



**FACULTAD DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LENGUAS EXTRANJERAS
CARRERA TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN
INGLÉS-ESPAÑOL**

**Análisis de la despersonalización en la traducción del inglés
al español de la introducción y el capítulo 1 del texto
académico *Art, Research, Philosophy* escrito por Clive
Cazeaux**

**Seminario de Título para optar al Título de Traductor e Intérprete
Inglés - Español**

Alumnos

Ibar Catalán Gonzalez

Damaris Morán Vásquez

Profesor guía

Mg. Vanessa Sarmiento Jarpa

VALPARAÍSO, CHILE

2022

Tabla de contenido

Capítulo I: Traducción de la introducción y el capítulo 1 de “Art, Research, Philosophy”	3
Capítulo II: Análisis de la despersonalización en la traducción del inglés al español de la introducción y el capítulo 1 del texto académico “Art, Research, Philosophy” escrito por Clive Cazeaux	44
Resumen	44
Abstract	45
1. Introducción	46
2. Objeto de estudio	48
3. Objetivos	49
3.1 Objetivo Principal	49
4. Marco Teórico	50
4.1 Texto	50
4.1.1 Definición de texto	50
4.1.2 Tipos de Texto	51
4.2. Técnicas de Traducción	54
4.3. Despersonalización	56
4.3.1 Grado de despersonalización	57
4.3.2 Mecanismos de Despersonalización	58
4.3.2.1 Pasiva con Se	58
4.3.2.2 Impersonales	59
4.3.2.3 Paráfrasis del “Yo”	59
4.3.2.4 Personas Generales	59
5. Metodología	61
6. Corpus	63
7. Discusión y Resultados	69
8. Análisis funcionalista	73
9. Conclusión	75
Referencias	76

Arte, Investigación, Filosofía

Clive Cazeaux

En este libro se explora el campo emergente de la investigación artística: el arte se produce como una contribución al conocimiento. Al ser una materia nueva surgen diversas preguntas: ¿qué es el arte como investigación? ¿Acaso los requisitos de la investigación equivalen a una imposición en el proceso artístico que debilitaría el poder del arte? ¿Cómo algo subjetivo se transforma en algo objetivo? ¿Cuál es la relación entre el arte y la escritura? ¿Acaso la descripción del trabajo artístico hace que siempre se pierda su particularidad?

Este es el primer estudio, con la extensión de un libro, que da a conocer cómo las ideas de la filosofía se pueden aplicar a la investigación artística con el fin de responder las preguntas que hay dentro de esta y ofrecer propuestas para su futuro. Cazeaux argumenta que la investigación artística es un avance emocionante en el debate histórico entre la estética y la teoría del conocimiento. En el libro se toma como base la fenomenología y la teoría crítica de Kant con el objetivo de demostrar cómo la proximidad del arte y de la experiencia se enredan con las estructuras mediante las que se crea el conocimiento. La capacidad del arte para actuar sobre estas estructuras se ilustra a través de una serie de estudios en los que se observa con detalle a un número de obras de arte contemporáneas.

Esta obra será ideal para estudiantes de postgrado y eruditos que se dedican al estudio de las artes visuales y creativas, la estética y la teoría del arte.

Clive Cazeaux es profesor de Estética en la Universidad Metropolitana de Cardiff, Gales, Reino Unido. Además, es el autor de *Metaphor and Continental Philosophy: From Kant to Derrida* de 2007 (*La metáfora y la filosofía continental: desde Kant hasta Derrida*) y el editor de *The Continental Aesthetics Reader* de 2011 (*El lector de estética continental*). Sus intereses de estudio son las filosofías de la metáfora, el pensamiento visual, la investigación artística y la práctica de la relación arte y ciencia.

Arte, Investigación, Filosofía

Clive Cazeaux

Dedicado a mi madre, Dorothy Jean Cazeaux

Reconocimientos

Las ideas que se abordan en este libro se han beneficiado de las discusiones con colegas en la facultad de arte y diseño de Cardiff y del Instituto Galés para la investigación del arte y diseño, Gales, Reino Unido. Se agradece a los estudiantes de doctorado, tanto antiguos como nuevos, por las oportunidades de discutir su práctica artística como investigación: Jan Bennett, Linda Carreiro, John Hammersley, Robin Hawes, Babette Martini, Natasha Mayo, Alise Piebalga y Helena Sands. También a Karen Harman y Carol Jones por sus comentarios de gran valor en los borradores de los capítulos. Y un “gracias” especial debe ir a Christopher Norris por todas las conversaciones de arte y filosofía, también por el libro que me regaló hace años atrás, que me dio información sobre la metáfora. Se agradece a los artistas (y sus galerías) Karla Black (Galería Gisela Capitain, Colonia), Vija Celmins (Galería Matthew Marks, Nueva York), Deborah Harty y Phil Sawdon, y Walid Raad (Galería Paula Cooper, Nueva York) por autorizar la reproducción de las imágenes de sus trabajos.

Con anterioridad, se han publicado ciertas partes de este libro. Aparecieron algunas secciones del capítulo 4 en: “Words and Things in Phenomenology and Existentialism”, en C. Norris y K. Knellwolf (Eds.), *Cambridge History of Literary Criticism (La historia de la crítica literaria en Cambridge)*, volumen 9: *Twentieth-Century Historical, Philosophical and Psychological Perspectives (Las perspectivas históricas, filosóficas y psicológicas del siglo XX)*, Cambridge University Press, 2001; “Categories in Action: Sartre and the Theory–Practice Debate” (Categorías en acción: Sartre y el debate sobre teoría y práctica), *Journal of Visual Art Practice* 2, 2002; e “Interrupting the Artist: Theory, Practice and Topology in Sartre’s Aesthetics” (Interrupción al artista: teoría, práctica y topología en la estética de Sartre), en K. Macleod y L. Holdridge (Eds.), *Thinking Through Art: Reflections on Art as Research (Análisis detallado del arte: reflexiones sobre el arte como investigación)*, Routledge, 2006. En el año 2015, una versión anterior del capítulo 5 se publicó en el tomo 17 de la revista *Lo Sguardo* en un artículo titulado “Insights from the Metaphorical Dimension of Making” (*Conocimientos de la dimensión metafórica de la elaboración*). Se reconoce el trabajo de las editoriales que se preocuparon por obtener el permiso para la reimpresión de este material.

Para finalizar, me gustaría agradecer a Jamie Askew, Natalie Foster, Emma Håkonsen y Sheni Kruger de Routledge por su orientación y apoyo a lo largo de la producción de este libro.

Introducción

¿Qué es la investigación artística? Se pudieron haber usado una variedad de nombres alternativos para acuñar la investigación artística, tales como “el arte como investigación”, “la investigación basada en el arte”, “la investigación creativa”, “la investigación de bellas artes”, “la investigación basada en la práctica”, “la investigación enfocada en la práctica” y “la investigación de las artes visuales”. No está claro en absoluto si todos estos se refieren con exactitud a lo mismo. No se tiene como objetivo identificar sus diferencias, debido a que hay muchos cambios e intercambios de intereses y asuntos. El desarrollo de un vocabulario muy similar, junto con el número de publicaciones, es un indicador de interés en una o más áreas, al igual que un indicio de las incertidumbres e inquietudes en torno a la idea que *el arte puede ser u originar una investigación*. También hay avances similares en la escritura creativa, la música, el teatro y la *performance*. Véase la bibliografía que se encuentra al final de la introducción para un listado de algunos estudios de la extensión de un libro sobre estos contenidos. En esta obra, se presta atención de manera principal a la investigación de bellas artes o artes visuales. Al considerar sus sinónimos más cercanos y el hecho de que no se ha llegado a un acuerdo con la definición, se hablará del tema como “investigación artística”. Esto se debe a que causa un contraste con la investigación científica o convencional, y parece estar adjunto como título de bibliografías recientes (por ejemplo, Borgdorff, 2012; Schwab, 2013; Slager, 2015). Si bien hay incertidumbre sobre el nombre y la idea, un área respecto a la que existe un acuerdo general es el origen de la investigación artística: el crecimiento de la cultura de la evaluación en las investigaciones universitarias y la mercantilización de la educación superior. En Reino Unido en 1986, se llevó a cabo el primer ejercicio de evaluación de la investigación (RAE, por sus siglas en inglés), con el fin de identificar qué universidades reúnen los méritos para recibir financiamiento de parte del Gobierno para realizar investigaciones (aunque en un principio se denominaba ejercicio de selectividad de la investigación).

Según Bence y Oppenheim, era “un asunto casi discreto que solo involucraba universidades ‘convencionales’ a las que “no se les distribuía nada más que un pequeño porcentaje de financiamiento (gubernamental) debido a los resultados de las clasificaciones” (Bence y Oppenheim 2005: 144). Sin embargo, en el tercer RAE de 1992, casi todos los fondos del Gobierno para investigaciones se determinaron mediante el puntaje obtenido por las facultades universitarias en el ejercicio (Bence

y Oppenheim 2005: 144). A finales de los noventa, se realizaron ejercicios comparativos en Australia, Hong Kong, Polonia y Eslovaquia, junto con Alemania, Italia, los países nórdicos, Hungría y Nueva Zelanda, con el uso de un pequeño elemento de la evaluación de la investigación, junto con otros estándares de mayor peso, que por lo común era el número de estudiantes que participaban en las investigaciones (Roberts, 2003: 92). Hasta la fecha, el arte no se ha reconocido como un objeto de investigación por el RAE. En los años 60 en el Reino Unido, como consecuencia del informe Coldstream que el Consejo Consultivo Nacional de Educación Artística publicó se introdujo el arte en la academia solo como una materia de estudio en la educación superior Coldstream recomendaba que la educación artística debería cambiar su énfasis convencional acerca de las habilidades de dibujo, la anatomía y el entrenamiento profesional que se basa en las manualidades por “una educación artística liberal”, la manifestación principal de este cambio es la adición del componente de estudios contextuales e históricos que constituirá el 20 % del plan de estudios (Candlin 2001: 303-304). Si en la actualidad el financiamiento gubernamental y, por consecuencia, el prestigio y la viabilidad de una facultad estuviesen vinculados a la calidad de la investigación, y al número de estudiantes de grado, entonces el arte o los directores que ahora son responsables del estudio en sus universidades, necesitarían adquirir una parte de este fondo.

Como consecuencia, la aparición de la investigación artística viene con un número de inquietudes: (1) en su totalidad, es el producto de las fuerzas directivas e institucionales, una materia creada para aumentar el perfil e ingresos de las facultades. Esta preocupación se hace más fuerte cuando se reconoce que la mayoría de las obras del arte moderno, en especial del vanguardista, se enfocan en la oposición de las fuerzas industriales y económicas que buscan monetizar y estandarizar las expresiones artísticas y culturales. Durante la lectura de este libro, la investigación artística puede ser equivalente al sector universitario que aumenta sus ingresos al crear la necesidad de profesores de arte (Doctorados) con un nuevo alto grado de excelencia lo que los aleja de las costumbres y demandas del mundo del arte, (Craig-Martin y Baldessari, 2009; Thompson, 2011) o aún peor, que sea como el arte que renuncia a su potencial crítico y se pospone para convertirse en un participante más en la economía del conocimiento (Busch, 2011). (2) La segunda inquietud es que, aunque se analice como un tipo de conocimiento, el en sí jamás se ha reconocido como el lugar de entendimiento más bien, se tiene que apoyar o

defender con comentarios textuales. Según Jon Thompson la definición más acertada posible del problema se encuentra en un informe de la Junta (ahora Consejo) de Investigación en Artes y Humanidades del Reino Unido (Thompson, 2011: 487). En el siguiente extracto del artículo se demuestra como “los tornillos académicos se aprietan”: “los trabajos creativos, sin importar que tan valorados sean, no se pueden considerar en sí mismos como productos de la investigación. La única manera para que se considere así es en compañía de un texto explicativo o de contextualización” (citado en Thompson, 2011: 487). Esta es una señal de lo que Thompson, después de Félix Guattari, definió como “imperialismo lingüístico” (Thompson, 2011: 487). El argumento es que el trabajo del artista en sí, nunca es suficiente para componer la investigación, aunque esta se puede aceptar como contribución al conocimiento una vez que la obra se haya categorizado y ubicado dentro de las comparaciones y los contrastes que son posibles por el discurso histórico, teórico y estético. (3) Una tercera inquietud es la duda de qué es con exactitud o en qué se puede convertir la investigación artística. Por este concepto se juntan algunos de los términos más opuestos de la historia de las ideas, lo que crea un complejo de fuerzas que no muestra señal de resolución o definición. ¿Cómo la práctica del arte, que se estableció de manera ostensible como *subjetiva*, puede producir conocimiento, en otras palabras, ofrecer algo *objetivo*? La naturaleza ambigua y lúdica del arte significa que es imposible producir una clase de afirmaciones en base a observaciones que, como es lógico, son equivalentes a cualquier afirmación teórica. En términos más generales, las apariencias múltiples, divergentes y engañosas puestas por el arte que sin condición alguna son antiéticas para la formación de ideas claras y distintas sobre la naturaleza fundamental de un objeto o materia. Si la experiencia del arte está en la apreciación de su *tipo visual o sensorial*, surge la duda de la manera en que esto se puede capturar en la escritura sin perder o distorsionar la esencia de la experiencia. Además, ¿acaso en el intento de posicionar una obra de arte como una contribución al conocimiento se tiene que pasar por alto la *particularidad física* de la obra con el fin de localizarla dentro de *las generalidades verbales y teóricas* que definen el contexto de una investigación?

Existe el peligro de que las obras de arte pasen a clasificarse como “producciones” o “resultados”, evaluadas conforme al criterio que mide la contribución al conocimiento, en lugar de que se aprecie en términos de respuestas sacadas de la historia del arte y la estética. Es seguro que la *libertad* con la que los artistas que

califican para trabajar está *limitada* por los requisitos que se muestran fieles a ciertos métodos o para producir la obra que se conforme al vocabulario de lo que se busca en una investigación. La exigencia para hacer una contribución al contenido del discurso del conocimiento aparecería para oponerse a las nociones modernistas de la naturaleza autónoma e independiente del arte y la experiencia sensorial. Como se aclara en el capítulo 2, uno de los intentos para clarificar el significado de la investigación artística que se citan de manera más frecuente es la triple distinción de Frayling entre la investigación *dentro, a través y para* el arte (el también incluye el diseño), pero el artículo concluye con el intento implícito de mantener separados al arte y al conocimiento (Frayling, 1993: 5).

A pesar de estas inquietudes, se cree que la investigación artística es un desarrollo positivo para las artes y la teoría o filosofía del conocimiento. Se aprecia como un episodio nuevo y emocionante en la historia de la tensión entre lo estético y la epistemología (la teoría del conocimiento). No se acepta el argumento de que, por sus orígenes en la cultura de la evaluación administrativa, la investigación artística solo equivale a ser un vehículo con fines de elaborar demandas para la clasificación académica o ser otro elemento del producto en el conocimiento de la economía. No está bien este argumento. No se niega el hecho que la investigación artística se origina en la cultura de la evaluación que envuelve la investigación universitaria. Sin embargo, lo que se cuestiona es la inferencia procedente de este hecho a la conclusión que la investigación artística solo equivale a ser una expresión de la misma cultura. Con esto se da por supuesto una simple relación causa-efecto y se adopta el principio que el efecto (la investigación artística) sólo puede poseer cualidades que estaban presentes en la causa (la cultura de la evaluación). No se acepta el hecho de que a la naturaleza de las condiciones que producen un objeto la puede superar la naturaleza de este. La creación puede ser un proceso de transformación y no de simple repetición de lo mismo. Esto se debe a que un conjunto de fuerzas mucho más complejo está más en juego de lo que se reconoce por una simple estructura de causa-efecto. Los asuntos de la naturaleza del arte, la estética, el conocimiento y la epistemología son fuerzas con una presencia histórica y contemporánea que se necesitan incluir en cualquier evaluación de las consecuencias de la cultura de la evaluación y de lo que se puede subsumir dentro de esta. Mientras que una de las fuerzas, sin lugar a dudas, va a ser la necesidad de demostrar destreza departamental en términos de cantidades de publicaciones y

estudiantes, otras fuerzas podrían incluir la competencia entre el arte y el conocimiento, el deseo de articular un nuevo tipo de práctica estética-epistemológica y la voluntad para encontrar un espacio nuevo en el que pueda funcionar el arte. A pesar de que la motivación fue la evaluación de la investigación, en el ejercicio de esta, no puede evitar introducir dentro de sus mecanismos ideas más grandes, históricas y contemporáneas provenientes de la estética y la epistemología que se empiezan a involucrar y, en el proceso, crean un método en el que su naturaleza y alcance exceden por mucho los valores y propiedades de la causa original. Esto no significa que se deban ignorar los modos en que se imponen los factores institucionales. El punto es que las personas también necesitan estar alertas con respecto a contar las fuerzas en acción, y ser cautelosas de adoptar un modelo simplista de la situación que desalienta el reconocimiento de un conjunto más amplio y complejo de factores con el potencial para afectar y transformar el resultado.

En este libro se aborda la filosofía, en específico la estética y epistemología, para examinar las preocupaciones y para explorar las posibilidades dentro de la investigación artística. A lo largo de la historia de la filosofía, parece no existir suficiente reconocimiento de fuentes que puedan apoyar la nueva materia. Esto no quiere decir que no se hayan producido intercambios entre el arte, la investigación y la filosofía. Como se menciona en el capítulo 2, muchos personajes que trabajan en investigación artística abordan la filosofía para así presentar teorías del conocimiento que demuestren cómo el arte produce información, tanto en sus propias palabras como en términos de una teoría filosófica (por ejemplo, Bolt, 2004; Coessens y otros, 2009; Scriver, 2010; Slager, 2015; Smith, 2014). Todos ofrecen directrices valiosas y posibles para un concepto de la investigación artística informado en torno a la filosofía. En este libro se desarrollan temas similares o relacionados, aunque no en los términos que presentan los autores. La idea de que la experiencia no solo es el hecho de percibir el mundo, sino que además incluye un acto de apertura a la creatividad hacia este (parte del interés de Bolt y Smith en Heidegger; Bolt 2004: 188; Smith 2014: 151) y, como tal, tiene valor para la investigación artística, se considera en el capítulo 3 en relación con Immanuel Kant (el filósofo que estableció las bases para la fenomenología de Heidegger). La aseveración de que Scriver se basa en Rancière y que siempre se implica y se *activa* a la expresión estética en el discurso conceptual es también una afirmación

kantiana (Scrivener, 2010: 261), este punto se desarrolla en los siguientes capítulos. Gran parte de lo que se busca para la investigación artística en el concepto deleuziano de la desterritorialización, en especial la afirmación de que los objetos unidos en un trabajo artístico pueden fusionarse de manera transforman sus identidades (Slager, 2015: 43) o se revela su capacidad de acción (Coessens et al. 2009:92, 95), está disponible en función de la metáfora, aunque probablemente Deleuze y Guattari no estarían de acuerdo. Ellos sostienen un concepto limitado de la metáfora, que acota la figura a ser una relación entre el significado propio y el figurado (Deleuze y Guattari 1986:21-22), en vista de que un concepto, por completo más dinámico en lo metafísico, se encuentra disponible desde Max Black y Paul Ricœur (Black 1993; Ricœur1978). Se considera la importancia de la metáfora, que Kant, Black y Ricœur inspiraron, con relación a la elaboración en el capítulo cinco y la investigación artística después del fin del arte en el capítulo ocho.

La mayoría de las incertidumbres que hay respecto a la índole de la investigación artística proviene de la consideración del arte y el conocimiento como dos ámbitos distintos. En consecuencia, existe la preocupación de que el conocimiento imponga su naturaleza y, por ende, reduzca o contamine el arte (véase, por ejemplo, Busch 2011; Holert 2011), y el intento de extraer un modelo de conocimiento del arte que es único para este (véase, por ejemplo, Biggs y Büchler 2010; Borgdorff 2010). No obstante, en la estética y la epistemología se enseña que aunque el arte y el conocimiento a menudo no se definan respecto al otro, la relación no siempre es de oposición. Con enfoque en estos debates y en las condiciones en que se establecen, en este libro se propone que se puede ayudar a superar las incertidumbres y se pueden originar nuevos conceptos y propuestas para el futuro de la investigación artística. Una de las motivaciones para escribir de este libro fue notar que muchos de los problemas en torno a la investigación artística se centraban en las oposiciones, como lo subjetivo y lo objetivo, lo visual y lo verbal, la teoría y la práctica, la libertad y la restricción, en las que la filosofía ha realizado algunos avances, sin embargo, no se recurrió a ese conocimiento filosófico. No se afirma que la filosofía posea todas las respuestas. El punto es que se podrían lograr algunos avances en el desarrollo de la investigación artística, si en lugar de ver el arte y el conocimiento como un asunto de dos términos, en el que se intenta extraer uno (conocimiento) del otro (arte) o impedir que uno domine al otro, se reconoce que, desde Kant hacia adelante, los dos conceptos se han enredado de manera que

prometen ser fructíferos para la investigación artística. Una de las propiedades más valiosas de la filosofía es la atención que se presta a los conceptos y las imágenes que se usan en el pensamiento, en especial la idea que incita a distinguir una cosa de la otra, por ejemplo, “dentro” de “afuera”, “mente” de “cuerpo”, “palabra” de “concepto”, “conocimiento” de “arte”. Ciertamente, se responsabiliza a la filosofía de introducir, difundir y profundizar algunas de las diferencias, pero también las cuestiona, y de avanzar tesis que produzcan relaciones, en vez de oposiciones u opiniones subyacentes, que unifiquen lo que figure dividido en la superficie. Al referirse a las ideas de “unificación” y “relación”, no se promete terminar las diferencias y oposiciones a las que pueden llevar. Más bien, se trata más de un caso de cómo se imagina y se piensa en las distinciones, relaciones y unidades que se proponen. Una unidad, por definición, será una unidad de partes, cuya organización interna y articulación puede que aún necesiten deliberación.

En el capítulo 1 se lleva a cabo una reseña de la historia de la estética y la epistemología con el objetivo de identificar las teorías que sean las principales responsables de definir el arte y el conocimiento como opuestos. Se extiende desde la metafísica de Platón en la antigua Grecia hasta la filosofía de la ciencia del siglo XX e incluye las teorías modernas del arte y del yo. Se argumenta que la resistencia a la investigación artística podría surgir dentro de las artes debido a las nociones modernistas de la integridad del arte y de la experiencia sensorial. Ambos se conciben como campos distintos e independientes, con una singularidad que no se puede distribuir ni transmitir mediante el lenguaje u otras maneras de reproducción, en las que se incluye el discurso de la investigación. Puede que el artista se suscriba al concepto de “genio del arte” y considere su práctica como la creación de los modos en que se exponen las conexiones entre las cosas para las que la ciencia no está preparada para clasificar o evaluar. Además, hay una resistencia a la idea del arte como conocimiento de parte de la historia de la filosofía y la filosofía de la ciencia. Se expone de qué manera la oposición del arte y el conocimiento se deriva de ciertas diferenciaciones binarias y se señala parte de los problemas inherentes de los modelos binarios que se adoptan. También se le da respuesta a las oposiciones con teorías alternativas de conocimiento a lo largo del libro, desde el capítulo tres.

En el capítulo 2 se toman en cuenta varias respuestas a la pregunta “¿Qué es la investigación artística?”, y se analiza el concepto de investigación en general para

valorar su proximidad al arte. Estos estudios conllevan dos conclusiones. Primero, frecuentemente en muchos intentos para definir la investigación artística es un interés en el ejercicio de conceptos o clasificación. Esto puede tomar la forma de: (1) la investigación artística trabaja para extender el concepto de “arte”; (2) las exhibiciones de la naturaleza estética o poética de la producción del conocimiento y del impacto que tienen las imágenes, artefactos y *performances* en los conceptos que se implican en la producción del conocimiento; y (3) el trabajo que es transversal a las disciplinas o que presenta una dificultad para clasificar. Segundo, extraer una definición de investigación a partir de tres fuentes institucionales produce una idea que es muy cercana a la definición de creatividad de Margaret Boden, en la que el requisito principal es generar “ideas que sean *nuevas, sorprendentes y valiosas*” (Boden 2004: 1, enfoque original). La idea de que la investigación y la creatividad son muy similares hace surgir la pregunta de cómo luce la expresión de sorpresa o percepción en el contexto artístico. A fin de establecer cómo se van a solucionar las dudas de conceptualización e innovación para llegar a la definición de la investigación artística, se sugiere la necesidad de acudir a la interacción entre la estética y la epistemología ya que se toma en cuenta en la filosofía de Immanuel Kant.

El capítulo 3 es el de Kant. El valor de su filosofía para la investigación artística es que hace importante la experiencia estética para su versión de la creación del conocimiento. Se forma una línea de interpretación que traduce la combinación de estética y epistemología de Kant a una manera de aproximarse a las obras de arte *en particular* como investigación. El elemento principal aquí es el rol que juegan los conceptos en la teoría del conocimiento de Kant. Uno de los temas más polémicos dentro de la investigación artística es la oposición entre la experiencia estética y el conocimiento conceptual, este último se tiende a igualar con el lenguaje y se toma como un generalizador o un solidificador de la experiencia. Sin embargo, mientras que todas las palabras son conceptos, *no todos los conceptos son palabras*, lo que significa que los conceptos hacen más que solo describir una experiencia. Kant ofrece una interpretación muy particular de la idea de concepto: como un molde de la experiencia. El hecho de que el mundo se experimenta como una secuencia organizada que se conforma de objetos con los que reconocen e interactúan las personas, además *son conscientes de sí mismas como un ser que existe de manera continua*, es el resultado de los conceptos que recopilan experiencias en piezas

cognitivas. En adición a este rol modelador, Kant les atribuye la agilidad con la que se conectan con otros conceptos. Como tal, estos se vuelven elementos en los que se puede explicar de manera simultánea el poder del arte para innovar y sorprender, mientras que se localiza dentro de un marco conceptual y cognitivo.

Se le hará un seguimiento dentro de lo escrito al capítulo 4 a la idea de que los conceptos moldean la experiencia y que de alguna manera forman parte de las identidades de las personas como sujetos situados en un mundo. Como se acaba de mencionar, los que hacen más que solo describir las experiencias. Mientras que en el capítulo 3 se aclaran las versiones de Kant sobre los roles de “formación” de los conceptos y su relevancia a la investigación artística, el capítulo 4 se enfoca en la naturaleza de la escritura y sus efectos en este campo. La escritura dentro del estudio del arte se ha encontrado con algo de antipatía, por ejemplo, la crítica de Thompson al “imperialismo lingüístico” (Thompson 2011: 487). En este capítulo, se argumenta que esta antipatía es resultado del pensamiento binario, es decir, pensar que establecer un dominio contra otro con la creencia de que uno es antitético para el otro, por ejemplo, las palabras y la experiencia. Se recurre a Sartre para otorgar una configuración alternativa para la relación entre arte y escritura. No se niega la diferencia entre la escritura y la experiencia sensorial, si no que en vez de asumir que es antiético, se reconfigura de tal manera que la escritura se reconozca como una contribución a la experiencia de la creación de obras de arte.

En el capítulo 5, se examina la idea de que trabajar de manera artística con materiales puede crear novedades a través de la metáfora. Dentro de las artes visuales, a menudo el material se entiende ya sea como un medio de autoexpresión o como el medio para lograr cierto tipo de efecto. Además, dentro de la investigación artística, existe la preocupación de que la importancia de la investigación se encuentra en la estructura conceptual o teórica que envuelve la elaboración y no en el proceso mismo. En este libro se argumenta que la manipulación de los materiales en el arte tiene una naturaleza metafórica que puede ser la base de la investigación epistémica. Se demuestra la manera en que el aspecto de creación generativo se puede atribuir a la naturaleza metafórica del material, así como también desarrollar temas sobre “colisión” y “demanda” como denominaban Max Black y Paul Ricoeur en sus teorías de metáforas para iluminar el proceso a través del que la manipulación del material en el arte crea novedades (Black, 1993; Ricoeur, 1978).

Una preocupación constante en relación con la investigación artística es que el arte en sí no es muy bueno. De alguna manera, el requisito para producir un cuerpo de trabajo artístico en relación con un programa de investigación ha dado como resultado la creación de obras que, al tener que responder a demandas cognitivas o epistémicas, no se consideran como grandes trabajos de arte. Esta problemática se examina en los capítulos 6 y 7. El fondo de la inquietud es la creencia de que el arte tiene propiedades intrínsecas, sobre todo libertades, que están en peligro de que se limiten debido a los requisitos de la investigación. Uno de los principios que subyacen al arte moderno, en especial de vanguardia, es su autonomía: la facultad que ofrece para trabajar de modo independiente y, por ende, entregar resistencia crítica a cualquier ortodoxia, ya sea cultural, política o económica. En este texto se argumenta que la clave frente a tal dificultad radica en probar cómo se entienden los conceptos de la autonomía y la “auto-pertenencia”, como “en sus propios términos”. Kant y Theodor W. Adorno son dos filósofos que se encuentran sin duda asociados a la autonomía del arte. Ellos plantean que la autonomía del arte es un asunto de compromiso con las vías ya activas de conocimiento y su capacidad para afectar a este tipo de vías. En el capítulo 6 de este libro, bajo la influencia de sus teorías, se argumenta que el antagonismo entre el arte y la investigación se puede replantear como una relación productiva.

Como resultado, Kant y Adorno en conjunto insisten en que la autonomía del arte reside en la manera en la que la obra artística se puede abordar a través de conceptos y, sin embargo, plantear un desafío para la conceptualización. Se centra en parte de la tesis de Adorno que sostiene que el trabajo artístico está rodeado de un conjunto de conceptos, en el que la interacción de comparaciones y contrastes entre estos elementos demuestran el poder que tiene el arte para estimular la mente. En el capítulo 7, se pone en práctica esta teoría al realizar una lectura minuciosa de un proyecto de investigación de Debora Harty y Phil Sawdon sobre la sinestesia en el dibujo, quienes trabajaron bajo el pseudónimo colectivo de *humhyphenhum* (siempre en cursiva al momento de exponer sus trabajos). Las conexiones alternativas entre los conceptos agrupados por *humhyphenhum* también se ejercitan como un modo de demostrar las diferentes vías en las que la autonomía del arte se puede expresar a través de diversos conceptos.

En el capítulo 8, se consideran las implicaciones de la muerte del arte para la investigación artística. En la tesis de la “muerte del arte” o “el final del arte” se

asevera que el arte ha llegado a su fin como una serie de prácticas que se pueden definir de manera clara en función de su condición material, por ejemplo, la pintura, la escultura, la fotografía o los modelos de significación que ofrecen, tales como la representación o la expresión. En el siglo XX, la transición de lo que ya está preparado, mediante los acontecimientos y el arte conceptual, hacia la práctica artística y la crítica institucional involucrada en la sociedad, significa que ya no hay un conjunto de propiedades determinadas que pertenezcan sólo a la práctica artística. Como indica Osborne, si las posibilidades en el del arte se hubieran incrementado hasta el infinito, ¿En qué situación queda el investigador artístico? (Osborne, 2013: 48). ¿A qué materiales o contextos aspiran y cómo empiezan a aceptar lo que se puede hacer con la “artística” para la “investigación” dentro de la investigación artística? En ausencia de una definición de arte, en este libro se recomienda que el concepto de investigación en sí sea la fuente de una estética. Además, se expone la historia de la tesis de “el final del arte”, así como también se consideran las respuestas recientes a esta. Finalmente, se desarrolla el concepto “transcategorización” de Osborne con el fin de construir una epistemología en la que se tome en serio la idea de que cualquier cosa puede ser arte y en la que se obligue al artista e investigador a reconocer todos los elementos que se puedan convertir en su práctica como conceptos que están listos para la transformación.

A pesar de que existe mucha discusión sobre los conceptos, como se revela con solo un vistazo a la tabla de contenidos y una hojeada al libro, se debe enfatizar que, al aplicar la filosofía a la investigación artística, no es probable que se *amarre* la práctica artística con una camisa de fuerza teórica. Aunque no se puede negar que el arte siempre es teórico, es decir, que se percibe y entiende a través de uno o más lentes teóricos, se tienen en cuenta las maneras en que el pensamiento y la descripción dan paso a la experiencia artística y sensorial que los mueve. El arte y las sensaciones ejercen una presión opuesta sobre la teorización de la que están sujetos y se necesita experimentar y reconocer el impacto que tiene en las afirmaciones y los conceptos teóricos. La idea de “concepto” que se propone en este texto es la que presenta Kant. Una de las características determinantes es que el concepto no se *impone a la experiencia*, sino que *está activo dentro de esta*. En consecuencia, se recuerda poner mayor atención al detalle en la experiencia y el arte: las cualidades sensoriales, las propiedades de los materiales, los efectos de la tecnología, las formas que se adoptan en un encuentro social o institucional. Se

observa con atención cuatro obras, de cinco artistas: Karla Black (capítulo 3), Vija Celmins (capítulo 5), Harty y Sawdon (que trabajan en conjunto; capítulo 7) y Walid Raad (*The Atlas Group*; capítulo 8). En este texto se analizan las cualidades formales de las obras, las marcas que se hacen, los efectos que se producen, las diferencias que se crean y las implicaciones que tienen estos detalles para el contexto o la indagación que los rodea. Se podría argumentar que estos *solo* son aspectos formales y que los asuntos importantes se encuentran fuera de esta obra. No obstante, ¿qué hace la palabra “solo” en esa oración? El modernismo, que se enfatiza en los aspectos formales que son cualidades que solo se refieren a la lógica interna de la obra, ha alentado a pensar que las cualidades sensoriales o estéticas no se extienden más allá de su propio dominio. Sin embargo, en la teoría de los conceptos que se desarrollan se hace hincapié en el potencial de cualquier elemento dentro de la experiencia para alcanzar y abrirse a otra parte de la experiencia, en la que el acto de “dar acceso” será una ocasión en que se tendrán que descubrir o inventar nuevos conceptos y en que estos movimientos conceptuales se vuelven expresiones de la fuerza epistémica del arte.

1

Las teorías que separan al arte y al conocimiento

En su estudio sobre la historia de la relación entre la palabra y la imagen, W. J. T. Mitchell argumenta que el punto no es “reparar la división entre palabras e imágenes, sino que observar qué intereses y poderes ofrece”; en otras palabras, el punto no es reparar, sino que historizar (Mitchell, 1987: 44). Para Mitchell, el interés más general que ofreció este punto es la afirmación de un “pluralismo dialéctico” en el que los contrastes tendrían que existir por “necesidad estructural” como las fuerzas mediante las que se desarrollan los conflictos políticos e ideológicos (Mitchell, 1987: 207). Si bien se apoyaría la declaración de Mitchell de que no hay una única y esencial diferencia entre la palabra y la imagen, solo *diferencias* que se impulsan debido a los valores políticos e ideológicos dentro de una cultura en particular; *no* se busca que este punto de vista se traduzca en la afirmación de que se tenga que aceptar, por “necesidad estructural”, el contraste entre el arte y el conocimiento. Sin la intención de negar que las fuerzas institucionales determinan el arte y el conocimiento o de parecer ingenuo al sugerir que la investigación artística funciona de manera independiente de estas, en este texto se cree que la filosofía tiene los recursos para desafiar la “necesidad estructural” que impulsa a considerar

los contrastes como opuestos y puede sugerir marcos en que los contrastes se organizan en maneras más complejas y diversas. El punto es reconocer los opuestos o las diferencias, pero no llegar a la conclusión de que son opuestos antitéticos o binarios. Se puede formular o imaginar la diferencia de varios modos, con el potencial para generar alianzas, mezclas y transformaciones, que son más indicativos en función de la implicación y la futura dirección que la oposición binaria. En este libro, se exploran algunos de estos marcos no binarios.

En este capítulo, se presentan algunas de las teorías del arte y del conocimiento que han sido las responsables de separar estos conceptos. El objetivo es dirigir la atención hacia la pequeña cantidad de conceptos e imágenes que sustentan las aseveraciones respecto a la distancia entre el arte y el conocimiento en la historia de las ideas. Se revela la tendencia a pensar en oposiciones binarias, tales como “dentro” y “fuera”, “razón” y “sensación” y “realidad” y “aparición” también se expone cómo las oposiciones le dan prioridad al arte o al conocimiento de tal manera que siempre se impide la posibilidad de una relación. Se demuestra que algunos de los problemas inherentes en los modelos binarios que se adoptan y se presentan algunas respuestas a partir de la historia de la filosofía.

La integridad del arte

El primer punto que se busca considerar es la postura contraria a la investigación artística: la idea de que el arte es por completo diferente del conocimiento y que la aparición de la cultura investigativa es perjudicial para la práctica artística. Por lo general, la afirmación principal es que el arte o la experiencia sensorial tiene una naturaleza única y diferente que prospera para y por sí mismo y que cualquier intento de relacionarlo con el marco teórico, epistemológico o administrativo es una contaminación o reducción de la experiencia, así como también una amenaza a su producción. La razón por la que se denomina como “integridad” es porque se entiende que el arte o la experiencia sensorial funciona como un entero independiente con una naturaleza distintiva que prospera en sus propios términos. La relación con otras materias o campos se resiste en caso de que se comprometa o se pierda su naturaleza distintiva. En general, el punto de vista en contra de la investigación se presenta en función de que la academización limita al arte en modo de los requisitos institucionales, por ejemplo, el grado de investigación como una nueva y en definitiva innecesaria calificación para las personas que quieren enseñar en la educación superior (Baldessari y Craig-Martin, 2009) o los requisitos textuales

como en la estipulación de que las obras de arte se tienen que acompañar de un comentario verbal crítico para que se reconozca como investigación (Thompson, 2011). Según Candlin, debido a las demandas disciplinarias específicas del arte, los investigadores de arte se ponen en la posición de tener que crear obras que no solo satisfagan el criterio estético, sino que también se tienen que validar de acuerdo con los estándares de producción de conocimiento académico (Candlin, 2000a). Ella señala que: "Al cambiar el derecho a legislar de la práctica artística a la académica, una serie de normas institucionales y de prácticas profesionales y pedagógicas diferentes se ponen en juego, es decir, es una superposición entre la práctica del arte y la academia que tenga potencial de causar ansiedad en los estudiantes, el equipo y la administración" (Candlin, 2000a: 4).

Las teorías de la integridad del arte son producto del modernismo, aunque solo una de las hipótesis (la de Dewey) aborda la interrogante del arte como conocimiento, en todas se afirma que el arte se debe entender y apreciar por la manera en que opera *en sus propios términos* (Dewey, 2005). No obstante, se cree que esta idea de "auto-pertenencia" presenta una dificultad para la investigación artística. Aquí, se entiende el "modernismo" como la reacción artística y cultural a los cambios tecnológicos y sociales que nacieron durante la industrialización de Europa en el siglo XIX y, en particular, la naturaleza vanguardista o revolucionaria que desarrolla el arte ya que busca oponerse a los objetos y valores de la producción en masa y forjarse una autonomía para sí mismo frente a estos valores, aunque la búsqueda de la autonomía da lugar a la noción de "el arte para el beneficio del arte" tiene la consecuencia desafortunada de promover los conceptos de pureza, internalismo e independencia en el arte, el que actúa de manera inconsciente en contra de la idea del arte como una fuerza que tiene un impacto más allá de su propio dominio. Esto se puede encontrar en un número de teorías de arte moderno. Tanto el crítico inglés Clive Bell como su colega estadounidense Clement Greenberg plantean teorías del formalismo que ignoran la propiedad representativa del arte, por ejemplo, su capacidad para tratarse de un mundo más allá del arte e identificar su valor en sus propios términos, aunque estas difieren entre Bell y Greenberg (Bell, 1992; Greenberg, 1992). La ambición de Bell es resolver lo que él considera como "el problema central de la estética": identificar la "cualidad esencial en un trabajo artístico, la que distingue las obras de las otras clases de objetos" (Bell, 1992: 113). Argumenta que independiente de la manera en que se expresa el arte, por ejemplo,

pinturas, esculturas, construcciones, textiles, etcétera, siempre provoca "un tipo particular de emociones" lo que define como "las emociones estéticas". Bell declara que la cualidad común de todos los tipos de arte que provoca esta emoción es la "forma significativa": "líneas y colores que se combinan de modo determinado y la relación de las formas que tiene como fin conmocionar las emociones estéticas" (Bell, 1992: 113). En las palabras de Bell esto significa que:

Para apreciar una obra de arte, no necesitamos sacar nada de la vida, ni conocimiento de sus ideas y asuntos, ni familiaridad con sus emociones. Se transporta desde el mundo de la actividad del hombre al mundo de la exaltación estética gracias al arte...

Para apreciar una obra de arte solo necesitamos un sentido de forma y color y un conocimiento del espacio tridimensional.

(Bell, 1992: 115)

Por lo tanto, para Bell, la esencia del arte reposa en la capacidad de sus propiedades formales de forma, color y espacio tridimensional para estimular la emoción estética. Describe como "débil" a un artista que tiene que reforzar el poder emocional de su obra al representar un aspecto del mundo y las emociones que se asocian con este aspecto, por ejemplo, una ejecución (ejemplo propio de Bell) (Bell, 1992: 115).

Greenberg critica la representación de manera similar, sostiene que el problema con la pintura representativa, así como un "Antiguo Maestro", es "que se tiende a observar qué es lo que tiene una obra de un Antiguo Maestro antes de solo verlo como una pintura" (Greenberg, 1992: 756). En otras palabras, los ojos de la gente pasan por el estatus de la obra como una pintura para prestarle atención a la escena o los objetos retratados cuando, según Greenberg, es su estatus de la pintura como una *pintura* lo que es clave. El declara que el valor de las obras modernistas es que con sus pinturas se exploran y ponen a prueba sus propias condiciones:

Las normas o los convencionalismos esenciales de la pintura son también las condiciones limitantes a las que una superficie determinada se debe someter con el fin de que se experimente como una pintura. Se ha descubierto en el modernismo que estas condiciones limitantes se pueden posponer por tiempo indefinido antes que una pintura deje de ser tal y se convierta en un objeto

arbitrario; pero también se ha descubierto que mientras más atrás se pongan estos límites se tienen que observar de manera más explícita.

(Greenberg, 1992: 758)

Aunque las personas pueden elegir observar cualquier pintura, ya sea de un Antiguo Maestro o un modernista, antes que nada como tal para después enfocarse en las personas y los objetos representados. Según Greenberg, el éxito del modernismo es que "se impone como el único modo necesario" para observar una pintura (Greenberg, 1992: 756). Añade que "es un éxito de la autocrítica" (Greenberg, 1992: 756). La ciencia y el filósofo alemán del siglo XIX, Immanuel Kant, son sus inspiraciones para el valor de la práctica que se concentra en sus propias condiciones. Greenberg explica que el método científico "requiere que una situación se resuelva en los mismos tipos de conceptos, así como en los que se presentan, un problema en la fisiología se resuelve en los términos de esta ciencia, no en los de la psicología" (Greenberg, 1992: 758). Greenberg indica que Kant es "el primer modernista real", ya que con su filosofía se introdujo el concepto de crítica inmanente, que significa "el uso de los métodos característicos de una disciplina para criticarse a sí misma" (Greenberg, 1992: 754-755). Esta es una referencia a la filosofía crítica de Kant en la que examina el alcance y los límites de los poderes cognitivos y demuestra la aplicación necesaria de la razón dentro de la experiencia y los errores cometidos al pensar que se crean por el ejercicio de la razón más allá de los límites de la experiencia (Kant, 1929).

Si bien Bell aborda todos los tipos de arte, mientras que Greenberg se concentra en la pintura, ambos argumentos comparten un compromiso con la autonomía y peculiaridad de sus respectivos dominios. Como tal, sus teorías no niegan al arte o la pintura como conocimiento, en ambos casos, sus argumentos se pueden interpretar como la reafirmación del arte y las pinturas como disciplinas, como dominios con sus propias historias y métodos especializados y, por lo tanto, como conjuntos de conocimientos.

Sin embargo, el problema es la idea de que algo funciona en sus propios términos, de "auto-pertenencia" y estas teorías se convierten en obstáculos entre el arte y el conocimiento. En términos generales, el problema ocurre con respecto a la noción de la "disciplinariedad" y, en palabras más específicas, este surge de las solicitudes de Bell de una forma significativa y de Greenberg de la pintura como una exploración de sus propias condiciones. La historia de la disciplinariedad es compleja, tal como

indican Shumway y Messer-Davidow, el origen de este término es una confluencia de definiciones que derivan de la autoridad que se contienen en verdades y métodos empíricos ampliamente aceptados (como oposición a la doctrina abstracta o las escrituras de un individuo) y forman "la 'regla' de los monasterios" y "los métodos de entrenamiento que se usan en ejércitos y escuelas" (Shumway y Messer-Davidow, 1991: 202). Aunque referirse a una materia como disciplina implica las cualidades positivas de rigor y legitimidad, los análisis recientes de Michel Foucault sobre las relaciones de poder que operan en la construcción de conocimiento también presentan a la disciplinariedad como "un sistema de control en la producción del discurso" (Foucault, 1972: 224; citado en Shumway y Messer-Davidow, 1991: 201).

Si bien, los sistemas de control podrían estar activos al vigilar las barreras de una disciplina, estos muros no se han sellado de manera hermética. En ninguna de las definiciones anteriores se sugiere que las disciplinas son puras independientes o que se constituyen por solo un tipo de conocimiento o práctica. Al contrario, las disciplinas son híbridas, con conjuntos de conocimientos que pueden tener aplicaciones muy específicas en esta área disciplinaria, pero que también traen los métodos y definiciones de otro campo. Esto se hace evidente al momento en que se considera, por ejemplo: el rol de las estadísticas, que se presume tienen como origen las matemáticas, en las ciencias físicas; un profesional de la arqueología que depende de los análisis químicos de los artefactos; el lugar de la visualización en la ciencia que, como se ha demostrado mediante varios estudios, deteriora con prisa cualquier distinción simplista del arte y la ciencia (Elkins, 2008; Galison, 1997; Lynch y Edgerton Jr, 1988); y la contribución que hace la escritura a todos los tipos de conocimiento, aunque, como observa Collini, el reconocimiento al aporte que hace la escritura a la producción de conocimiento es un factor que tiende a dividir el arte de las ciencias (Collini, 1998: lix). Según la perspectiva de Greenberg, el problema es que la disciplinariedad se iguala con la singularidad o la pureza. Necesita una especificidad inmanente o disciplinaria con el fin de crear un espacio en el que la cultura pueda sobrevivir de cara al capitalismo y donde el arte vanguardista pueda ser algo más que una cursilería.

Vale la pena señalar que una afirmación comparativa para la integridad de la estética la realizó el filósofo pragmático estadounidense John Dewey. La idea de que el arte es diferente al conocimiento es fundamental para su estética (Dewey,

2005). El pragmatismo intenta evitar las oposiciones metafísicas que ocasionan conflictos o estancamiento dentro de la filosofía, por ejemplo, un versus entre los valores científicos y los religiosos, entre la verdad como absoluta y la verdad como constructo, a menudo con el reconocimiento de que al aplicar la filosofía a las inquietudes prácticas se introduce particularidades que quitan el pensamiento filosófico de sus puntos muertos conceptuales. Para Dewey, el aporte del arte a la vida proviene del hecho de que trasciende el conocimiento, pero en su teoría se esfuerza para explicar cómo algo trascendente puede aplicar en la base. En su libro *Art as Experience* (El arte como experiencia), argumenta que, en la producción y percepción del arte, “el conocimiento se transforma” y “se convierte en algo más que conocimiento ya que se fusiona con elementos no intelectuales con el fin de formar una experiencia que valga la pena como experiencia” (Dewey, 2005:302). Mientras que “la reflexión y la ciencia vuelven las cosas más inteligibles al reducirlas a una forma conceptual”, las experiencias estéticas toman las “escenas enredadas de la vida” y las hacen más inteligibles “al representar sus significados como cuestión de una experiencia clarificada, coherente e intensificada o “apasionada” (Dewey, 2005: 302). El elemento clave es qué entiende Dewey como “una experiencia” y la razón por la que define el “arte como experiencia” (como el título de su libro). La “experiencia” no se refiere a cualquier vivencia, tampoco a la noción empírica de una impresión sensorial discreta del mundo externo, tampoco designa la idea kantiana de la experiencia como un estado de conciencia que ha sido moldeado y organizado por un concepto. En lugar de eso, es un estado “característicamente estético” con su propia “integridad” u “organización dinámica”:

Denomino la organización como dinámica debido a que demora un tiempo completarla, ya que es un crecimiento. Hay un inicio, desarrollo y cumplimiento. Se ingiere y se digiere el material a través de la interacción con la organización vital de los resultados de experiencias previas que constituye la mente de un empleado. La incubación continúa hasta que surja lo que se concibe y se vuelva perceptible como parte del mundo común. Una experiencia estética se puede amontonar en un momento solo en el sentido de que puede ocasionarse un clímax de procesos anteriores de larga duración en un movimiento excepcional que tanto arrastra todo lo demás dentro de este, de tal manera que se olvida todo lo demás.

(Dewey 2005: 57–58)

“Un objeto es estético de modo peculiar y dominante”, él continúa, “cuando los factores que determinan lo que puede ser *una* experiencia se elevan por encima del umbral de la percepción y se manifiestan para su beneficio” (Dewey, 2005: 58-59). Por consiguiente, el arte o la estética —los términos, aunque no son sinónimos están muy conectados por Dewey (2005:51) — es *una experiencia* en el sentido intensificado que Dewey le da a la palabra, porque involucra una “incubación” de elementos que la elevan por encima de cualquier criterio conceptual, interés o descripción, los que de lo contrario la contendrían o inclinarían hacia un fin o propósito. Nuevamente, se pone más hincapié en experiencias estéticas que existen “para su beneficio” y él ha criticado a especialistas precedentes en la disciplina estética por elaborar teorías en las que se “superponen algunas ideas preconcebidas sobre la experiencia en vez de alentar o incluso permitir que la experiencia estética cuente *su propia historia*” (Dewey, 2005: 286; énfasis añadido). Pero existe un problema con el punto de vista de Dewey. Si la estética quiere contar su propia historia ¿qué lenguaje usaría? ¿Cómo es que algo que existe por sí mismo adopta o se une a términos más generales y compatibles para comunicarse sin ceder algunas de las propiedades distintivas que lo hacen una experiencia estética? Dewey distancia su teoría de aquellas en las que se considera presentar la estética como un modo de escape del mundo, es decir, teorías en las que el arte ofrece una imitación más que una realidad (Dewey, 2005: 286-287) o “induce ensueños cerebrales” en el individuo (Dewey, 2005: 302), pero no explica cómo su propia teoría ofrece nada más que ensueños en y para sí mismo. Según Alexander, el concepto de experiencia de Dewey es central para su pragmatismo y representa “*la actividad social compartida del comportamiento mediado a través de símbolos que busca descubrir las posibilidades de nuestra situación objetiva en el mundo natural para fines significativos, inteligentes y gratificantes*” (Alexander, 1992: 119; énfasis original). Sin embargo, la mayoría de las palabras que Alexander puso en cursiva, por ejemplo, “*la actividad social compartida*”, “*el comportamiento mediado a través de símbolos*”, se refieren a elementos que tienen que existir fuera de la experiencia con el fin de que se puedan compartir o mediar y así trabajar en oposición a la idea de que una experiencia existe simplemente por sí misma. En las teorías de Bell, Greenberg y Dewey se posiciona el arte como algo que tiene una naturaleza única y autodefinida que trabaja en oposición a la posibilidad de que pueda interactuar con otra materia. Solo Dewey define de manera explícita su

estética en contraposición al conocimiento, dado que el arte ofrece una “incubación” en contraste a las “reducciones” que realizan los conceptos. No es necesariamente cierto que las teorías de Bell y Greenberg estén en contra de la investigación. Se podrían movilizar para apoyar una teoría de investigación artística que funciona *en sus propios términos*, pero no está claro cuáles serían estos términos. Si se es fiel a las palabras de Bell y Greenberg, ellos hubiesen tenido que permanecer dentro de las condiciones de la posibilidad de la obra misma, es decir, solo aquellos elementos que son intrínsecos a la obra que se empieza a crear y que no se extienden más allá de “un sentido de forma y color además de un conocimiento del espacio tridimensional”. Sin embargo, el problema con la definición del arte como una totalidad autocrítica es que nunca queda claro dónde están los límites. La posibilidad de que una pintura pueda ser recortada (como en la obra de Lucio Fontana) o de que se encuentren objetos adjuntos (*Merzbild* de Kurt Schwitters) o de que se destruya como una escultura (Angela de la Cruz) indica que la pintura, lejos de ser un dominio delimitado, en realidad siempre se extiende para apropiarse u organizarse en relación con otros tipos de arte. A pesar de estas dificultades, es evidente cómo la lógica de Bell y Greenberg de que el arte funciona en sus propios términos se pueda movilizar en apoyo de un argumento en contra de la investigación artística, en que una persona tenga que adaptar su práctica de acuerdo con las demandas de un tema externo o una escritura histórica o teórica. Incluso si la escritura histórica profundiza la comprensión de lo que es único para un medio o disciplina, aún es concebible que el énfasis en el arte para su beneficio promueve la idea de una totalidad autosuficiente que no requiere contextualización académica o verbal para su propia posibilidad.

La particularidad de los sentidos

Hay otro asunto en la teoría de Greenberg que merece atención. Se ha separado de la sección previa ya que de modo implícito recurre a una rama de la filosofía empírica del siglo XVII y da lugar a una idea que se resiste a la noción de la investigación artística o que es problemática para esta. Con esta idea se entiende que la experiencia sensorial tiene una propiedad peculiar propia y como tal contiene cualidades que no se pueden captar verbalmente, así que siempre se evitará la clasificación por las finalidades del conocimiento o se convertirá en algo que es su propia clase de conocimiento. Esto quizá suene como una reiteración de la teoría de Dewey, pero el enfoque está en la experiencia *sensorial* en vez de la experiencia

artística. Se debe tener cuidado con una ambigüedad en la palabra “estética” ya que se puede referir a ambos: el término de la antigua Grecia *aisthesis* que se refiere al conocimiento y a la experiencia vivida y sentida a medida que se adquieren a través de los sentidos; no obstante, el significado de “estética” cambia a mediados del siglo XVIII, luego de que el filósofo alemán Alexander Gottlieb Baumgarten usó este término en su libro *Aesthetica (Estética)* de 1750 para referirse al estudio de los sentimientos que evocan las obras de arte y en particular la experiencia de la belleza o “la perfección de la cognición sensata”, en que “la cognición sensata” sugiere que hay una armonía entre el pensamiento y el modo sensorial que le da origen (Guyer, 2014). El último sentido cubre la idea de un tipo específico de emoción, experiencia o disciplina que Bell, Greenberg y Dewey, respectivamente, buscaron definir para el arte. No obstante, también se debe tomar en consideración el estado de la percepción sensorial, la “estética” en el sentido que se le daba en la antigua Grecia.

Se refuerza el formalismo de Greenberg mediante la afirmación de que las líneas, los colores y los patrones en una pintura deberían “limitar(se) solo a lo que se ofrece en la *experiencia visual y no hacer referencia a nada que se ofrezca en otras clases de experiencia*” (Greenberg, 1992: 758; énfasis añadido). Otro paso para reivindicar la integridad del arte es definir la experiencia visual como un dominio “exclusivo” y que tiene su propia clase. La idea surgió en el empirismo británico de John Locke, en el siglo XVII. Como empirista, Locke hace que la experiencia sensorial sea la base de su teoría del conocimiento, en oposición a la prioridad que los filósofos racionalistas Descartes y Leibniz le dan a la razón y las ideas intelectuales. Para Locke, los componentes fundamentales del conocimiento humano eran las “ideas simples” que se obtienen a través de las sensaciones y el pensamiento (Locke, 1997: II.ii.1). Al nacer, la mente es una hoja “de papel blanco con un vacío de caracteres” y se acumula conocimiento al experimentar objetos que logran quedar estampados en los sentidos y crean en las personas ideas simples, tales como la “blancura”, “dureza” y “dulzura” (Locke, 1997: II.i.1). Es importante la noción de la simplicidad de estar compuestos por un solo elemento. Las ideas simples son “únicas” en el sentido de que cada una tiene “una apariencia uniforme” y llega “por las entradas apropiadas designadas a cada tipo” (Locke, 1997: II.ii.1, III. iv.11): “la frialdad y la dureza que un hombre siente en un pedazo de hielo son como las distintas ideas que hay en la mente, como el olor y la blancura de un lirio o como el

sabor del azúcar y el olor de una rosa” (Locke, 1997: II.ii.1). Además, las ideas simples son únicas ya que su contenido no se puede expresar de manera verbal:

Todas las palabras del mundo *que se han usado para explicar o definir cualquiera de sus nombres nunca serán capaces de producir en las personas la idea que [el nombre] significa...* A la persona que piense de otra manera, dejen que intente si alguna palabra le puede ofrecer el sabor de una piña y hagan que tenga la idea real de saborear esa deliciosa y famosa fruta.

(Locke 1997: III.iv.11, énfasis original)

Locke quiere demostrar que la base del conocimiento son las experiencias directas del mundo y no las relaciones entre un conjunto de conceptos universales naturales de la mente. Por lo tanto, él atribuye a la experiencia una cualidad que no se puede predecir ni captar mediante el conocimiento verbal o conceptual. Si bien las ideas simples quizá sean útiles como base del conocimiento, no obstante existe el problema de que están “alejadas de [la] constitución interna verdadera [de las cosas]... y que se componen de nada más que una colección imperfecta de aquellas cualidades evidentes que pueden descubrir nuestros sentidos” (Locke, 1997: IV.vi.10). Como consecuencia, se debe prestar atención en el momento en que se atribuyen las cualidades que *se descubren en los objetos a los objetos mismos*. Para estos objetivos, la clave es el concepto de “idea simple”, porque es el origen una afirmación que da lugar a dos argumentos opuestos de la investigación artística: (1) el contenido de la experiencia sensorial es tan única que no se puede captar en una afirmación de conocimiento, por ende, el arte no puede *o no debería* clasificarse como un tipo de conocimiento, o (2) el valor del arte como conocimiento se debe precisamente a que tiene una cualidad que trasciende la descripción verbal, en tal caso se necesita cuestionar el valor del comentario verbal que en las universidades se exige como acompañamiento o complemento para la investigación artística o incluso el requisito de uno (Candlin, 2000a, 2000b; Macleod y Holdridge, 2010; Thompson, 2011). Aunque (1) de manera directa lanza singularidad en contra de la generalidad de las palabras, (2) sugiere que se debe buscar articular los tipos de conocimiento que estén dispuestos a la singularidad de la experiencia sensorial. Sin embargo, no está claro cuáles pueden ser estos tipos.

En el caso de la experiencia visual, existe la posibilidad de que estos adoptaran la composición de una obra de arte o de exposición de pinturas. Excepto que una obra artística nunca es *puramente* visual. Como mínimo, debe haber un marco verbal o

conceptual que dirija la atención hacia la obra de arte como tal. Esto es una respuesta al movimiento filosófico que intenta que la base de una teoría del conocimiento sean las sensaciones individuales y particulares. Para que exista una comprensión de los términos específicos “esto” o “aquello” que están al frente de las personas, es necesario un concepto que provenga de un vocabulario que aplique más allá de este momento con el fin de poner “esto” o “aquello” en un contexto significativo. En el empirismo del siglo XX esto se conoce como el problema de los datos sensoriales. H. H. Price argumenta que cuando algo se presenta en la consciencia, por ejemplo, un tomate, aunque se puede dudar si lo es o no, lo que no se puede poner en duda es que hay un pedazo rojo y redondeado en frente de la persona que lo percibe. A este estado de estar presente en la consciencia, Price lo llama “recibir” y al objeto que está presente lo denomina un “dato sensorial” (Price, 1932: 3). No obstante, la noción de conocimiento inmediato puede recibir críticas por depender de los conceptos mediadores generales, tales como “rojo”, “pedazo”, “redondo”, etc. Un crítico al hecho de que la sensación sea la base del conocimiento es Ludwig Wittgenstein, quien afirma que todas las referencias a la sensación, sin importar qué tan básico o privado sea, presupone un lenguaje compartido (Wittgenstein, 1953: §§256–272). Por ende, no es solo el dato sensorial el que brinda la base, sino que también la determinación y contextualización que ofrecen los conceptos lingüísticos ya establecidos que vienen con esto. Existe la afirmación más influyente de que se necesita tener cuidado sobre cómo se teorizan los sentidos. Nunca puede haber una sensación *pura* de los tipos previstos por Locke y Greenberg, ya que cualquier referencia a la sensación siempre se habrá comunicado mediante lenguaje o teorías. “Pura” es una metáfora antes de ser una condición de los sentidos. Incluso hablar de “los sentidos” es introducir un marco común en el que se sugiere que solo son diferentes tipos de canales receptores e ignorar el hecho de que la vista, la audición, el tacto, el gusto, el olfato y la kinestesia proporcionan una gran variedad de tipos de experiencias o mundos. En los estudios científicos tampoco se puede evitar esta dependencia de las teorías, porque además tendrán que depender de las definiciones, los criterios y los instrumentos de detección. Una persona puede pensar que podría recurrir al concepto de los sentidos como “qualia”, la idea de que hay algo que es *parecido* a experimentar una determinada situación, con la finalidad de conservar una noción de los sentidos que poseen propiedades intrínsecas, pero esta pasa por alto todos

los conceptos y la conciencia que mantienen a la persona enfocada en el momento, sin mencionar los detalles extrínsecos que se introducen tan pronto la persona comienza a darle atención a cómo es la “ semejanza”. Sin embargo, este no es el medio adecuado para resolver la oposición entre palabra e imagen o entre palabra y sensación en la investigación artística. La intención de esta obra simplemente es dirigir la atención al concepto de la singularidad o la particularidad de los sentidos y mostrar cómo puede funcionar en contra de la idea de la investigación artística, así como también sugerir la posibilidad de un modo “ puramente visual” que es problemático, pero atractivo para algunos.

Genio

La idea del arte como investigación también se disuade debido al concepto romántico de “ genio”. El concepto todavía está activo hasta la fecha debido a la importancia que el romanticismo tiene para el pensamiento moderno, también se debe a que se puede considerar con demasiada facilidad como una aprobación del conocimiento artístico por encima del análisis racional. Podría decirse que el concepto de “ genio” es una ampliación de la imagen antigua del poeta inspirado y del concepto renacentista del *divino artista* (Murray, 1989). Durante la época del Romanticismo en los siglos XVIII y XIX, se plantea como la capacidad de un artista de producir obras que trascienden las normas establecidas de la composición, como parte de la reacción en contra del compromiso neoclásico con el conocimiento racional y matemático. Se eleva el nivel de la imaginación artística a ser la facultad para reconocer similitudes entre cosas, a diferencia de la razón que (se afirma) separa los objetos o percibe diferencias entre estos. No es simplemente un poder de visualización o de formación de imágenes después del hecho, como ha sido para Aristóteles (en la antigua Grecia) y Addison y Hume (en el siglo XVIII), sino que es un poder creativo por medio del que la mente (para citar la escritura de Richards en Coleridge) “ obtiene una perspectiva sobre la realidad, entiende la naturaleza como un símbolo de algo detrás o dentro de la naturaleza que, por lo general, no se percibe” (Richards, 1934: 145). Lo que subyace a tantos pensamientos románticos es una tesis idealista para el efecto que tiene el hecho de que las ideas humanas y las cosas no son dos categorías distintas, sino que están conectadas debido a que las ideas son expresiones de los intereses del ser humano en el mundo, del modo que la mente humana divide el mundo en cosas que se pueden manipular para cumplir las metas del ser humano. Si bien, el mundo visible y cotidiano pareciera

estar dividido en cosas aisladas que existen de manera independiente de las ideas y palabras que se utilizan para referirse a estas cosas, se revela mediante la expresión imaginativa la interacción entre la mente y la realidad al producir modos que descubren asociaciones convencionales o invisibles entre los objetos. Acerca de este entendimiento, la obra del genio artista trasciende la investigación ya que esta puede acceder a la realidad en modos que están por encima y más allá del estudio científico racional.

En este libro se busca centrar la atención en el concepto “genio” de Immanuel Kant, (a) porque se le reconoce ampliamente como el fundador de la estética moderna y (b) porque su versión incluye afirmaciones que, a primera vista, promueven el arte por sobre el conocimiento, pero que cuando se establece en el contexto más amplio de su sistema crítico, tienen un significado diferente. En el intento de conciliar el estancamiento entre los filósofos principales de su época, el racionalismo y el empirismo, Kant argumenta que los conceptos (que de manera habitual se privilegian a partir del racionalismo) se *tienen que aplicar* a la sensibilidad (que se privilegia a partir del empirismo) para que la experiencia sea posible (Kant, 1929: A84–A130, B129–B169). Como consecuencia, se vuelve demasiado importante para Kant el modo en que los conceptos se aplican a la realidad, puesto que se perciben mediante la sensibilidad. Además, se vuelve muy problemático, ya que necesita la *libertad* con la que la razón humana emplea los conceptos, por un lado, para conciliarse con las leyes causales de la *naturaleza* que se encuentran en la realidad y se perciben mediante la sensibilidad y por otro lado, sin dar la impresión de que esa razón es libre de crear su propia realidad subjetiva. Por consiguiente, él necesita encontrar un concepto que funcione como puente, algo que pueda demostrar que la libertad y la naturaleza funcionan al unísono.

De hecho, Kant introduce muchos conceptos puente, pero el que interesa es “genio”. En su sistema, el genio es un artista cuya obra expone la libertad de la invención creativa, pero lo hace de modo que no parezca que sigue alguna regla racional y así parece ser el resultado de la naturaleza. Además, explica que “genio es el talento (patrimonio natural) que le da autoridad al arte”, en el que “el talento es una habilidad productiva innata del artista y como tal pertenece a la naturaleza” (Kant, 1987: 307, énfasis original). Para Kant, las bellas artes es el producto del genio ya que cuando se percibe una obra de bellas artes “se debe estar consciente de que es arte en vez de naturaleza, sin embargo, el propósito (la apariencia del

diseño u objetivo) en su estilo debe lucir libre de toda restricción de las normas escogidas como si este fuera un producto de la mera naturaleza” (Kant, 1987: 306). La apariencia del arte “como si fuera un producto de la mera naturaleza” parece sugerir que Kant limita el arte a la imitación, pero este no es el caso. Aunque es cierto que en el siglo XVIII las bellas artes a modo de concepto se presentan y se definen como la imitación de la belleza de la naturaleza, Kant siente más interés en la capacidad del genio para crear modos que estimulen la razón *como si estas fueran la naturaleza*, en vez de tener que parecer servil como la naturaleza.

La idea de que las creaciones humanas pueden motivar el pensamiento sin depender de las reglas informa sobre la afirmación de Kant de que el genio entrega una expresión material de las “ideas estéticas” (Kant, 1987: 313-317). Las ideas estéticas son la contraparte de las “ideas racionales”, ideas que se pueden pensar o tener en mente pero que no se pueden encontrar o evidenciar en la experiencia, por ejemplo, el infinito, lo sublime y el universo. Una idea estética no se intenta igualar a la idea racional con una sola representación, sino que intenta ser “una presentación de la imaginación que impulsa muchos pensamientos pero que de ninguna manera determina el pensamiento, es decir, ningún concepto [determinado] puede ser adecuado, con el fin de que no se pueda expresar completamente ni se facilite su comprensión en ningún lenguaje” (Kant, 1987: 314). Los ejemplos que entrega son “el águila de Júpiter con rayos en sus garras [como] un atributo del poderoso rey de los cielos y el pavo real [como] un atributo de la señorial reina de los cielos” (Kant, 1987: 315), en otras palabras, metáforas o analogías. La función de estas metáforas es provocar

que la imaginación se distribuya por una multitud de presentaciones análogas que hacen surgir más pensamientos de los que se pueden expresar en un concepto que determinan las palabras. Estos atributos estéticos producen una *idea estética*... [cuya] función correcta es acelerar la mente al proporcionarle una visión dentro de un inmenso universo de presentaciones análogas.

(Kant, 1987: 315, énfasis original)

Parecería que esta cita y la anterior (“una presentación de la imaginación”) encapsulan la postura de que “el arte no es investigación”: el arte y la estética son métodos que estimulan las “presentaciones análogas” para provocar pensamientos pero que no se pueden incluir en ningún marco conceptual que busque comprender

o asimilar sus perspectivas. No obstante, abordar solo la imagen de que se estimulen más pensamientos que los que se pueden expresar en un concepto determinado con palabras es mantener un objetivo demasiado limitado. Esto hace surgir una idea fuera de contexto y falla en reconocer que la acción de trascender los conceptos es un paso que da Kant para garantizar flexibilidad en su teoría más amplia sobre la organización conceptual de la experiencia. Esta teoría se presenta en el capítulo 3 y se cree que puede otorgar una base para la investigación artística.

La teoría de las ideas de Platón

Hasta este momento los temas se han concentrado en ideas del lado de las artes que están en contra de la investigación artística. Ahora, se abordarán las teorías que provienen de la historia de la filosofía las que, de manera directa o indirecta, posicionan como opuestos el arte y el conocimiento. La primera teoría tiene que ser la metafísica del filósofo Platón de la antigua Grecia (c. 427-347 a. C.). No se podría hacer una revisión completa de la relación entre el arte y el conocimiento en la historia de la filosofía sin referirnos a él. El grado de su influencia indica que sus ideas son prominentes no solo en la historia de la filosofía, sino que también en el pensamiento occidental en general. El argumento que concierne a la investigación es su teoría del arte en la *República*. Este es un texto sobre justicia, educación y cómo se debería organizar la sociedad, todo esto unido en torno a la noción de que una naturaleza “de excelencia” o real subyace a cada una de las personas y cosas,8888la mejor versión posible de una entidad. Es con base en esta idea que Platón afirma que cierto tipo de gente responde a cierto tipo de educación y se preparan para cierto tipo de rol en la sociedad, por ejemplo, los futuros tutores estatales serán esos alumnos que demuestran “no ser hechizados con facilidad” y “ser capaces de mantener, bajo toda circunstancia, tanto su propia integridad como sus principios de balance y armonía [en temas físicos e intelectuales] que aprendieron en su educación” (Platón, 1987: 412a, 413a). La teoría de las ideas es el concepto principal de esta cosmovisión: para cada una de las cosas existentes, físicas o abstractas, está presente su esencia original y perfecta o (en términos platónicos) “ideas” que existen en un mundo trascendental y superior. Estas ideas se mantienen como modelos que explican y determinan la realidad. Tal como Lee señala en su traducción de la *República*, “las cosas particulares ‘participan de’ o ‘comparten con’ (*metechlein*) las ideas que ejemplifican; y la idea es un patrón (*paradeigma*) al que se le aproximan los detalles” (Platón, 1987: 472c). Según la

teoría, si no fuera por la acción de estarcir de las ideas, que imprimen su naturaleza en una existencia indeterminada, no existiría orden o estructura en la realidad.

Esta metafísica también determina las teorías de Platón acerca del arte y el conocimiento. Aunque se debería saber que el concepto de arte de la antigua Grecia difiere del que en la actualidad se ocupa en Occidente, las observaciones que expresa Platón son tales que aún se pueden aplicar en la creación de imagen representativa en el presente. El arte en los tiempos de Platón era la imitación (*mimesis*) o representación del mundo físico y él la rechaza por estar “en un tercer alejamiento de la verdad” ya que este es el producto del conocimiento imperfecto de la realidad (Platón, 1987: 599d). Afirma que la sabiduría real consiste en el conocimiento directo y sin mediación de las ideas que se obtienen a través del estudio de la filosofía: los ojos del filósofo “se tornan a contemplar las realidades fijas e inmutables, un ámbito en el que no se sufren ni existen las injusticias, pero todo tiene una razón y un orden” (Platón, 1987: 500c). El conocimiento empírico de la realidad física diaria está a dos pasos de la verdad dado que, en lo que respecta a Platón, es el *conocimiento sensorial indirecto de un nivel secundario de existencia*. Crear representaciones de su realidad secundaria, como lo hace el artista, está a un tercer paso de la verdad porque es una copia de un objeto físico (una copia de una copia de una Idea), que se produce sin un conocimiento adecuado del objeto original (la Idea) en cuestión. Platón ejemplifica este punto a través del siguiente diálogo entre Sócrates y Glaucón. Sócrates pregunta: ¿Qué es lo que un pintor representa cuando recrea la imagen de una cama? ¿Es la cama en sí misma como lo es en la naturaleza, es decir, la Idea de la cama o la simple apariencia de la cama física?

Sócrates: Si miras una cama, o cualquier otra cosa, de lado, de cabecera o de otro ángulo, ¿la hace diferente? ¿Solo se ve diferente sin ser diferente? Y ocurre igual con otras cosas.

Glaucón: Sí, es la misma cama, pero se ve diferente.

Sócrates: Entonces, piensa, cuando el pintor hace su representación, ¿lo hace refiriéndose al objeto tal y como es o a su apariencia superficial? ¿Es su representación de un espectro o de la verdad?

Glaucón: De un espectro.

Sócrates: Por lo tanto, el arte de la representación está muy alejado de la verdad y es capaz de reproducir todo porque tiene un pequeño entendimiento de cualquier cosa y eso es solo un espectro [sensorial] fenomenal.

(Platón, 1987: 598a-b)

El arte, que se entiende como imitación, no puede ser una fuente o un camino hacia el conocimiento ya que se refiere solo a las apariencias, que pueden ser *muchas y variadas*, es por esto que no explica nada sobre la realidad *esencial y singular* detrás del espectro. Debido a que se realiza en el ámbito lúdico del espectro, esto se posiciona en compañía de la práctica del prestidigitador como un trabajo de brujería (Platón, 1987: 602d) y ya que imita al mundo físico, está en peligro de engañar a “los infantes o la gente simple” para que confundan la imitación con la realidad (Platón, 1987: 598b-c). El artista “despierta, apoya y refuerza el elemento más pequeño en la mente para el detrimento de la razón” y, por esto, Platón concluye que debería desaparecer del Estado (Platón, 1987: 605a-b). La afirmación de que algunas personas pueden confundir el arte con la realidad puede parecer descabellada o exagerada, sin embargo, es esencial el mismo argumento que se usa en la actualidad en contra de la pornografía y la violencia en la pantalla: estas son formas de representación que algunos podrían tomar como guía sobre cómo actuar en la realidad y por esto se debería prohibir o restringir. Platón otorga el primer argumento a la censura de la prensa. Para los propósitos de este libro, aunque el arte después de Platón se convierte en algo más que imitación, establece una metafísica en la que el conocimiento es equitativo con el razonamiento a través de la esencia permanente singular, en la que también la experiencia sensorial y la representación visual se presentan como obstrucciones o decepciones debido a su naturaleza múltiple, juguetona y cambiante.

El homúnculo de Descartes

Al comienzo de la filosofía moderna en el siglo XVII, el racionalista francés René Descartes reafirma los valores similares respecto al valor de la percepción sensorial en relación con el conocimiento, sin embargo, con una consecuencia nueva y de gran alcance para la investigación artística. Los hallazgos de los métodos nuevos de observación científica, por ejemplo, que por los telescopios se puedan percibir los cuerpos celestiales, comienza a chocar con las enseñanzas que establecía la Iglesia católica. En respuesta a estos conflictos, Descartes procede a subordinar todo el conocimiento para dudar en el interés de llegar a la base del conocimiento que está

fuera de duda y, por lo tanto, todos la deben aceptar. Uno de los resultados más importantes de su método de dudar es el argumento *cogito, ergo sum*, “pienso, luego existo” (Descartes, 1968: 53-54). Es un pilar (no se puede indagar con mayor profundidad) porque al dudar también se confirma el argumento. Si se duda que se piensa, por lo tanto también se piensa ya que dudar es pensar, así que, debe existir algo que esté haciendo dudar o pensar. Aunque, se puede dudar del conocimiento que entregan las sensaciones, porque las cosas siempre están en constante cambio en el mundo de los sentidos. Descartes examina un pedazo de cera que somete al fuego. Como era de esperarse, la cera se derritió. Descartes se pregunta a sí mismo qué es lo que sabe de la cera después de que se ha derretido y responde: “De seguro... nada de todas las cosas que percibí por medio de los sentidos, porque todo lo que se siente bajo [sus efectos] cambia” (Descartes 1968: 109). La información sobre la cera que le transmiten sus sentidos cambia de manera constante, se pone en conflicto con su convicción racional de que existe una sustancia singular antes de que se refiriera al concepto “cera”. Por lo tanto, la búsqueda de Descartes por encontrar una base del conocimiento reafirma las diferencias que se encuentran en Platón entre la verdad como algo esencial sin cambios y los elementos que obstruyen el camino hacia la verdad ya que, ofrecen apariencias divergentes múltiples, es decir, experiencias sensoriales.

La consecuencia nueva y de gran alcance que se mencionó es la distinción entre la mente y el cuerpo, con el privilegio del primer término, y el concepto asociado de la experiencia como algo que ocurre “dentro de la cabeza”. En la duda metódica de Descartes se favorece a la mente por sobre el cuerpo a modo de que el algo o el “soy” es el que cuestiona. Según Descartes, antes que nada, el ser humano es una sustancia pensante, él está comprometido con este punto de vista, no solo se debe a la importancia que le da a la duda y la demostración de la certeza, sino que también porque la idea de “sustancia pensante” se adhiere a la doctrina católica del alma y por lo tanto, es un paso adelante que garantiza que su filosofía no llame la atención de la Inquisición Romana. Sin embargo, Descartes afirma que el cuerpo y la mente tienen una fuerte conexión. En la “Sexta meditación”, él argumenta que las sensaciones de dolor, hambre, sed, etcétera, demuestran que “No solo soy un huésped dentro de mi cuerpo, como un piloto en su nave, sino que además, está unido tan estrechamente a mí, de hecho, estoy tan compuesto y entremezclado con él, que formo, por así decirlo, un entero único” (Descartes, 1968: 159). No obstante,

a pesar de su afirmación de unidad entre la mente y el cuerpo, el énfasis puesto en la mente como la sustancia que cuestiona significa que al contrario de su propia declaración, la imagen de “un piloto en una nave” se ha vuelto una de las dominantes de la filosofía cartesiana. Se representa de manera frecuente como un homúnculo o una “persona pequeña” que reside dentro de la cabeza, *que recibe* experiencias sensoriales del cuerpo en una retina parecida a una pantalla y que actúa como el asiento de la conciencia (la idea de que la conciencia tiene un asiento o un respaldo continúa con la personificación). Se le conoce como la “falacia del homúnculo” (Kenny 1984: 125-136) y la “falacia de los mini habitantes¹” (Morgan 1977: 135-138) con la pantalla o escenario “donde todo sucede”, que se nombró como el “teatro cartesiano” (Dennett, 1991: 101-138). Con esto se intenta explicar un proceso humano, por ejemplo, la experiencia consciente con referencia a la existencia de un agente similar a un humano, tal como un homúnculo y por lo tanto, comienza una regresión infinita debido a que surge la necesidad de tener que explicar al homúnculo, que es probable que contenga a otro dentro de sí y así sucesivamente. Descartes está consciente de manera expresa del problema, advierte en *La Dióptrica* que “no se debe sostener que es por medio de esta semejanza (entre el objeto y la imagen óptica) que la imagen causa la percepción de objetos, como si existieran otros ojos en el cerebro que la puedan percibir (citado en Clarke, 2003: 57). Pese a esto, el énfasis que hace Descartes en la duda y la razón a expensas del cuerpo además en su desconfianza de los sentidos significa que la con la filosofía cartesiana se ha ayudado a moldear la imagen de la personalidad moderna como un homúnculo dentro de la cabeza que percibe el mundo a través de su propio cine privado.

¿Por qué esto es un asunto para la investigación artística? Además de reforzar la afirmación platónica que dice que la experiencia sensorial es muy efímera y variada para contribuir al conocimiento, también incentiva la idea que las sensaciones son cosas que se reciben o se poseen, momentos que ocurren en la película de la experiencia de las personas. Según Dennett, la “propiedad” es una metáfora que está muy activa en la determinación de ideas sobre la experiencia sensorial. También piensa que la gente insiste con que “*saben lo que les pasa en este momento*”, pero esto es en esencia que quieren “reafirmar su sentido de propiedad sobre sus estados de conciencia” (Dennett, 2002: 233). Además, la misma gente dio el “paso seductor” tras aprender que la sensación de color no es una posesión sino

que una propiedad relacional que se constituye por un vínculo entre las facultades de cada persona y el mundo, que es “aferrarse a la intrinsicalidad... y moverlo *dentro de la cabeza del sujeto*” (Dennett, 2002: 241). ¿*Tienen* las personas sensaciones? ¿Les *pertenece* esa área en blanco en la pared de su habitación? Según Marx, existe una alianza desafortunada entre la filosofía cartesiana y el capitalismo en cuanto a que la creación de la propiedad privada reduce las relaciones fundamentales a cosas, incluida la experiencia sensorial: Marx señala que “*todos los sentidos físicos e intelectuales se han reemplazado por el simple alejamiento de todos los sentidos, el sentido de tener*” (Marx, 2011: 229). El problema de la “propiedad” de la experiencia sensorial o su incidencia “dentro de la cabeza” pertenece a la investigación artística ya que afecta en cómo se piensa de la naturaleza de la experiencia. Si se entiende la sensación del proceso o la percepción del arte como un asunto por completo interno y privado, entonces esta obstruye la posibilidad que ninguna parte de esa experiencia pueda estar disponible para participar en más intercambios discursivos o públicos, por ejemplo, la consideración del rol que las sensaciones o su descripción podrían desempeñar en la indagación artística o estética. Se puede teorizar el arte como un generador de una experiencia particular o especial, por ejemplo, la poética, la sublime, la antagonista, pero si luego esa experiencia se entiende como algo “personal”, es decir, “encerrado en la cabeza” entonces se vuelve muy difícil de situar esta experiencia dentro del debate sin el alegato de que, por ejemplo, debido a la descripción verbal se ha perdido o distorsionado la “esencia interna” de la experiencia.

Podría parecer que se cuestiona la privacidad de la experiencia, es decir, que solo la persona que *la experimenta* sabe cómo es – lo que se menciona anteriormente como “qualia”. De seguro sería absurdo cuestionarlo, en este texto no se cuestiona que cada persona tiene su experiencia personal, su propia vida sensorial privada. Lo que se destaca es la formación, con el teatro cartesiano, de un modelo de experiencia que la representa como una impresión o un dato dentro de la cabeza del individuo, donde “la manera de estar dentro de la cabeza” se interpreta como hacer la representación única de manera cualitativa, de modo que no existe el componente que está arraigado a una condición común o compartida, por ejemplo, una modalidad sensorial o el concepto de un tipo en particular de experiencia, tal como “caminar” o “sentir el viento en la cara”. Como se aclarara en los capítulos

siguientes, uno de los avances más importantes en la estética y epistemología en los últimos 200 años es la reconsideración de la experiencia en términos que salen del modelo del “interior de la cabeza” y que avanzan a teorías que involucran, pero no se reducen, a la experiencia a una estructura que se deriva de la condición compartida o compartible. Se debe argumentar que esto es un paso importante para permitir la llamada experiencia “interior” con el fin de tener un significado y un impacto más allá de ser un episodio en un espectáculo cinematográfico de un homúnculo.

El positivismo y la hermenéutica en la filosofía de la ciencia

La filosofía de la ciencia es la última área a la que se va a recurrir que contiene teorías que separan el arte y el conocimiento. Los debates recientes son relevantes debido a que la ciencia se ha considerado con amplitud como el paradigma de la construcción del conocimiento en el que hay opiniones contradictorias dentro de la investigación artística acerca de que si en este campo se debería o no recurrir a las ciencias como fuente de inspiración (Borgdorff, 2010; Elkins, 2009; Emlyn Jones, 2009). El positivismo que respalda el desarrollo de las ciencias en los siglos XIX y XX se mantiene como una teoría del conocimiento prominente, por no decir dominante. El positivismo sostiene que el conocimiento y la verdad solo se basan en lo que se puede evidenciar o verificar con la experiencia y desprecia cualquier afirmación que pueda ir más allá de lo que se entrega con la experiencia como algo insignificante, por ejemplo, afirmaciones sobre la naturaleza de la realidad escondida o metafísica. Se origina en el siglo XIX, tanto en la importancia que le dio la Ilustración francesa a la “claridad de la razón” como en el compromiso empírico de lo que se puede evidenciar a través de los sentidos, en especial el modo escéptico de empirismo que presenta David Hume. En el siglo XIX el pensador francés Auguste Comte formuló y le dió el nombre por primera vez a esta filosofía. En su libro *Curso de filosofía positiva* [*Cours de philosophie positive*] (1830-42), Comte argumenta que lo “científico o positivo” es la tercera y última etapa del desarrollo intelectual humano, después de la teología y la metafísica, que se caracteriza por la idea de que todo conocimiento se basa en hechos observados y que “todos los fenómenos están sujetos a las leyes naturales invariables, el descubrimiento de estos y su reducción a la menor cantidad posible, es el objetivo y

el final de todos los esfuerzos” (Comte, 1974: 24). En la década de 1920, la variedad “lógica” del positivismo, o del neopositivismo, del grupo de filósofos del Círculo de Viena se inspiró en Hume, Comte y la filosofía de la ciencia de Ernst Mach (un lector de Hume). Debido a que con la ciencia se explicaba y daba acceso con éxito al mundo natural y ya que se creaban afirmaciones que se podían verificar con la experiencia, los miembros del Círculo, como Hans Hahn, Otto Neurath y Rudolf Carnap, tomaron la perspectiva científica del mundo como la real y trataron de hacer que la filosofía fuera la explicación de las afirmaciones y la crítica a los mismos, los conceptos y los métodos científicos.

La teoría positivista del conocimiento se funda en la relación sensación-certeza, la incuestionabilidad de lo que se entrega en la experiencia inmediata de sensaciones. Es un cambio de la incertidumbre con la que Platón y Descartes caracterizaban las sensaciones. Esta nueva credibilidad es un producto del éxito que alcanzó la ciencia a través de las observaciones y mediciones, además de la creencia consecuente que, aunque las afirmaciones que *se basan en sensaciones* tal vez se necesiten verificar por la fuerza lógica de los pasos que se siguieron más allá de la sensación, con los contenidos inmediatos de estas sensaciones se entrega una base cognitiva o epistemológica. Se emplea una distinción entre los términos teóricos y los observacionales (los primeros son específicos de la teoría, mientras que se sostiene que los segundos se refieren en concreto a la experiencia) y una parte central de la empresa positivista consiste en el intento de traducir el primer término al segundo de modo que, para cada afirmación teórica, hay una clase de afirmaciones observacionales que son lógicamente equivalentes con el enunciado teórico. Se supone que existe solo un estrato unificado de la experiencia sensorial que puede servir como la corte de apelaciones para todas las observaciones científicas y *en correspondencia literal directa con esta*, un “lenguaje observacional” preciso que puede describir los contenidos inmediatos de la experiencia, que incluyen las lecturas de los dispositivos de medición y también sirve como la corte de apelaciones para todas las teorías científicas. Existen dificultades en torno a esto, por ejemplo, hay una relación deductiva poco frecuente entre una explicación, que se describe el con lenguaje teórico, y el fenómeno que se explica, descrito con el lenguaje observacional, debido a las dificultades con la correspondencia de las reglas entre los lenguajes teóricos y observacionales. Como demuestra Nagel, la

aserción de la observación condicional “Si el galvanómetro en la repisa se introdujo en este circuito, el indicador del instrumento podría estar desviado de su posición actual” no se puede deducir de la afirmación teórica “Ahora hay una corriente eléctrica en este cable”, de partida porque la afirmación teórica “no solo implica una única afirmación sobre un galvanómetro en particular sino que una amplia clase indefinida de afirmaciones similares sobre todos aquellos instrumentos” (Nagel, 1982: 124). Con el fin de falsificar una teoría, el modelo deductivo de explicación requiere que mediante la observación se demuestre que las consecuencias de una cadena deductiva de interferencia son falsas. Para dar un ejemplo, esto sería equivalente a revisar el comportamiento de un número de galvanómetros indefinidamente grande. Sin duda, la afirmación observacional se puede reformular con facilidad y se podrían eliminar los deícticos como “esto”, “eso”, “estos”, “esos”, de modo que con la nueva oración se cubran todos los instrumentos adecuados, pero al final la deducción sin embargo seguiría siendo inválida.

Para los fines de este libro, no es necesario entrar en más detalles de estos tecnicismos. El interés está en la impresión de que la construcción del conocimiento consiste en una correspondencia entre un lenguaje teórico y uno observacional, con el requisito de que la correspondencia obedezca a las condiciones estrictas de deducción o alta probabilidad. Estos requisitos pueden ser apropiados para un tipo de conocimiento que tiene como objetivo teorizar las estructuras causales en el mundo con una precisión cada vez mayor, pero son por completo inapropiadas por el rango y la diversidad de expresiones que se producen dentro del arte. Pero aquí se encuentra una de las principales objeciones epistemológicas de la investigación artística: los saltos subjetivos, asociativos y poéticos junto a las yuxtaposiciones que definen el arte no se prestan a las mediciones o al vocabulario convencional consistente que se usaría en las afirmaciones observacionales que se basan en las mediciones. Aún no se ha inventado un aparato que pueda evaluar las cualidades estéticas de una obra de arte, principalmente porque las respuestas estéticas no se determinan por causalidad.

Esto se da al mantener la tradición filosófica, a raíz de Aristóteles, Aquino y Descartes, de definir la razón humana como la habilidad de pensar de manera libre y creativa, es decir, independiente de las leyes causales naturales. Lo que no quiere

decir que no se intentó convertir la estética en una ciencia. Como se mencionó con anterioridad, en el siglo XVIII, Baumgarten define la estética como “la ciencia del conocimiento sensato”, en la que “conocimiento sensato” se refiere a la idea de que existe una armonía entre el pensamiento y el modo sensorial que lo ocasiona (Guyer, 2014), pero esta es una tesis filosófica que no se ha desarrollado todavía. También hay campos de neuroestética que se establecieron hace poco pero que se realizan con un concepto reducido de lo que se considera como arte, se enfoca en los trabajos que producen efectos fáciles de medir, por ejemplo, los trabajos del principio del modernismo (Hyman, 2010).

Sin embargo, el positivismo mantiene separado el arte y el conocimiento debido a su compromiso con los hechos observados y a la idea de que, en palabras de Comte, “todos los fenómenos como sujetos a leyes naturales invariables” (Comte, 1974: 24). Se cuestiona la manera en la que una teoría del conocimiento con tales compromisos puede complacer al ser humano y a la actividad humana, es decir, los aspectos de la vida que son internos o privados y no causales, en especial si aspira a ser *la* teoría del conocimiento científico. En la década de 1920, con el positivismo se responde a esas preguntas, al dar origen al conductismo: la doctrina en la que se afirma que todo lo relacionado con los estados psicológicos internos se puede entender en términos conductuales, es decir, el criterio que se observa públicamente. Según Graham, para un conductista “no hay una diferencia conocida entre dos estados mentales (creencias, deseos, etc.) a menos que haya una diferencia demostrable en la conducta que se asocie con cada estado” (Graham, 2015). Los primeros partidarios de la doctrina incluyen al miembro del Círculo de Viena, Rudolf Carnap así como también al socio y crítico del Círculo, Carl Hempel.

Para cumplir con el propósito de este libro, la respuesta más importante a la postura positivista con respecto al ser humano proviene del filósofo hermenéutico alemán Wilhelm Dilthey. Bajo su influencia, la hermenéutica moderna se vuelve el estudio de la manera en que lo que parece presente e inmediato de hecho está estructurado y se permite debido a un conjunto de condiciones y conceptos históricos anteriores. Dilthey crítica al positivismo como una unidad debido a que (1) no puede empezar a comprender la experiencia interna de la historia y la humanidad y que (2) busca determinar lo que puede o no constituir una ciencia (Dilthey, 1989: 49, 57). De

acuerdo con Dilthey, en el intento de Comte para construir una jerarquía de las ciencias, incluye a la historia pero en términos positivistas, lo que resultó en que la realidad histórica está “truncada” y “mutilada” con la finalidad de que se asimile con los conceptos y métodos de las ciencias naturales (Dilthey, 1989: 49). Por lo tanto, se necesita otro tipo de ciencia para abordar el hecho de que la autoconciencia histórica y la humana son diferentes a las leyes causales invariables de la naturaleza.

Si una parte intrínseca del ser humano es ser creativo, entonces entender que la creatividad no va a seguir el plan del “curso mecánico del cambio natural”, en cambio, esta misma va a requerir un análisis por parte de un punto de vista creativo y subjetivo (Dilthey, 1989: 58). Por esta razón y con el fin de demostrar que el positivismo no es el único tipo de ciencia, Dilthey distingue entre las ciencias naturales [*Naturwissenschaften*] y las ciencias humanas [*Geisteswissenschaften*] (Dilthey, 1989: 57). Las ciencias naturales se caracterizan por un modelo de conocimiento que da por sentado que la naturaleza como una serie de leyes causales es observable en virtud de una relación directa entre el sujeto y el objeto o una hecha casi directa a través de reglas de correspondencia entre los lenguajes teóricos y observacionales. Al contrario, las ciencias humanas se caracterizan por una “conciencia reflexiva” [*Innewerden*] en el sentido de que la experiencia humana siempre se reconoce por tener sus raíces en una realidad sociohistórica y por lo tanto, se entiende que cualquier intento de comprender esa realidad se constituye con sus propios términos (Dilthey, 1989: 247; Makkreel y Rodi, 1989: 25–26). Este es un método del círculo hermenéutico: la situación mediante la que los elementos se presentan en el objeto de conocimiento también son los que están activos en el sujeto que conoce. El círculo no necesariamente es algo que se tiene que superar, más bien es una condición que hace notar la necesidad de reconocer la reflexividad en cualquier expresión del ser humano, incluso la construcción del conocimiento.

En la introducción a la hermenéutica y el concepto de “conciencia reflexiva” de Dilthey se sugiere que se está avanzando hacia un territorio en el que hay teorías del conocimiento que podrían encontrar conexiones entre el arte y el conocimiento. Sin duda este es el caso de Dilthey, quien pensaba que la expresión poética es importante como una muestra del proceso en el que la percepción se filtra y se guía

por lo que una persona juzga como significativo (Dilthey, 1985). Aunque el punto de este libro no es que simplemente se pueden tomar las ciencias humanas, como las concibe Dilthey, como el área más empática y comprensiva con la investigación artística y por lo tanto, todas las inquietudes con respecto a su estado epistemológico se pueden dejar de lado. No es menos importante, ya que la batalla contra el positivismo, y el cientismo al que a menudo puede conducir, continúa hasta la actualidad en todas las áreas académicas y profesionales en las que las mediciones y verificaciones se ejercen de manera acrítica, es decir, en ausencia de cualquier reflexión en la elección de categorías que se usan y que otros modos de indagación serían posibles. Además, no se debería posicionar a la investigación artística como un simple contraste o reacción a la investigación científica. Más bien, en este texto se busca perseguir las dudas sobre la relación entre la mente y el mundo, también a un modo de conocimiento que es consciente de sus propias condiciones de posibilidad, de vuelta a un debate filosófico previo. Esto entregará una explicación más básica de la manera en que la estética y la epistemología se podrían cruzar de modo que sean útiles para la investigación artística.

Conclusión

Como se puede apreciar de este análisis, existen un número de teorías del arte y el conocimiento que son responsables de separar estas dos disciplinas. Estas son: (1) las ideas modernistas de la naturaleza discreta e independiente del arte y de la experiencia sensorial; (2) teorías de la naturaleza privada de la experiencia que le impiden participar en más intercambios discursivos o públicos; (3) la idea de que el arte es el producto del genio y muestra conexiones que la ciencia no está preparada para clasificar o medir; (4) la afirmación de que el arte y la estética no califican para contribuir al conocimiento ya que presentan apariencias múltiples, divergentes y engañosas y (5) el requisito positivista de que la percepción sensorial puede servir como una base para el conocimiento pero con la única condición de que exista una clase de afirmación observacional que es lógicamente equivalente a cualquier declaración teórica existente. Estas teorías no solo se encuentran en la filosofía sino que también están activas al determinar la manera en la que se concibe y se analiza el arte, la ciencia y la experiencia personal. Debido a las prisiones de la pureza y “del ego” además de las apariencias sensoriales múltiples a las que les falta o tienen

poca singularidad y claridad, se debe admitir que no hay buenos prospectos para la investigación artística. Sin embargo, se inició un movimiento en la filosofía alemana del siglo XVIII, que aludía al concepto de estética de Baumgarten como una “cognición sensata”, que tiene consecuencias significativas para esta materia. Lo que es más importante es que con esto y sus consecuencias existe el potencial para crear un futuro mucho más optimista para la investigación artística. Este será el tema del capítulo 3.

Resumen

En la siguiente investigación se pretende analizar los mecanismos de despersonalización utilizados en la traducción de la introducción y el primer capítulo del texto académico *Art, Research, Philosophy* escrito por Clive Cazeaux. El objetivo principal del libro es expresar el punto de vista del autor frente a la investigación artística desde una perspectiva filosófica, sin embargo, a pesar de caracterizarse por ser un texto que tiene como finalidad entregar información de manera objetiva, este presenta un estilo de redacción con diversas marcas personales, en primera persona singular y plural. Para este tipo de texto, en español se utilizan construcciones oracionales más neutrales con el fin de entregar información de manera más formal. Debido a esto, en el texto meta se utilizaron diversos mecanismos de despersonalización, cuya función es establecer una separación entre el autor y el lector lo que brinda objetividad a la lectura, para lograr esto se utilizan distintas técnicas y construcciones que permiten el traslado u omisión de las marcas personales.

Palabras clave: Traducción, texto académico escrito, técnicas de traducción, despersonalización.

Abstract

The following research aims to analyze the different *despersonalización* mechanisms that were used in the translation of the introduction and the first chapter of the academic text *Art, Research, Philosophy* by Clive Cazeux. The book's main goal is to show the author view on the artistic research from a philosophical point of view, even though the text is distinguished by the objectivity of the information given, this text is redacted with personal marks on first person singular and plural. In this type of text, specifically in Spanish, more neutral sentence constructions are used in order to provide information more formally. Therefore, different *despersonalización* mechanisms were used on the target text, these mechanisms' purpose is to lay down distance between the author and the reader, this provides the reading more objectivity. In order to accomplish this various techniques and constructions that allow the omission and the transfer of the personal marks are used.

Key words: Translation, written academic texts, translation techniques, depersonalization.

1. Introducción

Para llevar a cabo la traducción de un texto de manera adecuada hay que tener en cuenta que no solo se traducen palabras por separado, sino que ideas completas, con el fin de entregar un significado similar que expresa el autor del texto en la lengua origen a la lengua meta y, para conseguir este efecto, se necesita tener en consideración diversos puntos claves de un texto.

Dentro del ámbito de la traducción, hay diversas maneras de realizar este trabajo debido a la variedad de técnicas de traducción que existen, es por esto que en primer lugar es necesario reconocer a qué tipo de texto pertenece el contenido a traducir, ya que las técnicas que se apliquen dependen de la finalidad del texto original, esto quiere decir que la manera de redactar cada texto varía según su objetivo. Debido a esto una de las clasificaciones de tipos de textos más conocida depende de la función del texto, que puede estar implícita o explícita, por ejemplo, hay algunos que tienen como objetivo informar mientras que la finalidad de otros es entretener al lector, es decir, depende del fin del autor del texto cómo se clasificará este mismo.

Luego de esto se puede determinar el uso apropiado de alguna técnica de traducción, para finalizar con el uso de mecanismos más específicos en determinados textos. En paralelo a las técnicas de la traducción es posible utilizar mecanismos de despersonalización, en su mayoría en textos que tienen como finalidad la objetividad y credibilidad en la información. Dentro de la despersonalización existen diversas formas de aplicar este mecanismo.

Para la traducción de la introducción y el capítulo 1 de *Art, Research, Philosophy* de Clive Cazeaux se utilizaron diversos mecanismos de despersonalización presentes en la tesis doctoral de Álvarez López, debido a la neutralidad que este tipo de investigación necesita en español, para otorgarle un registro más formal y objetivo al texto meta.

En este trabajo de investigación se realizará un análisis de veinte casos en la traducción del texto de Cazeaux en los que se utilizó alguno de los mecanismos de despersonalización presentes en la tesis de Álvarez López, para luego, clasificar y analizar esta información.

2. Objeto de estudio

La despersonalización en la traducción del inglés al español de la introducción y el capítulo 1 del texto académico *Art, Research, Philosophy* escrito por Clive Cazeaux.

3. Objetivos

3.1 Objetivo Principal

Realizar un análisis de los mecanismos de despersonalización para el traspaso del inglés al español de marcas personales del texto, debido a las características propias de los textos académicos del español.

Para ello se busca cumplir los siguientes objetivos específicos:

1. Definir el tipo de texto y la despersonalización.
2. Presentar mediante los casos encontrados los distintos mecanismos de despersonalización y técnicas de traducción necesarios para llegar al objetivo principal.
3. Demostrar con los ejemplos los distintos grados de despersonalización explicados en la tesis de Álvarez López.

4. Marco Teórico

4.1 Texto

Para entender de mejor manera las elecciones traductológicas realizadas en la traducción de la introducción y el capítulo 1 del libro *Art, Research, Philosophy* de Clive Cazeaux, se presenta la definición de texto.

4.1.1 **Definición de texto.** Para entender qué es un texto se utilizará primero la definición que se encuentra en la Real Academia Española: “Enunciado o conjunto coherente de enunciados orales o escritos” (Real Academia Española, 23 de noviembre de 2022, definición 1).

Con esto se entiende que puede ser una conversación o un libro, ya que puede ser oral o escrito, sin especificación de su extensión, lo que otorga más libertad a un texto. Marín (2001) entrega una condición en su definición de esta palabra, explica que “...un texto se define por su coherencia. Es un entretejido (*textum*) de significaciones que pueden reducirse a un significado global, por eso se lo considera una unidad de comunicación.” (p.67).

Mientras que Bernández (1982) determina de manera mucho más específica lo que es un texto, él lo define como:

Unidad lingüística comunicativa fundamental, producto de la actividad verbal humana, que posee carácter social. Se caracteriza por su cierre semántico y comunicativo y por su coherencia, debida a la intención comunicativa del hablante de crear un texto íntegro, y a su estructuración mediante dos conjuntos de reglas: las de nivel textual y las del sistema de la lengua (p.85).

Para los fines de esta investigación, se entiende el texto como un conjunto de enunciados escritos que cuentan, más específicamente, con rasgos formales.

Debido a la diversidad de textos que pueden existir, estos se dividen en categorías:

4.1.2 Tipos de Texto. Para crear una clasificación de textos, es necesario tener en cuenta diferentes puntos de vista que pueden hacer distinción entre los textos. Trosborg (1997, como se citó en Rodríguez, 2015, p. 17) explica que “los textos pueden ser clasificados, por ejemplo, entre orales y escritos, dialógicos o monológicos, con un nivel de registro formal o informal o con diferentes funciones como narrativas, explicativas, argumentativas”.

Aristóteles creó el primer modelo de clasificación con divisiones dentro de la retórica y de la poética, lo que dio paso a investigaciones más precisas sobre la tipología textual.

Werlich (1975) crea una de las categorizaciones más completas de sus tiempos la que introduce y se utiliza como base para otras investigaciones más específicas, al crear una clasificación que se basa en las estructuras oracionales de cada texto, se enfoca tanto en el contexto de la oración como en la categoría del verbo predominante para así determinar cinco tipos de textos, los que además divide según su formato textual (subjetivo u objetivo). Estos se resumen en:

Tabla 1

Tipos de texto, formas objetivas y formas subjetivas según Werlich

tipos de texto	formas objetivas	formas subjetivas
Narración	Informe	narración corta o cuento
Descripción	descripción técnica	descripción impresionista
Exposición	definición, explicación, resumen	ensayo, artículo
Argumentación	tratado científico	Comentario

Instrucción	reglas o reglamentos	Indicaciones
-------------	----------------------	--------------

Nota: Loureda (2003, p. 63).

En base a la Tabla 1, el texto *Art, Research, Philosophy* de Clive Cazeaux califica como un texto expositivo.

Mientras que Dijk (1980) diferenció *texto* de *discurso* al definir el primero como concreto y el segundo como abstracto, además de ordenar la estructura de los textos entre macroestructura que lo explica como el orden del contenido y superestructura, el esquema global del texto.

Años más tarde, con la guía de estas dos categorizaciones, J. M. Adam (1991) añade tres categorías más a la división de Werlich: la *conversacional*, la *predictiva* y la *retórica*; y se enfoca en la macroestructura del texto, desarrolla esta idea como la secuencia de la estructura de cada texto y así determina 5 estructuras secuenciales dominantes: la *narrativa*, la *descriptiva*, la *argumentativa*, la *explicativa* y la *dialógica/conversacional*.

Adam expone que la estructura secuencial explicativa tiene como función hacer comprender al otro sobre un tema en específico. Los textos en los que predomina este tipo de estructura constan de tres partes: introducción, desarrollo, conclusión y se destacan por el uso de técnicas de síntesis y análisis además de uso de ejemplificación.

Por otro lado, Newmark (1988) se basa en las funciones del lenguaje que adapta Roman Jakobson de Karl Bühler para hacer una clasificación entre los tipos de textos. Debido a que, según Jakobson, existen seis funciones del lenguaje (expresivo, informativo, apelativo, estético, fáctico y metalingüístico), Newmark clasifica los textos dentro de estas categorías dependiendo de la función principal que utilice el texto, además de subdividir los tipos de textos en categorías aún más específicas.

Dentro de estas categorías el libro que se analizará presenta características predominantes de la función informativa, en la que clasifica el texto informativo, que lo define como:

'informative' texts are concerned with any topic of knowledge, but texts about literary subjects, as they often express value-judgments, are apt to lean towards 'expressiveness'. The format of an informative text is often standard: a textbook, a technical report, an article in a newspaper or a periodical, a scientific paper, a thesis, minutes or agenda of a meeting.

(Newmark, 1988, p. 40)

Newmark (1988) crea una subdivisión de este tipo de texto, los que diferencia en cuatro puntos:

(1) a formal, non-emotive, technical style for academic papers, characterised in English by passives, present and perfect tenses, literal language, latinised vocabulary, jargon, multi-noun compounds with 'empty' verbs, no metaphors; (2) a neutral or informal style with denned technical terms for textbooks characterised by first person plurals, present tenses, dynamic active verbs, and basic conceptual metaphors; (3) an informal, warm style for popular science or art books (e.g., coffee-table books), characterised by simple grammatical structures, a wide range of vocabulary to accommodate definitions and numerous illustrations, and stock metaphors and a simple vocabulary; (4) a familiar, racy, non-technical style for popular journalism, characterised by surprising metaphors, short sentences, Americanese, unconventional punctuation, adjectives before proper names and colloquialisms. (pp 40-41)

Dentro de estas clasificaciones, la segunda es la más acertada para el capítulo 1 del texto que se tradujo. Además, se puede encontrar una particularidad en el uso del lenguaje para estos textos, esto se debe a la formalidad y el público al que se dirigen, según Cabré (1993) el lenguaje de especialidad se define como:

Los lenguajes de especialidad son los instrumentos básicos de comunicación entre los especialistas. La terminología es el elemento más importante que diferencia no solo los lenguajes de especialidad de la lengua común, sino también los distintos lenguajes de especialidad entre ellos. (p. 103)

Esto quiere decir que el lenguaje de especialidad se diferencia del lenguaje común por su uso frecuente entre personas que conocen un tema en específico. Debido a esto, los textos informativos requieren de terminologías específicas para tener un registro más formal y así estar incluidos en la categoría 1 o 2 de textos informativos de Newmark.

4.2. Técnicas de Traducción

Se utilizarán las definiciones del Manual de traducción de Juan Gabriel López Guix y Jacqueline Minett ·Wilkinson quienes al basarse en Vinay y Dalbernet, Peter Newmark, entre otros entregan las definiciones necesarias de la transposición, modulación, equivalencia, adaptación, expansión, reducción y compensación. Aunque no es el enfoque de esta investigación, es importante mencionar estos procedimientos técnicos ya que los mecanismos de despersonalización que se nombran más adelante se llevan a cabo mediante estos. En el siguiente cuadro se mostrarán las definiciones de estos conceptos extraídas del libro ya mencionado.

Tabla 2*Técnicas de traducción*

Técnica	Definición
Transposición	La transposición consiste en la modificación de la categoría gramatical de una parte de la oración sin que se produzca ninguna modificación del sentido general.
Modulación	La modulación, tal como la definen Vinay y Darbelnet, consiste en “una variación del mensaje, obtenida por medio de un cambio en el punto de vista, en la perspectiva”.
Equivalencia	Como la definieron Vinay y Darbelnet, la equivalencia intenta transmitir “una misma situación por medio de recursos estilísticos y estructurales completamente diferentes”.
Expansión	La expansión consiste, de modo general, en la utilización en la lengua de llegada de un mayor número de palabras que las utilizadas en la lengua de partida. A veces se ha distinguido entre una expansión obligada (amplificación) y una expansión optativa (explicitación).
Reducción	La reducción (que puede llegar hasta la omisión), ya sea por motivos estructurales o estilísticos. Además, la

	reducción puede implicar también una condensación de la carga semántica.
Compensación	Las ocasiones en que el traductor debe encontrar un equilibrio entre los rasgos que se ve forzado a abandonar en un punto determinado y ganarlos luego en otro lugar del texto.

Nota: López y Minett (s.f., pp 261-266-271-289-292-293).

4.3. Despersonalización

El término se emplea por primera vez en el ámbito lingüístico por Benveniste en el año 1946, se sospecha que tiene inspiración de la psicología y otras áreas, ya que en su trabajo cita a Freud. Benveniste (1946) lo define como el fenómeno que tiene que ver con la pérdida del carácter personal propio de la primera y segunda persona y que actúa sobre la persona gramatical.

En la tesis doctoral de Álvarez López (2013) se define “la despersonalización como una estrategia discursiva que tiende a evitar la referencia explícita y concreta de las personas del discurso” (p. 36).

La despersonalización constituye un fenómeno que no se limita a una única función. La tendencia a evitar la presencia de las personas del discurso puede responder tanto al deseo de evitar una subjetividad explícita, como a la necesidad de distanciar al “yo” y al “tú” del texto, a la intención de proteger al escritor/hablante o al lector oyente de actos que amenacen su imagen o al deseo de expresar falta de compromiso con la verdad de lo dicho, grado de precisión o provisionalidad del saber.

(Álvarez López, 2013, p. 246)

En el ámbito académico, estudios más recientes distancian el carácter dialógico y subjetivo de este discurso, relacionando la despersonalización como un recurso de atenuación y modalización. Para Ferrari (2005), la despersonalización provoca el distanciamiento del autor respecto al texto y evita la aparición humana en este último.

Este procedimiento, muy frecuente en este género académico, contribuye a la despersonalización del discurso al hacer aparecer el texto o los datos como fuente de los juicios epistémicos.

(Ferrari, 2005, como se citó en Álvarez, 2013, p. 100)

Por otro lado, según García Romero (2004) la despersonalización permite al autor implicarse menos en el tema que escribe, demostrando prudencia y cautela en sus afirmaciones así como también dota de objetividad al texto o evita la responsabilidad directa del autor.

Es aceptado que la despersonalización en el contenido informativo permite al autor implicarse menos en el tema que escribe, demostrando así cautela y prudencia en sus afirmaciones [...]. Es, por ello, que este recurso es recomendado en la construcción del discurso científico y periodístico.

(García Romero, 2004, como se citó en Álvarez, 2013, p. 101)

4.3.1 Grado de despersonalización. En su tesis doctoral, Álvarez López señala 3 rasgos importantes para establecer grados de despersonalización, los que son [+/- explícito], [+/- específico] y [+/- relevante] en referencia a las marcas de despersonalización (puede ser el sujeto o el pronombre que hace referencia a una persona). Si dentro de uno de estos rasgos existe una marca negativa la oración se considera despersonalizada. Álvarez López (2013) aclara lo siguiente:

En ningún caso estamos haciendo un análisis semántico de las distintas construcciones sintácticas que tienen un carácter despersonalizador. Los rasgos [± explícito], [± específico] y [± relevante] no deben entenderse, por

tanto, como rasgos sémicos. Sí se podrían considerar, en cambio, rasgos diferenciadores, puesto que vamos a emplearlos para demostrar, primero, el carácter despersonalizador de cada uno de los mecanismos lingüísticos que van a analizarse y, segundo, para clasificarlos en distintos grupos. Por otro lado, emplearemos los signos + y – para señalar la presencia o la ausencia de cada rasgo y el signo ± para señalar en unos casos presencia y en otros ausencia. (p. 283)

Teniendo en cuenta esta aclaración, se utilizarán estas marcas para definir el grado de despersonalización de los distintos casos encontrados en la traducción de la introducción y el capítulo 1 del libro *Art, Research, Phylosophy de Clive Cazeaux*.

4.3.2 Mecanismos de Despersonalización. Se utilizará la tesis doctoral de Álvarez López que explica que los mecanismos de despersonalización son construcciones que tienen un mayor o menor grado de impersonalidad y que pueden omitir o trasladar las marcas personales con el fin de evitar y distanciar la relación “yo” y “tú”. Cabe aclarar que existen casos donde no se aplicó ningún mecanismo, por el contrario se omitieron las marcas de persona que se encontraban en el texto original pero sin afectar el significado de la oración, para esto se utilizaron técnicas de traducción explicadas anteriormente. Esto se denominará como omisión de marca.

Si bien un análisis exhaustivo de cada uno de estos mecanismos es suficientemente amplio como para tener una tesis de cada uno, dentro de la traducción los mecanismos encontrados y analizados son:

4.3.2.1 Pasiva con Se. Las pasivas con se funcionan como mecanismos de despersonalización que omiten totalmente las marcas de la presencia explícita y directa de las tres personas del discurso (Álvarez López, 2013). Estos son los mecanismos más utilizados al momento de despersonalizar, también, según el consenso de varios autores, es el que más grado de despersonalización posee ya

sea en el ámbito semántico y sintáctico. Dentro de estas construcciones se encuentra la pasiva refleja, que tiene un carácter universal, en resumen, esta pasiva tiene como función principal la crónica de eventos y, en menor medida, un uso topicalizador. Por otro lado se encuentran las pasivas perifrásticas las que son un mecanismo de tematización que por su construcción en tiempo pasado y porque no tiene grandes rasgos de despersonalización no es tan frecuente. Aunque sí se encontraran casos de pasivas perifrásticas con construcción *se*. Según Álvarez López, al centrarse en el discurso académico llama la atención la poca frecuencia de pasivas perifrásticas en comparación con el predominio de las construcciones con *se*, esto se debe al mayor grado de despersonalización que tienen estas últimas. Por este motivo la investigación se centrará en las pasivas con *se* incluyendo la pasiva refleja

4.3.2.2 Impersonales. Álvarez López categoriza las construcciones impersonales en tres grupos, impersonales con *se*, tercera persona plural impersonal y las impersonales con *hacer que*. Para los fines de esta investigación y de acuerdo con los casos presentes en la traducción se prestará atención solo a la primera, ya que las últimas dos no aparecen en el texto ya traducido. Las impersonales con *se* son construcciones que formalmente se corresponden a las pasivas con *se*, es decir, están constituidas por un verbo activo acompañado de un elemento *se*. La diferencia es que carecen de un sujeto gramatical. De esta manera se evita cualquier marca que pueda señalar la presencia explícita de una persona en el discurso (Álvarez López, 2013). Sin embargo ambas construcciones muestran una gran similitud formal y semántica por lo tanto es muy complicado establecer una diferencia clara entre una y la otra

4.3.2.3 Paráfrasis del “Yo”. Las paráfrasis funcionan como un mecanismo de despersonalización que oculta las marcas de las personas del discurso, concretamente, las marcas del locutor e interlocutor (Álvarez López, 2013). Si bien dentro de la tesis doctoral de Álvarez este mecanismo se ejemplifica reemplazando el “yo” por las referencias al lector, en la traducción se decidió hacer el reemplazo por referencias a la obra en sí, esto se explicará en el corpus.

4.3.2.4 Personas Generales. Las personas gramaticales, bien como

pronombres o como desinencias personales del verbo, no siempre pueden recibir una lectura específica que remita a uno de los participantes del discurso, sino que en ocasiones evitan referirse a una persona concreta, activando una interpretación genérica o universal (Álvarez López, 2013).

5. Metodología

Esta investigación es de carácter cuantitativo, debido a que se realizará un análisis de la versión traducida de inglés a español de la introducción y el capítulo 1 de *Art, Research, Philosophy* de Clive Cazeaux. Se reunirá la información de los casos que presenten usos de mecanismos de despersonalización en base a la tesis doctoral de Álvarez López, en el que se utilizarán los mecanismos que se presentan a continuación:

- pasiva con se.
- paráfrasis del “yo” y del “tú” en tercera persona.
- personas generales.
- pasiva perifrástica.
- impersonales.

Mientras que no se aplicarán los siguientes mecanismos:

- primera persona del plural.
- formas no personales del verbo.
- nominalizaciones.
- construcciones con sujetos nocionales en función de objeto indirecto (OI) o complemento de régimen preposicional (CR).
- formas no personales del verbo.
- pronombre indefinido uno.
- tercera persona no específica.
- primera, segunda y tercera persona específica en función no sujeto.
- objetos metonímicos.

Asimismo, el enfoque que se adoptará en esta investigación es de tipo descriptivo y explicativo, dado que se analizarán un total de veinte casos, los que se separarán según el mecanismo de despersonalización utilizado en cada situación.

Los casos que se exponen en esta investigación, se recolectaron de la traducción del inglés al español de la introducción y el capítulo 1 del texto *Art, Research, Philosophy* de Clive Cazeaux.

En primer lugar, se presentarán los casos un cuadro con cuatro divisiones: el primero con la oración original en inglés, con la personificación destacada en negrita; el segundo con la traducción al español, que tendrá destacada la despersonalización en negrita; el tercero con el mecanismo de despersonalización

utilizado en el caso presentado y por último, un cuadro con la técnica de traducción que se aplicó en el caso. Dentro de esta clasificación se destaca el traspaso del pronombre personal / y los métodos para evitar las referencias del autor dentro de un texto académico.

Para finalizar, se presentan dos gráficos, uno que muestra el uso de mecanismos de despersonalización en la traducción y otro que expone las técnicas de traducción que se utilizaron en la introducción y el primer capítulo del libro *Art, Research, Philosophy* de Clive Cazeaux.

6. Corpus

Tabla 3

Mecanismos de despersonalización y técnicas de traducción utilizados en la traducción de la introducción y el capítulo 1 de Art, Research, Philosophy de Clive Cazeaux

Texto original	Texto meta	Mecanismo de despersonalización	Técnica de traducción
I could have used a number of alternative names (: ...)	Se pudieron haber usado una variedad de nombres alternativos para acuñar la investigación artística, tales como (...)	Pasiva con refleja perifrástica.	Transposición.
In this book, I am primarily interested in fine art or visual arts research.	En esta obra, se presta atención de manera principal a la investigación de bellas artes o artes visuales.	Construcción impersonal con se.	Transposición.
My point is that one also needs to be alert with regard to counting the forces at play, and to be wary of adopting a simplistic model of the situation that discourages recognition of a wider, complex array of factors with the potential to affect and transform the outcome.	El punto es que las personas también necesitan estar alertas con respecto a contar las fuerzas en acción, y ser cautelosas de adoptar un modelo simplista de la situación que desalienta el reconocimiento de un conjunto más amplio y complejo de factores con el potencial para afectar y transformar el	1) Omisión de marca. 2) Personas generales.	Transposición.

	resultado.		
However, aesthetics and epistemology teach us that while art and knowledge are more often than not defined in relation to one another, the relation is not always one of opposition.	No obstante, en la estética y la epistemología se enseña que aunque el arte y el conocimiento a menudo no se definan respecto al otro, la relación no siempre es de oposición.	Pasiva con se.	Modulación.
Focusing on these debates and the terms in which they are set, I propose , can help to overcome the uncertainties, and can generate new concepts and proposals for the future of artistic research.	Con enfoque en estos debates y en las condiciones en que se establecen, en este libro se propone que se puede ayudar a superar las incertidumbres y se pueden originar nuevos conceptos y propuestas para el futuro de la investigación artística.	1) Construcción impersonal con se. 2) Paráfrasis del "yo".	Modulación.
My point is that some progress might be made in the development of artistic research if, instead of seeing art and knowledge as a two-term affair, where the attempt is to extract one (knowledge) from the other (art) or to prevent one from dominating the other (, ...)	El punto es que se podrían lograr algunos avances en el desarrollo de la investigación artística, si en lugar de ver el arte y el conocimiento como un asunto de dos términos, en el que se intenta extraer uno (conocimiento) del otro (arte) o impedir que uno domine al otro (, ...)	Omisión de marca.	Transposición.

<p>In referring to ideas of 'unification' and 'relation', I am not promising an end to distinctions and the oppositions to which they can lead.</p>	<p>Al referirse a las ideas de "unificación" y "relación", no se promete terminar las diferencias y oposiciones a las que pueden llevar.</p>	<p>Construcción impersonal con se.</p>	<p>Transposición.</p>
<p>The fact that I experience the world as an organized sequence made up of items that I recognize and interact with, and in addition am aware of myself as a continuously existing being</p>	<p>El hecho de que el mundo se experimenta como una secuencia organizada que se conforma de objetos con los que reconocen e interactúan las personas, además son conscientes de sí mismas como un ser que existe de manera continua</p>	<p>Personas generales.</p>	<p>Equivalencia.</p>
<p>We have already encountered some of the antipathy directed towards writing within artistic research (, ...)</p>	<p>La escritura dentro del estudio del arte se ha encontrado con algo de antipatía (, ...)</p>	<p>Pasiva refleja.</p>	<p>Modulación.</p>
<p>In this chapter, I argue that much of this antipathy is the product of dualistic thinking, i.e. thinking that sets one domain against another in the belief that one is antithetical to the other, e.g. words and experience.</p>	<p>En este capítulo, se argumenta que esta antipatía es resultado del pensamiento binario, es decir, pensar que establecer un dominio contra otro con la creencia de que uno es antitético para el otro, por ejemplo, las palabras y la experiencia.</p>	<p>Pasiva perifrástica con se.</p>	<p>Transposición.</p>

<p>I argue that the manipulation of materials in art has a metaphorical nature that can be the basis for epistemic enquiry. I show how the generative aspect of making can be attributed to the metaphorical nature of material (, ...)</p>	<p>En este libro se argumenta que la manipulación de los materiales en el arte tiene una naturaleza metafórica que puede ser la base de la investigación epistémica. Se demuestra la manera en que el aspecto de creación generativo se puede atribuir a la naturaleza metafórica del material (, ...)</p>	<p>Paráfrasis del “yo”.</p>	<p>Modulación.</p>
<p>(... ,) I must emphasize that, in applying philosophy to artistic research, I do not see myself binding art practice within a theoretical straitjacket.</p>	<p>(... ,) se debe enfatizar que, al aplicar la filosofía a la investigación artística, no es probable que se amarre la práctica artística con una camisa de fuerza teórica.</p>	<p>Pasiva con se.</p>	<p>Transposición.</p>
<p>My aim is to draw attention to the small number of concepts and images that underpin claims regarding the distance between art and knowledge in the history of ideas.</p>	<p>El objetivo es dirigir la atención hacia la pequeña cantidad de conceptos e imágenes que sustentan las aseveraciones respecto a la distancia entre el arte y el conocimiento en la historia de las ideas.</p>	<p>Omisión de marca.</p>	<p>Transposición.</p>
<p>I call this ‘integrity’ in the sense that art or</p>	<p>La razón por la que se denomina como</p>	<p>Construcción impersonal con se.</p>	<p>Compensación.</p>

<p>sensory experience is understood to function as a self-contained whole with a distinctive nature that thrives on its own terms.</p>	<p>“integridad” es porque se entiende que el arte o la experiencia sensorial funciona como un entero independiente con una naturaleza distintiva que prospera en sus propios términos.</p>		
<p>One might think one could resort to the concept of the senses as ‘qualia’ (, ...)</p>	<p>Una persona puede pensar que podría recurrir al concepto de los sentidos como “qualia” (, ...)</p>	<p>Personas generales.</p>	<p>Equivalencia.</p>
<p>If I doubt I am thinking, then I am also thinking, because to doubt is to think (; ...)</p>	<p>Si se duda que se piensa, por lo tanto también se piensa ya que dudar es pensar (, ...)</p>	<p>Pasiva con se.</p>	<p>Transposición.</p>
<p>Do we have sensations? Is that area of white of my bedroom wall mine?</p>	<p>¿Tienen las personas sensaciones? ¿Les pertenece esa área en blanco en la pared de su habitación?</p>	<p>Personas generales.</p>	<p>Expansión.</p>
<p>I do not think we need to go any further into these technicalities.</p>	<p>Para los fines de este libro, no es necesario entrar en más detalles de estos tecnicismos.</p>	<p>Paráfrasis de la tercera persona.</p>	<p>Modulación.</p>
<p>For our purposes, the more significant response to positivism’s stance in relation</p>	<p>Para cumplir con el propósito de este libro, la respuesta más importante a la postura</p>	<p>Paráfrasis de la tercera persona.</p>	<p>Expansión.</p>

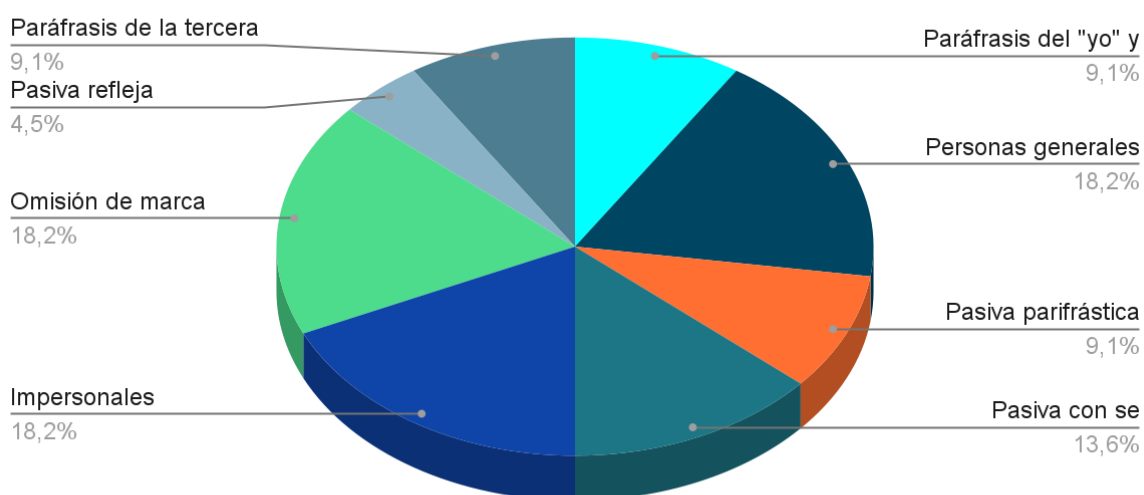
<p>to human being comes from the German hermeneutic philosopher Wilhelm Dilthey.</p>	<p>positivista con respecto al ser humano proviene del filósofo hermenéutico alemán Wilhelm Dilthey.</p>		
<p>More importantly for us, it and its consequences have the potential to create a much more optimistic future for artistic research. This will be the subject of chapter 3.</p>	<p>Lo que es más importante es que con esto y sus consecuencias existe el potencial para crear un futuro mucho más optimista para la investigación artística. Este será el tema del capítulo 3.</p>	<p>Omisión de marca.</p>	<p>Reducción.</p>

7. Discusión y Resultados

Dentro del proceso de traducción se encontraron diferentes casos en el texto original en el que habían construcciones en primera y tercera persona, de estos se analizaron los veinte más representativos. Según García Romero, despersonalizar estas construcciones dotan de objetividad al texto y delimitan la influencia del autor con el tema principal. Como traductores, se debe entregar el mensaje de la manera más fiel posible y a su vez adaptarse no sólo al lenguaje, sino también a los aspectos culturales y a las formalidades del texto en la lengua meta. Con esto en cuenta, los distintos mecanismos de despersonalización cumplen diversas funciones en relación a lo que se requiere en el lenguaje meta. Si bien Álvarez López indica que la despersonalización no se limita a funciones específicas, los diferentes mecanismos no cumplen las mismas funciones. En el siguiente gráfico se muestra de manera cuantitativa los ocho mecanismos que se utilizaron en los veinte casos analizados de la traducción de la introducción y el primer capítulo del libro *Art, Research, Philosophy*.

Figura 1

Mecanismos de despersonalización

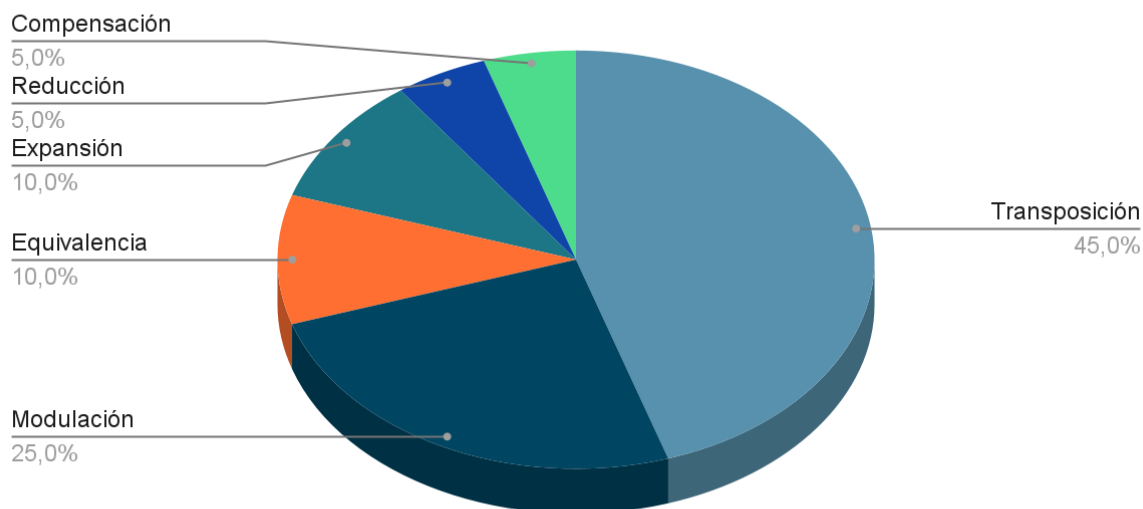


Para el traspaso de lenguas y la aplicación de mecanismos, se utilizaron distintas técnicas de traducción, a pesar de que esto no es el foco de la investigación es

importante destacarlas para presentar una noción del proceso de traducción al momento de despersonalizar. El siguiente gráfico muestra la cantidad de veces que se aplicaron diversas técnicas de traducción:

Figura 2

Técnicas de traducción



Para el análisis de estos casos, se dividirán en grupos en relación al mecanismo de despersonalización utilizado, en un total de veinte casos destacan las construcciones impersonales con se (4), las construcciones pasivas: pasiva con se (3); pasiva perifrástica (2) y pasiva refleja (1), las personas generales (4), las paráfrasis del “yo” (2) y de la tercera persona (2). También se incluye la omisión de la marca (4) que a pesar de que no se define como un mecanismo como tal, cumple una función despersonalizadora.

Las construcciones con “se”, es decir, oraciones pasivas e impersonales, fueron las más usadas dentro de estos casos, esto se debe a sus rasgos de despersonalización ya que en el caso de las pasivas con “se” se omiten todas las marcas personales, en otras palabras, la omisión de estas marcas mediante este mecanismo les otorga las siguientes características a las oraciones: [-relevante], [-explícito] y [-específico]. A modo de síntesis, estas construcciones están completamente despersonalizadas ya que todos sus rasgos están en negativos.

Existen casos donde este tipo de oraciones van acompañadas con un complemento circunstancial, por ejemplo, la frase “en este libro”, lo que se denomina como paráfrasis de “yo” o de la tercera persona, esto presenta una menor despersonalización ya que sus rasgos son [-relevante], [+explícito] y [+específico], esta oración se considera despersonalizada ya que el sujeto fue trasladado y modificado con el fin de que sea menos importante en la idea. Las construcciones con “se” son las más recomendadas para despersonalizar un texto ya que son las más utilizadas en el discurso escrito del español, le dan importancia a la idea y presentan el mayor grado de despersonalización.

Por otro lado, está el caso de las personas generales, este mecanismo se utilizó para las ejemplificaciones y presenta los rasgos [+relevantes], [+explícito] y [-específico] por lo que presenta una despersonalización en el menor grado, pero al referirse a personas se puede utilizar en contextos donde se expresen generalidades.

En último lugar está la omisión de la marca, esta se produce mediante las técnicas de traducción como las transposiciones o reducciones (omisiones en específico). En el caso de las transcripciones se utilizaron para traspasar adjetivos posesivos (por ejemplo *my*) a determinantes. Los rasgos de despersonalización son [-relevante], [-específico] y [-relevante]. Se recomienda omitir estas marcas siempre y cuando la idea no cambie en el momento del traspaso.

En definitiva, las construcciones con “se” y la omisión de la marca son las que presentan un mayor grado de despersonalización. Las paráfrasis del “yo” o de la tercera persona y las personas generales presentan un grado mínimo de despersonalización, las primeras se utilizaron cuando el autor buscaba presentar una opinión, que al despersonalizarse se traspasó como una idea incluida en el libro pero distanciando al autor del lector. La segunda se utilizó para presentar los ejemplos del autor, que en su idioma original se escribieron en primera persona lo que en el idioma meta no es muy utilizado y, debido a que es un texto académico, debe ser objetivo, esto significa que el uso de la primera persona presenta subjetividad al lector por lo tanto reemplazar por “las personas” se da a entender como algo más general y por lo tanto más objetivo.

Con este análisis se puede concluir que: (1) las construcciones con “se” fueron las más utilizadas para despersonalizar debido a su alto grado de despersonalización, ya que son estructuras recurrentes en los textos académicos escritos en español y le otorgan mayor importancia a la idea del autor; (2) en el resto de los casos se presentan mecanismos con un menor grado de despersonalización, estos mecanismos tienen una función más de distanciamiento en la del relación autor y el lector que de objetivar y (3) a pesar de que no se utilizaron todos los mecanismos en la traducción, en este análisis se presentan los más recurrentes y también los que se consideraron más adecuados para el contexto. Como se mencionó con anterioridad, cada mecanismo tiene extensión suficiente como para una tesis por sí sola, por lo que queda abierta la discusión para una investigación futura.

8. Análisis funcionalista

Clive Cazeaux, profesor de Estética en la Universidad Metropolitana de Cardiff, Gales, es el autor del texto académico escrito *Art, Research, Philosophy*, el libro se puede encontrar tanto en páginas de internet como en formato físico publicado por primera vez por la editorial Routledge en el año 2017.

Su público objetivo son sus alumnos y las personas interesadas en el arte y la investigación artística, demuestra su punto de vista sobre la base de fuentes académicas por medio de un texto expositivo escrito en el que entrega sus conocimientos y tiene como finalidad explicar a sus lectores su perspectiva de la relación entre el arte y la investigación con fundamentos que encuentra en la filosofía.

La traducción de los agradecimientos, la introducción y el primer capítulo del libro *Art, Research, Philosophy* no se realizó por petición de ningún cliente, sin embargo, el autor del texto autorizó este trabajo, por lo que se le enviará una copia de este. Para las elecciones traductológicas no se utilizó ayuda de terceros, incluido el autor como otros expertos en el tema.

El libro trata sobre arte, investigación, filosofía y se explica si la investigación artística es posible desde un punto de vista filosófico. En el primer capítulo, el autor presenta teorías que separan el arte y el conocimiento para evidenciar la divergencia entre arte e investigación.

No utiliza un lenguaje especializado, no obstante, utiliza términos específicos relacionados al arte y la filosofía, ya que expone diversos planteamientos ligados a estas disciplinas. Debido a esto, no otorga mucha información implícita, al contrario las ideas se exponen con mensajes claros y concisos para que así el lector pueda comprender de mejor manera lo que quiere expresar el autor.

En su mayoría, el autor construye las oraciones en primera persona singular o plural, sin embargo, para expresar mayor objetividad en el texto meta, la traducción se redactó sin estos marcadores personales.

9. Conclusión

La primera investigación del fenómeno de despersonalización fue en 1946 por parte de Benveniste, esto dio cabida a diferentes autores e investigadores para analizar un fenómeno que no se ha terminado de definir. Si bien el objetivo de la despersonalización en los textos académicos es principalmente la objetividad, este no es el único, ya que entrega una distancia del autor con los conceptos que se presentan en el texto y a su vez le entrega un grado de formalidad distintivo de este tipo de textos. Para lograr estos objetivos se utilizan distintos mecanismos con diferentes grados de despersonalización, conceptos recogidos de la tesis doctoral de Álvarez López cuya investigación sirvió como punto de partida para este análisis. Al momento de traducir se encontraron distintas marcas personales del autor, las que al traspasarlas al español le quitaba la objetividad al texto. Despersonalizar no solo significa el distanciamiento del autor, sino que es un método para enfatizar la importancia a los hechos, las ideas o los acontecimientos, en otras palabras, es una manera de priorizar el mensaje que se entrega y como traductores se busca entregar la información de la manera más clara posible y que esta se ajuste a lo que se requiere en el texto meta, ya sea por petición de un cliente o debido al estilo de un tipo de texto en específico.

Se reitera la invitación a seguir analizando la despersonalización, en especial en la academia, debido a que sus mecanismos son de ayuda para el posible traspaso de investigaciones de lengua inglesa (que en general sus textos no requieren despersonalización) al español que podrían ser útiles en un mercado académico, no solo en las ciencias humanas como en el caso de esta investigación, sino que en distintas áreas de conocimiento.

Referencias

- Adam, J-M (1992) *Los textos: tipos y prototipos. Relato, descripción, argumentación, explicación, diálogo.*
<https://lecturayescrituraunrn.files.wordpress.com/2013/08/unidad-3-compl-adam.pdf>
- Álvarez López, F. (2013) *La despersonalización en el discurso académico escrito.*
<https://core.ac.uk/download/pdf/58910315.pdf>
- Ciapuscio, G. (2003) *TEXTOS ESPECIALIZADOS Y TERMINOLOGÍA.*
http://webdelprofesor.ula.ve/humanidades/melva/gil/ciaspuscio_textos_especializados.pdf
- Loureda Lamas, Ó. (2003) *Introducción a la tipología textual.* Iberica Grafic, S.A.
- López Guix, J. y Minett Wilkinson, J. (s.f.) *Manual de traducción.* Editorial Gedisa.
- Marín, M. (2001) *Lingüística y enseñanza de la lengua.*
<http://www.a43d.com.uy/jenny/wp-content/uploads/2018/07/marta-marin.pdf>
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Diccionario de la lengua española, 23.^a ed., [versión 23.5 en línea]. <<https://dle.rae.es>> [23 de noviembre de 2022].
- Rodríguez Parra, A. (2015) *DISEÑO DE UNA SECUENCIA DIDÁCTICA ENFOCADA DESDE EL ANÁLISIS TEXTUAL DE LA TRADUCCIÓN COMO HERRAMIENTA PARA DESARROLLAR LA COMPRENSIÓN DE TEXTOS ESCRITOS EN EL ÁREA DE ESP.*
<https://bibliotecadigital.univalle.edu.co/bitstream/handle/10893/9805/CB0433989.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Sánchez Manzanares, M. (s.f.) *LINGÜÍSTICA APLICADA A LA TRADUCCIÓN.* [Diapositiva de PowerPoint]. Digitum.
https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/4321/1/LAT_T5_Textos%20y%20traducci%c3%b3n.pdf