

El declive de la dicotomía metodológica científico/sensible. Encuentros y tránsitos entre la razón y la sensibilidad

Resumen

Este artículo es resultado de la investigación en curso: “Currículo transmedial, una alternativa para la formación en artes”, y da cuenta de algunas revisiones y reflexiones de orden teórico realizadas en procura de construir un marco referencial y conceptual sobre el cual se soporte una construcción pedagógica y didáctica, específica para la educación artística. El pensamiento complejo y fragmentario de Morin detona una propuesta metodológica que intenta conciliar la mirada de las ciencias naturales y las humanas en procura de permitir que los desarrollos de las artes evidencien y den cuenta de sus procesos de construcción de conocimiento y transformación de la cultura material e inmaterial.

Juan José Cadavid Ochoa
Especialista en Intervención
Creativa, Colegiatura Colombiana.
Magíster en Estudios Humanísticos, EAFIT. Estudiante de Doctorado en Humanidades, EAFIT.
j.cadavid@iush.edu.co

Recibido: Junio 2014

Aprobado: Octubre 2014

Palabras clave: arte, axiología, caos, ciencia, conocimiento, deconstrucción, investigación, posmodernidad.

The decline of the scientific/sensitive methodological dichotomy. Meetings and transits between reason and sensibility

Abstract

This article is the result of the ongoing research project: "Transmedial curriculum, an alternative for education in arts", and accounts for some theoretical revisions and reflection made in an attempt to construct a referential and conceptual framework on which to support a specific pedagogical and didactic construction for artistic education. Morin's complex and fragmented thinking detonates a methodological proposal that attempts to reconcile the look of natural sciences with that of and human sciences in an attempt to allow the development of the arts to evidence and account for their construction of knowledge processes and transformation of material and intangible culture.

Palabras clave: art, axiology, deconstruction, chaos, knowledge, deconstruction, research, postmodernism.

Después de estructurar una cartografía metodológica que incluye una reflexión en torno a las posibilidades evaluativas, estas construcciones son puestas en tensión con la propuesta deconstructiva propuesta por Derrida, mediante la cual es interrogada la metafísica occidental, esta relación plantea una postura frente al conocimiento y pretende que la investigación se desprenda de los pre-conceptos construidos por la tradición. Tal giro plantea una reflexión sobre las implicaciones de desarrollar una investigación y construir nuevo conocimiento en un contexto posmoderno, hipermoderno o altermoderno; contexto que implica una tensión tiempo-espacio y una prevalencia narrativa en las prácticas artísticas desde donde se cuestionan los conceptos de memoria e historia en el sentido lineal moderno.

Las alternativas metodológicas propuestas y las derivas teóricas y prácticas que condicionan tales estructuras y modifican el carácter cientificista de las mismas, permiten interrogar el concepto de verdad en tanto resultado y método; formulando una tesis según la cual el conocimiento construido depende de la interpretación y apropiación del mundo por parte de diferentes agentes, por lo que, la imbricación de métodos científicos con constructos hermenéuticos de orden más humanista y artístico, permite el desarrollo a través de procesos investigativos de expresiones creativas y transformadoras de la cultura material e inmaterial.

Orden/desorden/organización

El conocimiento científico ha demostrado sus virtudes de descubrimiento y verificación, y sus capacidades de inventiva e innovación. Hoy saber cuantificar, analizar, descifrar y calcular con precisión los fenómenos del universo y de la vida, es posible gracias al método científico. Y al mismo tiempo, esta ciencia enriquecedora plantea problemas graves referentes al conocimiento que produce, amenazando incluso con la aniquilación de la humanidad. Pero hay que anotar en este punto que no existe tal cosa como una ciencia buena y una mala, sino

que el conocimiento de cualquier tipo posee una compleja bivalencia en sus posibilidades y aplicaciones.

En tanto método para llegar al conocimiento se puede evidenciar, como una falencia científica, la separación que ha planteado entre las ciencias de la naturaleza y las del hombre, pues las primeras se asumen independientes del espíritu y de la cultura, condiciones que por demás son indispensables para la producción de tal conocimiento científico. La tendencia a la separación y a la fragmentación científica comporta una tendencia al anonimato del conocimiento, es decir, que aquello que se sabe está almacenado, contenido en los bancos de datos y no es reflexionado, ni pensado, sino que es computado por instancias manipuladoras especializadas, se llega así a un nuevo tiempo de la oscuridad en el que los especialistas ignoran todo lo que no está relacionado con su especificidad. Paradoja científica de la resignación a la ignorancia en la que el desarrollo de una disciplina implica al mismo tiempo un alto nivel de inconsciencia.

Las ciencias del hombre plantean también una falencia de orden excluyente, al ser incapaces de pensar a los hombres, con espíritu y conciencia, en tanto seres vivos, constituidos biológicamente.

252

Un modelo de investigación para las artes, con un carácter integrador, debe procurar conectar la rigurosidad de la estructura científica con las variables creativas y estéticas propias de las disciplinas artísticas. De tal forma que incluya, además de las condiciones fácticas desde donde se definen las características objetivas de cualquier proyecto, valores, es decir características subjetivas, que no solo son sujeto de análisis, sino que implican desviaciones investigativas que permitan desarrollos creativos. Pero tal rigor científico debe procurar también una apertura y permitir tránsitos disciplinares, al mismo tiempo que las áreas del conocimiento del espíritu permiten para su estudio ser fraccionadas y ordenadas metódicamente.

Para tal fin de cohesión del conocimiento, o de las formas de conocer, es posible decir que las ciencias naturales, las físicas y las biológicas: son sociales, al mismo tiempo que todo lo antropológico y por lo tanto lo social tiene un ineludible componente biofísico originario.

Los objetivos del conocimiento científico y humanista pueden en la contemporaneidad encontrarse o coincidir en que no existe tal cosa como la realidad, pues mientras que “lo propio de la cientificidad no es reflejar lo real, sino traducirlo en teorías cambiantes y refutables” (Morin, 1984, p. 38), lo propio de lo humanístico es reflexionar y re-presentar lo real, traducirlo en conceptos y pensamientos cambiantes y refutables. Las dos visiones aceptan que su falsedad puede ser demostrada.

Se trata pues de relacionar las ciencias naturales y las humanas sin reducir las unas a las otras, una metodología o, más bien, un pensamiento que afronte la complejidad de la vida biofísica, antropológica, social y estética de manera ordenada, sistémica, apta para recrear el mundo.

El método será entonces cercano a lo planteado por Morin en el sentido de la necesidad de construcción de un pensamiento fragmentario, que cuestiona la totalidad en tanto esta es como decía Adorno: la no verdad, pero que aun así no abandona las cuestiones globales. Morin propone que la antropología no puede prescindir de aspectos propios de las ciencias naturales, esta relación no escapa a las artes en tanto conocimiento propio de las ciencias humanas, así pues puede decirse que el arte no puede en la contemporaneidad escapar de una reflexión por: el principio de relatividad de Einstein, el principio de indeterminación de Heisenberg, el descubrimiento de la antimateria, la cibernética, la teoría de la información, la química biológica, el concepto de realidad. Al tiempo que las ciencias naturales no pueden escapar a la experiencia sensible y cultural, a la vivencia humana, a la aventura, haciéndose crítica, corroyendo todo lo que existe, móvil, falsa, inaudita, inventiva, constructiva y poética.

Ya en 1969 Morin publicó *Le vif du sujet*, una reflexión sobre la condición imbricada del conocimiento científico humanístico y de la naturaleza al plantear su tesis de la unión entre la antropología y la cosmología en forma de una antropocosmología, que comportaba por supuesto una naturaleza caótica del mundo desde idea histórica del hombre, preguntándose:

¿Qué nombre dar a este mundo en el que el primer principio nunca es totalmente uno, sino que siempre se presenta desdoblado en cierto modo, donde no existe un ser que no esté dislocado, que no sea cavernoso, fragmentario; este mundo en el que el logos, discurso coherente, es incapaz de constituir por sí mismo la realidad, en la que existe un vínculo originario entre regulación y proliferación, destrucción y creación?

¿Cómo denominarlo con otro nombre que no sea el de caos?

[...] La palabra caos no ilumina: sitúa el núcleo central del mundo, más acá del orden y más allá del desorden, más allá de la nada, más acá del ser, a la vez en lo irracionalizable y lo racional, en la proliferación y en la regulación. (Morin, 1984, pp. 13-14)

A partir de estas ideas antagonistas es posible construir más que una guía o una vía, más que un recorrido, una cartografía para conocer, una organización geométrica del espacio geográfico y orgánico, de la experiencia sensible del mundo, un instrumento de ordenamiento pero no de direccionamiento, en consonancia con la relación propuesta por Morin de orden/desorden/organización.

254

Con tal objetivo se estructura una propuesta que mantenga el ordenamiento investigativo cientificista pero lo haga en relación con las posibilidades sensibles de acceso al conocimiento de las artes y no en términos objetuales de estudio, pues una única mirada limitaría las posibilidades del concepto de desorden en Morin.

Para lograr desprenderse de la objetualización inherente a los lenguajes que usamos cuando se reflexiona filosóficamente, ante todo si recurrimos a enunciados asertivos para hablar de asuntos móviles, dinámicos, de acciones, se deben introducir instrumentos investigativos que permitan abandonar el marco categorial

sujeto-predicado y sujeto-objeto, que son propios de esos lenguajes naturales, de tal forma se prescinde de la categoría fregeana de objeto¹, para avanzar hacia una metodología cartográfica que deja de considerar a las acciones como objetos y las entiende como argumentos o variables con funciones axiológicas.

Puede decirse que la propuesta metodológica de investigación que aquí se presenta se ocupa de las acciones del hombre, de las relaciones de estos como individuos y sociedad con el mundo que habitan y no del estudio de las cosas y fenómenos que los rodean como entidades aisladas, inmóviles y sin relación con aquel que las estudia.

La estructura investigativa parte de la construcción lingüística y en esta los enunciados lógicos de ser o ser igual al no expresar acciones y enfocarse en análisis puramente objetuales se vuelven irrelevantes, por lo que es necesario usar verbos tales como: hacer, operar, actuar, accionar, construir, destruir, interactuar, etc., y aquellos que expresan acciones tecnológicas: observar, medir, calcular o demostrar, sumados finalmente a aquellos propios de la experiencia estética como: sentir, percibir, experimentar, afectar, seducir, relacionar, impactar o narrar, entre otros. Esta complejidad lingüística de las actuaciones humanas permite un análisis conceptual y formal de las acciones, puede decirse que en esta propuesta los enunciados axiológicos (verbos) implican la definición de un agente que realiza la acción, tal actor o actante en la contemporaneidad, y desde los tiempos modernos plantea una complejidad adicional; pues no solo quien realiza una acción es un hombre, sino que estas pueden ser realizadas también por máquinas y ordenadores, por un colectivo, una institución o una empresa. Otro elemento

¹ G. Frege en su ensayo: Sobre concepto y objeto, en *Estudios sobre Semántica*, propone que no es posible realizar la introducción de un nombre desde una definición simple, sino que para que se entienda lo que se quiere decir con tal palabra debe introducirse al otro por medio de alusiones y enunciados hablados o escritos.

que se suma a esta construcción es la designación de aquello que se hace, que se realiza, este componente es importante pues permite enfocar la acción a investigar, pero esta tríada es insuficiente para el diseño de una estructura que implica estudiar fenómenos en movimiento, se necesita articular lo que gramaticalmente se denomina como complemento indirecto, pues las acciones suelen hacerse a algo, también la estructura involucra los instrumentos y medios de realización, además puede decirse que la aventura de la construcción de conocimiento tiene una intención, un objetivo. Finalmente puede identificarse al contexto como un componente determinante de la propuesta investigativa, pues este permite no solo enmarcar los procesos en lugares geográficos y en tiempos determinados, sino que además condiciona la investigación pues determina normas, reglas o leyes bajo las cuales se realiza el estudio. De esta forma nos encontramos con que los enunciados de la acción tienen “varios componentes, no solamente dos (Frege: objeto y función) o tres (Aristóteles: sujeto, cópula y atributo)” (Echeverría, 1998, p. 128).

Componentes de una estructura investigativa axiológica-estética

Para crear tal modelo híbrido se parte o se toma como base la estructura presentada por Javier Echeverría (2002) en *Ciencia y valores*, pero desde una mirada que incluye al conocimiento estético como enfoque dinamizador de las acciones a estudiar. Esta propuesta ilustra o da cuenta de los componentes que intervienen en la acción investigativa y que por lo tanto deben ser claramente identificados y estudiados en un proceso de generación de conocimiento. Tal estructura incluyendo los componentes anteriormente identificados se expande articulando 12 variables axiológicas, así:

Componente 01. Los agentes:

Personas, máquinas, grupos, instituciones o empresas que realizan alguna acción, por lo tanto se puede decir que crean, que hacen, que ponen en acción el potencial creativo. Los agentes incluyendo a las máquinas y a los computadores, tienen unos presupuestos o conocimientos previos que les son indispensables para realizar la labor investigativa, estos constructos teóricos, reflexivos y prácticos les permiten analizar de manera diferente las mismas acciones, condicionando los resultados a las diversas formas de ver problemas axiológicos de investigación. El agente es parte del acontecimiento investigativo, está inmerso en la acción y la afecta; en esta propuesta la distancia valorativa no es posible, pues quien observa ve una acción que en cierta medida es producida por él, convirtiéndose –el agente– en una variable dinámica del estudio en curso.

Componente 02. La acción:

Es el verbo que significa dicha acción, el modo en que el agente hace o realiza algo, pero también proyecta, y diseña, es decir, esta acción puede ser de orden cognitivo y darse en el mundo de las ideas. También es posible entender la acción realizada por el agente como un acontecimiento sensible, estético, que se produce como emoción y que afecta al hombre tanto desde las formas perceptibles biológicas, como desde la alteración de sus estados emocionales y espirituales.

Componente 03. Complemento del verbo:

Relaciona el verbo con un elemento sobre el cual recae la acción, complementando la representación de lo que acontece, haciéndola clara en relación con una cosa y no con otra. Esta característica permite diferenciar los campos de acción, direccionando o acotando desde la acción misma las posibilidades del estudio.

Componente 04. Complemento indirecto:

Designa sobre qué o quién recae de la acción, expresa lo que se le hace a alguien o a algo. Gramaticalmente se indica su localización por la preposición “a”.

Componente 05. Instrumentos o herramientas:

Hace claridad sobre los instrumentos, las herramientas o los dispositivos con los cuales los humanos realizan todas sus acciones. Este componente hace énfasis en la praxis, determinando los medios que hacen posible que se lleven a cabo las acciones. La proposición “con” servirá para marcar este componente.

Componente 06. Contexto:

Es el espacio y tiempo en donde ocurre o acontece una determinada acción, se puede designar con la preposición “en”. Esta es una variable que permite determinar el contexto, uno amplio; que integra los conocimientos y los modos de percibir, de sentir y sentirse en el mundo. Esto puede entenderse desde la teoría de la acción situacional de Popper cuando dice: “el análisis situacional comprenderá algunos objetos físicos y algunas de sus propiedades y estados, algunas instituciones sociales y algunas de sus propiedades, algunos fines y algunos elementos de conocimiento [del agente]” (Popper, 1996, p. 168). Tal postura implica tener en cuenta algunos subcomponentes que los científicos han llamado condiciones iniciales, pues las acciones no se realizan solamente en un entorno físico durante un tiempo determinado, sino que se dan a partir de conocimientos previos, sobre un estado de la cuestión o estado del arte, condicionadas por los recursos humanos, tecnológicos y económicos disponibles, también se deben analizar en este punto las condiciones externas, sociales y culturales en las que se realiza la acción.

Componente 07. En condiciones:

Para mayor claridad contextual se divide el componente anterior (06), en el que se indica solo el lugar y el tiempo, determinado por la preposición “en”, y se amplía la descripción contextual en lo que se refiere a lo nombrado como sub-componentes, expresados a partir de la afirmación “en condiciones tales y cuales”.

Componente 08. La intencionalidad:

Las estructuras investigativas generalmente se centran en los fines o en la teleología. Esta propuesta no es de orden racional instrumental y aunque entiende la importancia de las metas en las acciones humanas, estas son un componente más en la estructura investigativa, por lo tanto no pretende reducir las acciones a los fines propuestos. Este punto plantea una característica especial de la investigación de las acciones humanas, y en especial de los asuntos estéticos, y es aquella que permite entender la experiencia misma como un proceso siempre inacabado, y en tal sentido cada intencionalidad plantea no un punto de llegada, sino más bien un nuevo comienzo.

Componente 09. Normatividad:

Un componente más de orden contextual, este busca designar las normas y prescripciones a las que suelen tener que adecuarse las acciones. Puede decirse que la acción se da “según o conforme a” ciertas condiciones o mediaciones sociales, jurídicas, deontológicas, éticas, políticas, metodológicas o técnicas.

Componente 10. Resultados:

La importancia de los resultados de una acción es indiscutible, pero estos son el décimo componente de la acción, y no pueden constituir el único criterio

relevante a la hora de evaluar una acción. Esta estructura se opone radicalmente a la tesis que dice que lo importante son los resultados no las acciones, aquí el fin es parte del proceso y está determinado por los medios.

Componente 11. Las consecuencias:

En principio puede decirse que son aquellas reacciones que se derivan de los resultados, pero los agentes, los contextos, las formas de hacer y de sentir, las normas y las personas, pueden experimentar cambios derivados de la acción misma. La experiencia estética es una acción que produce cambios en ella misma de manera constante, en el mismo tiempo en que se percibe o se es afectado sensiblemente, es decir, que las consecuencias en la vivencia estética no se sitúan en el extremo final de una estructura de ordenamiento, sino que se dan en cada uno de los momentos o estados perceptivos que se tienen en la acción, comportando siempre diferencias aun como reacción ante el mismo estímulo.

Componente 12. Riesgos:

Algunas acciones pueden implicar riesgos, tanto para los agentes como para los objetos, los instrumentos y por supuesto para los contextos. La sociedad y la cultura se construyen como resultado de las acciones científicas, estéticas, éticas y políticas que realizan los humanos.

Esa es pues una estructura posible para en términos investigativos hacer posible la tríada planteada por Morin de: orden/desorden/organización, y aunque debido a las limitaciones del lenguaje esta tiene que tener una formalización inteligible y su organización se hace en términos de progresión, las acciones en la praxis desconocen tales límites y se dan de manera imbricada. En tal sentido se puede decir que la axiología estudia fenómenos simultáneos, efímeros e interrelacionados anteriores al ordenamiento epistemológico.

Identificar estas variables permite proyectar una iniciativa creativa humanística y estética de investigación (tal como se ha hecho con la ciencia) desde una estructura metodológica que acoja los componentes subjetivos e intersubjetivos que son propios de las acciones de este tipo, y los ordene para su estudio.

Evaluación de las acciones sensibles de la vida, en relación a la valoración científicista de la realidad

Cualquier ejercicio valorativo realizado a partir de esta estructura metodológica que propone cruces continuos de retroacción entre teoría y práctica, tanto de las ciencias naturales como de las humanidades, tendrá que hacerse desde la teoría de los sistemas, de modo que ningún componente puede ser evaluado de manera independiente, sino en relación con todas las variables dentro de la estructura sistémica.

La evaluación tiene dos objetivos claros, el primero tiene que ver con determinar la fiabilidad, la funcionabilidad, la robustez, la eficacia, el impacto y las formas de producción, es decir, se ocupa de la revisión de la coherencia entre el proceso y sus efectos y la pertinencia de las acciones en relación con el contexto del que surgen y al que afectan tales estudios; y en segundo lugar la evaluación permite la validación del conocimiento producido.

Hay que aclarar que la evaluación no determina juicios absolutos, sino que es cuestión de grados, de valores relativos de diferente tipo que en conjunto determinan el nivel de importancia o de efectividad de la propuesta de investigación. Hay que abandonar el enfoque maximizador, remplazándolo por otro de orden axiológico en el que valores básicos, epistémicos, técnicos, económicos, militares, ecológicos, políticos, jurídicos, sociales, religiosos, morales, estéticos, formales y culturales tejen la complejidad evaluativa.

En términos valorativos no cabe decir que una acción investigativa es verdadera, ni sus resultados, sino más bien que tiene un grado de verosimilitud mayor con respecto a otra propuesta, o que para los estándares de evaluación usados por la comunidad o grupo disciplinar en un momento dado, dicha construcción material o inmaterial de conocimiento supera o no los niveles mínimos de verosimilitud exigibles.

En cuanto a la función validadora de la evaluación esta es posible gracias al uso de valores intersubjetivos, es decir compartidos, de modo que, independientemente del agente concreto que evalúe el proceso investigativo, la valoración realizada sea válida. En este punto es importante afirmar que la evaluación no procura la unificación de criterios, o el logro de un consenso, pues la intersubjetividad se funda en formas de la racionalidad deliberativa y genera disenso, esto no le resta validez a la propuesta.

Si se evalúan los valores de una acción investigativa, también se tendrán que tener en cuenta en tal valoración los disvalores, o aquellas variables que entran en conflicto con las características definidas como deseables o con la intencionalidad del proyecto, estos disvalores están estrechamente relacionados con los riesgos, como lo muestra el siguiente ejemplo:

262

Riesgos epistémicos: la contradicción, la imprecisión, la falsedad, la inanidad.

Riesgos técnicos: fallos, errores, inutilidad, incompetencia.

Riesgos económicos: ruina, pérdidas, inflación, miseria.

Riesgos militares: derrota, indisciplina, traición.

Riesgos ecológicos: desequilibrio, contaminación, ruido, desaparición de especies.

Riesgos jurídicos: ilegalidad, inseguridad, parcialidad, indefensión, injusticia.

Riesgos políticos: tiranía, inestabilidad, guerra, desorden.

Riesgos básicos: la muerte, el sufrimiento, la tortura, el daño, la enfermedad, la locura, son riesgos puramente humanos, aunque algunos son ampliables a los animales. Atañen ante todo al cuerpo y a la mente.

Pero ni los valores ni los disvalores son estáticos, estos están sujetos a fuerzas y dinámicas que los hacen cambiar a través de la historia, o incluso a lo largo del mismo proceso de investigación y de evaluación. Los procesos de evaluación al ser realizados por múltiples agentes y cada vez más desde diferentes disciplinas, están sujetos al cambio valorativo pues:

[...] aunque sea en instancias sucesivas de evaluación, los resultados finales han de haber superado diversas cribas axiológicas, que no suelen ser exclusivamente epistémicas o técnicas. Pues bien, cada agente evaluador dentro de este sistema multi-agente promueve sus propios valores, y al hacerlo impregna los subsistemas de valores de los restantes agentes. (Echeverría, 1998, p. 189)

Los agentes evaluadores en muchas ocasiones no son personas, sino grupos, comunidades del conocimiento, esto porque en la contemporaneidad es difícil que una sola persona contenga la pluralidad de virtudes requeridas para realizar o evaluar un proceso completo e investigación.

Los criterios de valoración varían constantemente en función de los contextos, las disciplinas, las épocas y las situaciones concretas en las que actúan. Incluso los valores internos o epistémicos, surgen y se renuevan en momentos históricos concretos. Estos cambios se producen por diferentes razones o vías:

Vía educativa: tanto por lo que respecta a la transmisión de valores anteriores como a la inserción de nuevos valores (incluso epistémicos) en los procesos educativos.

Por transferencia y relación: de valores de una disciplina a otras, estas modificaciones se dan claramente en los procesos transdisciplinares. Los saberes artísticos aunque contienen un saber inherente a ellos mismos desde el cual definen sus límites disciplinares, actúan siempre en relación a contextos y conocimientos externos, esto hace que sean no solo permeados, sino también modificados en relación con todo aquello que les rodea.

Por cambio del peso relativo: de uno u otro valor dentro de un sistema consolidado de valores.

Por paso de un valor del núcleo axiológico a la periferia: por ejemplo el dogma cristiano medieval es puesto en cuestión por la ciencia moderna y finalmente es sustituido por el dogma metafísico ilustrado.

Por integración: entre unos sistemas de valores y otros a lo largo de un proceso de evaluación, esto en relación con la intervención de varios agentes evaluadores.

Por aparición de nuevos sistemas de evaluación: como la instauración del sistema de evaluación por pares. O por impacto de las publicaciones especializadas en algún área del conocimiento.

Los cambios valorativos se asocian a la noción del bien, pero este concepto tanto en ciencias naturales como en humanas e inclusive en el arte (entendido aquí como parte de las humanidades) tiene un carácter ambivalente, en tal sentido se puede decir que el ser humano no tiene solo la capacidad de crear sino también de destruir, por eso algunos bienes axiológicos, por ejemplo en la actividad militar, son males para los valores básicos: la victoria, la fuerza, la mayor capacidad destructiva están dispuestos o su acción va en contra de objetivos humanos, generalmente llamados enemigo. En tal sentido valores y disvalores deben identificarse con claridad dentro del contexto de la acción misma y ser valorados tanto hacia el interior, como hacia el exterior. Desconocer el impacto de las acciones del hombre por fuera de ellas mismas ha implicado consecuencias como la reducción de sostenibilidad del planeta, implicando muchas veces desarrollos que están en contra de la vida.

No solo hay que evaluar los efectos positivos y negativos en términos investigativos o de producción de nuevo conocimiento, por parte de, y para los agentes, sino

también para y por los pacientes, es decir, para los objetos o personas sobre las cuales se ejercen las acciones investigativas.

Como criterio general, se puede decir que será mejor aquella investigación que tenga la capacidad de integrar diversos sistemas de valores, a veces opuestos y en conflicto, de modo que la satisfacción de todos y cada uno de ellos sea exigible, aunque sea en un cierto grado. Esto no quiere decir que exista algo así como un conocimiento bueno que aporta ventajas y uno malo que solo produce perjuicios, sino que desde el comienzo de la acción investigativa, es decir del proceso mediante el cual se produce el conocimiento, se pueda comprender la ambivalencia, la complejidad que vive en el centro mismo del conocimiento.

La relación orden/desorden/organización, en relación con la propuesta derridana de la deconstrucción

La ampliación de algunas ideas fundamentales de las teorías lingüísticas de Saussure, sobre todo en lo que respecta a sus coincidencias parciales con las teorías antropológicas de Lévi-Strauss, llevó a muchos ámbitos de la investigación a interrogar y buscar estructuras profundas subyacentes a las diferentes áreas de la actividad humana. Tal extensión lingüístico-antropológica combinada con las propuestas de indagación trascendental de origen pos-kantiano, fortalecieron teorías generales acerca de la naturaleza del sentido; la semiología o ciencia de los signos formó parte de tal tendencia. Otros sectores teóricos como el conformado por los llamados postestructuralistas también han insistido, de manera saussureana, en la arbitrariedad del significante, convirtiéndose en los antecedentes de la propuesta contemporánea de la inestabilidad de todo sentido presentada por Jacques Derrida.

Refiriéndose a la estructura lingüística, a la lengua y principalmente al lenguaje escrito (y en este caso se puede relacionar la reflexión con la construcción de conocimiento y la investigación como acción), Derrida sostiene que un texto se produce no para un único destinatario, sino para una comunidad de lectores, por lo tanto quien escribe sabe que sus palabras serán comprendidas y apropiadas no según sus intenciones, sino a partir de una compleja red de interacciones en las que el lector aporta sentido desde sus experiencias y, además, la estructura de la lengua que es patrimonio social, no solo desde lo gramatical, interviene en tal interpretación a partir de todas las construcciones que contienen las convenciones culturales y la historia misma de interpretaciones de otros textos. Debe pues deconstruirse el texto o el mundo, interrogando minuciosamente cada uno de los supuestos que lo conforman para crear una nueva perspectiva, un nuevo conocimiento.

Deconstrucción no es sinónimo de destrucción, es más bien una postura que procura no entender como naturales los constructos filosóficos e interrogar los sistemas logocéntricos occidentales que han construido un mundo a partir de dicotomías tales como: espíritu y cuerpo, sentido y signo, interior y exterior, un mundo soportado por la metafísica trágica que lo divide entre Dionisio y Apolo², separando dramáticamente la sensibilidad y razón. El problema del logocentrismo es que no permite lecturas, ni pensamiento desde otro punto de vista que no sea el propio (el occidental) y excluye por lo tanto a la lengua del otro, a la cultura del otro, a toda forma de alteridad.

La deconstrucción de la metafísica occidental pretende contestar desprendiéndose de los pre-conceptos construidos por la tradición ¿qué es el hombre? Derrida sostiene que lo único que sabemos viene del legado metafísico sustentado en textos

² En el origen de la tragedia los dioses trágicos ilustran la separación del mundo según la visión occidental. Dionisio representa la carne, la tierra, la oscuridad, la banalidad, lo sensible y la oscuridad, mientras que Apolo representa la piedra, lo sólido, la verdad, el cielo, la luz y, claro, la razón.

y por lo tanto si esa historia escrita de la vida y del pensamiento es deconstruida pueden presentarse nuevas posibilidades del sentido del ser.

Si entendemos la propuesta deconstructiva en función investigativa, esta plantea un giro metodológico importante, pues toda fuente, todo texto, y todo conocimiento previo (todo pre-concepto) debe ser deconstruido. Cada uno de los componentes investigativos axiológicos tiene sentido desde esta perspectiva; si son producto del cuestionamiento previo de cada una de sus partes, de sus variables y de su constitución misma, de tal forma que no respondan a la tradición, que no hagan parte de la investigación como resultado de un proceso inmediato, automático e irreflexivo ya dado (esto puede leerse en clave del pensamiento complejo de Morin), así podrán verse con claridad las fracciones en el todo y a la totalidad no como un constructo metafísico obvio, sino como una mediación sistémica formada por partes que a su vez son una totalidad. En cuanto a la estructura metodológica axiológica completa, esta puede entenderse como texto, como lenguaje; formado por unidades fonéticas que no tienen sentido solas, sino que lo crean mediante su combinación.

Pero la deconstrucción según el mismo Derrida no es en ningún caso un método, sino más bien una actitud que procura la desintegración de los sistemas para poder entenderlos. Para tal efecto el filósofo francés propone dos estrategias deconstructoras:

- 1) *Intentar la salida y la deconstrucción sin cambiar de terreno, repitiendo lo implícito de los conceptos fundadores y de la problemática original, utilizando contra el edificio los instrumentos o las piedras disponibles en la casa, es decir, también en la lengua. El riesgo aquí es confirmar, consolidar, o relevar sin cesar en una profundidad siempre más segura aquello mismo que se pretende deconstruir. La explicitación continua hacia la apertura corre el riesgo de hundirse en el autismo del cierre.*
- 2) *Decidir cambiar de terreno, de manera discontinua e irruptiva, instalándose brutalmente fuera y afirmando la ruptura y la diferencia absolutas. Sin hablar de todas las otras formas de perspectivas en trompe-l'oeil a las que se puede dejar tomar un desplazamiento como ese, habitando más ingenuamente, más estrechamente que nunca el adentro que se declara desertar, la simple práctica de la len-*

gua reinstala sin cesar el “nuevo” terreno sobre el más viejo suelo. Se podría mostrar sobre ejemplos numerosos y precisos los efectos de una reinstalación semejante o de una ceguera como esa. (Derrida, 2003, pp. 145-174)

Desde cualquiera de las dos estrategias, o mejor aún desde las dos estrategias, aquello que se pretende deconstruir ya sea el sistema occidental, un sistema problemático investigativo particular, debe ser llamado; es decir, sus estructuras deben ser solicitadas, por lo tanto releídas con atención y llevadas al límite para así, con ellas pero en otro terreno, poder remover y dislocar el todo sistémico, para que así se evidencien sus propias contradicciones y aporías. La deconstrucción no busca demoler, o destruir las estructuras (conocimiento), sino interrogar y las bases de ellas, des-sedimentar los significantes dados y escudriñar en la densidad de sus posibles sentidos.

Las implicaciones que la postura deconstructivista tiene para la investigación pueden darse en dos sentidos, según las estrategias citadas: 1) Las lecturas de cada uno de los componentes se hacen entendiendo las complejidades subyacentes en sus propias estructuras de conocimiento, es decir se analizan desde las condiciones axiológicas y epistemológicas que ellos comportan, de tal manera que los elementos de análisis serán los propios subsistemas, partes y fracciones de partes del sistema definido. 2) Interrogar el sistema saliendo y entrando de él de manera abrupta, evidenciando las diferencias y las contradicciones con otros sistemas, observando desde campos diferentes de conocimiento a cada uno de los componentes del problema investigativo y finalmente leyendo el sistema como si fuera una construcción nueva, desprovista de presupuestos.

Esta teoría entiende al texto y a la vida como un proceso de interpretación y de apropiación que se validan a sí mismos sobre la base de lo que construyen como resultado, tal como lo propuso el aún válido círculo hermenéutico. Desde esta relación hay que decir que la interpretación-apropiación y la re-creación del conocimiento a partir de la hermenéutica implican un profundo reconocimiento del trasfondo cultural y lingüístico de aquello que se estudia.

Las implicaciones axiológicas de los estudios artísticos contemporáneos a partir de la deconstrucción del paradigma moderno

Las formas axiológicas de entender y emprender un estudio: aquellas que se detienen y profundizan en cada uno de los componentes y variables, que relacionan las partes con el todo y al todo con las partes, que de manera compleja crean un orden/desorden/organización, que interpretan hermenéuticamente el mundo, que se apropian del conocimiento deconstruyendo todos los pre-supuestos y que entienden que los problemas a analizar ya no son objetos de estudio estáticos, sino objetos-sujetos dinámicos, permiten no solo un análisis crítico de las condiciones contemporáneas de producción, mediación, circulación e implantación del arte, sino también la creación de conocimiento reflexivo y creativo en relación con las prácticas artísticas, es decir la producción artística misma.

Para explicar esta forma de emprender estudios estéticos en relación con la reflexión y la creación artística se debe comprender el contexto del arte y los cambios que se han dado en sus prácticas desde un poco antes de 1960 hasta hoy. Debido a la extensión del periodo de tiempo y la diversidad y complejidad de las prácticas artísticas en él contenidas, la discusión aquí propuesta no entrará en detalles, e intentará abordar de manera general tan solo los asuntos más pertinentes en torno a la construcción de la cartografía investigativa que se ha propuesto en este texto. Por lo tanto se proponen tres tópicos reflexivos: 1) el luto por la modernidad o la condición posmoderna, 2) el desplazamiento espacio-temporal, y 3) las mediaciones y las narrativas.

El luto por la modernidad o la condición posmoderna

La deconstrucción del paradigma moderno suscitó creaciones artísticas e intelectuales en procura de la organización de la cultura, construyéndose los fundamentos de un programa estético que se designó como posmodernidad. Este

programa ideológico realiza más que una construcción paradigmática nueva, una crítica al proceso moderno, planteando el fin de sus mitos; de esta forma se puede afirmar que la posmodernidad “sólo se ha nutrido de la inagotable voracidad deconstructiva del paradigma de la Modernidad, sin intentar colocar, en lugar de ese coloso (o de ese cadáver), ninguna otra figura de recentramiento histórico” (Pinto de Almeida, 2007, p. 32). Es en los años sesenta que las prácticas artísticas empiezan a generar una conciencia sobre la profunda crisis histórica y estética de la modernidad tanto en Europa como en EE.UU. y a producir tanto una desfiguración del arte o un anti-arte como transformaciones de los soportes plásticos, de los medios de expresión y de las mediaciones o las formas de conexión con el otro, por lo tanto la posmodernidad en el arte se produce cuando, tras la pérdida de un paradigma, se pasa de un momento de crisis a un proceso de luto, es decir a un momento de conciencia en el que es posible la deconstrucción de aquello que ya no es, y que por lo tanto es posible ver retrospectivamente con cierta claridad, definiéndolo y poniéndole límites, antes de iniciar cualquier intento de reconstrucción.

Este contexto es vigente aún hoy; aunque algunas teorías digan que se puede hablar más bien de escenarios de hipermodernidad –Gilles Lipovetsky– en el que más que un fin del paradigma occidental, lo que se da es –según este autor– la individualización de las ideas modernas en favor de la sobrevaloración de la cultura de masas y sus rasgos de indiferencia, caracterizada por el hedonismo, el desprecio por el pasado y el descrédito del futuro, la moda y lo efímero. O del tiempo de la altermodernidad –Nicolas Bourriaud (2008)– según la cual asistimos a un periodo posterior al posmoderno, en el cual el espesor identitario del arte se difumina a partir de creaciones globales en las que se mezclan la diversidad cultural e histórica gracias a las nuevas tecnologías de la comunicación y la información, en una época que se caracteriza por el nomadismo, la traducción y el desplazamiento de ideas y prácticas artísticas que se dan de manera efímera y radicante. Estas dos posturas ilustran la capacidad de crítica del arte frente al

paradigma moderno, pero al mismo tiempo evidencian la incapacidad de construir un paradigma teórico y práctico diferente.

Sin un piso ideológico paradigmático establecido el contexto del caos se instala como plataforma creativa de la contemporaneidad, ya sea desde la posmodernidad, desde la hipermodernidad o desde la altermodernidad. El arte hoy se entiende desde múltiples dinámicas y posibilidades, y es en este espacio de la contradicción y la diferencia donde se deben realizar los estudios estéticos y las investigaciones conducentes a la construcción de nuevo conocimiento, tal complejidad implica no solo un enriquecimiento expresivo, sino también un desplazamiento de las prácticas artísticas. En este escenario se debe preguntar: ¿Cuál es el agente que realiza la acción investigativa o la dinámica a estudiar? Es posible que la respuesta a esta pregunta en un contexto posmoderno y deconstructivo, plantee una condición cambiante del agente en diferentes momentos, ya sea porque distintas personas, grupos de ellas o máquinas intervienen de manera episódica en un mismo proceso o porque la misma persona, comunidad o máquina cambia en el tiempo que dura el proceso, pero también se amplía la discusión hacia cada uno de los componentes o variables axiológicas; por ejemplo, en lo relacionado con componente que implica una ubicación geográfica de la acción, la delimitación o fijación de límites espaciales estará constantemente interrogada por la intercomunicación global contemporánea, condición que permite des-localizar una acción desde la intervención y el desarrollo de procesos simultáneos realizados con tecnologías y por personas en diferentes partes del mundo, de tal forma que se debe repensar cada uno de los componentes, no para desvirtuar la estructura, sino para ampliar sus posibilidades, haciendo recaer sobre cada variable la estrategia deconstructiva y analizándolas con unos ojos que miran desde un lugar diferente a la modernidad.

El desplazamiento del tiempo y la expansión del espacio

La obra de arte en la tradición moderna era validada a partir de la idea hegeliana de la razón de la historia, desde su trayectoria y permanencia a través del tiempo, es decir se consideraba arte a aquello que la historia premiaba después de un tiempo, también era importante para tal designación el tiempo invertido en la realización de la obra y por supuesto el grado de dificultad. Esto en la contemporaneidad ha cambiado y la idea de tiempo se contrae mientras que el espacio se expande, hoy la inmediatez es una constante, todo ocurre a gran velocidad en poco tiempo, lo importante es constituir o construir espacios determinados en tiempos que rápidamente se hacen efímeros, no importa el tiempo invertido y la dificultad técnica queda en entredicho con el desarrollo tecnológico.

El tiempo prolongado de la labor cezanneana se va sustituyendo por el tiempo rápido de la performance. Pero, también, el espacio aislado, protegido, edificado, del taller o del museo será sustituido progresivamente por los espacios diseminados de las galerías, del advertising, de las instalaciones. El land Art o el Earth Art son característicos de esta especialización del tiempo, en la medida en que existen en el espacio y su importancia en el tiempo es diminuta, dado que su fijación en ese mismo tiempo –el de la historia– pasará a realizarse en un registro. (Pinto de Almeida, 2007, p. 41)

272

Este desplazamiento implica en términos investigativos el rastreo, la recopilación y el análisis de esos nuevos archivos, de esos registros de audio, o fotográficos, de cine y de video que están en constante movimiento en la red y que más que un tiempo instalan un espacio virtual. También implican una valoración diferente en tanto al no recorrido histórico de las obras y el tiempo invertido en su realización, pues el arte puede en la actualidad realizarse y desaparecer casi instantáneamente.

La narración y la dictadura de la ficción

La historia después de la modernidad es vista no como el recuento de los hechos de tal forma que se dé cuenta de lo que realmente paso, sino más bien como

una posible versión de los hechos, esto implica la imposibilidad de una historia verdadera y la instalación de múltiples narraciones literarias desde las que se cuentan experiencias particulares o puntos de vista, nunca verdaderos, siempre ficciones. El estatuto máximo de veracidad dado en la modernidad a la imagen, es también cuestionado, pues el manejo visual, el contexto, la composición y los procesos de producción y posproducción de la imagen han desestimado cualquier posibilidad de fidelidad con relación a lo acontecido. Tal ficción narrativo-histórica, es también artística pues el arte contemporáneo se ha ocupado cada vez con mayor fuerza de la narración y nunca ha olvidado su condición de artificio, de artimaña y engaño, de representación y por lo tanto falsificación del mundo. Un ejemplo de esta deriva de las prácticas artísticas, es la teatralización de las expresiones plásticas; la performance, el *happening*, el video arte, las series fotográficas y los documentales, entre otras manifestaciones, comportan un carácter narrativo que puede ser tanto interno como externo a la obra misma, es decir: algunas obras desde la representación literal o abstracta narran una historia, que puede guardar mucha, alguna o ninguna relación con hechos, otras aunque no recurran a medios y estrategias narrativos responden a historias externas que determinan sus maneras de aparecer, las historias son contenidas por la obra pues esta es el reflejo sensible y por lo tanto una apropiación subjetiva o intersubjetiva de los hechos, y finalmente puede decirse que todas las obras en relación con aquel que las vive, que las experimenta, implican mediaciones que ponen a la obra en contexto, y tal construcción narrativa es creación de agentes externos, diferentes generalmente a los artistas y en muchos casos no artistas. Los medios, los museos, los mercados y los críticos y los curadores crean una nueva historia ficticia alrededor de la producción artística.

Esta complejidad en el sentido de la verdad en la obra de arte, implica para el proceso investigativo la definición de nuevos contextos históricos y límites tiempo-espaciales, haciendo que los acercamientos a los problemas del arte impliquen lecturas múltiples que no solo dependen de la historia enciclopédica;

la autobiografía, por ejemplo, no es más que la visión ficcionada de uno mismo, una narración mediante la cual se exaltan generalmente las propias virtudes y realizaciones o en el extremo opuesto se denigra de la propia condición humana.

Deconstruir la historia occidental eurocéntrica desde la posibilidad hermenéutica de interpretar el devenir del tiempo y la memoria como un relato intersubjetivo producto de diversas circunstancias políticas, sociales, culturales, estéticas, económicas, tecnológicas y éticas, entre otras. El historicismo contemporáneo no es aquel que han construido los vencedores, cuestiona las categorías y las jerarquías o los grados de importancia histórica de los acontecimientos, problematiza las narraciones cronológicas y, por lo tanto, altera cada una de las variables axiológicas propuestas, preguntando:

¿Quién administra las almas de los muertos? ¿Y la euforia del panorama? ¿Y esa plenitud, tan claramente voluptuosa, que arreglando secuencias y ordenando acontecimientos, se cierra sobre el mundo? ¿Quién goza de la posición presuntamente objetiva con el abandono reservado normalmente para el cuerpo, pero sin tener cuerpo? La Respuesta: La Historia. Sólo hay una respuesta porque se presume que sólo ha habido una historia: una voluminosa encapsulación de la singularidad, una voz en off única e inequívoca, un mando del que emana poder y saber hacer. La Historia ha sido el texto de los muertos dictado a los vivientes, mediante una voz que no puede hablar por sí misma. El ventrílocuo que equilibra cadáveres sobre su rodilla, que da voz al silencio, y transforma huesos y sangre en reminiscencias, no es otro que el historiador. El guardián del texto. El narrador del relato. El hacedor de labios mudos.

274

Pero ¿qué sucedería si las preguntas precedentes no tuviesen una respuesta única, “la historia”, sino un coro de comentarios, un cúmulo de estimaciones? En ese caso, cabría intentar algo de esta suerte: un alarde de momentos expositivos y sucedidos que hablen no sólo de acontecimientos y nombres propios, sino de sus ubicaciones en un constructo de fuerzas y relaciones más amplio. ¿Qué sucede cuando el ceremonial y las licencias de la “historia” se pierden en una dispersión de historias? ¿Quiénes tienen historias que contar? ¿Cuáles son sus metodologías? ¿Cómo se dirigen a sus lectores? ¿Cuáles son las tonalidades de sus voces? (Kruger, 1993, pp. 25-26).

Conclusión

Los métodos creados por las ciencias naturales, que históricamente parecían ineficaces o inadecuados para las humanidades y las artes, pueden ser releídos y deconstruidos desde una mirada diferente a la propuesta por el paradigma moderno, no importa si esta se llama posmodernidad, hipermodernidad o altermodernidad, lo relevante es que se desde una profundización sin prejuicios se pueda crear un soporte procesual, una cartografía investigativa que permita la construcción de nuevo conocimiento estético reflexivo y creativo, material e inmaterial. Para lograr este acercamiento científico-artístico es importante, a la manera de Jacques Derrida, revisar cuidadosamente desde las partes los postulados y los métodos de unos y otros, sin partir de presupuestos modernos en los que la razón se opone a la sensibilidad, sino desde la postura en la que toda razón es sensible; pero esta afirmación no implica la disolución de la antigua escisión poética entre lo que representaban Apolo y Dionisio, sino más bien posibilitar puntos de encuentro y tránsitos entre un extremo y otro, tal como lo expresó Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*:

Mucho es lo que habremos ganado para la ciencia estética cuando hayamos llegado no sólo a la intelección lógica, sino a la seguridad inmediata de la intuición de que el desarrollo del arte está ligado a la duplicidad de lo apolíneo y de lo dionisiaco: de modo similar a como la generación depende de la dualidad de los sexos, entre los cuales la lucha es constante y la reconciliación se efectúa sólo periódicamente. Estos nombres se los tomamos en préstamo a los griegos, los cuales hacen perceptible al hombre inteligente las profundas doctrinas secretas de su visión del arte, no ciertamente con conceptos, sino con las figuras incisivamente claras del mundo de sus dioses. Con sus dos divinidades artísticas, Apolo y Dionisio, se enlaza nuestro conocimiento de que en el mundo griego subsiste una antítesis enorme, en cuanto al origen y metas, entre el arte del escultor, el arte apolíneo, y el arte no-escultórico de la música, que es el arte de Dionisio: esos dos instintos tan diferentes marchan uno al lado del otro, casi siempre en abierta discordia entre sí y excitándose mutuamente a dar a luz frutos nuevos y cada vez más vigorosos, para perpetuar en ellos la lucha de aquella antítesis, sobre la cual sólo en apariencia tiende un puente la común palabra "arte": hasta que, finalmente, por un milagroso acto metafísico de la "voluntad" helénica, se muestran apareados entre sí, y en ese apareamiento acaban engendrando la obra de arte a la vez dionisiaca y apolínea de la tragedia ática. (Nietzsche, 1991, pp. 40-41)

Finalmente tendría que decirse que cualquier construcción que permita la creación de conocimiento, es, independientemente de su forma o estructura, una vía válida, y que más que un único método lo que permite tales desarrollos es la diferencia e imbricación metodológica.

El conocimiento en las ciencias del espíritu y en el arte se funda en el proceder investigativo de estos saberes, que buscan por diferentes métodos llegar a una verdad entre muchas. Esta búsqueda específicamente en el arte representa por sí misma un fenómeno hermenéutico, implica una interpretación y por lo tanto un comprender desde la experimentación estética, “el comprender forma parte del encuentro con la obra de arte, de manera que esta pertenencia sólo podrá ser iluminada partiendo del modo de ser de la obra de arte” (Gadamer, 1993, p. 152). Por lo tanto estas relaciones y construcciones creativas del arte, que se dan desde la vivencia, es decir desde procesos en movimiento, implican acercamientos analíticos enfocados en la acción y ya no solo en el objeto; estructuras investigativas axiológicas que permiten el encuentro del orden científico con el caos sensible, o como dice Morin la integración de orden/desorden/organización.

Referencias

276

Bourriaud, N. (2008). *Estética relacional*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo editora.

Derrida, J. (2003). *Márgenes de la filosofía*. Madrid, España: Ediciones Cátedra.

Echeverría, J. (1998). *Filosofía de la ciencia*. Madrid, España: Akal.

_____. (2002). *Ciencia y valores*. Madrid, España: Destino.

Gadamer, H-G. (1993). *Verdad y método*. Salamanca, España: Ediciones Sígueme.

Kruger, B. (1993). *Mando a distancia. Poder, culturas y el mundo de las apariencias*. Madrid, España: Tecnos.

Morin, E. (1984). *Ciencia con consciencia*. Barcelona, España: Anthropos.

_____ (1969). *Le viif du sujet*. Paris: Seuil.

Nietzsche, F. (1991). *La visión dionisíaca del mundo*. En El nacimiento de la tragedia. Madrid, España: Alianza Editorial.

Pinto de Almeida, B. (2007). *La posmodernidad: entre las décadas de 1960 y 1980*. *Arte y parte*. Revista de arte, 70.

Popper, K. (1996). *The myth of the framework*. London: Routledge.

Cómo citar este artículo:

Cadavid Ochoa, J. J. (2014). El declive de la dicotomía metodológica científico/sensible. Encuentros y tránsitos entre la razón y la sensibilidad. *Revista Kepes*, 10, 249-277.