los balances de costos y beneficios, etc.

- Desde la crítica de los principios de *significación* atenderemos a la función lingüística presente en el proceso creativo. El ámbito o las expectativas de racionalidad de los discursos están en juego en este capítulo. Identificar los agentes de los actos comunicativos y la función pragmática de las modalidades lingüísticas desplegadas son las prioridades de este enfoque.



- Reflexionando en torno al principio de *poder*, podemos tomar conciencia de los campos de fuerzas que modelan la orientación de los sujetos en su interacción social, en sus actividades en general, y en el presente proceso artístico en particular. Dichos campos de fuerzas se hacen evidentes básicamente en las denominadas “secuencias de interacción”, en las que el papel de los sujetos puede oscilar entre el “triumfo de la voluntad” y el ostracismo social frente a las instituciones. En el ámbito artístico - y este proceso creativo no es una excepción-, toma fuerza una nueva forma de alienación consentida, según la cual el artista aspira a convertirse en un “ready-made” elegido por el correspondiente poder, que suele ser una institución, que actúa a través del correspondiente delegado-curator. Ello le obliga a “ser llamativo”, o quizás a no serlo, problema que constituye la tragedia del artista contemporáneo.

- A través del principio de *subjetivación*, se tratará de rastrear los contenidos psíquicos puestos en juego durante el proceso creativo. Un método