

Libros de **Cátedra**

Epistemología de las Artes. La transformación del proceso artístico en el mundo contemporáneo

Daniel Jorge Sánchez

FACULTAD DE
BELLAS ARTES

S
sociales

 **Eduipo**
Editorial
de la Universidad
de La Plata



UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

EPISTEMOLOGÍA DE LAS ARTES
LA TRANSFORMACIÓN DEL PROCESO ARTÍSTICO
EN EL MUNDO CONTEMPORÁNEO

Daniel Jorge Sánchez
(coordinador)



2013

Epistemología de las artes : la transformación del proceso artístico en el mundo contemporáneo / Daniel Jorge Sánchez ... [et.al.] ; coordinado por Daniel Jorge Sánchez. - 1a ed. - La Plata : Universidad Nacional de La Plata, 2013.

E-Book.

ISBN 978-950-34-0965-7

1. Epistemología. 2. Arte. I. Sánchez, Daniel Jorge II. Sánchez, Daniel Jorge , coord.
CDD 701

Fecha de catalogación: 12/06/2013

Diseño de tapa: Dirección de Comunicación Visual de la UNLP



Universidad Nacional de La Plata – Editorial de la Universidad de La Plata

47 N.º 380 / La Plata B1900AJP / Buenos Aires, Argentina
+54 221 427 3992 / 427 4898
editorial@editorial.unlp.edu.ar
www.editorial.unlp.edu.ar

Edulp integra la Red de Editoriales Universitarias Nacionales (REUN)

Primera edición, 2013
La Plata, Buenos Aires, Argentina
ISBN 978-950-34-0965-7
© 2013. UNLP-Edulp

ÍNDICE

Introducción. La dimensión epistémica del proceso artístico, <i>Daniel J. Sánchez</i>	5
--	---

PARTE I

EL PROCESO ARTÍSTICO EN EL MUNDO CONTEMPORÁNEO

Capítulo 1. El cambio de paradigma del proceso artístico en el mundo contemporáneo, <i>Laura H. Molina</i>	13
---	----

PARTE II

ALCANCES Y LÍMITES DEL VÍNCULO ENTRE ARTE Y CONOCIMIENTO EN EL MUNDO MODERNO

Capítulo 2. El enfoque objetivo, <i>Daniel J. Sánchez</i>	29
Capítulo 3. Los orígenes. Kant, Hegel y Marx, <i>Daniel J. Sánchez</i>	49
Capítulo 4. La consolidación y sus diferentes perspectivas. Popper, Gombrich, Adorno y Benjamin, <i>Daniel J. Sánchez</i>	64
Capítulo 5. El enfoque constructivo. El valor de la experiencia y la concepción del pensamiento como interacción compleja, <i>Paola Belén</i>	82
Capítulo 6. El arte como versión y constructor de mundo en la ontología evanescente de Nelson Goodman, <i>Paola Belén</i>	92
Capítulo 7. La obra de arte como lugar de verdad y conocimiento en la hermenéutica gadameriana, <i>Paola Belén</i>	120
Capítulo 8. Castoriadis: arte y conocimiento para la creación de una nueva sociedad, <i>Federico Santarsiero</i>	136
Capítulo 9. Michel Foucault, una introducción, <i>Nicolás Bang</i>	156

PARTE III

LOS NUEVOS PARADIGMAS COGNITIVOS Y EL REDIMENSIONAMIENTO EPISTÉMICO DEL PROCESO ARTÍSTICO CONTEMPORÁNEO

Capítulo 10. Arte y conocimiento en el proceso artístico contemporáneo. El marco interdisciplinar y la epistemología de la complejidad, <i>Mariela Alonso</i>	166
Capítulo 11. La interfaz, la realidad virtual y lo ilusorio. El vínculo entre el arte, el diseño y las TIC, <i>Paola Mattos</i>	172
Capítulo 12. La lógica modal y la teoría de los mundos posibles, <i>Julia Lasarte</i>	183
Capítulo 13. Arte, cuerpo y políticas del conocimiento, <i>Mariana del Mármol y Mariana Lucía Sáez</i>	194
Los autores	227

INTRODUCCIÓN

LA DIMENSIÓN EPISTÉMICA DEL PROCESO ARTÍSTICO

Daniel Jorge Sánchez

En su conferencia del 20 de abril de 1995, en la Universidad de Hamburgo, con motivo de la inauguración del reconstruido edificio de la Biblioteca Warburg, Jürgen Habermas retoma la “fuerza liberadora de la figuración simbólica en la herencia humanística de Ernst Cassirer y la Biblioteca Warburg”, a partir, fundamentalmente, de los riesgos que conllevan los totalitarismos tanto míticos como políticos o científicos.

En esa conferencia, Habermas destaca esta frase de Cassirer:

Hay un dominio del espíritu en el que la palabra no sólo conserva su capacidad figurativa originaria, sino que en su interior (...) experimenta su nuevo nacimiento a la vez sensible y espiritual. Esta regeneración se lleva a cabo plasmándose aquélla en expresión artística. Aquí vuelve a tocarle en suerte la plenitud de la vida, sólo que esta vida ya no es la vida míticamente ligada, sino la vida estéticamente liberada... (Cassirer, 1975: 157)

Una de las problemáticas más importantes del arte contemporáneo occidental es la de resolver el salto conceptual iniciado en los años cincuenta en un proceso de producción simbólica y no en un cambio estilístico estructural, que pase de la variable renacentista de imagen-texto a la variable contemporánea concepto-idea y nuevamente texto.

Mientras que el primer resultado es un salto “sensible y liberador”, como dice más arriba Cassirer, hacia una vida “estéticamente liberada” donde se retoman aspectos originarios de la operatoria estética humana, como el juego y el ritual, en el segundo, todo queda reducido a una técnica proyectada y organizada con la lógica de la sociedad industrial o global mediática. Un proceso conceptual de *marketing*, que reduce el arte a objeto-mercancía, sea o no este posible de ser utilizado efectivamente como tal.

La obra debe dejar de ser objeto para pasar a ser agente mediador entre dos seres humanos, un raptó, un cálculo, un concepto que se materializa en una dimensión simbólica, que alcanza una expresión más clara que con las palabras. De algún modo, es un regreso a la experiencia primaria del arte. La obra es un velo que nos introduce al ser en estado puro. En términos de Castoriadis (2008), es “una ventana al caos”, al magma constituyente y fundante de la institución histórico-social. No representada, sino hecha presencia transhistórica. Un “presente eterno”, propio de un concepto creativo que se desmarca del concepto occidental tradicional de arte lineal y progresivo. El proceso de globalización, la transformación tecnológica general, y de los medios de comunicación humanos en particular, experimentados en los finales del siglo XX, obligan a replanteos epistemológicos referidos a los alcances del concepto artístico y a las características y particularidades del término “estético”. En líneas generales, el análisis específico de lo artístico es el emergente más indicativo de la crisis del pensamiento, anclada en las raíces kantianas y que desarrolló los fundamentos de la sociedad moderna.

Sin embargo la ilusión epifánica de los años noventa que promovía un pasaje no traumático de una sociedad del conocimiento, apoyada en las denominadas nuevas tecnologías, enmarcada en los valores de la diversidad y la creatividad, no tuvo el desarrollo sustitutivo y sin traumas que presentaba el relato del consenso de Washington. La modernidad no solo presentó su pervivencia en los comienzos del siglo XXI, sino que además, al mostrarse también como “relato”, dio lugar a la emergencia de un multiculturalismo no domesticado, que impone una presencia simbólica y política, difícil de descifrar desde patrones generados en la racionalidad iluminista.

La reconfiguración epistemológica de lo artístico en particular y de lo estético en general puede constituirse en una herramienta apropiada para el análisis de los aspectos histórico-sociales que presenta la sociedad contemporánea.

Esta reconfiguración implica un recorrido historiográfico por las distintas corrientes del pensamiento –el saber, en el sentido en que lo enuncia Foucault– que se han ocupado de la entidad de lo artístico, lo estético y de lo epistémico¹.

Este recorrido historiográfico se delimita, aquí, al período de la modernidad, a partir del racionalismo cartesiano, pero, fundamentalmente, de la construcción teórica kantiana.

Se reconstruye, de modo estratégico, un planteo historiográfico de autores, insertos en la filosofía occidental, que han desarrollado la reflexión teórica acerca de los aspectos epistemológicos del proceso artístico desde el siglo XVIII hacia la contemporaneidad, época fundacional de una reconfiguración del concepto de arte, que –a diferencia del concepto construido en la modernidad– toma en consideración su posibilidad “epistémica”.

La reconstrucción parte de la premisa de que es a partir del siglo XVIII, con la construcción teórica kantiana, cuando se consolida el concepto moderno de lo artístico, factible de ser evaluado a partir del “juicio estético”, dentro de la novedad de la teoría del conocimiento kantiana². Esto implica un enfoque autónomo del arte, que acota sus cualidades epistemológicas a favor de la claridad y distinción, por la tendencia del iluminismo, y del racionalismo en general, hacia la simplificación en su construcción del mundo, en la cual se destina al arte un papel hedonístico, aunque sujeto al juicio trascendental³ en el caso de Kant⁴. Si bien reconocidos filósofos y críticos de arte debaten acerca de los alcances de este supuesto enfoque autónomo del arte por parte de Kant⁵, es el aspecto que predominó a partir del siglo XIX, reafirmando las perspectivas iluministas que dieron lugar a la Academia y las derivaciones del término Bellas Artes, tanto desde el aspecto idealista como materialista o positivista (AA. VV., 2008; Royo Hernández, 2002), que concluyeron en ubicarlo en un marco de negación o relativismo epistemológico, según las diferentes corrientes teórico-filosóficas (Althusser, 1996).

Esta categorización de lo artístico desde su cualidad epistemológica predominó en el pensamiento académico tradicional de la enseñanza teórica y práctica de las artes, y tiene vigencia hasta el presente. Pero ya en las primeras décadas del siglo XX comienza a resultar incompleta, a partir de la aparición de algunos movimientos de vanguardia, como el dadaísmo, y el desarrollo de las industrias culturales, como el cine y la fotografía. Finalmente, esta incipiente toma de razón de comienzos del siglo XX se hizo absolutamente evidente a partir de la

aparición del denominado “arte contemporáneo” y, dentro de él, de la denominada “postmodernidad”. El desarrollo pleno de las industrias culturales como constructoras de mundos y, en la década final del siglo XX, la irrupción del desarrollo multimedia y su concepto de realidad virtual⁶ terminaron de dimensionar esta tendencia. Manteniendo la definición moderna de lo artístico y la tradición metafísica occidental de la razón, este cambio derivaría simplemente en una nueva corriente teórica de la estética y la crítica de arte. Pero ello resulta ser incompleto. Frente a los nuevos posicionamientos filosóficos y paradigmas científicos –que surgen de la crisis moderna del concepto de racionalidad y de la metafísica occidental, desde finales del siglo XIX, y fundamentalmente en la primera mitad del siglo XX hasta el presente (Morin, 2004)–, los nuevos dispositivos y circuitos de las producciones vinculadas con lo estético y artístico fueron construyendo teorías que han alterado y enriquecido tanto la categorización del concepto “arte” como sus diversas cualidades. Entre ellas la gnoseológica y epistemológica. En el desarrollo de este libro se irán abordando los aportes que realizaron estas distintas corrientes teóricas.

Notas

¹ “...En una sociedad, los conocimientos, las ideas filosóficas, las opiniones cotidianas, así como las instituciones, las prácticas comerciales y policíacas, las costumbres, todo se refiere a un saber implícito propio de esta sociedad. Este saber es profundamente distinto de los conocimientos que se pueden encontrar en los libros científicos, los temas filosóficos, las justificaciones religiosas, pero es el que hace posible, en un momento dado, la aparición de una teoría, de una opinión, de una práctica...” (Foucault, 1970: 114-115).

² “...Kant realiza entonces una inversión copernicana, por lo cual no es el sujeto el que depende del objeto, sino los objetos los que son constituidos por el sujeto trascendental...” (Moran, 200: 154). Algunos criterios interpretativos de la filosofía moderna y contemporánea se pueden ver en: *Los filósofos y los*

días, *Escritos sobre conocimiento, arte y sociedad* compilado por Julio Moran. “...Trascendental es todo conocimiento que no se ocupa de los objetos sino de nuestro modo de conocerlos a priori. El examen de las condiciones de posibilidades del conocimiento *a priori* de los objetos está ligado a los límites de todo conocimiento...” (Costa y De Ortúzar en Morán, 2006: 63).

³ “...El término trascendental se refiere al estudio crítico de la facultad que conoce, es decir al entendimiento, y que el sujeto trascendental establece las condiciones de posibilidad de los objetos, del conocimiento y de la experiencia misma. El sujeto kantiano también es universal (todos conocemos de la misma manera)...” (Moran, 2006: 154).

⁴ “...Así caracteriza Kant al juicio **puro** de gusto. Como juicio estético es subjetivo pero a diferencia del juicio de simple agrado, que expresa el deleite inmediato experimentado sensorialmente, y por lo tanto un interés o inclinación hacia el objeto, el juicio de gusto, o de lo bello, al no poseer ese interés inmediato, expresa una satisfacción de otra naturaleza, un placer que descansa en la aspiración a la universalidad que tiene todo juicio de gusto a pesar de ser estético y por tanto subjetivo. Es la expectativa de una aprobación universal, que lo que yo digo que es bello sea aceptado por todos, y no un mero juicio privado. Esta aspiración a la universalidad se hace posible gracias al compromiso de las facultades cognoscitivas superiores (imaginación y entendimiento) que está en juego en todo juicio de gusto. Según Kant, toda representación produce una armonía entre las facultades como si fuera a resultar en un conocimiento. Pero al carecer la belleza, de conceptos que posibiliten tal síntesis en un juicio de conocimiento, en el juicio de gusto el juego de la imaginación y el entendimiento es totalmente libre y nunca puede terminar en un juicio lógico, no tiene ningún concepto como fin y posee sólo así la forma de la finalidad...” (Moreno, 2005: 3). “...Para Kant, el yo posee un carácter trascendental, porque es una condición necesaria de la posibilidad de toda experiencia. Al experimentar un objeto, debemos ser capaces de combinar nuestras impresiones del mismo en una conciencia unificada. También al percibir una serie de fenómenos con carácter de sucesivos, éstos deben ser

captados por una misma conciencia. Entonces, el yo resulta el sujeto epistémico necesario de todo pensamiento, percepción o sentimiento. En lugar de ser el recipiente pasivo de las experiencias, el yo posee una función activa, la de aplicar las reglas por medio de las cuales se estructura toda la experiencia. Por este motivo, Kant denomina al yo la “unidad trascendental de la apercepción”. Esta conciencia trascendental representa las características propias de todo sujeto, las que compartimos todos cuando razonamos en forma objetiva...” (Costa y De Ortúzar en Morán, 2006: 65).

⁵ “...Kant piensa que incluso en las sociedades más primitivas. Señala Kant: encontramos un placer natural en adornarnos a nosotros mismos y a nuestras posesiones con el propósito de compartir ese placer con otros. En sociedades más avanzadas donde ese impulso decorativo encuentra su salida en el medio altamente estilizado de las bellas artes, la comunicación del placer se vuelve casi la obra principal de la inclinación más refinada y se les da a las sensaciones valor sólo e cuanto se pueden universalmente comunicar. Según lo señala en el párrafo 41 el placer específicamente estético del arte se confunde con otro placer inespecífico que es el resultado de la comunicación social. Y además con una función inespecífica que es la civilizatoria. Todos estos elementos heterónomos mencionados, a saber:

- El carácter cognitivo del arte que permite exponer ideas de razón que los conceptos no pueden expresar
- El puente que permite establecer entre la sensibilidad y el sentimiento moral
- La función civilizatoria unida al placer de la comunicación

Nos hace afirmar que Kant no es en ningún sentido precursor de la idea de la autonomía en el arte...” (Moreno, 2005: 6).

⁶ Para ampliar esta tesis de desarrollo del arte de las vanguardias históricas, el post moderno, contemporáneo y la industria cultural se remite a *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo* de Andreas Huyssen y a *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia* de Arthur Danto.

Bibliografía

- AA. VV. (2008). *La nostalgia de lo absoluto. Pensar a Hegel hoy*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Filosofía.
- Althusser, L. (1966). "Carta sobre el conocimiento del arte (respuesta a André Daspre)". *Nouvelle Critique*, (175).
- Cassirer, E. (1975). *Esencia y efecto del concepto de símbolo*. México: FCE.
- Castoriadi, C. (2008). *Ventana al caos*. Buenos Aires: FCE.
- Danto, A. (2006). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Buenos Aires: Paidós.
- Foucault, M. (1970). *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Huyssen, A. (2002). *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Moran, J. (2006). *Los filósofos y los días, Escritos sobre conocimiento, arte y sociedad*. La Plata: Editorial La Campana.
- Moreno, I. (2005). "Kant y la autonomía del arte". *Actio 6*, marzo 2005.
- Morin, E. (2004). "La epistemología de la complejidad". *Gazeta de Antropología*, (20), artículo 2.
- Royo Hernández, S. (2002). "Del Materialismo Histórico a la Ontología Hermenéutica: Anomalías de la Dialéctica Ser-Devenir". *A parte rei*, (19), 1-39.

PARTE I

EL PROCESO ARTÍSTICO EN EL MUNDO CONTEMPORÁNEO

CAPÍTULO 1

EL CAMBIO DE PARADIGMA DEL PROCESO ARTÍSTICO

EN EL MUNDO CONTEMPORÁNEO

Laura H. Molina

Desde finales del siglo XVIII se estudió al arte arrastrando ideales subjetivos y kantianos, como si el arte fuera una cosa atemporal y universal. Pero en la actualidad, dentro de un paradigma contemporáneo, se podría definir al arte como un proceso en el que intervienen tres elementos: un productor que se puede llamar *artista*, una *obra* (que puede ser una performance, una danza, una manifestación efímera, un objeto...) y un observador o *público*. Así, al observar cualquier manifestación artística se puede comprobar que cambian las operatorias, cambian los modos de hacer, pero al menos estos tres elementos se mantienen. Y en el siglo XX y XXI se pueden reconocer varios cambios en este proceso, que implican cambios epistemológicos, como el pasaje del proceso moderno al posmoderno; o del posmoderno al de las industrias culturales, o del de éstas al proceso proyectual o, finalmente, ya en el siglo XXI, con el proceso artístico multimedial, en su versión reactiva e interactiva.

En el arte moderno, es siempre necesario un artista (en general reconocido, educado en la academia), un objeto, un producto material (una escultura, una pintura, etc.) y un público observador. La contemplación de la obra está mediada por un discurso y muchas veces persigue un mensaje. Ejemplos de arte moderno son las obras auráticas clásicas, que esperan del espectador la contemplación y la fruición (Leonardo, Renoir, Monet...).

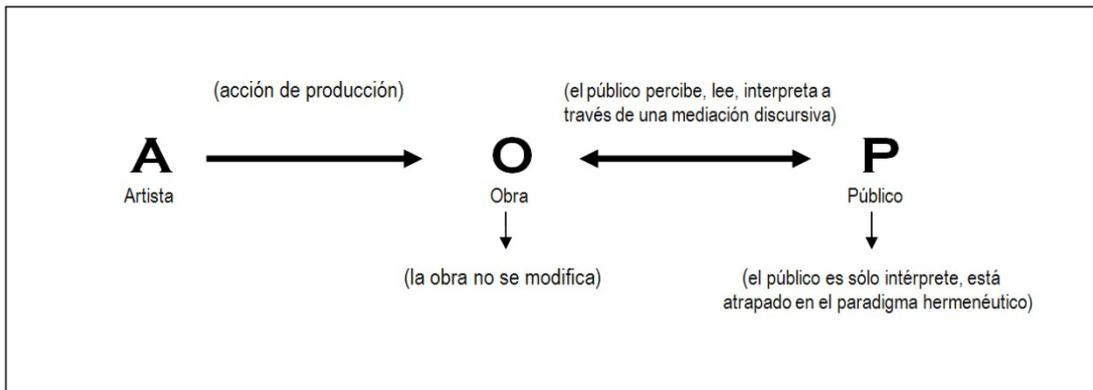


Figura 1. Proceso artístico moderno.

El arte posmoderno vira de lo objetual a lo conceptual y comienza a disipar la idea de mensaje. Ahora lo artístico lo determina el artista y la institución que lo valida. Según Kosuth, citado por Pola Oloixarac, el arte se vuelve tautológico ya que *la obra de arte define al arte*, es decir que toda obra de arte es una presentación de la intención del artista, él está diciendo que esa obra particular es arte, lo que implica una definición del arte, así, “toda obra es una definición de arte” (Oloixarac, 2008: 4), apartando las cuestiones de gusto y dando protagonismo al artista. Como ejemplos de arte conceptual se pueden tomar a Duchamp o Warhol, entre otros.

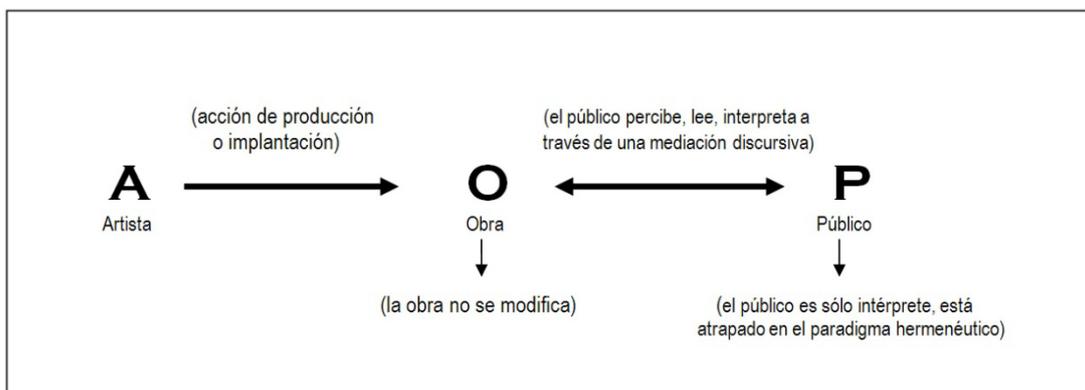


Figura 2. Proceso artístico posmoderno.

Con la llegada de las industrias culturales, el arte se puede disfrutar, muchas veces en soledad, en la casa: en la televisión, en la radio, o bien yendo al cine, pero para todos estos casos se requiere del dispositivo, ya sea en la codificación como en la decodificación del producto.

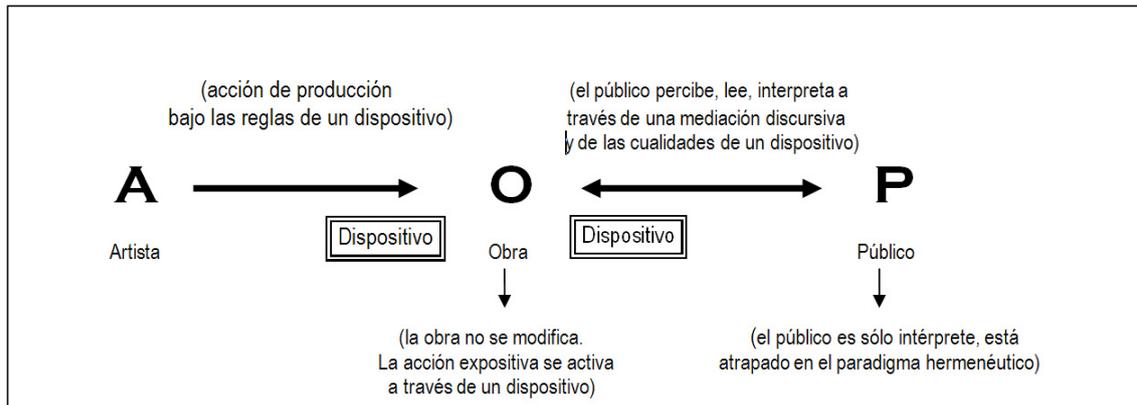


Figura 3. Proceso artístico de las industrias culturales.

Pasada la mitad del siglo XX no se hace necesario que el artista moldee la obra con sus propias manos, sino que puede en cargarse de realizar su proyecto (tener la idea, el germen de la obra), y quien realiza la obra misma puede no necesariamente ser un artista propiamente dicho, sino un biólogo, o un ingeniero, o un informático. Se puede ejemplificar este proceso con el bioarte, como en el caso del arte transgénico de Eduardo Kac con su coneja Alba. Aquí, el artista Eduardo Kac es quien tiene la idea, el proyecto, pero es el biólogo quien cruza a la medusa con la coneja, consiguiendo a la fluorescente Alba.

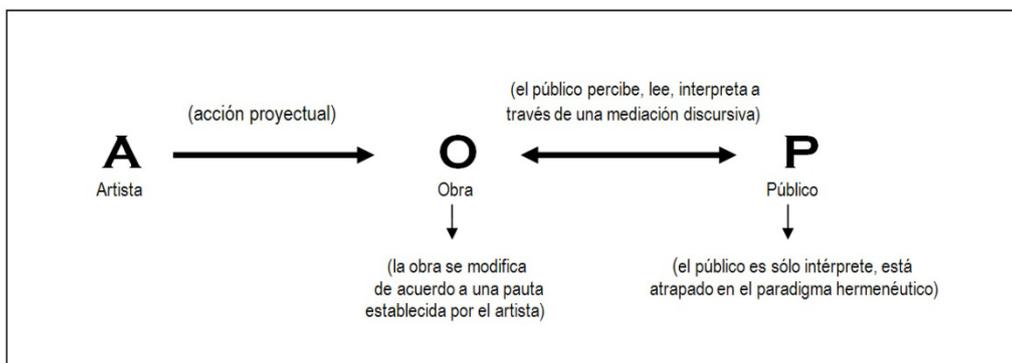


Figura 4. Proceso artístico proyectual.

A su vez, ese proceso proyectual puede invitar al espectador a participar y en ese caso, la obra será performática. Las obras performáticas nacen en el seno de las galerías y los museos, como el caso local del Di Tella. Pero Jordi Claramonte Arrufat nota que en las últimas décadas se va perdiendo esa tautología del arte (en la que la institución artística señala quién es artista y éste señala qué es el arte). Y en este proceso el arte de concepto se transforma en arte de contexto: el arte sale de las galerías y los museos para interactuar de modo complejo con lo público y puramente social, relacional, político, situacional; y es en las calles, en las asambleas, en las manifestaciones, donde realmente cobra sentido (Claramonte Arrufat, 2008). Ahora el arte se construye colectivamente y no necesita espacios validantes. La obra, con la participación del público, se modifica constantemente, cada vez que es reactivada, ya que el artista realiza un planteo, expone el tablero y pone la primera ficha, pero en la interacción, la obra toma un rumbo incierto que irá decidiendo el público a partir de aquel primer planteo. Incluso se podría decir que cuando se traslada la obra de sitio en sitio, no es la obra lo que en realidad se traslada, sino ese ‘tablero apagado’ que se reactivará cada vez que se lo presente a un público, y éste lo convierta en obra con su accionar. Por último, algo común en todas las obras performáticas es la intención de apelar a todo el aparato sensitivo, no sólo a la vista, a la simple contemplación, sino a generar una experiencia totalizadora, que abarque todos los sentidos y sensaciones. David Casacuberta, en “Menos ‘Imperio’ y más Wittgenstein” afirma:

El fantasma de la acción directa recorre el mundo del arte contemporáneo. De repente, galerías, museos, congresos y críticos están obsesionados por un arte dirigido a la comunidad que esté implicado social y políticamente. En círculos cada vez más amplios incluso se critica a los artistas que siguen viviendo en su torre de marfil estética y no bajan a la arena de la política. (Casacuberta, 2007: 134)

Un buen ejemplo de este proceso es ‘Calle Tomada’, macro-obra (Brea, 2003: 85) realizada por distintos colectivos el 2 de abril de 2010 frente al Museo de la Memoria en La Plata, en la que se invitaba a la participación a los distintos transeúntes que pasaban por la calle del Museo. Como consecuencia de esta macro-obra, se produjeron muchas manifestaciones, cuyos autores son todos: organizadores más transeúntes, aunque no firmen. Y el paso de las personas

por la calle, ese día, no fue como cualquier otro, el público atravesó un acto performático colectivo y activo. Por todas estas mutaciones de roles y cambios en las obras es que el arte se inserta en el nuevo paradigma epistemológico del que habla el capítulo.

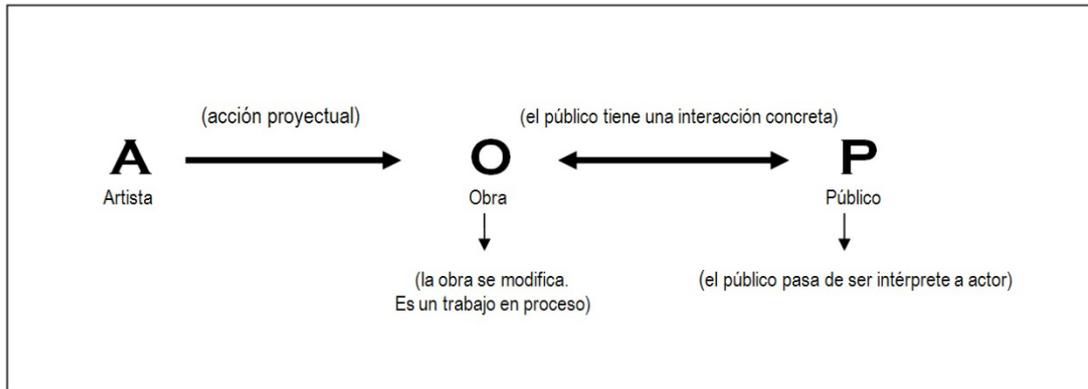


Figura 5. Proceso artístico performático.

Entonces, en la contemporaneidad la obra está en permanente cambio, puede ser modificada, es decir que es un trabajo en progreso, que es para que el espectador u observador se convierta en actor, en usuario, en operador, y hasta en cocautor o cocreador. Y a estas operatorias se suma una nueva dimensión: la virtual. Primero con la globalización y luego con internet, se transforman las relaciones de producción y distribución del conocimiento, y por supuesto del arte.

El arte realizado digitalmente se conoce comúnmente como multimedial aunque lo multimedial abarca mucho más (específicamente, abarca toda manifestación que atraviese múltiples medios: sonido, música, imagen, lírica, actuación, etc.). Y dentro del paradigma de lo multimedial, se pueden encontrar procesos multimediales *reactivos* e *interactivos*. El proceso reactivo sólo espera del usuario una reacción, una respuesta a un estímulo, como sucede al accionar un cajero automático. El número de respuestas está 'preplanificado' (programado) y por tanto es limitado, y no hay creación, sino reacción. Un ejemplo de este proceso se puede observar en el último trabajo musical de la cantante islandesa Björk "Biophilia", que permite al usuario, por ejemplo, el cambio de orden de los versos y estrofas de las canciones, permite filtrar

instrumentos y, básicamente, cambiar la música a voluntad, pero siempre dentro de los parámetros del programa original. Aunque las posibilidades son muchas, están limitadas.

En cambio, el proceso artístico interactivo no tiene límites, tiene un final abierto y una estructura desjerarquizada y rizomática. La obra no es, si no es con alguien y sus potencialidades son infinitas. Un ejemplo de este proceso se pueden encontrar, por ejemplo, en la especie de cadáver exquisito que propone *Exquisit Forest* (*Bosque exquisito*, <<http://www.exquisiteforest.com/>>), donde la obra se genera colectiva y descentralizadamente: al ingresar, se observan una serie de árboles en apariencia similares (pero dentro de cada uno se ‘ocultan’ distintas narrativas), allí se elige el punto de partida -azarosamente o no- y se puede intervenir libremente sobre la narrativa planteada, cualquiera puede participar y la obra nunca termina.

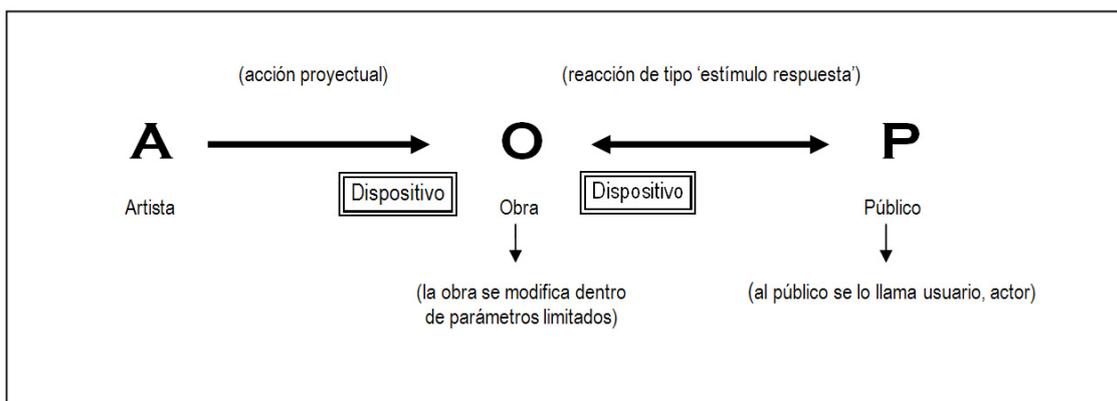


Figura 6. Proceso artístico multimedial reactivo.

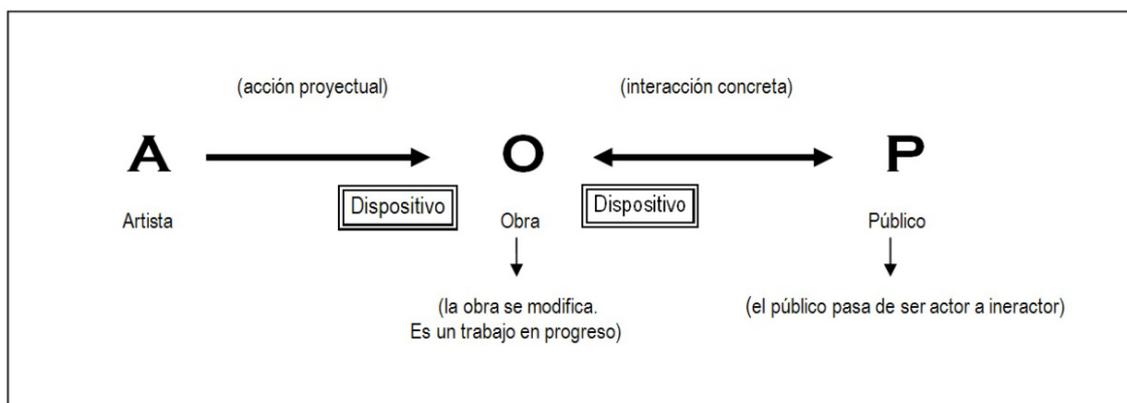


Figura 7. Proceso artístico multimedial interactivo.

El nuevo estatuto de artista. Creación y heurística

El artista moderno debía ser validado por la institución, por la academia y era quien tenía el control sobre su obra, hasta terminarla y exponerla. Pero en el arte contemporáneo, las obras no necesariamente se terminan, es decir que se liberan inacabadas, incompletas, en progreso. El artista es hoy un artista que realiza proyectos. Dice al respecto José Luis Brea en *El tercer umbral*: “desaparece esa singularidad egregia del otro lado, del lado del artista-genio, como hombre... singularísimo y diferencial que viene -precisamente en su ejemplaridad distante del común- a epitomizar ese carácter discreto y singular, alejado de la tribu y la especie, del ser sujeto-individuo” (Brea, 2003: 30). El artista va progresivamente perdiendo su carácter sagrado, de sujeto iluminado y vanguardista pasa a acercarse cada vez más al mismo nivel del público.

Incluso se puede decir que ya no existen más artistas, sino productores, gente que produce. Asimismo tampoco hay autores, “cualquier idea de autoría ha quedado desbordada por la lógica de la circulación de las ideas en las sociedades contemporáneas” (Brea, 2003: 120). Al respecto, Susan Buck-Morss en su artículo “Los estudios visuales y la imaginación global” (2004), se cuestiona sobre la propiedad intelectual y derechos de autor partiendo de la fotografía de una fotografía que reproduce en su artículo y se pregunta ¿quién es el autor de la imagen? ¿La fotógrafa Sherrie Levine, que fotografía fotografías tomadas originalmente por Walker Evans? ¿O es Walker Evans? ¿O es la persona retratada? ¿O es de Buck-Morss ya que la tiene en su propiedad? ¿O la página de internet de donde esta autora la bajó? Para Buck-Morss, los nuevos sistemas globales ya no soportan la antigua noción burguesa de intercambio de bienes. Para ella, las imágenes utilizadas para pensar tornan irrelevantes las atribuciones de autoría.

También se rompe con la idea del artista erudito educado en la academia, la idea del artista-genio-creador tocado e inspirado por la musa, con obras net como ‘De quién es el traje’, que parte de una fotografía Joseph Beuys de un traje, y que es tá alojada en un sitio de arte correo (<<http://www.vorticeargentina.com.ar/emailart/Beuys/index.htm>>). En esta obra net se

propone al usuario que baje a su computadora la fotografía original de Beuys, la intervenga, la envíe por correo electrónico y así cualquier usuario se convierte en coautor, en cocreador. La obra ya no es sólo la fotografía de Beuys, sino esa fotografía más todos los trajes intervenidos por los distintos usuarios, la obra es una obra compleja, permanentemente inacabada y que nuevamente rompe con la idea de artista-genio. Aquí, cualquiera puede ser artista. Se trata de una coproducción participativa, desjerarquizada y excéntrica de autoría. El *artista como productor* es “un inductor de situaciones intensificadas de encuentro y socialización de experiencia y un productor de mediaciones para su intercambio en la esfera pública” (Brea: 2003, 128). El artista es ahora un simple “productor que fabrica herramientas que luego el público puede utilizar para desarrollar sus propias creaciones artísticas. El artista deja de ser creador para convertirse en médium” (Casacuberta, 2003: 34).

Brea, en este sentido, acuña el concepto de *know-workers* para los nuevos artistas:

No podría haber desmaterialización de la obra... si a la vez no se estuviera produciendo un intenso fenómeno de “desmaterialización del trabajo”. El nuevo artista... necesariamente será un agente social perteneciente al sector de los trabajadores inmateriales, productores de conocimiento. Nunca más será un chamán, un sacerdote seglarizado o un bohemio segregado del tejido económico productivo. Antes bien, un *know worker*, un trabajador del saber. Y ello en un contexto histórico preciso en el que el saber, el conocimiento... se han convertido en la principal fuente productora de riqueza. (...) Es por ello que la noción de *know-workers*... no debería señalar en exclusiva... a los productores de software, patentes o contenidos de información, [como] únicamente... capaces de generar riqueza económica, sino y sobre todo a aquellos participantes en los juegos de intercambio de información que en su actividad generan disposición crítica, agenciamientos que favorezcan la intertextualidad de los datos, el contraste de las ideas recibidas. Entre ellos, el nuevo artista, cuya función antropológica se vería así recodificada. (Brea, 2003: 16 y 55)

En este contexto, la creación subjetiva romántica, la poiesis, es reemplazada por el concepto de heurística. Según Carlos Maldonado, en su capítulo “Heurística y producción de conocimiento nuevo en la perspectiva CTS”, la heurística consiste en la ciencia de la investigación, por tanto del descubrimiento y la invención. Ya se dijo que el nuevo artista es un proyector, un gestor, ahora se suma la idea de que no *crea* sino que el proceso artístico

contemporáneo parte de la heurística, es decir que busca resolver problemas lógicamente, que realiza experimentos, teorías, que elabora modelos:

...la heurística es una obra colectiva. Y la riqueza producida por la misma puede ser calificada... como riqueza colectiva. Esto constituye un aspecto que marca... una diferencia notable con respecto a las economías y sociedades anteriores en la historia de la humanidad. En efecto, mientras que tradicionalmente la riqueza fue personal o privada -es decir, en este segundo caso como riqueza poseída por parte de un grupo minoritario de la sociedad-, la riqueza producida en la sociedad de conocimiento es colectiva. El carácter colectivo de la riqueza es el conocimiento y se funda en el conocimiento. (...) [Pero] que la heurística sea una obra colectiva no significa que la base de la sociedad participe efectivamente en la producción y distribución de la riqueza -colectiva- producida. (Maldonado, 2005: 123-124)

Cualquiera de estas características se observan en las obras digitales en red, cuyos autores ya no siempre están claros o definidos, -ni importa que lo estén- y donde la obra es colaborativa, es decir, que se crea a partir de lo que Lévy denomina inteligencia colectiva.

El nuevo estatuto de obra de arte. De objeto a dispositivo. El nuevo marco relacional

Para José Luis Brea ya no existe 'este mundo' y *el otro* -el otro mundo sería el mundo del arte, el mundo separado de la esfera de *lo real*, de lo cotidiano-. "El arte no puede seguir reivindicando habitar una esfera autónoma, un dominio separado" (Brea, 2003: 122). Se va, de a poco, perdiendo ese viso sagrado que se da al cruzar el umbral del museo, ese pasaje de lo profano a lo sagrado, al tiempo puramente cualificado que tiene el tiempo de la contemplación y la fruición artística. Ahora el arte se sale del espacio sagrado e invade el público. Yves Michaud en *El arte en estado gaseoso* llega a decir que los museos y galerías 'apagan' al arte, y observa el triunfo de la estética que todo lo invade: las señales, la ropa, los muebles, la ciudad...

Además, se va perdiendo paulatinamente la idea de obra 'con mensaje' y se la reemplaza por la idea de obra como proceso, como experiencia, como acto, como acción. De forma sistemática, en el siglo XXI la obra requiere del público,

no ya pasivo sino activo, requiere del público como nuevo actor cultural altamente participativo. La obra es incompleta, expuesta a permanentes cambios y participaciones. Ahora son macro-obras elaboradas colectivas y desjerarquizadamente. El artista funciona como el disparador de la obra, que debe ser completada por el público, y por tanto, el artista puede ser cualquiera y la obra se plantea rizomática, aleatoria, descentralizada y con final abierto. De hecho, habrá obras que no serán obras sino cuando alguien las 'active', es decir que necesitan de la retroalimentación o *feedback* del interlocutor o no se realizarán como tales.

Y a todas las obras que invitan a la participación en el espacio museístico o público, se suman las realizadas digitalmente en la red, llamadas generalmente virtuales. Pero el concepto de virtual, según Lévy es mucho más amplio que 'aquello que se produce en la red'. Para Lévy, lo virtual es aquello que existe en potencia pero no en acto inmediato. Lo virtual no se opone a lo real, que algo sea virtual, no significa que no sea real. Lo que sucede es que muchas veces se separa 'el aquí y ahora', ya que lo virtual 'no está ahí', o bien, está 'fuera de ahí', pero igualmente ES real. Según Lévy, la virtualización no hace desaparecer las cosas, no las desmaterializa, sino que muta su identidad. Él se pregunta ¿dónde se da una conversación telefónica?, ¿dónde se encuentra una empresa virtual con puertos en distintas terminales? No saberlo no impide que existan o que no sean reales, la localización precisa y las relaciones cara a cara ya no son imprescindibles, se produce una des territorialización, una virtualización. Muchas veces en lo virtual se mantiene la unidad de tiempo, la sincronía, sin unidad de lugar. Se suele hablar de telepresencia (estar y no estar, o multiplicar la presencia) o de hipercuerpo (al donar órganos o sangre, se 'multiplica' un cuerpo) o de cuerpo virtual, formado por ceros y unos, y muchas veces presentado a través de un avatar, de una máscara. Se produce un desdoblamiento, una escisión del cuerpo, y a la vez una multiplicación del cuerpo (Lévy, 1999: 10, 13, 22, 24). Aunque por supuesto esto también se puede dar fuera del espacio digital al volar con la mente, o a través del uso de drogas, (o de muchas otras formas), éstas son características típicas del contexto virtual.

Para muchos pensadores, las nuevas tecnologías digitales de producción, distribución y consumo son una simple extensión de las industrias culturales, a través de nuevos canales, pero con la misma lógica. Sin embargo, los eventos de este nuevo milenio indican que estas posturas menosprecian las potencialidades del mundo digital. Brea es uno de los que cree que estas nuevas tecnologías abren las puertas a un nuevo paradigma no *logocéntrico* (un escenario dominado por las palabras) sino visual. Él afirma que las prácticas de lo visual toman cada vez más poder. No es una simple extensión de las industrias culturales sino una cosa nueva, diferente, que obviamente requiere del dispositivo (igual que las industrias culturales) pero libera al espectador pasivo para convertirlo en actor, omnipresente, activo y protagonista.

Trayendo a colación el ejemplo de Egipto en 2011 se puede observar la importancia que ha tomado internet (o el corte de la red) en todos los ámbitos. Según Brea, “la lógica de los tiempos y el desarrollo de las posibilidades técnicas hacen posibles economías mucho más expansivas, ‘democráticas’ y cuantitativamente potentes (o digamos, que condicionan menos el acceso a la capacidad económica de sus consumidores)” (Brea, 2003: 29). En Egipto, o en cualquier lugar, gracias a estos nuevos medios, no se requieren grandes recursos para que casi cualquiera se convierta en periodista, o militante, o artista. El conocimiento se construye colaborativamente y es cada vez más difícil implantar un único relato o historia oficial verticalmente. El mundo se complejiza a la par de las redes de comunicación. Por otro lado, aunque es cierto que existe un claro aumento y mejora del acceso a la información y comunicación, internet también se determina por relaciones de poder muchas veces encubiertas, como el caso de Google en China, que acepta las condiciones de censura para poder trabajar allí. Sin embargo, la construcción de las redes digitales contradice desde su origen las características totalitarias de acceso al conocimiento. Según Lévy, el totalitarismo fracasa frente a las nuevas formas del ejercicio móvil y cooperativo de las competencias. El totalitarismo es incapaz de inteligencia colectiva (Lévy, 2004: 13). Y en el marco del arte, a partir del siglo XX y más aún hoy, se han dado muchos casos

de 'artivismo', (Casacuberta, 2003: 30) y 'netactivismo' (Giannetti, 2003: 7), donde se observa el cruce entre arte y activismo, la mayor parte de las veces realizados colaborativa y desjerarquizadamente. Muchas veces se habla de anarquía digital entendiendo a internet como un

sistema descentralizado, imposible de controlar, en el que siempre habrá un *hacker* capaz de encontrar una trampa para subvertir el sistema y permitir la comunicación sin trabas. En Internet la información quiere ser libre, y lo consigue, con lo que los ciudadanos pueden expresarse libremente y construir su propia comunidad independientemente de los gobiernos. (Casacuberta, 2003: 47)

Para Manuel Castells, internet es más que una tecnología, es un medio para todo: medio de comunicación, de interacción, de organización social. Y este medio es en el que se basa la sociedad en la que se vive hoy: la 'sociedad en red' (Castells, 2001: 1). Y esta sociedad en red se construye a través de la inteligencia colectiva, una inteligencia repartida en todas partes, coordinada en tiempo real, en la que las personas se enriquecen mutua y permanentemente. En este sistema de inteligencias colectivas nadie lo sabe todo, pero todo el mundo sabe algo y así se comienza a generar el conocimiento colaborativo (Lévy, 2004: 19).

El nuevo estatuto de público. De observador intérprete a interactor

En lo que respecta al público, el destinatario natural de la cultura deja de ser ese sujeto ilustrado que resulta del proceso de la *bildung* (Brea, 2003: 30), entendiendo por *bildung* a la tradición alemana de cultivarse a sí mismo en un proceso de maduración personal y cultural. El público se convierte ahora en un *espectador emancipado*, en palabras de Rancière, que aunque se refiere en este pasaje al teatro, describe el mismo proceso que se da en el resto de las artes:

...ser espectador es un mal, y ello por dos razones. En primer lugar, mirar es lo contrario de conocer. El espectador permanece ante una apariencia, ignorando el proceso de producción de esa apariencia o la realidad que ella recubre. En segundo lugar, es lo contrario de actuar. El espectador permanece inmóvil en su sitio, pasivo. (Rancière, 2010: 10)

Ahora el público accede a un empoderamiento sin igual en el que construye y reconstruye la obra con su accionar. Y no en el sentido de la simple participación como respuesta a un estímulo o reacción, sino en el sentido de verdadera interacción, que consiste en la creatividad: “escoger el final de una película no es interactivo. Desarrollar todo el guión a nuestro gusto sí” (Casacuberta, 2003: 153). La reacción contiene acción pero ello no implica interacción: “la interacción requiere una acción entre agentes, si es unilateral no es ‘inter’(acción) sino ‘re’(acción)” (Piscitelli, 2012). Mientras que en el arte clásico el eje giraba en torno a la obra o al artista, el eje en el arte contemporáneo gira en torno al proceso que genera el público, ya como usuario o actor. Y específicamente en lo referente al arte digital, Claudia Giannetti afirma que

la navegación en proyectos basados en sistemas cerrados de memoria, como en CD-ROMs, hipertextos online o web art, el usuario ejerce control sobre la navegación, pero no un verdadero diálogo con la obra. Es por eso que gran parte de las obras de web art o arte multimedia no pueden ser caracterizadas como interactivas, sino que son básicamente participativas o reactivas. Las obras interactivas... implican un intercambio real de información entre los sistemas, como el humano y el digital, es decir, la posibilidad de que un elemento externo a la máquina entre a formar parte del proceso mediante la introducción de información, y pueda generar nueva información no contenida en el programa. (Giannetti, 2004: 2-3)

Esta nueva obra de arte, liberada incompleta, necesita del nuevo usuario-operador-actor-interactor que la active y la haga ser. Sin este rol, la obra no es. Michel Serres, en su artículo “Petit Poucette” (Pulgarcita) afirma que el nativo digital, al ser educado en la televisión del videoclip y la publicidad, espera respuestas rápidas y constante divertimento, ya que pierde el foco de atención constantemente y se aburre rápidamente, aunque manipula mucha información a la vez. Según Serres, este nuevo individuo no tiene más la misma cabeza ni habita el mismo espacio que sus predecesores, habita el mundo virtual. Este nativo digital, por tanto, observa, escribe y conoce de otra manera. Estos nativos digitales demuestran el triunfo de lo visual por sobre el logocentrismo. Éste es el ‘espectador emancipado’ del arte del siglo XXI. Éste es el destinatario ideal de las obras de arte del hoy.

Bibliografía

- Brea, J. L. (2003). *El tercer umbral - Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*. [En línea]. Murcia: CENDEAC. Consultado en febrero de 2012 en < <http://www.uclm.es/profesorado/juanmancebo/descarga/docencia/movimientos/3umbral.pdf>>.
- Buck-Morss, S. (2004). "Los estudios visuales y la imaginación global". [En línea]. *Antípoda, Revista de Antropología y Arqueología*, 9, 19-46. Consultado en febrero de 2011 en < <http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=81413110002>>.
- Casacuberta, D. (2003). *Creación colectiva - En internet el creador es el público* [en línea]. Barcelona: Gedisa.
- (2007). "Menos 'Imperio' y más Wittgenstein". *Azafea, Revista de Filosofía*, 9, 133-143.
- Castells, M. (2001). "Internet y la sociedad en red". En *Lección inaugural del programa de doctorado sobre la sociedad de la información y el conocimiento*. Barcelona: UOC4.
- Claramonte Arrufat, J. (2008, noviembre). "Del arte de concepto al arte de contexto". [En línea]. En *jordicclaramonte.blogspot.com*. Consultado en febrero de 2011 en < <http://jordicclaramonte.blogspot.com/2008/11/del-arte-de-concepto-alarte-de.html>>.
- Giannetti, C. (2004). "El espectador como interactivo - Mitos y perspectivas de la interacción". [En línea]. Consultado en febrero de 2011 en < http://publicaciones.fba.unlp.edu.ar/wpcontent/uploads/2010/08/4Giannetti_InteractorES.pdf>.
- (2005) "Breve balance de la primera década del net art". [En línea]. Consultado en febrero de 2011 en < http://www.fba.unlp.edu.ar/medios/biblio/2012_Giannetti_WWWART.pdf>.
- Lévy, P. (1999). *¿Qué es lo virtual?* Barcelona: Paidós.
- (2004). *Inteligencia colectiva - Por una antropología del ciberespacio*. [En línea]. Cuba: bvs, BIREME, OPS y OMS. Consultado en febrero de 2011 en < <http://www.udenar.edu.co/virtual/inteligenciacolectiva.pdf>>.

- Maldonado, C. (2005). "Heurística y producción de conocimiento nuevo en la perspectiva CTS". En Hernández García, I. (comp.): *Estética, Ciencia y Tecnología - Creaciones electrónicas y numéricas* (pp. 47-70). Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Michaud, Y. (2007). *El arte en estado gaseoso*. México: FCE.
- Oloixarac, P. (2008, octubre). "Wittgenstein como herramienta del arte conceptual" [en línea]. En VVAA (eds.), *Actas de las V Jornadas Wittgenstein, Sentido, Mundo y formas de vida*. Buenos Aires. Consultado en febrero de 2010 en <<http://wittgenstein-herramienta.blogspot.com/>>.
- Piscitelli, A. (2012, marzo). "¿Cómo la ficción interactiva? De lo procedural al crowdstorytelling". [En línea]. Consultado en agosto de 2012 en <<http://www.filosofitis.com.ar/2012/03/03/%C2%BFporque-la-ficcion-interactiva-de-lo-procedural-al-crowdstorytelling/>>.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Pontevedra: Ellago.
- Serres, M. (2011). "Petite Poucette". [En línea]. Traducido por Victoria Sánchez. Consultado en agosto de 2012 en < <http://ebookbrowse.com/petite-poucette-michel-serres-1er-mars-2011-2-pdf-d356478882>>.

PARTE II

ALCANCES Y LÍMITES DEL VÍNCULO ENTRE ARTE Y CONOCIMIENTO EN EL MUNDO MODERNO

CAPÍTULO 2

EL ENFOQUE OBJETIVO

Daniel Jorge Sánchez

La dicotomía del carácter objetivo-subjetivo entre el arte y el conocimiento

¿Se puede conocer a través del arte? La respuesta inicial que se hace es que no. El conocimiento es algo objetivo y el arte es algo subjetivo. Por tanto no puede tener valor de conocimiento.

Esta respuesta básica y contundente encierra un montón de conceptos implícitos que determinan un lugar del arte y el conocimiento en el mundo.

El concepto implícito fundamental, que aparece en la afirmación citada más arriba, es entender al arte y al conocimiento como conceptos universales y atemporales, sujetos a definiciones absolutas. Enunciar la frase antes mencionada implica tener una definición del concepto de arte y conocimiento o al menos tener determinado un campo de acción de los mismos.

Aceptar este esquema de pensamiento tiende a ser reduccionista y excluyente. No tanto por un tema de valoración sino de campo de acción, que restringe y limita la posibilidad de tratamiento del tema.

En el caso del arte, entenderlo de tal modo implica limitarnos a una dimensión del concepto¹, que con variantes se ubica en la cultura europea, devenida en “universal” del siglo XVII a la fecha y hecha teoría en el siglo XVIII- XIX. Se pueden sumar las producciones del siglo XV y XVI europeo, adecuando su sentido y función a la concepción “universal” del arte y la antigüedad greco-romana, como “germen”² y antecedente destacado. Desde ese marco teórico las culturas no occidentales podrían tener indicios del concepto de arte occidental a través de las características de algunos objetos destacados de su

producción, que son incorporados a la galería de ese *museo imaginario*³ que fue el siglo XX occidental.

Esta dimensión conceptual del arte está asociada fundamentalmente al pensamiento de Immanuel Kant. Él en su estructura de pensamiento, ubica al arte en el marco del *placer estético*⁴.

Si bien a la fecha existen debates teóricos respecto a los alcances y características de ese *placer estético*⁵, en el circuito generado en torno a la producción-consumo, la enseñanza, la construcción institucional y la teoría del arte a partir del siglo XVIII⁶, el concepto de *bellas artes* es el que predominó. Un concepto que presenta una idea de arte autónomo, asociado a la idea de belleza o de perfección en el marco de un juicio crítico pero en general inefable⁷, alejado y a veces hasta considerado opuesto a las pautas de racionalidad que enmarcan el conocimiento válido, el científico⁸.

Del mismo modo sucede con el concepto de conocimiento. Desde la Antigua Grecia, Platón diferenció la *doxa* de la *episteme*, esto es el verdadero conocimiento de la mera opinión. Mientras la *doxa* es propia de los sofistas y la democracia, que se refugian en modelos inferiores del conocimiento como son la imaginación y la creencia, la *episteme* es la capacidad de conocer la realidad⁹.

Esta concepción es reforzada a partir de la incorporación del racionalismo moderno que da nueva prioridad al pensamiento matemático por sobre la lógica aristotélica, que se había impuesto en el mundo medieval. Se genera la idea de *mathesis universales*. La “...aptitud del espíritu a hacer juicios sólidos y verdaderos sobre todo lo que se presenta...” a partir de las facultades que permiten conocer: “... el entendimiento, la imaginación, los sentidos y la memoria...”, en el marco del único conocimiento que importa: “...el que tiene el sello de la certeza y de la evidencia...”, a partir de los dos medios de conocimiento de las cosas: “la experiencia y la razón”¹⁰.

Es así como queda establecida la idea jerarquizada de que existe un conocimiento especializado que es diferente al común y que ese conocimiento especializado es objetivo. Por tanto es racional, sistemático y verificable¹¹. Esa jerarquía está además reforzada por la claridad y la precisión del conocimiento

científico, frente a la vaguedad y la inexactitud del conocimiento mundano u ordinario¹². La claridad y la precisión están fundadas en el carácter matemático del conocimiento científico¹³.

Desde esta perspectiva arte y conocimiento no son compatibles porque pertenecen a distintas esferas: "...el estético, perteneciente a la esfera de la sensibilidad, y el gnoseológico, que no obstante estar enraizado en la sensibilidad está enriquecido con una cualidad emergente: la razón..." (Bunge, 2003: 14). El término razón está explicitado aquí desde el marco teórico del pensamiento moderno antes citado.

En ese marco se han desenvuelto los ámbitos del arte y el conocimiento en el período que se denomina modernidad¹⁴. Este modelo teórico funcionó y de alguna manera funciona como paradigma. Sin embargo, a partir del desarrollo de las llamadas industrias culturales¹⁵ a lo largo del siglo XX y la emergencia del llamado kitsch¹⁶, el denominado proceso teórico del arte contemporáneo¹⁷, que referencia un arte donde el objeto-obra actúa como simple dispositivo y el desarrollo de múltiples lenguajes y construcciones análogas de percepciones y experiencias de realidad en soporte informático y digital, el concepto tradicional de arte perdió pertinencia para abordar estas nuevas producciones o construcciones simbólicas¹⁸.

Los fundamentos racionales del proceso artístico en el discurso de los pensadores modernos. Apriorismo conminativo, criticismo lógico, dialéctica progresiva, dialéctica relacional

El discurso de la modernidad, entre los que están los conceptos de ciencia y objetividad¹⁹ del presente trabajo, no incluyó al proceso artístico entre los saberes factibles de ser validados desde la categoría de conocimiento. El pensamiento francés del siglo XVII que constituye los valores del clasicismo, sostiene el modelo de perfección presente en la obra y reglado de modo racional²⁰. La división autonómica de los saberes²¹, que fue constituyendo el pensamiento ilustrado, la fuerte emergencia del empirismo británico y los

pensadores alemanes descendientes de la línea teórica de Leibniz, ubicaron al proceso artístico en las dimensiones de la subjetividad, pero regida por la emoción y el gusto generado a través de los sentidos.

Los antecedentes en el empirismo británico y el pensamiento ilustrado del siglo XVIII

Durante el desarrollo del siglo XVIII, se fue consolidando el paradigma artístico del discurso moderno, asentado en el carácter autonómico, subjetivo, regulado por los sentidos y la problemática del gusto. A ello contribuyeron entre otros Francis Hutcheson con su texto *Una investigación sobre el origen de nuestra idea de belleza*, de 1725 y los escritos de la *Encyclopédie* francesa a lo largo del siglo XVIII.

Francis Hutcheson, a diferencia de su maestro Shaftesbury "...cierra el paso a una consideración del valor cognoscitivo del gusto..." (Arregui, 1995: 13). Tomando como referencia el pensamiento de María Antonia Labrada (2002) sobre el filósofo escocés del siglo XVIII se afirma que: "...la belleza ya no es considerada como un peculiar resplandor de la verdad por el que la realidad se nos hace cognoscible, sino algo cuya captación resulta problemática..." (Labrada, 2002). De este modo, la belleza no es una propiedad de las cosas, sino una idea en la mente del sujeto "...causada contingentemente por una propiedad de las cosas..." (Arregui, 1995: 13).

Del mismo modo, los escritos de los filósofos ilustrados franceses, fueron virando el concepto clásico de las reglas del arte fundadas en la razón, hacia una problemática de gusto, anclada en la subjetividad, pero guiada por la racionalidad, ya no en un campo cognitivo, o en todo caso en un grado menor respecto al conocimiento científico, ya que está fundada en la "inmediatez del discernimiento"²², sino unido a lo ético-político, en función de la construcción progresiva de un ideal de sociedad.

Es el ideal ético y político de la formación del buen gusto al ciudadano, que le da valor social al proceso artístico y no el cognitivo, ya que si deja de lado esa

misión guiada por la razón tendría consecuencias funestas²³. Por tanto el modelo de las artes liberales medieval, devenido con variantes en el concepto de bellas artes se fundamenta en unir lo agradable a lo útil y darle a los objetos una capacidad que nos permita actuar sobre nosotros con ayuda de los sentidos (Sulzer Johann Georg, 1750: 587-596) a efectos de enriquecer los talentos del espíritu, las facultades del alma y la imaginación, que nos ayuda a enriquecer nuestro interés por la existencia ideal²⁴.

Matices sobre esta postura se hallan en pensadores como Diderot o Rousseau²⁵ pero la tendencia principal consolida a lo largo del siglo XVIII el aspecto subjetivo, autónomo y de bajo valor cognitivo del proceso artístico, que va en línea con el nacimiento de la Estética, definida como "... la ciencia que trata del conocimiento sensorial que llega a la aprehensión de lo bello y se expresa en las imágenes del arte, en contraposición a la lógica como ciencia del saber cognitivo..." (Baumgarten, 1975).

El apriorismo conminativo. Kant. Adorno

Los fundamentos de este enfoque objetivo construido en el marco del discurso de la modernidad (Habermas, 2008: 12), están basados en el apriorismo²⁶ y el modo conminativo que emana de las reglas y los dictados de la Razón.

Esta categorización de lo artístico predominó en el pensamiento académico tradicional de la enseñanza teórica y práctica de las artes y tiene vigencia hasta el presente. Básicamente plantea la paradoja subjetivo-universal kantiana (Cauquelin, 2012: 59) que permite adecuar el proceso artístico a la noción del sujeto moderno y a su vez mantener el aspecto universal y a-histórico de lo artístico propio de la concepción clásica²⁷ del arte, a partir de un fundamento racional.

El criticismo lógico. Popper. Gombrich

Este modelo analítico está fundado en las teorías de conocimiento de Karl Popper sobre las ciencias sociales y trasladadas al ámbito de las artes por el historiador del arte Ernst Gombrich. Se considera al proceso artístico como un proceso autónomo, alejado de los modelos historicistas basados en esquemas dialécticos progresivos, pero sujeto a su entorno histórico y social, a partir de lo que Popper denominó la lógica de situación. Desde esta perspectiva se traza el límite del proceso artístico con respecto a la posibilidad de generar un tipo de conocimiento como el científico, pero a su vez se permite superar la paradoja subjetivo-universal kantiana, a partir de la formulación de hipótesis fundadas en procesos de carácter científico, como las técnicas de termo luminiscencia para verificar la datación de un objeto artístico, los estudios químicos para analizar los materiales y en juicios sometidos en el mayor grado posible a argumentos racionales y reglas lógicas. Asimismo el carácter autónomo del proceso artístico, presente en el modelo clásico a partir de la idea de perfección técnica y belleza, presente en el esquema apriorístico kantiano, adquiere dinámica histórica a partir de situar el proceso en un entorno espacial y temporal, que actúa como factor influyente para el grado de valoración del mismo, en una dinámica integrada entre tradición e innovación

La dialéctica progresiva. Hegel. Marxistas

La emergencia del concepto de lo Absoluto como desarrollo progresivo en la filosofía de Hegel y la concepción de lo artístico como manifestación sensible de la Idea²⁸, incorpora a la noción de perfección la de historicidad, marcada por un rumbo determinado. Según la tesis fundamental de Hegel, el arte realiza plenamente sus posibilidades, cuando le transmite al hombre una autoconciencia histórica, en cuanto concepción intuitiva del mundo, el arte le da al hombre una respuesta a sus necesidades de sentido y orientación en él.

En el análisis del arte moderno entendido desde el concepto de Argan (2004), al valor de la perfección fundado en un apriorismo racional, se le suma el valor de estar a la altura, en y hacia el rumbo preciso del desarrollo del *Proceso Histórico*²⁹. La concepción materialista dialéctica de lo artístico también toma este paradigma, incluso la Teoría Estética de Theodor Adorno a partir de lo que Cauquelin denomina la “conminación vanguardista” (Cauquelin, 2012: 69).

El vínculo entre perfección y adecuación histórica en el marco de un concepto progresista de la misma, bajo una metodología basada en el juicio crítico fundado en operatorias racionales, son las características del proceso artístico que han predominado en el discurso de la modernidad. Mientras que la primera es inherente a un planteo autónomico del proceso artístico, la segunda puede llegar a tener carácter epistémico tangencial, si se lo inserta en un marco especulativo totalizador como es el caso del sistema de pensamiento hegeliano.

La dialéctica relacional. Marx. Benjamin

Otra característica que fue incorporada al proceso artístico, a partir del aporte del concepto de dialéctica en el sistema de pensamiento hegeliano, pero especificado de modo más concreto por Marx, es su carácter relacional y la implicancia del “sujeto empírico” o “real” (Soler Alomá, 2006) en la “experiencia” del arte. Esta característica supera por un lado la división que establecía Kant entre realidad y pensamiento y por otro la supremacía de este último como productor de realidad que se establecía en Hegel. Dinámica constante de observación, construcción y acción, sin deslindar el vínculo entre sujeto y sociedad. Según Marx:

...El todo, tal como aparece en la mente como todo del pensamiento, es un producto de la mente que piensa y que se apropia el mundo del único modo posible, modo que difiere de la apropiación de ese mundo en el arte, la religión, el espíritu práctico. El sujeto real mantiene, antes como después, su autonomía fuera de la mente, por lo menos durante el tiempo en que el cerebro se comporte únicamente de manera especulativa, teórica. En consecuencia, también en el método

teórico es necesario que el sujeto, la sociedad, esté siempre presente en la representación como premisa... (Marx, 1982: 22)

De este modo se entiende al arte como construcción histórica y social y por tanto inserto para su estudio, en el campo de las ciencias sociales a partir de un proceso epistémico que involucra al sujeto empírico.

Notas

¹ Implica también actividades, producciones vinculadas al mismo (las obras o acontecimientos artísticos) circuito de producción y consumo o fruición.

² El concepto de “germen” para entender la relación entre la cultura occidental y Grecia se toma este pasaje escrito por Cornelius Castoriadis en su ensayo *La polis griega y la creación de la democracia*: “... si es equivalente describir y analizar a Grecia y describir y analizar a cualquiera otra cultura tomada al azar, meditar y reflexionar sobre Grecia no es equivalente ni podría serlo. Pues en este caso meditamos y reflexionamos sobre las condiciones sociales e históricas del pensamiento mismo, por lo menos tal como lo conocemos y lo practicamos. Debemos desembarazarnos de estas dos actitudes gemelas: O bien habría habido antes una sociedad que es para nosotros el modelo inaccesible, o bien la historia sería fundamentalmente chata y uniforme y no habría más que diferencias descriptivas significativas entre diversas culturas. Grecia es el *locus* histórico-social donde se creó la democracia y la filosofía y donde, por consiguiente, están nuestros propios orígenes. En la medida en que el sentido y el vigor de esta creación no están agotados – y yo estoy profundamente convencido que no lo están- Grecia es para nosotros un *germen* no un *modelo* ni un ejemplar entre otros, sino un germen...” (Castoriadis, C. 2005: 99)

³ El concepto de *museo imaginario* proviene de un texto escrito en la posguerra por André Malraux, publicado en el año 1956 en castellano por la editorial Emecé de Buenos Aires, como parte de un libro titulado *Las voces del silencio. Visión del arte*, páginas 10 a 126. Allí se explicita la posibilidad que tiene la

cultura occidental de inventariar a partir del registro fotográfico (ahora sería con todas las variantes actualizadas del uso de imágenes virtuales) el arte del mundo en un compendio que denominó el museo imaginario. Eva Vico en la introducción del texto de Malraux *La tentación de occidente* publicado online por Lajarda.com, explica la teoría del museo imaginario en André Malraux: “...según esta teoría de Malraux, el arte es un universo religioso, como un gigantesco museo imaginario instalado solo en el interior del ser humano, solo para los ojos de la humanidad viviente, en el que la imposibilidad de imprimir huella humana a un proceso divino se convierte en obra y acción. El arte es la materialización de los dioses en forma de constante transformación, es una experiencia transformadora del hombre, constructora del significado, movimiento puro que alimenta una permanencia...” (Vico, 1993).

⁴ “...Cuando el arte, conformándose con el conocimiento de un objeto posible, se limita a hacer para realizarlo todo lo que es necesario, es mecánico; pero si se tiene por fin inmediato el sentimiento del placer, es estético. El arte estético comprende las artes agradables y las bellas artes, según que tiene por objeto el asociar el placer a las representaciones, en tanto que simples sensaciones, o en tanto que especies de conocimiento.

Las artes agradables son las que no tienen otro fin que el goce...” (Kant, 2003: 97).

⁵ Ver “Notas para una lectura sintomática de la Crítica de la Facultad de Juzgar” de Juan Flo y “El arte según Kant. La autonomía, Greenberg y otros problemas de definición” de Andrea Carriquiry.

⁶ Este proceso se vio altamente favorecido porque coincide con la construcción de las instituciones vinculadas al proceso de estado moderno heredero de las ideas de la ilustración, que promovieron la generación de espacios sostenidos por estos ideales y los recursos del estado, al servicio del “pueblo” en sentido abstracto. Museos, institución de academias, salones, orquestas, teatros, que se resumen en lo que tradicionalmente se denominan las instituciones culturales.

⁷ Respecto a los alcances de las interpretaciones respecto al concepto de autonomía del arte, más allá de su aspecto acertado o no, pero sí teniendo en

cuenta la derivación fáctica del mismo ver por ejemplo Carriquiry Andrea. 2007.95. El arte según Kant. La autonomía, Clement Greenberg y otros problemas de definición. Revista Actio número 9 Montevideo y a través de ello los especialmente los escritos de Clement Greenberg referidos a la vanguardia y kitsch y a la pintura moderna.

⁸ Al referirse a la diferencia entre las producciones realizadas por mero placer o entretenimiento, como las artes “al servicio de la mesa” o la “música que se emplea en las grandes comidas”, “...las bellas artes por el contrario, son especies de representaciones, que tienen su fin en sí mismas, y que sin otro objeto, favorecen sin embargo, la cultura de las facultades del espíritu en su relación con la vida social. La propiedad que tiene un placer de poder ser universalmente participada, supone que aquel no es un placer del goce, derivado de la pura sensación, sino de la reflexión; y así las artes estéticas, en tanto que bellas artes, tienen por regla el juicio reflexivo, y no la sensación...” (Kant. 2003: 97).

⁹ Platón, *La República*. Libro VII. 476c y ss.

¹⁰ Las citas están tomadas del texto de Michel Paty “Mathesis Universales e inteligibilidad en Descartes”, pp. 135-170.

¹¹ “...El ideal de la objetividad -a saber, la construcción de imágenes de la realidad que sean verdaderas e impersonales- no puede realizarse más que rebasando los estrechos límites de la vida cotidiana y de la experiencia privada, abandonando el punto de vista antropocéntrico, formulando hipótesis de la existencia de objetos físicos más allá de nuestras pobres y caóticas impresiones, y contrastando tales supuestos por medio de la experiencia intersubjetiva (transpersonal) planeada e interpretada con la ayuda de teorías. El sentido común no puede conseguir más que una objetividad limitada porque está demasiado estrechamente vinculado a la percepción y a la acción y cuando rebasa lo hace a menudo en la forma de mito: solo la ciencia inventa teorías que, aunque no se limitan a condensar nuestras experiencias, pueden contrastarse con ésta para ser verificadas o falsadas...” (Bunge, 2004: 4).

¹² El conocimiento científico es claro y preciso: sus problemas son distintos, sus resultados son claros. El conocimiento ordinario, en cambio, usualmente es

vago e inexacto; en la vida diaria nos preocupamos poco por definiciones precisas, descripciones exactas, o mediciones afinadas: si éstas nos preocuparan demasiado, no lograríamos marchar al paso de la vida. La ciencia torna impreciso lo que el sentido común conoce de manera nebulosa; pero, desde luego la ciencia es mucho más que sentido común organizado: aunque proviene del sentido común, la ciencia constituye una rebelión contra su vaguedad y superficialidad. El conocimiento científico procura la precisión; nunca está enteramente libre de vaguedades, pero se las ingenia para mejorar la exactitud; nunca está del todo libre de error, pero posee una técnica única para encontrar errores y para sacar provecho de ellos.

La claridad y la precisión se obtienen en ciencia de las siguientes maneras:

a- los problemas se formulan de manera clara; lo primero, y a menudo lo más difícil, es distinguir cuáles son los problemas; ni hay artillería analítica o experimental que pueda ser eficaz si no se ubica adecuadamente al enemigo;

b- la ciencia parte de nociones que parecen claras al no iniciado; y las complica, purifica y eventualmente las rechaza; la transformación progresiva de las nociones corrientes se efectúa incluyéndolas en esquemas teóricos. Así, por ejemplo, “distancia” adquiere un sentido preciso al ser incluida en la geometría métrica y en la física;

c- la ciencia define la mayoría de sus conceptos: algunos de ellos se definen en términos de conceptos no definidos o primitivos, otros de manera implícita, esto es, por la función que desempeñan en un sistema teórico (definición contextual). Las definiciones son convencionales, pero no se las elige caprichosamente: deben ser convenientes y fértiles. (¿De qué vale, por ejemplo, poner un nombre especial a las muchachas pecosas que estudian ingeniería y pesan más de 50 kg?) Una vez que se ha elegido una definición, el discurso restante debe guardarte fidelidad si se quiere evitar inconsecuencias;

d- la ciencia crea lenguajes artificiales inventando símbolos (palabras, signos matemáticos, símbolos químicos, etc.; a estos signos se les atribuye significados determinados por medio de reglas de designación (tal como “en el presente contexto H designa el elemento de peso atómico unitario”). Los símbolos básicos serán tan simples como sea posible, pero podrán combinarse

conforme a reglas determinadas para formar configuraciones tan complejas como sea necesario (las leyes de combinación de los signos que intervienen en la producción de expresiones complejas se llaman *reglas de formación*);

e- la ciencia procura siempre medir y registrar los fenómenos. Los números y las formas geométricas son de gran importancia en el registro, la descripción y la inteligencia de los sucesos y procesos. En lo posible, tales datos debieran disponerse en tablas o resumirse en fórmulas matemáticas. Sin embargo, la formulación matemática, deseable como es, no es una condición indispensable para que el conocimiento sea científico; lo que caracteriza el conocimiento científico es la exactitud en un sentido general antes que la exactitud numérica o métrica, la que es inútil si media la vaguedad conceptual. Más aún, la investigación científica emplea, en medida creciente, capítulos no numéricos y no métricos de la matemática, tales como la topología, la teoría de los grupos, o el álgebra de las clases, que no son ciencias del número y la figura, sino de la relación. (Bunge, 2003: 7).

¹³ El carácter matemático del conocimiento científico -esto es, el hecho de que es fundado, ordenado y coherente- es lo que lo hace racional. La racionalidad permite que el progreso científico se efectúe no sólo por la acumulación gradual de resultados, sino también por revoluciones. Las revoluciones científicas no son descubrimientos de nuevos hechos aislados, ni son perfeccionamientos en la exactitud de las observaciones sino que consisten en la sustitución de hipótesis de gran alcance (principios) por nuevos axiomas, y en el reemplazo de teorías enteras por otros sistemas teóricos. Sin embargo, semejantes revoluciones son a menudo provocadas por el descubrimiento de nuevos hechos de los que no dan cuenta las teorías anteriores, aunque a veces se encuentran en el proceso de comprobación de dichas teorías; y las nuevas teorías se torna verificables en muchos casos, merced a la invención de nuevas técnicas de medición, de mayor precisión. (Bunge, 2003: 9-10).

¹⁴ Por modernidad se entiende el proceso de universalización de los fundamentos de la sociedad occidental del a partir del siglo XVII y XVIII que se identifica con la ilustración y el capitalismo. Desde dos aspectos vinculados a la tradición de los estudios sociales, Habermas dimensiona este concepto:

“...para Max Weber aún era evidente de suyo la conexión interna, es decir, la relación no contingente entre modernidad y lo que él llamó racionalismo occidental. Como ‘racional’ describió aquel proceso de desencantamiento que condujo en Europa a que el desmoronamiento de las imágenes religiosas del mundo resultara una cultura profana. Con las ciencias experimentales modernas, con las artes convertidas en autónomas y con las teorías de la moral y el derecho fundadas en principios, se desarrollaron aquí esferas culturales de valor que posibilitaron procesos de aprendizaje de acuerdo en cada caso con la diferente legalidad interna de los problemas teóricos, estéticos y práctico-morales...” (Habermas, 2008: 11). Tomando como referencia a otros pensadores destacados, Habermas completa el concepto, ampliando la relación fáctica racionalidad-modernidad: “...la modernización del mundo de la vida no viene determinada solamente por las estructuras de la racionalidad con arreglos a fines. E. Durkheim y G H Mead vieron más bien los mundos de la vida determinados por un trato, convertido en reflexivo, con tradiciones que habían perdido su carácter cuasi natural; por la universalización de las normas de acción y por una generalización de los valores, que, en ámbitos de opción ampliados, desligan la acción comunicativa de contextos estrechamente circunscriptos; finalmente, por pautas de socialización que tienden al desarrollo de ‘identidades del yo’ abstracta y que obligan a los sujetos a individualizarse. Esta es a grandes rasgos la imagen de la modernidad tal como se la representaron los clásicos de la teoría de la sociedad...” (Habermas, 2008: 12).

¹⁵ El concepto de industria cultural fue desarrollado originariamente por Adorno y Horkheimer en el Prólogo a la *Dialéctica del Iluminismo* como algo negativo (el subtítulo es “el iluminismo como mistificación de masas”). En 1982 Unesco lo tomó como un término identificatorio de “...aquellas industrias cuyos bienes y servicios culturales son producidos, reproducidos, conservados y difundidos según criterios industriales y comerciales, es decir, en serie y aplicando estrategias de carácter económico...” (UNESCO, 1982).

¹⁶ El término proviene del idioma alemán. Tiene origen en Munich hacia 1860-70 para describir los dibujos fácilmente comercializables. Pero también se lo

vincula con el término alemán *kistschen*, “barrer mugre de la calle”, asociado al gusto vulgar. Este gusto tuvo amplio desarrollo, fundamentalmente en EEUU en los comienzos del siglo XX, asociado al mundo de los nuevos ricos que compraban títulos de nobleza y decoraban sus mansiones al estilo de la aristocracia europea y luego con la estética de los decorados de Hollywood y el mundo de las industrias culturales. Quienes empezaron a utilizar el término en oposición al concepto de vanguardia fueron críticos de arte como Clement Greenberg. Hacia 1939 escribe un ensayo crítico titulado “Vanguardia y Kitsch” donde describe al mismo de este modo: “... los campesinos que se establecieron en las ciudades como proletarios y los pequeños burgueses aprendieron a leer y escribir en pro de una mayor eficiencia pero no accedieron al ocio y al confort necesarios para disfrutar de la tradicional cultura de la ciudad. Sin embargo, perdieron el gusto por la cultura popular, cuyo contexto era el campo, y al mismo tiempo descubrieron una nueva capacidad de aburrirse. Por ello, las nuevas masas urbanas presionaron sobre la sociedad para que se les proporcionara el tipo de cultura adecuado a su propio consumo. Y se ideó una nueva mercancía que cubriera la demanda de nuevo mercado: la cultura sucedánea, Kitsch, destinada a aquellos que, insensibles a los valores de la cultura genuina, estaban hambrientos de distracciones que sólo algún tipo de cultura puede proporcionar. El kitsch, que utiliza como materia prima simulacros academicistas y degradados de la verdadera cultura, acoge y cultiva esa insensibilidad. Ahí está la fuente de sus ganancias. El kitsch es mecánico y opera mediante fórmulas. Es experiencia vicaria y sensaciones falseadas. Cambia con los estilos pero permanece siempre igual. Es el epítome de todo lo que hay espurio en la vida de nuestro tiempo. No exige nada a sus consumidores, salvo dinero, ni siquiera les pide su tiempo...” (Greenberg, 2002: 22).

¹⁷ El término *arte contemporáneo*, si bien tiene variados fundamentos teóricos, entre los que se destaca el de Arthur Danto, el de arte *poshistórico* a partir del concepto de fin del arte en los comienzos de los años 60 del siglo XX, podemos asociarlo desde su circuito de circulación y consumo a lo que Susan Buck Morss denomina “*arte mundializado*”. Sobre él expresa: “...aunque ahora

lo aceptamos como su condición común, el *mundo del arte mundializado* es, en realidad, un fenómeno que debe ser situado históricamente. Su condición previa fue la transformación del patrocinio artístico y el mercado de obras de arte que sobrevino con la nueva economía global. El mercado mundial del arte se intensificó en los años setenta y ochenta del siglo XX como parte de una revolución general de la economía, junto a fondos de pensiones, hipotecas internacionales, e instrumentos financieros secundarios de todo tipo. Y esa explosión del mercado artístico provocó la redefinición de la historia del arte: el canon occidental (que incluyó el arte de un modernismo ya obsoleto) se convirtió en “sólo una” de las fundadas tradiciones del “arte contemporáneo”, que por su parte, y con la ayuda del patrocinio corporativo, se expandió globalmente a lo largo de un cada vez más extendido circuito de bienales y exposiciones internacionales. Mientras que en el arte de Warhol, y el Pop Art en general, el mundo de las mercancías era el contenido de las intervenciones artísticas, ahora las corporaciones financieras son las promotoras empresariales de arte. Sus logotipos aparecen como patrocinadores de eventos artísticos, los propiciadores del arte, e incluso de la alta cultura en general. En el *mundo mundializado del arte* todo está permitido, siempre que transmita el siguiente mensaje: esta libertad es proporcionada por las corporaciones...” (Buck-Morss, 2005:147).

¹⁸ Según Gianetti “...debemos, por lo tanto, hacer un análisis más amplio de la posible relación entre arte e interactividad, dejando de lado las cuestiones exclusivamente propagandistas en torno al tema. Introducir la participación activa del espectador en la obra requiere redefinir cuatro campos esenciales: la percepción, la exhibición, la comunicación y la estructura. La adaptación de la estructura a un sistema de comunicación bi direccional implica el desarrollo de un ‘mediador’ que desempeñe esta función, como es el caso del diseño de interfaz. Esto supone vincular los intereses puramente estéticos y personales a la creación de una relación interactiva entre el usuario y la producción. Como en una orquesta, en la que los músicos deben subordinar su interpretación personal a los intereses del conjunto, que –a su vez– responden a las pautas generales fijadas en la partitura según unos criterios estéticos y armónicamente

efectivos. El diseño de interfaz es planteado, así, en función de la percepción: el creador de una producción u obra interactiva debe ser capaz de pensar, más allá de su propia inspiración, en favor del usuario, del público, ya que una parte imprescindible de la obra interactiva gira en torno al propio desarrollo de la interactividad. Esto significa adecuar el proceso comunicativo de la interfaz a la conducta humana en general. Aquí reside, quizás, uno de los grandes cambios respecto a las concepciones participativas: cuando hablamos de arte interactivo, nos referimos a un tipo de producción concebida específicamente para proporcionar el diálogo con el usuario: la obra como tal se revela a partir de la actuación y de la intervención del espectador. El público debe operar en el contexto de la obra o producción, que se transforma en un entorno experimentable física y emocionalmente. Esto implica plantear un nuevo concepto de estructura de la obra. Una obra interactiva, que permita la integración del espectador, tiene que disponer necesariamente de una estructura abierta, que facilite este acceso. Esto significa una ruptura con el sistema tradicional secuencial, una ruptura con la estructura definida y acabada de la obra de arte objetual. El arte interactivo subvierte el sistema objetual, definido y concluido por el artista, un sistema predominante en nuestra cultura occidental y en las manifestaciones artísticas.

Por lo tanto, la obra de arte interactiva significa un paso desde la teoría estética clásica, centrada en el objeto de arte, hacia una nueva teoría que tiene como punto de referencia principal el observador, el público, el usuario. El proceso predomina sobre la obra; en consecuencia, el objeto desaparece en el proceso electrónico. Se genera una relación absolutamente temporal, dinámica y cambiante, que sustituye la idea de espacio y forma permanentes y estáticos del objeto de arte en la estética clásica". (Giannetti, 2004:1-2).

¹⁹ Ver notas 11 y 12.

²⁰ "...No debemos juzgar únicamente por nuestros sentidos, sino por nuestra razón..." (Poussin en Moshe, 1994). "...El siglo XVII se encuentra enteramente dominado por el concepto de que las reglas son la aplicación de la razón a cualquier cosa cuyo estudio, realización o producción, emprendamos metódicamente. Al igual que la naturaleza, también nuestras

actividades están sujetas a determinados principios, en especial el arte, el gran competidor de la naturaleza. De la misma forma que la naturaleza posee leyes, también el arte tiene reglas. El paralelismo entre las artes y las ciencias es una de las tesis fundamentales del clasicismo francés. No sorprende, por lo tanto, que se conceda a las reglas la misma rigidez e inevitabilidad que a las leyes de la naturaleza...” (Moshe, 1994).

²¹ El concepto está tomado desde el sentido que lo emplea Foucault en *Las Palabras y las cosas*.

²² De acuerdo a Voltaire: “...para el gusto no basta ver y conocer la belleza de una obra; es preciso sentirla, quedar conmovido por ella. No basta sentir ni quedar conmovido de una manera confusa; es preciso distinguir los diferentes matices; nada debe escapar a la inmediatez del discernimiento...”. Y más adelante agrega que “...el gusto de las artes se educa mucho más que el gusto sensual, pues en el gusto físico aunque a veces se acabe por estimar las cosas que al principio causaban repugnancia, la naturaleza no ha querido que las personas en general aprendieran a sentir lo que es necesario, el gusto intelectual, en cambio, exige más tiempo para formarse...” (Arouet, 2005: 83).

²³ “...Las bellas artes pueden resultar fácilmente perniciosas para las personas, pues, semejantes al árbol del Jardín del Edén, dan los frutos del bien y del mal, perderán a la persona que haga de ella un uso indiscreto. Una sensualidad refinada tiene consecuencias funestas desde el momento en que no está constantemente dirigida por la razón...” (Sulzer, 2005: 58).

²⁴ “...El alma de un artesano y la de un labrador no se alimentan de quimeras y sólo tienen un débil interés por una existencia ideal (...). En cambio, en las artes cuyo éxito depende del pensamiento, de los talentos del espíritu, de las facultades del alma y , sobre todo, de la imaginación, ha sido precisa no sólo la estimulación del interés, sino también la de la vanidad...” (Marmontel, 2005: 40).

²⁵ En el caso de Diderot, en su texto sobre arte en la *Encyclopédie* presenta una revalorización de las artes mecánicas a partir de un concepto operativo y productivo de articulación de la materia y la técnica aportada por lo humano en busca del desarrollo tecnológico y el progreso. (Diderot, 2005: 26-34). En

cambio Rousseau, en su deliberada postura anti-civilizatoria, que se puede apreciar en *El discurso sobre las ciencias y las artes* que ganó el premio de la Academia de Dijon en 1750, escribe la frase siguiente: “las ciencias y las artes han sido, pues engendradas por nuestros vicios. De sus ventajas o conveniencias dudaríamos menos si hubiesen, por el contrario, sido el fruto de nuestras virtudes...” (Rousseau, 2000).

²⁶ “...para indicar la demostración que consiste en descender de la causa al efecto o de la esencia de una cosa a sus propiedades. De esta especie son todas las demostraciones directas en las matemáticas...”. Diccionario de la Real Academia Española. Consultado en línea el 21 de noviembre de 2012.

²⁷ El concepto clásico está tomado aquí desde la cosmovisión griega que entiende al arte desde la perfección, universal y a-histórica de la *tecné* (tecné) y la *kalon* (kalon-belleza).

²⁸ Ver las páginas 191 y ss. de *Lecciones sobre la estética* de Hegel. Este concepto hay que tomarlo con cuidado ya que responde a la interpretación que hizo de los escritos de Hegel su compaginador Hotho. Las últimas corrientes de estudio sobre los escritos y pensamiento de Hegel sostienen que: “... para Hegel el arte es una necesidad irreductible que tiene sus raíces en la racionalidad del hombre y a la que pertenecen constitutivamente la libertad y la fantasía” (Domínguez, 2008: 263).

²⁹ El concepto de *proceso histórico* entendido desde la concepción hegeliana del desarrollo de la Idea. Proceso no como suceso sino como acción de ir hacia adelante o conjunto de fases sucesivas, atado a la idea de progreso.

Bibliografía

Adorno, T. (2004). *Teoría estética*, Madrid: Akal.

Adorno, T. y Horkheimer, M. (1947). “Dialéctica del Iluminismo”. Consultado en febrero de 2011 en <www.philosophia.cl/>.

Arouet, F. [Voltaire]. (2005). *Encyclopédie* (VII, Gusto). Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat.

-
- Arregui, J. (1995). "La teleología de la belleza en Shaftesbury y Hutcheson". *Thémata Revista de Filosofía* 13.
- Baumgarten, A. (1975). *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía*. Buenos Aires: Aguilar.
- Buck-Morss, S. (2005). "Estudios visuales e imaginación global" en: *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal.
- Bunge, M. (2003). *La ciencia. Su método y filosofía*. [En línea]. Consultado en noviembre de 2012 en <<http://librotauro.com.ar>>.
- (2004). *La investigación científica*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Carrquiry, A. (2007). "El arte según Kant. La autonomía, Greenberg y otros problemas de definición". *Revista Actio* 9. Montevideo.
- Castoriadis, C. (2005). *Los dominios del hombre*. Barcelona: Gedisa.
- Cauquelin, A. (2012). *Las teorías del arte*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Diderot, D. (2005). *Encyclopédie* (I, Arte). Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat.
- Domínguez, J. (2008). "Cultura y arte: Una correspondencia en proceso. El Ideal de arte en Hegel, correcciones a una interpretación establecida". En: Acosta, M y Díaz, J. (eds.): *La nostalgia de lo absoluto. Pensar a Hegel hoy*. Bogotá: Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Colombia.
- Flo, J. (2006). "Notas para una lectura sintomática de la Crítica de la Facultad de Juzgar". *Actio* 7. Montevideo.
- Giannetti, C. (2004). "El Espectador como Interactor. Mitos y perspectivas de la interacción" [en línea]. Consultado en febrero de 2011 en <http://publicaciones.fba.unlp.edu.ar/wp-content/uploads/2010/08/4Giannetti_InteractorES.pdf>.
- Greenberg, C. (2002). *Arte y cultura. Ensayos críticos*. Madrid: Paidós.
- (2006). *La pintura moderna y otros ensayos*. Madrid: Ediciones Ciruela.
- Habermas, J. (2008). *El discurso filosófico de la modernidad. La modernidad. Su conciencia de tiempo y su necesidad de auto cercioramiento*. Buenos Aires: Katz.

-
- Hegel, G. (1989). *Lecciones sobre la estética*. Madrid: Akal.
- Kant, I. (2003). "XLIV, De las bellas artes". En *Crítica del Juicio*. Consultado en noviembre de 2012 en < <http://www.biblioteca.org.ar/libros/89507.pdf>>.
- Labrada, M. (2002). *Estética y filosofía del arte. Hacia una delimitación conceptual*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.
- Malraux, A. (1956). *Las voces del silencio*. Visión del arte. Buenos Aires: Emecé.
- Marmonte, J. (2005). *Encyclopédie* (I, Arte. Artes liberales). Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat.
- Marx, K. (1982). *Introducción general a la crítica de la economía política*, Córdoba: Cuadernos de Pasado y Presente.
- Moshe, B. (1994). *Teorías del arte: de Platón a Winckelmann*. Madrid: Alianza.
- Paty, M. (1997). "Mathesis Universales e inteligibilidad en Descartes". Memorias del seminario de conmemoración de los 400 años del nacimiento de René Descartes. Academia Colombiana de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales. Santa Fe de Bogotá.
- Platón. *La República*. Libro VII. 476c y ss.
- Rousseau, J. (2000). "Discurso sobre las ciencias y las artes" [en línea]. Consultado en noviembre de 2012 en <www.elaleph.com>.
- Soler Alomá, J. (2006). "Los Grundrisse: El descubrimiento de la categoría de fuerza de trabajo por Marx" [en línea]. Consultado en noviembre de 2012 en <www.rebelión.org>.
- Sulzer, J. (2005). *Encyclopédie* (I, Arte. Bellas Artes). Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat. UNESCO. (1982). *Industrias Culturales*. México: FCE.
- Vico, E. (1993). "André Malraux descubridor de las metáforas de la permanencia" [en línea]. Introducción al ensayo *La tentación de occidente de André Malraux*. Consultado en noviembre de 2012 en <lajarda.com>.

CAPÍTULO 3

Los orígenes. Kant, Hegel, Marx

Daniel Jorge Sánchez

Kant. Arte y Crítica

A lo largo del siglo XVIII, el camino de consolidación del discurso moderno comienza a generar una dicotomía importante en el estudio del conocimiento entre empirismo y racionalismo. Del mismo modo, lo atinente a la problemática del proceso artístico se va transformando en una problemática del tema del gusto, que se evidencia subjetivo, pero factible de formarse a partir de los valores de la racionalidad. Situado en el marco de la emergencia de las disciplinas autónomas con objeto de estudio definido, el proceso artístico se instala como una ciencia de lo bello, entendida como un modelo inferior de conocimiento, tal como lo plantea Baumgarten en su libro *Aesthética* de 1750.

Kant generará lo que él mismo denomina una revolución copernicana¹, que superará la dicotomía empirismo-racionalismo en cuanto a la teoría del conocimiento y en lo que respecta al proceso artístico establecerá casi como consecuencia de otro objetivo, que no es el estudio del arte, sino el de poder articular lo particular en lo universal, los fundamentos del proceso artístico moderno, dimensionando al mismo como una actividad subjetiva, tanto en el aspecto del hacer, como en el de contemplar, pero regida por la razón, sujeto a reglas a priori que pueden dimensionarse o no, pero que se sujetan a un juicio racional de valoración. De este modo funda la posibilidad del concepto de trascendental subjetivo, importantísimo en su sistema de pensamiento general².

Pero si bien el juicio estético es racional, no tiene las mismas características que el juicio científico. Si bien descansa en fundamentos a priori no es lógico o

de conocimiento del fenómeno. "...Proyecta sobre los objetos constituidos por el entendimiento el principio a priori de finalidad..." (Colomer, 1986: 260). Siendo subjetivo aspira a lo universal. No es un juicio determinante (lo particular se subsume en lo universal. Crítica de la razón pura) sino reflexionante (dado lo particular, busca para sí lo universal, Crítica del juicio)³. Por tanto no genera conocimiento sobre el objeto. La facultad de juzgar es una facultad intermediaria entre el entendimiento (mundo de la naturaleza, la ciencia) y la razón (mundo de las ideas, la metafísica)⁴. Piensa lo particular como contenido en lo universal (Colomer, 1986: 258). Si lo universal incorpora lo particular el juicio se llama determinante. Y si lo particular es lo que me permite hallar lo universal el juicio se llama reflexionante. "...no determina la constitución de la realidad objetiva, sino que se encarga de reflexionar sobre ella..."⁵.

La pregunta que surge es ¿cómo puede considerarse universal y necesario este juicio para que sea racional? Ya que no constituye nuevos objetos (no genera conocimiento) y no forma parte de la razón práctica (no contribuye al Bien Supremo). La respuesta que dará Kant es que será el principio a priori de la finalidad. Según Colomer: "...el principio de finalidad no es constitutivo de la experiencia, como el de causalidad, sino regulativo y heurístico: no es condición necesaria de los objetos de experiencia, sino condición necesaria de nuestro modo de concebir la unidad de estos objetos..." (Colomer, 1986: 260).

La finalidad sin fin

Es en este reconocimiento de la finalidad que surgen los dos modos de la facultad de juzgar: El juicio teleológico y el juicio estético. El juicio teleológico permite armonizar los principios a priori de la razón práctica (el supremo bien) y la teórica-científica (reconocer a la naturaleza como sistema)⁶. El juicio estético permite "...el análisis trascendental de la tercera facultad del espíritu: el sentimiento de placer y dolor...", que irá virando del sentimiento, intermediario entre el conocimiento y la volición a la capacidad de juzgar, logrando así

trasladar la problemática del gusto, desde una subjetividad relativa a una subjetividad trascendental (tránsito de lo particular a lo universal) (Colomer, 1986: 257). Desde un placer deseante, regido por el principio de lo agradable-desagradable a un placer desinteresado, contemplativo y por tanto con la posibilidad de ser compartido por otros (Colomer, 1986: 261), bajo las reglas a priori de la razón y en condiciones de total libertad. Se pregunta Kant: "... ¿no es una contradicción que la imaginación sea libre, y que al mismo tiempo se conforme a las leyes de ella misma, es decir que encierre una autonomía?..." (Kant, 2003: 53). Luego de explicar que cuando la imaginación se somete a las leyes, su producción en cuanto a forma es determinada por conceptos, por tanto entra en la dimensión de lo que tiene que ser, esto es el bien y no por tanto un juicio de gusto. Es entonces cuando afirma lo siguiente: "...Una relación de conformidad a las leyes, y que no supone ninguna ley determinada, un acuerdo subjetivo de la imaginación con el entendimiento, y no un acuerdo subjetivo como aquel que tiene lugar cuando la representación se refiere al concepto determinado de un objeto, he aquí, pues, lo que únicamente puede constituir una libre conformidad con las leyes del entendimiento (lo cuál también se llama finalidad sin fin) y en lo que consiste la propiedad de un juicio de gusto..." (Kant, 2003: 53). De este modo lleva Kant el juicio del gusto al campo de la razón, como un planteo apriorístico y por tanto conminativo, pero en un estado de libertad y desinterés fáctico⁷.

Hegel. Arte como proceso absoluto

El sistema de pensamiento de Kant introdujo al proceso artístico en la estructura racional, sacándolo de la relatividad que lo había introducido el pensamiento ilustrado, aunque lo excluyó de la operatoria de conocimiento y lo separó de la práctica moral. Esta característica autónoma se adecua a la estructura del pensamiento moderno y proceso de circulación y consumo que tendrá el arte durante este período. Sin embargo, al quedar inserto en la dimensión de "lo bello" mantiene el carácter clásico del proceso artístico: a-

histórico y sujeto a reglas. Por más que en la dimensión de lo sublime, el libre juego de la imaginación y la razón aborden lo insondable "... no aspiran más que a un sentimiento de placer y no a un conocimiento del objeto..." (Kant, 2003: 53 y ss.).

Hegel va a darle dimensión histórica y dimensión epistémica al proceso artístico desde su construcción filosófica, pero no desde una estructura cronológica y una episteme instrumental, sino dentro de un sistema totalizador, como parte de una fenomenología que integra una ciencia de la experiencia⁸. Termina de fundir la dicotomía del "yo pienso" cartesiano y "la cosa en sí" kantiana, que en su opinión conduce necesariamente a un instrumentalismo, que termina en un escepticismo⁹. Hegel une concepto y realidad a partir del concepto de autoconciencia, que es el germen de su aporte más original: la dimensión que le da a la operatoria dialéctica, pieza clave en su sistema de pensamiento y modelo de concepción y construcción de la realidad.

Dialéctica e interpretación

La incorporación de la operatoria dialéctica por parte de Hegel, a diferencia de los antiguos griegos, que la utilizaban como un método en el proceso mayéutico, es esencial a la estructura de su sistema filosófico, ya que está inherentemente inserto en la fenomenología de la experiencia, la generación de la autoconciencia y la dinámica de la misma como desarrollo libre y total de la forma de vida autoconciente. Lo que Hegel denomina *Geist* (Espíritu)¹⁰.

A diferencia de los modelos filosóficos anteriores Hegel plantea un sistema de pensamiento adecuado al mundo moderno: dinámico, sin ataduras, subjetivo y sin fronteras¹¹. Pero lógico a partir de un proceso de experiencia y autoconciencia que es el dialéctico. Esto implica razonar el qué y el por qué desde la historicidad y fundamentalmente la interpretación¹².

Es en esta estructura que el proceso artístico no sólo mantiene su dimensión racional, sino que incorpora su dimensión epistémica, ya que tiene un papel clave en la construcción del Ideal, que en la dimensión del pensamiento de

Hegel tiene carácter concreto y fundamentalmente Absoluto. Amanece en la estructura del pensamiento de Hegel el concepto de filosofía del arte y el de historia del arte vista desde una perspectiva científica¹³. Estas realizan desde sus especificidades el estudio interpretativo del proceso Ideal en el desarrollo artístico y del estudio de ese Ideal en su época específica, que lejos está de actuar como un valor de “gusto” sino que es parte concreta, fáctica del desarrollo del *Geist*.

Marx. Arte como proceso histórico y social

Como heredero de Hegel, Marx mantiene entre los aspectos básicos de su sistema de pensamiento el concepto de totalidad y el de mediación. Esto implica establecer el carácter relacional del proceso de conocimiento inserto en una dinámica histórica y social. Pero a diferencia de Hegel, este proceso totalizador y relacional no se da en el plano del pensamiento especulativo, sino que se construye desde la acción humana, que nunca está fuera de la acción social. Las cosas no son “en sí” sino “en relación a” y la única manera de articular esa relación es en el ámbito histórico y social a partir de la construcción realizada por el denominado “sujeto empírico”, inserto en esa red de relaciones y tensiones que es la sociedad¹⁴. Según las características de este entramado de relaciones y tensiones, el proceso de pensamiento toma diversas particularidades y modalidades. Por tanto la construcción de sus conceptos son abiertos. Sin embargo, algunas son medulares y determinan el desarrollo de las demás, como es el caso del trabajo organizado, en el marco dialéctico de la relación hombre-naturaleza¹⁵.

La dialéctica relacional y la experiencia del sujeto empírico

Desde esta perspectiva el concepto de dialéctica es central en el pensamiento de Marx¹⁶ y es esa dinámica la que pone en acto el pasaje de la teoría a la

praxis y le da dimensión material y transformador al pensamiento. Por tanto la dialéctica aúna teoría y práctica por un lado y presenta la totalidad en una dimensión relacional. Con este proceso epistémico el marxismo se libera del idealismo.

Sin embargo, para mantenerse en el plano lógico, inserto en la dimensión de lo racional, la dimensión relacional se debe fundamentar en una estructura que le de sentido y ese sentido hay que definirlo. La tendencia del pensamiento marxista y seguramente la necesidad de la práctica política, hacen que ese sentido sea progresivo. Esto es, entender la historia como un proceso que va de un punto hacia otro respondiendo a un proceso lógico y en evolución. En el caso del marxismo, esa evolución tiene un punto máximo de desarrollo que es el comunismo¹⁷. Desde el punto de vista marxista esa evolución está justificada de modo lógico y racional, a partir de la construcción teórica de Marx, en el materialismo-dialéctico como método y en el materialismo histórico como consecuencia que deriva de él. Y del progresismo del materialismo-dialéctico surge un determinismo hacia el materialismo-histórico, que genera el utopismo marxista. Este utopismo es casi una aporía para la metodología del materialismo-dialéctico, ya que tiende a construir estructuras estables y deterministas, que generan pautas a priori al proceso relacional y lo anclan en axiologías rígidas. Esta paradoja marxista entre lo que se podría denominar la dialéctica relacional y la dialéctica progresista tiene implicancia en el análisis del proceso artístico.

Las corrientes herederas más tradicionales del marxismo, las que se afirman en el determinismo progresivo del materialismo histórico, remiten al proceso artístico al campo del pensamiento y por tanto lo insertan en el campo de la ideología. Desde esa perspectiva el proceso artístico no tiene carácter epistémico y sólo lo tendría la construcción de una teoría crítica respecto al estudio de lo artístico como objeto¹⁸.

Pero si analizamos los escritos metodológicos de Marx, especialmente los de la primera época, los denominados *Grundrisse*, el análisis del proceso artístico sí toma una dimensión epistémica en el marco del proceso totalizador y relacional de la dinámica teórica, como constructora de mundo desde la experiencia del

sujeto empírico. Es en esta construcción teórica que al proceso artístico se lo entiende como construcción histórica-social, no natural. Que se le da al estudio del proceso artístico carácter relacional y dialéctico. Y fundamentalmente se entiende que la “experiencia” del arte implica al sujeto empírico y está por fuera del vínculo de la realidad a través del pensamiento (ideología). Por tanto al ser el sujeto real el que ejercita la práctica del arte, puede ser una acción transformadora y revolucionaria. En cambio si se cosifica, la obra de arte se hace mercancía. Forma parte de un proceso alienado¹⁹.

Notas

¹ “...Conocer es, pues, para Kant una actividad conformadora del objeto. Kant llama a su descubrimiento la ‘revolución copernicana’: no es el objeto el que determina el conocimiento, sino el conocimiento el que determina el objeto. En la constitución trascendental del objeto intervienen tres facultades: la sensibilidad, el entendimiento y la razón. Cada una de ellas presenta un doble aspecto: es a la vez activa y pasiva. La sensibilidad recibe las impresiones de los sentidos y proyecta sobre ellas el horizonte a priori del espacio y el tiempo. De este modo se constituye el fenómeno. El entendimiento recibe los fenómenos de la sensibilidad y los subsume bajo las categorías. Así se realiza el paso del fenómeno al objeto. Finalmente la razón recibe los objetos que le ofrece el entendimiento y los remite a tres centros ulteriores de unidad de la experiencia: el mundo para la experiencia externa, el yo para la interna y Dios para toda experiencia. Estas tres facultades constituyen la subjetividad trascendental como síntesis de las estructuras a priori que hacen posible el conocimiento. La subjetividad trascendental es constitutiva del conocimiento y, en consecuencia, del mundo conocido. El sujeto kantiano trascendental es como un dios en minúscula, al que corresponde un mundo: éste empero, ya no es el mundo en sí, sino ‘su’ mundo, el mundo de ‘sus’ objetos...” (Colomer, 1986: 19).

² "...A Kant podía resultarle poco interesante aquello que valoramos por el gusto (caracol, flor, pájaro o jardín) pero el interés es justamente lo que no importa en el gusto puro: un gusto puro definido a la medida de un filósofo poco atraído por la belleza. En cambio el Juicio, ese Juicio subjetivo y universalizable, plantea un problema interesante y muy resistente, y para Kant debió ser un logro deslumbrante (...). Porque en una sola operación resolvía ese problema clásico y descubría la posibilidad -en principio vedada por su sistema- del trascendental subjetivo. Ese es el tema que va a ocuparlo decisivamente y la analítica y la dialéctica del juicio estético trascendental de lo bello si tienen esa importancia en la CFJ no puede explicarse por el interés del filósofo en las cuestiones de la belleza y el arte, sino por la importancia que el Juicio de gusto tiene en la elaboración de la doctrina del trascendental subjetivo. El protagonismo que tienen los temas estéticos que dominan la primera parte de la CFJ solamente adquieren sentido si descubrimos que de ellos depende, en alguna medida, la pretensión kantiana de cerrar el sistema con la legitimación de la noción de finalidad, que permita usarla en la ciencia para pensar los organismos, y también depende de ellos la pretensión kantiana de cerrar el sistema en los dos niveles para los cuales el concepto de finalidad debe ser usado: en la ciencia como concepto de finalidad interna de los organismos, y en la filosofía como una teleología en la que el principio del Juicio reflexionante es el que funda el uso del concepto en la ciencia y el que permite, subjetivamente, un concepto de la naturaleza como fruto de un entendimiento, que fundamenta la sistematicidad de la ciencia y la validez de la ley particular..." (Flo, 2006: 8).

³ "...No hay ciencia de lo bello, sino solamente una crítica de lo bello, del mismo modo que no hay bellas ciencias, sino solamente bellas artes. En efecto; en primer lugar, si hubiera una ciencia de lo bello, se decidiría científicamente, es decir, por medio de argumentos, si una cosa debe ser o no tomada por bella y entonces el juicio sobre la belleza, entrando en la esfera de la ciencia, no sería un juicio del gusto. Y en segundo lugar, una ciencia que, como tal debe ser bella, es un contrasentido. Porque si se le pregunta a título de

ciencia, por principios o por pruebas, se nos contestaría por medio de buenas palabras. Lo que ha dado lugar sin duda a la expresión usada de bellas ciencias, es que se ha observado muy bien que las bellas artes, para alcanzar toda su perfección, exigen mucha ciencia, por ejemplo, el conocimiento de lenguas antiguas, la asidua lectura de autores considerados como clásicos, la historia, el conocimiento de antigüedades, etc.; y es porque estas ciencias históricas deben necesariamente servir de preparación o de fundamento a las bellas artes, y también porque se ha comprendido en ellas el conocimiento mismo de las bellas artes (de la elocuencia y de la poesía) y por una especie de transposición se han llamado a las mismas bellas ciencias. Cuando el arte, conformándose con el conocimiento de un objeto posible, se limita a hacer para realizarlo todo lo que es necesario, es mecánico; pero si se tiene por fin inmediato el sentimiento del placer, es estético. El arte estético comprende las artes agradables y las bellas artes, según que tiene por objeto el asociar el placer a las representaciones, en tanto que simples sensaciones, o en tanto que especies de conocimiento. Las artes agradables son las que no tienen otro fin que el goce; tales son todos estos atractivos que pueden encantar a una reunión en la mesa, como relatar de una manera agradable, empeñar o interesar la reunión en una conversación llena de abandono y vivacidad, elevarla por el chiste y la risa a un cierto tono de gracia, en el que en cierto modo se puede decir todo lo que se quiera, y en donde nadie quiere tener que responder de lo que ha dicho, puesto que no se piensa más que en alimentar el entretenimiento del momento, y no en suministrar una materia fija a la reflexión y a la discusión. (Es necesario referir a esta especie de artes el del servicio de la mesa, y aún la música que se emplea en las grandes comidas, que no tiene otro objeto que entretener los espíritus por medio de sonidos agradables en el tono de la gracia, y que permite a los vecinos conversar libremente entre sí, sin que nadie ponga la menor atención en la composición de esta música). Colocaremos también en la misma clase todos los juegos que no ofrecen otro interés que un pasatiempo.

Las bellas artes por el contrario, son especies de representaciones, que tienen su fin en sí mismas, y que sin otro objeto, favorecen sin embargo, la cultura de las facultades del espíritu en su relación con la vida social.

La propiedad que tiene un placer de poder ser universalmente participada, supone que aquel no es un placer del goce, derivado de la pura sensación, sino de la reflexión; y así las artes estéticas, en tanto que bellas artes, tienen por regla el juicio reflexivo, y no la sensación...” (Kant, 2003: 78).

⁴ “...En su carta a su amigo Reinhold del 28 de diciembre de 1787, Kant alude a su nueva obra como a una “crítica del gusto”. “Me ocupó ahora de la crítica del gusto, con cuya ocasión se descubre otra clase de principios a priori que los descubiertos hasta ahora, pues las facultades del espíritu son tres: facultades de conocer, sentimiento de placer y de dolor, facultad de desear. Para la primera he encontrado principios a priori en la *Crítica de la razón pura*; para la tercera en la *Crítica de la razón práctica*. Los estoy buscando también para el segundo...; así es que reconozco tres partes de la filosofía; son estas partes: la filosofía teórica, la teleología y la filosofía práctica (...). Kant establece aquí como objeto propio de su proyectada “crítica del gusto” el análisis trascendental de la tercera facultad del espíritu: el sentimiento de placer y de dolor. Pero relaciona curiosamente el ejercicio de esta nueva facultad con lo que él llama la teleología. Kant parece, pues, atisbar en el fondo de este ejercicio, como principio a priori que lo hace posible, el principio de la finalidad. Luego, relacionando la finalidad en la estética con la finalidad en la naturaleza, caerá en la cuenta de que es posible y conveniente unirlas. El enlace no se hará ya tanto por medio del sentimiento, intermediario entre el conocimiento y la volición, cuanto por medio de una facultad especial, intermediaria entre el entendimiento y la razón, la facultad de juzgar. La primitiva crítica del gusto se ha convertido así, definitivamente, en crítica del juicio...” (Colomer, 1986: 257).

⁵ Según Joaquín Gil Martínez “...el juicio reflexivo, a diferencia de los juicios del entendimiento, no determina la constitución de la realidad objetiva, sino que se encarga de reflexionar sobre ella, la realidad, en su relación con las exigencias morales constituyendo, por tanto, un juicio teleológico. Es decir, para Kant, la

facultad de juicio reflexivo supone la posibilidad de síntesis entre la facultad del entendimiento y la facultad moral, lo cual tiene su expresión en el juicio estético -en el que se trata de las relaciones de finalidad del sujeto humano con los objetos de la experiencia, es decir, en función de la finalidad de la razón en el sujeto-, y el juicio teleológico referido a la Naturaleza -en el que se considera a ésta como dotada en sí misma de finalidad, es decir, en función de la finalidad de la razón en el objeto. Y al igual que en las dos críticas anteriores había fundado las facultades humanas del entendimiento y de la moralidad en principios sintéticos a priori, hará aquí lo propio con las formas emotivas (sentimentales) de la facultad reflexiva de juzgar del ser humano...” (Gil Martínez, 2002: 3).

⁶ Ver Gil Martínez , *Op. cit.*

⁷ Se justifican de este modo las 4 tesis kantianas respecto al juicio estético: 1- Lo bello es el objeto de un placer desinteresado. 2- Lo bello es lo conocido sin conceptos como el objeto de un placer universal. 3-La finalidad sin fin. Libre juego de las facultades del alma. La imaginación y el entendimiento. 4-El juicio estético como valor subjetivo ejemplar.

⁸ “...La unidad concepto y realidad son conclusiones que sacará Hegel (...). Y eso es lo que hará Hegel, como sabemos, conectando la ‘cosa en sí’ y el ‘yo pienso’ a través del concepto de razón...” (Prada Urdaneta, 2007: 103-109).

⁹ “...La vida natural -dice Hegel refiriéndose a los animales- no va más allá de su existencia inmediata, pero la conciencia humana ‘...es para sí misma un concepto...’, es decir está en capacidad de reflexionar sobre sí misma y a examinar la pertinencia de sus presuntas verdades, cuando la realidad a todas luces no se ajusta más a ellas. Podríamos traducir esto en terminología kantiana diciendo que la conciencia es siempre autoconciencia. Hegel recoge este principio fundamental de la filosofía moderna y lo convierte en el motor de la experiencia de la conciencia, porque de hecho, no podría haber experiencia si permaneciéramos presos de nuestra visión de mundo, empecinándonos en nuestro punto de vista y cerrándonos a todo lo que lo desmienta. La experiencia se da porque la conciencia no habita únicamente en el horizonte

inmediato de su saber y acción, sino que puede a la vez reflexionar sobre él...” (Gama, 2008: 159).

¹⁰ En general la definición del proceso dialéctico en Hegel está mal entendido, a partir de lecturas sesgadas de su pensamiento, que fueron reutilizadas por sistemas de pensamiento, que tuvieron amplia difusión en el transcurso del siglo pasado. Las actualizaciones del estudio del sistema de pensamiento hegeliano dan cuenta de esa particularidad. Ejemplos de ellos son *La dialéctica de Hegel* de Gadamer, varios textos de Terry Pinkard entre los que se destaca *Hegel. Una biografía*. Pero el que quizás sea el texto más emblemático de la revisión y corrección de la concepción del proceso dialéctico en Hegel es el de Gustav Mueller, quien escribió un artículo en el año 1958 en el *Journal of the History of Ideas* denominado “The Hege Legend of Thesis-Antithesis-Syntesis”. Allí relata cómo fue el filósofo del siglo XIX Heinrich Moritz Chalybäus el que inició esta personal interpretación del proceso dialéctico hegeliano, que fue tomada entre otros por Karl Marz, pero que en realidad Hegel nunca había hablado de su dialéctica en estos términos. Dice Mueller: “...la más devastadora leyenda sobre Hegel está expuesta en el modelo tesis-antítesis-síntesis (...) la dialéctica no significa para Hegel ‘tesis-antítesis-síntesis’. Dialéctica significa que cualquier complejo -que tiene un polo opuesto- debe ser criticado por la lógica del pensamiento filosófico...” (Mueller, 1958: 411).

¹¹ “...El principio del mundo moderno es la libertad de la subjetividad, el principio según el cual todos los factores esenciales presentes en el todo intelectual alcanzan ahora sus derechos en el curso de su desarrollo...” (Hegel, 1952: 286).

¹² “...Hegel estaba llamado a ser, y no sin razón, el primer gran filósofo que hiciera de la modernidad misma el objeto de reflexión...” (Pinkard, 2000: 11).

¹³ Rosana Casas analiza este tema en su artículo “Hegel y la muerte del arte”. Usando referencias del propio Hegel escribe: “...la belleza artística es la belleza nacida y vuelta a nacer del espíritu y por ende, se halla siempre vinculada a la libertad. Por este motivo Hegel refuta las posibles objeciones de quienes no creen que el arte sea digno de un tratamiento científico debido a

que lo consideran solo un ameno juego, algo que sirve del engaño y la apariencia para lograr sus efectos. El problema radica en que quienes así piensan le están otorgando un carácter ancilar al arte, interpretándolo como algo que sirve a un fin exterior a sí mismo y que, por lo tanto, no es libre...” (Casas, 2000: 288).

¹⁴ “el hombre es [...] no solamente un animal social, sino un animal que *sólo puede individualizarse en la sociedad*”. Asumir en el análisis “la producción (...) de un individuo aislado, fuera de la sociedad” –las ‘robinsoneadas’ de la economía neoclásica– “no es menos absurda que la idea de un desarrollo del lenguaje sin individuos que vivan *juntos* y hablen entre sí” (Marx, 1971: 4).

¹⁵ “...Es posible distinguir a los hombres de los animales por la conciencia, por la religión, o por lo que se quiera. Pero comienzan a diferenciarse de los animales en cuanto comienzan a producir sus medios de subsistencia, que es un paso condicionado por su organización corporal. Al producir los hombres sus medios de subsistencia, producen, indirectamente, su propia vida material...” (Marx y Engels, 1981).

¹⁶ Marx se refiere a ella en un texto básico de *El Capital*: “...mi método dialéctico difiere del hegeliano no sólo por sus fundamentos sino porque le es exactamente opuesto. Para Hegel el movimiento del pensamiento, que llegará a transformarse en su sujeto autónomo llamado idea, es el demiurgo de lo real, lo cual es sólo su manifestación exterior. Para mí, por el contrario el pensamiento no es más que lo real transportado y traspuesto en el cerebro del hombre (...). En Hegel la dialéctica sigue un movimiento de arriba hacia abajo. Hay que volver a ponerla sobre su base para descubrir el núcleo racional bajo la envoltura mística...” (Marx, 1975: 20).

¹⁷ “...El comunismo es la *solución* al enigma de la historia y *tiene conciencia* de ser esta solución. El movimiento entero de la historia es el *acto de generación* del comunismo, el acto de nacimiento de su existencia empírica y, a la vez para su conciencia pensante, el movimiento comprendido y sabido de su devenir...” (Marx en Colomer Eusebi, 1986: 220).

¹⁸ Se cita como ejemplo a Louis Althusser con su “Carta sobre el conocimiento del arte (respuesta a André Daspre)” de 1966. En la misma línea podría situarse la línea adorniana de la teoría crítica de la Escuela de Frankfurt o las tradicionales historias del arte marxistas como las de Hadjinicolaou en *Arte y Lucha de Clases*.

¹⁹ “...En Marx, la alienación adquiere un sentido peyorativamente negativo. Ante todo, Marx empieza por cambiarle el sujeto: éste no es ya la conciencia sino el hombre real, sensible, reivindicado por Feuerbach. Como situada en el mundo real e histórico, la alienación significa una pérdida real del hombre. Al revés de lo que sucedía en Hegel, el hombre no se hace a través de sus sucesivas alienaciones, sino que se deshace y se pierde totalmente a sí mismo. En consecuencia, más que de superar la alienación, de lo que se tratará en Marx será de *suprimirla* y de suprimirla allí donde se encuentra, en el *mundo real e histórico*. Sólo así, por contragolpe podrá el hombre reconquistar realmente su ser perdido...” (Colomer, 1986: 145).

Bibliografía

- Althusser, L. (1966). “Carta sobre el conocimiento del arte (respuesta a André Daspre)” *Nouvelle Critique* 175.
- Casas, R. (2000). “La muerte del arte”. En Acosta, M y Díaz, J. (eds.): *La nostalgia de lo absoluto. Pensar a Hegel hoy*. Bogotá: Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Colombia.
- Colomer, E. (1986). *El pensamiento alemán de Kant a Heidegger*. Tomo I. “La filosofía trascendental: Kant”. Barcelona: Editorial Herder.
- Flo, J. (2006). “Notas para una lectura sintomática de la Crítica de la Facultad de Juzgar”. *Actio* 7. Montevideo.
- Gadamer, H. (2000). *La dialéctica de Hegel*. Madrid: Cátedra.

-
- Gil Martínez, J. (2002). "El Juicio Teleológico Kantiano: Su recepción y la crítica hegeliana" [en línea]. Consultado en noviembre de 2012 en <eticaydemocracia.uji.es/cvs/joaquin/02.pdf>.
- Gama, L. (2008). El camino de la experiencia: La fenomenología del Espíritu. En Acosta, M y Díaz, J. (eds.): *La nostalgia de lo absoluto. Pensar a Hegel hoy*. Bogotá: Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Colombia.
- Hadjinicolau, N. (1983). *Arte y Lucha de Clases*. Mexico: Siglo XXI.
- Hegel, G. (1952) *Philosophy of Right*, Oxford-Nueva York, Oxford University Press.
- Kant, I. (2003). *Crítica del Juicio* [en línea]. Consultado en marzo de 2012 en <<http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/57960731216137495222202/index.htm>>.
- Marx, K. (1975). *El Capital*. Madrid: Scaron.
- Marx, K. y Engels, F. (1981). *Werke*, Tomo 3. En Habermas, J. *Para una reconstrucción del materialismo histórico*. Cuadernos Políticos número 28. Mexico: Editorial Era.
- Marx, K. (1971) *Grundrisse*, Tomo I, México: Siglo XXI.
- Mueller, G. (1958). "The Hege Legend of Thesis-Antithesis-Syntesis". En *Journal of the History of Ideas* (19)3, pp. 411-414.
- Osorio, J. (2004). "Crítica de la ciencia social. Sobre epistemología y método". *Revista Herramienta Social* 26. Buenos Aires: Ediciones Herramienta.
- Pinkart, F. (2000). *Hegel. Una biografía*. Madrid: Acento.
- Prada Urdaneta, R. (2007). "Los razonables límites de Kant". *Revista Bajo Palabra* II, 103-109. Universidad Autónoma de Madrid.

CAPÍTULO 4

LA CONSOLIDACIÓN Y SUS DIFERENTES PERSPECTIVAS. POPPER, GOMBRICH, ADORNO, BENJAMIN Y WITTGENSTEIN

Daniel Jorge Sánchez

La lógica, la dialéctica y la lingüística

El siglo XIX se caracterizó en términos de pensamiento en el mundo europeo por la consolidación del proceso moderno. El concepto de sujeto, que dio inicio a la filosofía moderna y el de razón en sentido iluminista y kantiano se consolida en lo que Hegel denominaba el modelo de pensamiento instrumental, que lo toma la ciencia positiva, anclada fundamentalmente en el proceso lógico y empírico. Por otro lado el marxismo establece una dinámica progresiva e histórica anclada en la dialéctica materialista. Ambos a pesar de sus diferencias se fundan en un modelo materialista de la realidad. Este modelo materialista, positivo en términos de Foucault, del conocimiento, se instala como preponderante durante el siglo XX.

La dimensión epistémica del proceso artístico se opaca desde el campo teórico. El circuito de producción y consumo del arte (Las bellas artes, la Academia) asumen el marco teórico iluminista o kantiano, que no abren la posibilidad del proceso artístico al conocimiento. Esta línea es reforzada posteriormente con el surgimiento del positivismo. El modelo romántico, a pesar de sus diferencias con el modelo iluminista, al mantenerlas en el plano de la idealidad, no rompe con la consolidación de la autonomía del proceso artístico. Y el materialismo dialéctico tiende a elegir el camino de la dialéctica progresista, que ubica al proceso artístico en el ámbito del pensamiento y por tanto lo cosifica como ideología.

Sin embargo en el plano de la práctica el proceso presenta otras líneas de desarrollo. Por un lado el desarrollo tecnológico revoluciona el modo de

generar las imágenes con la aparición de la fotografía, a fin de siglo el cine y los dispositivos de reproducción de sonido, que derivarán en la generación de lo que en el siglo XX se denominarán las industrias culturales. En el campo de las bellas artes, la emergencia de las denominadas vanguardias, como el impresionismo y los posteriores movimientos del siglo XIX y XX transforman el lenguaje de las artes. La práctica artística y la emergencia de productos fabricados industrialmente a partir de una demanda urbana, que comienza a ser masiva con el desarrollo de la revolución industrial, terminan de transformar el circuito de producción y consumo, que reconfigurarán el concepto de arte y demandará nuevas construcciones teóricas para analizar el mismo.

Durante la primera mitad del siglo XX se articulan tres perspectivas que dimensionarán el valor epistémico del proceso artístico. Variadas pero todavía en búsqueda del fundamento objetivo.

1. La primera proviene de la fundamentación racional y lógica generada a partir del pensamiento de Karl Popper y que desarrollará en lo específico de lo artístico el historiador de arte Ernst Gombrich. Esta perspectiva presentará límites a la dimensión epistémica del proceso artístico pero construirá teorías fundadas en marcos de racionalidad para dar explicación al mismo.
2. La segunda perspectiva proviene del paradigma del materialismo dialéctico y tratará de dar explicación totalizadora y relacional a la transformación generada en el marco de la sociedad de masas por las denominadas industrias culturales y su vínculo con el proceso artístico tradicional. De esta línea surgirá una construcción teórica conminativa, fundándose en el concepto de crítica en sentido marxista, a partir de una revisión del concepto de dialéctica establecido por Marx, abriendo la posibilidad a que el mismo no tenga necesariamente un desarrollo progresivo. Es el denominado concepto de dialéctica negativa¹ generado por el filósofo alemán Theodor Adorno. Dentro del mismo paradigma marxista, pero a partir de un modelo de análisis que desecha lo conminativo y aborda el estudio amplio de los procesos culturales de una sociedad de masas, materialidad simbólica del proceso moderno y

simiente del revolucionario, se construye el concepto denominado dialéctica de la mirada², que desarrollará el filósofo Walter Benjamin.

3. Finalmente, desde el paradigma analítico de una lógica del lenguaje y el concepto de "...conocimiento como forma de vida socialmente operante a partir de los 'juegos lingüísticos'..." (Muñoz, 2001: 143)³, se presenta la teoría de Wittgenstein, de analizar el proceso artístico como descripción suplementaria⁴, dentro de los márgenes del decir y como juicio cultural totalizador⁵ en el marco de una comprensión sinóptica⁶.

Popper. El aporte situacional y los límites del conocimiento en las ciencias sociales

Karl Popper (1902-1994) aportó un enfoque lógico-metodológico que lo diferencia tanto de la denominada Escuela de Viena o Clásica⁷, que concibió una ciencia unificada a partir de una teoría del conocimiento científico, basada en principios lógicos y fundamentalmente, de todas las corrientes derivadas del pensamiento hegeliano, a la que Popper denominaba historicismo. Además especificó las particulares diferencias entre la metodología aplicada a las ciencias naturales y a las sociales.

Los aspectos básicos de su pensamiento están fundados en que el conocimiento es siempre provisorio. Consiste en la formulación de teorías construidas a partir de fundamentos lógicos y estos fundamentos parten del valor de verdad y de una explicación lógica. "...Para Popper, la verdad es una relación entre una proposición y un hecho. Si la proposición corresponde a un hecho, esta es verdadera, y si no es así, entonces es falsa..." (Rosario Barbosa, 2010: 16). Esta explicación lógica, para tener valor de verdad debe tener posibilidad de ser falsable. Esto es: ser sometida a un análisis crítico desde el punto de vista lógico. Por tanto, el conocimiento en la concepción del pensamiento de Popper es universal, pero provisorio y en el caso de las ciencias sociales se somete a la lógica de situación. No es determinista pero progresa a partir de la resolución de problemas en circunstancias específicas.

Surge gracias al planteo de problemas. Por ello es necesaria la generación de teorías falsables, que son la que permiten lograr el conocimiento.

El método de la ciencia es, pues, el de la tentativa de solución, el del ensayo (o idea) de solución sometido al más estricto control crítico. No es sino una preocupación crítica del método del ensayo y del error. La llamada objetividad de la ciencia radica en la objetividad del método crítico; lo cual quiere decir, sobre todo, que no hay teoría que esté liberada de la crítica y que los medios lógicos de los que se sirve la crítica –la categoría de la contradicción lógica– son objetivos.

Sin embargo, a pesar de compartir el mismo método, en opinión de Popper, las ciencias sociales tienen particularidades que implican que no pueden replicar de modo absoluto a las ciencias de la naturaleza. Una de sus particularidades es la llamada lógica-situacional, que deriva de algún modo de la investigación lógica de los métodos de la economía política⁸.

Esta lógica situacional permite integrar de modo racional y lógico, los entornos sociales que dan sentido a una verdad y que son factores condicionantes y a veces determinantes en los procesos de conocimiento⁹.

El modelo de Popper aplicado a la obra de Ernst Gombrich

Quien llevó a la práctica el método de Popper al estudio del proceso artístico fue Ernst Gombrich (1909-2001), historiador de arte austriaco, luego radicado en Londres, quien en su debate ideológico con el historicismo, al igual que su compatriota Popper, construyó un modelo de estudio que permite el análisis y la emergencia epistémica del proceso artístico.

El trayecto epistemológico de Gombrich se inicia en la psicología de la percepción, en Austria con el psicoanalista austriaco Ernst Kris (1900-1957). Luego fue director del Warburg Institute aunque no compartía el método iconográfico por estar atado al modelo hegeliano de espíritu de época. (La iconología es intuitiva decía Gombrich). Más tarde, en el exilio compartido de

Londres, que luego se convertirá en su lugar de residencia definitiva, establece relación con Karl Popper y a partir de allí desarrolla su actividad teórica más importante. En el marco de la utilización de esta metodología fue uno de los promotores de los estudios visuales en los años 60 del siglo XX.

Fundamentalmente le dio categorías de convención social a la imagen y por tanto, a diferencia de Kant, propone que la evaluación estética está determinada por la institución social¹⁰. Del mismo modo plantea el concepto de la imagen como “ilusión”¹¹, reforzando el aspecto de construcción histórica y cultural de la misma. Pero a diferencia de los modelos teóricos historicistas, en Gombrich su marco teórico no se inserta en ninguna metodología totalizadora, de inspiración hegeliana o marxista, sino que aplica en cada recorte histórico-social el concepto de lógica de la situación de Popper. Por ejemplo, en el análisis de los estilos artísticos, plantea que los mismos “...se generan por el cambio de esquemas visuales al captar la realidad del ambiente, y no surgen de teleologías históricas...” (Kriege, 2001: 214). Esta apreciación al decir de Peter Kriege “... representa un fuerte shock educativo para muchos historiadores de arte...” (Kriege, 2001: 214) generalmente aferrados al meta relato historicista o al modelo dialéctico materialista.

En un texto de la página de internet del Archivo Gombrich¹², vinculado a la intervención del historiador en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Complutense, el 30 de enero de 1992, en la víspera de su nombramiento como *Doctor Honoris Causa*, se halla una síntesis de su marco teórico, equiparable al modelo que utiliza Popper para el análisis de las ciencias sociales. En la exposición, Gombrich se formula tres preguntas acerca de qué, el por qué y el cómo de una obra de arte. Y en el desarrollo de las respuestas de las mismas va precisando los alcances cognitivos del estudio de la obra de arte. El qué puede apoyarse en estudios fácticos que permitan brindar un conocimiento científico (la datación, la autoría, el proceso técnico por ejemplo) y en el criterio de la autoridad del *connoisseur*. Cuando empieza a hablar de por qué, comienza a desarrollar su vínculo con las teorías del conocimiento para las ciencias sociales de Karl Popper.

Primero presenta el carácter provisorio de todo conocimiento y cómo a pesar de ello las construcciones teóricas deben estar formuladas con criterios lógicos y racionales¹³. Y en la formulación de estos criterios lógicos y racionales está incorporada la aplicación de la denominada “lógica de situaciones” de Popper. Esta teoría al decir de Gombrich: “...no es una teoría psicoanalítica, sino un análisis de elecciones racionales, como las que encontramos en la economía o en las reglas de los juegos. Para preguntar por qué un jugador de ajedrez realiza una determinada jugada, no es necesario saber nada de psicología, tan sólo es necesario conocer el juego del ajedrez y, claro está, suponer que desea ganar. No deja de ser paradójico, que sólo cuando el jugador realiza una mala jugada, busquemos una explicación psicológica...” (Gombrich, 2003: 20).

En el campo de estudios de proceso artístico, pero fundamentalmente en la disciplina de la historia del arte y luego los estudios visuales, el marco teórico de Gombrich no ha perdido vigencia dentro de las concepciones no vinculadas con planteos totalizadores como los derivados del historicismo o el marxismo.

Theodor Adorno. La dialéctica negativa y el arte verdadero

Theodor Adorno (1903-1969), forma parte de un grupo de intelectuales alemanes, de raíz marxista, que a partir de los estudios sociales y culturales realizados en el Instituto Cultural de Frankfurt a partir de 1924 se los denominó la Escuela de Frankfurt. Junto con Theodor Adorno, se destacaron como miembros del Instituto, Max Horkheimer, Herbert Marcuse, Erich Fromm, Leo Löwenthal. También de modo tangencial puede incluirse la figura de Walter Benjamin.

Su particularidad fue la de recuperar aspectos del marco crítico de Kant, el marco especulativo de Hegel, la dialéctica de Marx y los aportes de las teorías del inconsciente y el psicoanálisis de Freud, dando lugar a lo que se denominó la teoría crítica, a partir de un texto de referencia de Max Horkheimer denominado *Teoría tradicional. Teoría crítica*¹⁴. Este modelo teórico lleva al extremo la necesidad de sospechar como ideología, esto es falsa conciencia

que conduce a la alienación, los mandatos y prácticas sociales establecidos, incluido el modelo de validación del conocimiento¹⁵. Esto suponía en el caso del marco epistemológico de Adorno, entender la categoría de sujeto y objeto como procesos sociales y no como entidades, lo que dejaba de lado una de las premisas del modelo de pensamiento cartesiano que había inaugurado los paradigmas de la filosofía moderna¹⁶. Entender las categorías de sujeto y objeto como procesos sociales, esto es dinámico, dialéctico, lleva a una constante tarea de autorreflexión. Por tanto se vincula al no detenerse nunca en un conocimiento abstracto “propio del pensamiento identificante” (Barahona, 2006: 219), de modo directo con el modelo dialéctico materialista más radical, recuperando el sujeto empírico, del cual había hablado Marx en sus primeros escritos. Este modelo “...es incompatible con cualquier pretensión absolutista del conocimiento...” (Habermas, 1984: 157). A este modelo de conocimiento Adorno lo llama conocimiento mimético, que es una mediación mutua entre sujeto y objeto: “...En ella el sujeto sería el que se entregaría al objeto para a través de la *mimesis* transformarlo y darle significado, un significado no fijo ni decidido de antemano, sino, por el contrario, abierto a lo que Adorno llama la “constelación” propia de cada objeto (Barahona, 2006: 219 y ss.). Y quien puede garantizar esa “constelación” propia de cada objeto, permitir la autorreflexión constante, lo que Adorno denomina la “crítica trascendente” es el proceso artístico. Porque “...se acerca a los objetos pero no se los apropia. Los transforma para que sean leídos como expresión de la verdad social...” (Barahona, 2006: 233). De este modo el arte funciona como resistencia frente a la “...pretensión de la racionalización total del mundo...” (Barahona, 2006: 233 y ss.), entendiendo aquí el concepto de racionalización desde la perspectiva de racionalidad instrumental que definieron estos autores.

Desde esta perspectiva de la dialéctica negativa, el proceso artístico, en la medida que tenga el carácter de crítico y genere el descentramiento propio del modelo dialéctico, se posiciona como un proceso epistémico privilegiado. Con una descripción similar de sus facultades que en su momento presentó el modelo kantiano (la finalidad sin fin) y que por ello quedaba descartado del proceso de conocimiento, el modelo de la dialéctica negativa (conocimiento

mimético que se acerca a los objetos pero no se los apropia) le da un carácter privilegiado en el proceso de conocimiento generado por el sujeto empírico y despojado de la racionalidad instrumental, la ideología y por tanto la alienación, que construye el modelo de conocimiento identificante. Cabe destacar que ese “verdadero arte” será el que permitirá liberarse a la sociedad de la barbarie de la cultura (Adorno, 1971: 13). De allí el valor que le da Adorno al concepto de vanguardia como parte del proceso de verdad de la obra de arte.

Walter Benjamin. La dialéctica de la mirada

Walter Benjamin (1892-1940), podría denominarse un pensador tangencial de la denominada Escuela de Frankfurt, ya que si bien no perteneció oficialmente al grupo su gran amistad e ínter influencia académica con alguno de ellos, especialmente con Theodor Adorno, lo integran al universo del pensamiento crítico de raíz marxista.

Las obras más conocidas de Benjamin fueron sus ensayos *El autor como productor* (1934), *La obra de arte en la era de la reproducción mecánica* (1936) e *Iluminaciones*. Son ensayos sobre temas estéticos y literarios desde un punto de vista marxista que ejercieron una gran influencia en su época y que son considerados clásicos. Pero su gran obra inconclusa, editada post mortem fue el ensayo denominado *Los Pasajes de París*¹⁷. Este libro unifica todos los aspectos de la personalidad intelectual de Benjamin en una sola concepción, obligando a repensar toda su obra, incluidos los escritos tempranos. Según la filósofa americana Susan Buck Morss: “...fue pensado para poner la teoría en práctica literaria...”. Incorporar el principio de montaje a la historia (Buck-Morss, 2005: 83).

Benjamin comenzó la obra en 1927, y trabajó en ella durante trece años, con algunas interrupciones. El proyecto permanecía inacabado aún en 1940, cuando se suicidó en Portbou. El ensayo de cincuenta páginas originalmente planeado, se expandió hasta constituir un conjunto de materiales que, al ser publicado por primera vez en 1982, cubría más de mil páginas. Son fragmentos

de datos históricos recogidos primariamente de fuentes del siglo XIX y XX que Benjamin encontró en la Staatsbibliothek de Berlín y en la Bibliothèque Nationale de París, y que ordenó cronológicamente en treinta y seis archivos. Estos fragmentos integrados en el comentario de Benjamin comprenden más de 900 páginas.

Los fragmentos describen a veces a modo de ensayo, a veces a modo de fichas temáticas, la experiencia de la observación de los pasajes, que va desde la descripción de los escaparates, la historia de su construcción, su circunstancia, sus personajes, la reflexión que Benjamin expresa sobre ellos, hasta fichas que analizan desde citas académicas y reflexiones del autor conceptos históricos, culturales y filosóficos. Este esquema fragmentario se ajusta al concepto de montaje cinematográfico y al modo de articulación de sentido que Benjamin denominaba “constelaciones”, tomada posteriormente por Theodor Adorno para desarrollar su concepto de dialéctica negativa y era parte de su concepción del conocimiento y la filosofía generada desde un estricto marco materialista dialéctico. “...El objetivo de Benjamin era tomar tan en serio al materialismo como para lograr que los fenómenos históricos mismos hablaran; tender el puente entre la experiencia cotidiana y las preocupaciones académicas tradicionales...” (Buck-Morss, 2005: 80).

El método que permitía hacer filosofía desde la mirada de los escaparates inundados de objetos kitschs y transformaría la alienación en práctica revolucionaria Buck-Morss lo denominó “dialéctica de la mirada” (Buck-Morss, 1995: 19). Descansa en el poder interpretativo de imágenes que platean concretamente asuntos conceptuales, con referencia al mundo exterior al texto. El método está basado en intuiciones filosóficas iluminadas por experiencias cognoscitivas que se retrotraen hasta la niñez. Éstas se “revelan” sólo en el sentido en que se revela una placa fotográfica: el tiempo profundiza el contraste y la definición, pero la impresión de la imagen ha estado allí desde el comienzo. Este método permite incorporar como factor revolucionario, todo el andamiaje de lo que sus compañeros Theodor Adorno y Max Horkheimer denominaron industrias culturales, emergencia simbólica cultural de una sociedad de masas. Benjamin plantea que las sociedades de masas, las

imágenes fundadas en el proceso de las industrias culturales y en la producción de mercancías, actúan en el individuo como imágenes oníricas. Su poder de alienación es absoluto, ya que suplantando a los mitos y rituales que históricamente actuaron como formadores de cosmovisiones y constructores de identidad en las sociedades pre industriales. Estas imágenes duplican la realidad como ilusión y esta operatoria es la que genera el proceso de alienación. Benjamin propone como metodología transformadora y revolucionaria, no rechazar desde un punto de vista conminativo y que en cierta medida se transformaría en idealista, este mundo de ensueño, sino aceptarlo como parte del proceso y transformarlo. Una actitud absolutamente crítica, materialista y dialéctica. Para ello propone interpretar la realidad como ilusión y a partir de ello, esas imágenes oníricas se transforman en imágenes dialécticas, generando una simiente revolucionaria.

En la mirada alienada el objeto se transforma en mercancía. Es la ilusión de satisfacer deseos a partir de su apropiación. La obra de arte como mercancía cumple la misma función. En la mirada dialéctica, el objeto mercancía presenta a partir de una experiencia cognitiva iluminada toda su historia de opresión y alienación. "... En los terrenos que nos ocupan, sólo hay conocimiento a modo de relámpago. El (objeto) texto es un largo trueno que después retumba..." (Benjamin, 2007: 459-491). Y la mirada es una experiencia estética, fenoménica. Lo artístico forma parte de un proceso de producción simbólica, dialéctica, no conminativa sino relacional, abierto a las múltiples constelaciones que construirán el sentido. Que al no ser alienado será revolucionario. Allí se entiende la frase de "politizar el arte" en vez de "hacer estética la política" (Benjamin, 1982: 57) de Benjamin.

Por eso al fundamentar el carácter concreto y real en término de la experiencia del sujeto empírico que enuncia Marx en los *Grundrisse*, Benjamín dice: "...No se trata de exponer la génesis económica de la cultura, sino la expresión de la economía en su cultura. Se trata, en otras palabras, de intentar captar un proceso económico como visible fenómeno originario de donde proceden todas las manifestaciones de la vida de los pasajes..." (Benjamín, 2007: 459 y ss.). Lejos está aquí de presentarse la experiencia estético-artística como una

problemática de gusto, una reflexión crítica en términos idealista o crítica en términos dialécticos idealistas o materialista conminativo. Es dialéctica relacional, experiencia de realidad y como tal experiencia revolucionaria en los cánones del materialismo dialéctico e histórico.

Por ello al definir los objetivos del ensayo Benjamin cita:

...esta investigación, que en el fondo tiene que ver con el carácter expresivo de los primeros productos industriales, de los primeros edificios industriales, de las primeras máquinas, pero también de los primeros grandes almacenes, anuncios publicitarios, etc., posee con ello una doble importancia para el marxismo. En primer lugar, encontrará de qué manera el mundo en que surgió la doctrina de Marx influyó en ésta, no sólo mediante sus conexiones causales, sino mediante su carácter expresivo. Pero también mostrará, en segundo lugar, qué rasgos comparte igualmente el marxismo con el carácter expresivo de los productos materiales de su tiempo... (Benjamín, 2007: 459 y ss.)

Wittgenstein. El arte como acción y lenguaje interjectivo

Ludwig Wittgenstein (Viena en 1889-Cambridge 1951) es un emergente de la filosofía analítica. Discípulo de Bertrand Russell, fue catedrático en Cambridge a partir del año 1938, hasta su muerte.

Tradicionalmente se distinguen dos etapas en su pensamiento. La primera se la vincula al *Tractatus logico-philosophicus* (1921-1922), enmarcado en el pensamiento positivista trata de dar una salida a sus problemas no resueltos. En el marco de ese marco teórico la filosofía no es un saber, sino una actividad, y su finalidad es aclarar las proposiciones. La segunda etapa se analiza a partir de su obra póstuma *Investigaciones filosóficas*, publicada en 1953. Allí centra su reflexión en el estudio del lenguaje como único modo de resolver los problemas filosóficos.

En ese marco analítico es que centra la reflexión teórica sobre lo artístico (la estética) como un lenguaje sobre una práctica. De allí su frase "...en arte es difícil decir algo que sea tan bueno como no decir nada..." (Wittgenstein, 1992). Esta afirmación contempla el concepto de que el arte es acción y no símbolo y que el interés sobre el lenguaje estético está "...por su inclusión en el acto de habla en el propio proceso de la creación o contemplación artística..."

(Wittgenstein, 1992) manifestándose modélicamente en forma de interjección. Por eso su carácter sinóptico.

Notas

¹ “...Se podría llamar a la Dialéctica Negativa un antisistema. Con los medios de una lógica deductiva, la Dialéctica Negativa rechaza el principio de unidad y la omnipotencia y superioridad del concepto...” (Adorno, 1992: 8).

² El concepto dialéctica de la mirada para el marco teórico de Walter Benjamin fue acuñado por la filósofa e historiadora de la Universidad de Cornell Susan Buck-Morss. En la introducción del libro de su autoría que lleva ese nombre y analiza el libro inacabado de Benjamin acerca de los Pasajes de París fundamenta el concepto: “... Benjamin describió su trabajo como una Revolución Copernicana en la práctica de escribir historia. Su objetivo era destruir la inmediatez mítica del presente, no insertándola en la continuidad cultural que afirma el presente como su culminación, sino descubriendo aquella constelación de orígenes históricos que tiene el poder de hacer explorar el *continuum* de la historia. En la era de la industria cultural, la conciencia existe en estado mítico, de ensoñación, estado contra el cuál el conocimiento histórico es el único antídoto (...). La Revolución Copernicana de Benjamin despoja a la historia de su función ideológica legitimadora. Pero si la historia como estructura conceptual, que transfigura engañosamente el presente se abandona, sus contenidos culturales son redimidos como fuente de conocimiento crítico, el único que puede poner en cuestión el presente...”. (Buck-Morss, 1995: 19).

³ “...El valor de verdad de las proposiciones está en función del lugar que ocupen en el conjunto de sentencias y expresiones al interior de un juego de lenguaje (...) Queremos establecer un orden en nuestro conocimiento del uso del lenguaje: un orden para una finalidad determinada; uno de los muchos órdenes posibles; no el orden...” (Wittgenstein, 1999: 132).

⁴ “...Una explicación del significado consistente en asociaciones, conexiones, comparaciones, analogías, ejemplos, repeticiones, imitaciones a destacar tal o

cual elemento o a interpretar unos elementos desde otros, a inventar nuevos contextos de interpretación con los que comparar, etc. Con frecuencia, las explicaciones estéticas que se utilizan en el lenguaje cotidiano del arte tienen este carácter de descripciones suplementarias...” (Bouveresse, 1993: 24).

⁵ “...Especialmente si abstraemos algunos conceptos de sus observaciones sobre la percepción de figuras ambiguas: *seeingas y seeing*. La comprensión estética (un magnífico ejemplo de *übersichtliche darstellung* o representación sinóptica) es abarcante (omniexplicativa) y funciona integrando o saltando. En este sentido es como un lenguaje, conforma un sistema, aunque éste no sea explicitable o describable en su totalidad...” (Bouveresse, 1993: 28).

⁶ “... Ciertamente, la apreciación estética es, entre todas las utilidades posibles del lenguaje una de las que justifica más la observación wittgensteineana, sino imposible describir en qué consiste una apreciación. Para describir en qué consiste, tendríamos que describir todo el entorno. O incluso: ‘describir completamente un paquete de reglas estéticas significa realmente describir la cultura de una época...’. Un juicio estético no tiene sentido tomado aisladamente, forma parte por necesidad de un sistema...” (Bouveresse, 1993: 40).

⁷ La denominada Escuela de Viena se caracterizó por su apego al modelo empirista y lógico, que luego heredará la línea analítica del pensamiento occidental. Fueron los que acuñaron el término *epistemology*, que es la traducción inglesa del término alemán *wissenschaft lehrer* y que en castellano se terminó denominando epistemología a partir de un libro de M eyerson, *Identidad y Realidad*, que en un pasaje de su introducción cita: “... me voy a ocupar de la filosofía de la ciencia o epistemología como hoy empieza a usarse...”. Se destacan filósofos como Bertrand Russel y su libro *Los fundamentos de la geometría* y el texto de Carnap titulado *La concepción científica del mundo*. Los fundamentos de su pensamiento se observan en el siguiente párrafo escrito por Pablo Lorenzano en la presentación del libro *La concepción científica del mundo*: “...hemos caracterizado la concepción científica del mundo en lo fundamental mediante dos rasgos. Primero, es empirista y positivista: hay sólo conocimiento de la experiencia que se basa

en lo dado inmediatamente. Con esto se establece la demarcación del contenido legítimo. Segundo, la concepción científica del mundo se distingue por la aplicación de un método determinado, a saber, el del análisis lógico. La aspiración del trabajo radica en alcanzar el objetivo de la ciencia unificada por medio de la aplicación de ese análisis lógico al material empírico. Debido a que el significado de todo enunciado debe ser establecido por la reducción a un enunciado sobre lo dado, de igual modo, el significado de todo concepto, sin importar a qué rama de la ciencia pertenezca, debe ser determinado por una reducción paso a paso a otros conceptos, hasta llegar a los conceptos de nivel más bajo que se refieren a lo dado...” (Lorenzano, 2002: 115).

⁸ Según Wenceslao González: “...este enfoque es específico de las ciencias sociales e introduce importantes variaciones metodológicas en comparación con la estructura falsacionista en general, puesto que descansa en un principio de racionalidad que básicamente establece (en lugar de enraizarse en la revisabilidad de una teoría potencialmente falsable) y se apoya en un caso específico de Ciencia como es el Análisis Económico. “Lógica de Situación” o “Análisis de Situación” son dos expresiones que Popper usa para reconstruir la situación problema en la que se encuentra la persona que actúa, y muestra también cómo y por qué su acción constituye una solución al problema, tal como ella lo ve (...). Asume, el principio de actuar de manera apropiada a la situación; un principio de racionalidad que entiende como un posulado metodológico, en lugar de verlo como una aseveración empírica o psicológica de la persona que, en la mayoría de los casos, actúa de manera racional...” (González, 2010: 76).

⁹ “...Esas instituciones sociales determinan el carácter social real de nuestro entorno social. Consisten en todas aquellas esencialidades del mundo social que corresponden a las cosas del mundo físico. Un almacén de verduras, un instituto universitario, un poder policiaco o una ley son, en este sentido, instituciones sociales. También la iglesia y el estado, y el matrimonio son instituciones sociales y algunos usos instructivos, como por ejemplo, el hara-kiri en el Japón. En nuestra sociedad europea, sin embargo, el suicidio es una

institución en el sentido en el que utilizo aquí la expresión y en el que afirmo que constituye una categoría importante...” (Popper, 1961: 12).

¹⁰ Ver *Ideales e Ídolos* de 1979.

¹¹ “...La imagen bidimensional es una ilusión construida por esquemas sublimados en su específico ambiente cultural y temporal, demostró que los procesos de percepción son analizables, y de esta manera Gombrich introdujo la psicología Gestalt en la historia del arte...” (Kriege, 2001: 214). Ver también *Arte e ilusión* de Gombrich.

¹² <<http://gombrich.co.uk>>.

¹³ “...Todas las teorías que pretenden ofrecer una explicación total no pueden ser acertadas. Ya sea la teoría marxista, la teoría de la historia, el psicoanálisis o el estructuralismo. Todas ellas nos pueden ofrecer interesantes respuestas parciales a interrogantes particulares, pero su pretensión de proporcionarnos una clave para todo debe ser terminantemente rechazada...” (Gombrich, 2003: 19).

¹⁴ En su introducción él autor refiere al sentido que toma el concepto en el desarrollo de su pensamiento: “...mientras que generalmente corresponde al individuo aceptar las determinaciones fundamentales de su existencia como algo dado y aspirar a cumplirlas, mientras que el individuo encuentra su satisfacción y su honor en resolver en la medida de sus fuerzas las tareas ligadas a su puesto en la sociedad y en hacer eficazmente lo suyo, pese a la crítica, todo lo enérgica que se quiera, que pueda surgir en cuestiones de detalle, la actitud crítica, por el contrario, carece de toda confianza hacia las pautas que la vida social, tal cual es, le da a cada uno. La separación de individuo y sociedad, en virtud de la cual el individuo acepta como naturales los límites de su actividad que han sido trazados de antemano, se relativiza en la teoría crítica. Ésta concibe el marco condicionado por la interacción ciega de las actividades individuales, es decir, la división del trabajo dada y las diferencias de clase, como una función que, al surgir de la actividad humana, puede también someterse a la decisión planificada y a la elección racional de fines...” (Horkheimer, 2003: 42).

¹⁵ “...La oposición entre actividad y pasividad, que se presenta en la teoría del conocimiento como el dualismo de sensibilidad y entendimiento, no es válida para la sociedad en la misma medida que para el individuo. Donde éste se experimenta a sí mismo como pasivo y dependiente, es aquella, que sin embargo se compone de individuos, un sujeto activo, aunque inconsciente y por tanto impropio. Esta diferencia en la existencia del hombre y la sociedad es una expresión de la escisión que hasta ahora era propia de las formas históricas de la vida social. La existencia de la sociedad o bien descansa sobre la opresión inmediata, o bien es el resultado ciego de fuerzas en conflicto, pero en todo caso no es el resultado- de, la espontaneidad consciente de individuos libres. Por esta razón cambia el significado de los conceptos de actividad y pasividad, según se apliquen a la sociedad o al individuo. En el sistema económico burgués la actividad de la sociedad es ciega y concreta, y la del individuo es abstracta y consciente (Horkheimer, 2003: 35).

¹⁶ Para Adorno, el error de la epistemología contemporánea era la separación radical entre sujeto y objeto, una separación que, por lo menos desde Descartes, había sido un supuesto básico del pensamiento occidental. Adorno no afirmaba ni al sujeto ni al objeto en sí mismos, sino que planteaba cada uno de ellos en crítica referencia al otro. Cada uno era afirmado sólo en su no-identidad respecto del otro. La ambición filosófica de Adorno era redefinir el objeto y el sujeto, su relación, sin presuponer su identidad, algo que podía suceder si el sujeto y el objeto eran entendidos como procesos sociales y no como los presupuestos de una epistemología pura. (Barahona Arriaza, 2006: 219).

¹⁷ Los Pasajes de París, construidos a comienzos del siglo XIX fueron el origen de la moderna galería comercial. “...Su trazado invita a atravesar las sucesivas arcadas, a perderse por los recovecos, a escrutar las vidrieras de los negocios, a elevar la mirada y descubrir la trama de sus techos traslúcidos. Hoy se puede descubrir en ellos una concepción diferente de cómo construir una ciudad con una arquitectura a escala humana, perteneciente a una época en la que, en un mismo espacio, se concentraban el trabajo, la vivienda y el entretenimiento. Todos se encuentran en la Rive Droite (la margen derecha del Sena), que es

tradicionalmente la más comercial de París, y, salvo algunas excepciones, se agrupan en dos conjuntos principales: aquellos que, situados en el sector que va desde el Palais Royal hasta los grandes boulevares, restaurados o no, fueron y continúan siendo los más suntuosos. El segundo grupo, más austero, se concentra alrededor de la calle Saint-Denis...” -Página de turismo sobre Francia: <<http://us-es.franceguide.com>> [22-12-2012].

Bibliografía

Adorno, T. (1992). *Dialéctica negativa*. Madrid: Taurus.

——— (1971). *Teoría Estética*. Madrid: Taurus.

Barahona Arriaza, E. (2006). “Categorías y modelos en la dialéctica negativa”. *LOGOS, Anales del Seminario de Metafísica* (39), 203-233.

Benjamin, W. (1982). “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. En *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus.

——— (2007). *Libro de los Pasajes*, Madrid: Akal.

Bouveresse, J. (1993). *Wittgenstein y la estética*. Valencia: Colección estética y crítica.

Buck-Morss, S. (1995). *Dialéctica de la Mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*. Madrid: Visor.

——— (2005). *Benjamin, El escritor revolucionario*. Buenos Aires: Interzona.

Gombrich, E. (1992). “Sobre la interpretación de la obra de arte. El qué, el por qué y el cómo”, [en línea]. Consultado en febrero de 2010 en <<http://www.gombrich.co.uk/showdoc.php?id=32>>.

——— (2004). “Historia del Arte y Ciencias Sociales”, en: *Ideales e Ídolos, Ensayos sobre los valores en la Historia del Arte*, Madrid: Debate.

González, W. (2010). *La predicción científica*. Madrid: Montesinos.

Habermas, J. (1984) *Perfiles filosófico-políticos*. Madrid: Taurus.

Horkheimer, M. (2003). *Teoría tradicional-Teoría crítica*. Madrid: Amorroutu.

-
- Kriege, P. (2001). "Gombrich. Sustentabilidad del pensamiento". *Anales Instituto Investigaciones Estéticas*. UNAM.
- Kris, E. (1964). *Psicoanálisis del arte y del artista*. Buenos Aires: Paidós.
- Lorenzano, P. (2002) *La concepción científica del mundo*. Revista Redes 9(18), 103-149.
- Muñoz, M. (2001). "Nominalismo epistemológico y relativismo cultural: Acerca de la posibilidad de dar razones". *Signos filosóficos*, (5). Universidad Autónoma Metropolitana. México.
- Popper, K. (1961). "Lo lógica de las ciencias sociales", [en línea]. Consultado en febrero de 2011 en <http://www.icpcolombia.org/archivos/publicaciones/Ponencia_la_logica_de_la_investigacion_cientifica_karlpopper.pdf>.
- Rosario Barbosa, P. (2010). *La filosofía de Karl Popper*, [en línea]. Consultado en noviembre de 2012 en <http://pmrb.net/books/texts/karl_popper.pdf>.
- Wittgenstein, L. (1992). *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa*. Barcelona: Paidós- ICE Universidad de Barcelona.
- (1999). *Investigaciones filosóficas*. Barcelona: Crítica.

CAPÍTULO 5
EL ENFOQUE CONSTRUCTIVO
EL VALOR DE LA EXPERIENCIA Y LA CONCEPCIÓN DEL PENSAMIENTO
COMO INTERACCIÓN COMPLEJA
Paola Sabrina Belén

Acerca del pragmatismo

El pragmatismo, surgido durante la década de 1880 en Estados Unidos, es un movimiento filosófico interesado en

recuperar para la razón y los valores humanos el dominio sobre una acción irreflexiva y opaca que, sobre todo en la cultura moderna, amenaza con imponer a los individuos su propia lógica deshumanizada, y en restituir al mismo tiempo a la práctica, entendida latamente como las diversas formas de experiencia real y concreta, en el lugar que le corresponde como destino último y verdadero juez de los productos del pensamiento. (Faerna, 1996: 2)

En el empirismo inglés puede reconocerse su filiación, tradición con la que comparte el principio de que la experiencia constituye la única fuente y fundamento del conocimiento, y la idea de que siguiendo ciertos procedimientos de investigación es posible alcanzar, a través de dicha experiencia, el único saber garantizado. Asimismo es común a ambos la tarea que se asigna a la filosofía en tanto consideran que ésta debe ocuparse de esclarecer y demarcar los límites y alcances del conocimiento empírico.

Sin embargo, el pragmatismo busca reformular el empirismo y para ello las relaciones entre conocimiento y experiencia son consideradas desde una perspectiva renovada.

Como señala Faerna (1996: 7) el ideal filosófico del movimiento pragmatista aspira a “lograr una síntesis conceptual entre la interpretación del hombre como ser que piensa, que juzga y que comprende, y la interpretación del hombre como ser que actúa, que proyecta, que toma decisiones y que valora.”

Síntesis conceptual entendida, según señala el autor, como configuración de un único conjunto categorías de interpretación a partir de las cuales es posible dar cuenta integralmente tanto de la dimensión que le corresponde al hombre en cuanto realidad natural y de la que le pertenece como ser pensante.

Asumiendo una actitud naturalista, el conocimiento es abordado por los pragmatistas como una actividad total que tiene como propósito la anticipación de las reacciones del medio ante la propia conducta del organismo a fin de evaluar las opciones y decidir un curso de acción adecuado, de acuerdo a los fines que se han establecido.

Desde la mirada pragmatista echar claridad conceptual sobre el conocimiento implica superar la escisión ontológica entre el polo del sujeto con sus representaciones mentales y el del objeto, lo que permitiría alcanzar una comprensión más cabal del hombre. Abolir tal dualismo es lo que hará desaparecer además la dicotomía entre pensamiento y acción.

El pragmatismo busca de este modo la superación de las dicotomías establecidas en la tradición filosófica, tales como: teoría y práctica, cultura humanística y cultura científica, conocimiento y valores, etc. Las mismas resultan inaceptables puesto que, a través de ciertos conceptos inadecuados, la filosofía tradicional ha contribuido a establecer una comprensión escindida del mundo y del ser humano.

Hablar de acción implica simultáneamente un polo activo y un conjunto de condiciones que lo limitan y además se trata de algo que es lógico y genéticamente “anterior a la división conceptual de sujeto y objeto” (Faerna, 1996: 15).

En tal sentido los pragmatistas sostienen que a partir de la categoría de acción se rompe el dualismo entre el sujeto y el objeto de conocimiento, en tanto éstos pueden presentarse como instancias relacionadas. Ella representa un punto de encuentro entre ambos, favoreciéndose así la idea de un interaccionismo y una mutua construcción.

En la interpretación pragmatista del conocimiento los agentes encaran y ajustan su conducta al mundo mediante el despliegue de funciones intelectivas revisables, abandonándose de este modo el modelo de contemplación pasiva

de los principios universales de la naturaleza. Vale decir, que dichas funciones se conciben en el contexto de un organismo natural que manipula y recrea su medio en virtud de sus necesidades. Frente a las restantes actividades orgánicas, las cognoscitivas se caracterizan por interferir en los acontecimientos indirectamente, esto es, “mediante manipulaciones conceptuales y operaciones simbólicas” (Faerna, 1996: 17).

Cabe resaltar, siguiendo a Faerna (1996: 17) , que la perspectiva del pragmatismo no busca la subordinación del pensamiento a la acción, sino más bien entender las teorías, mediante las cuales se expresa el pensamiento mismo para desentrañar la realidad, “como una actividad, como una forma de acción” que se vale de signos.

En tal sentido la epistemología pragmatista afirma que

estar en posesión de una teoría –de un sistema de conceptos con los que atrapar cognoscitivamente la realidad- es estar en posesión de una práctica -de una conexión de acciones potenciales/fines, conexión inteligente y, por lo tanto, mediada simbólicamente)- con respecto al campo de experiencia que la teoría cubre. (Faerna, 1996: 18, las cursivas son del autor)

En definitiva, según esta interpretación, no es el pensamiento o el conocimiento contrapuesto a la acción lo que diferencia al hombre colocándolo por encima de los animales, sino su capacidad de actuar de manera reflexiva.

Como marco para explicar el conocimiento humano, el pragmatismo sostiene que los individuos tienen fines. En tanto organismo sometido de manera concreta al orden natural y a imperativos vitales, el hombre se encuentra condicionado a buscar estabilidad, equilibrio, etc. Pero puesto que el medio humano tiene una naturaleza social es necesario tomar en cuenta además los fines creados y adquiridos, culturalmente relativos. Asimismo las actividades e investigaciones pasadas pueden incidir en una fase particular de la actividad investigadora, lo que fortalece la relación entre conocimiento y práctica.

Para los pragmatistas, entonces, es preciso asociar el conocimiento con la actividad y los fines se presentan como los auténticos polos de la acción, “entendida ésta como intervención efectiva del individuo sobre el curso de los acontecimientos” (Faerna, 1996: 72).

Conocer es un proceso y cuando se conoce se anticipan las consecuencias que se seguirían de las diferentes estrategias de acción para elegir aquellas que mejor realizan los fines que se han propuesto. La experiencia cambia así su orientación del pasado al futuro, puesto que tener experiencia se vincula aquí con la posibilidad de anticipar la relación futura con las cosas.

Por ello, conocer es “poner en juego una serie de habilidades sensitivas, manipulativas y conceptuales con vistas a la acción orientada a fines, sin olvidar que éstos son dinámicos y pueden verse retroalimentados de diversas maneras como consecuencias de la investigación misma” (Faerna, 1996: 73).

Proponiendo la continuidad entre pensamiento y acción el pragmatismo se postula como una filosofía que intenta “librar al pensamiento de nociones obtusas y deformadoras de la realidad” (Faerna, 1996: 8), entendiendo además que la labor crítica del filósofo lo transforma en un agente en el desarrollo moral y material de la sociedad.

Dewey: Enfoque naturalista y pensamiento en situación

Tomando en cuenta dicho espíritu de reconstrucción permanente de la filosofía, se aborda aquí el programa de John Dewey, en qui en la interpretación pragmática del conocimiento como un modo de utilizar y dirigir los hechos y las condiciones circundantes, se constituye como parte de dicha tarea reconstructiva. Para ello, considerando la perspectiva naturalista y holista asumida por este filósofo, se analizan el modo en que se desarticulan las premisas que fundaron en la tradición los dualismos heredados (oposición entre naturaleza y experiencia, arte y ciencia, práctica y teoría, lo instrumental y lo final) y la manera en que la comprensión de Dewey de la íntima relación entre el arte y la ciencia le permite postular a la experiencia como arte y al arte como procesos naturales prolongados en dirección del logro y goce de significaciones.

Desde el enfoque naturalista adoptado por Dewey todas las facetas del comportamiento humano son analizadas en relativa continuidad con los que otros experimentan y hacen otros seres naturales.

Sin embargo, el hombre cuenta con su inteligencia como herramienta privilegiada para crear situaciones nuevas y más favorables. En tal sentido, “su función no es reproducir especularmente en el conocimiento una realidad estática sino encaminar desde él la conducta de manera que la realidad se modifique según el plan del organismo, para realizar sus valores” (Faerna, 1996: 186).

Pensando desde dentro de una situación problemática, el organismo procura la comprensión de las interacciones entre los diferentes elementos que la integran. De allí resulta un juicio, el cual “no es para Dewey una realidad mental, algo meramente pensado; es un acto con consecuencias reales sobre la situación” (Faerna, 1996: 187) y como tal implica la modificación de la relación mutua entre el sujeto y el objeto. De este modo, “el conocimiento ha creado un estado de cosas nuevo” (Faerna, 1996: 188).

En definitiva, para este filósofo únicamente hay pensamiento en-desde y para la situación, es decir, el organismo piensa en una realidad física y social que lo lleva a accionar sus capacidades reconstruyendo asimismo esa realidad con tales capacidades según sus necesidades.

Lo que el organismo vive es la experiencia, entendida como un ámbito cargado de valor. Frente a la filosofía tradicional según la cual conocer y valorar constituyen dos actividades heterogéneas, compartimentadas, para Dewey en cada manifestación humana está presente el valor.

Para producir un valor a partir de la experiencia de un objeto la inteligencia predice alguna experiencia futura, comprende esa experiencia como un efecto del que el objeto es causa y determina una actitud en procura de ella.

Vale decir que, en el valor, tiene lugar “una conexión inteligente entre el contenido actual de la experiencia, las hipótesis causales sobre la sucesión objetiva de los fenómenos y las actitudes que gobiernan la conducta” (Faerna, 1996: 178).

De esta manera, los valores intervienen en toda acción inteligente, esto, es en cualquier situación en que haya que ajustar de manera consciente conducta y experiencia.

La experiencia estética como auténtica experiencia

En su resistencia a la escisión de lo estético respecto de lo cognitivo y lo moral, sostiene Dewey (2008: 63) que “la investigación filosófica o científica más elaborada, y la empresa industrial o política más ambiciosa tienen cualidad estética cuando sus diferentes ingredientes constituyen una experiencia integral”.

La experiencia

en vez de significar encierro dentro de los propios sentimientos y sensaciones privados, significa un intercambio activo y atento frente al mundo; significa una completa interpenetración del yo y el mundo de los objetos y acontecimientos. En vez de significar rendición al capricho y al desorden, proporciona nuestra única posibilidad de una estabilidad que no es estancamiento, sino ritmo y desarrollo. Puesto que la experiencia es el logro de un organismo en sus luchas y realizaciones dentro de un mundo de cosas, es el arte en germen. Aun en sus formas rudimentarias, contiene la promesa de esa percepción deliciosa que es la experiencia estética. (Dewey, 2008: 21-22)

De este modo, hablar de un comportamiento estético se asocia en las ideas de este filósofo a la intensificación de la vida, insistiendo en que todas las experiencias cognitivas poseen un momento estético a partir de su carácter concluyente y unificador e integrado.

A partir de su cuestionamiento del carácter contemplativo y espectral subyacente en la noción kantiana de desinterés estético, Dewey (2008: 67) resalta el origen de las experiencias estéticas en un “movimiento hacia afuera y hacia adelante de todo el organismo”.

La experiencia estética constituye entonces la meta de la experiencia auténtica, donde, en una unidad orgánica que aumenta nuestra capacidad de obrar y comprender, tiene lugar un ensamble entre los medios y los fines.

Poniendo el acento en la continuidad entre los procesos fisiológicos de los seres humanos en su entorno natural y el arte, considerada como su variante más intensa, sostiene además Dewey (2008: 4), que es una tarea necesaria, “restaurar la continuidad entre las formas refinadas e intensas de la experiencia que son las obras de arte, y los acontecimientos, hechos y sufrimientos diarios, que se reconocen universalmente como constitutivos de la experiencia”.

En tal sentido el pragmatismo representa una profunda transformación a partir de la cual pueden detectarse las continuidades y similitudes no sólo entre el arte y la naturaleza, sino además entre el arte y la ciencia. Como señala Cabanchik (2002: 58), en Dewey, “los criterios de formación y corrección de los conceptos son patrones de acciones reales o posibles y la ciencia no es menos <<arte productivo>> que lo que éste a su vez puede ser vehículo de conocimiento y de verdad”.

Desde su perspectiva el mundo griego estimó que la experiencia estaba viciada por el azar y el cambio en oposición con la ciencia que era objeto de la razón y captaba lo universal y necesario de la naturaleza. Esta confrontación entre experiencia y naturaleza dio lugar a la dualidad entre arte y ciencia.

El arte se concebía como una apropiación de lo impuro e inestable de toda experiencia sensible, en cambio la ciencia de manera intelectual y contemplativa captaba el Ser. El desprecio y la subordinación de toda práctica a la actividad teórica se produjeron así como correlato de la mencionada diferenciación ontológica.

Si bien con la modernidad el arte fue concebido como un ámbito digno de encomio, paradójicamente, sostiene Dewey, se mantuvo la consideración del estatus superior y ontológicamente privilegiado del objeto de la ciencia.

Por ello este filósofo se propone, desarticulando los dualismos heredados, evidenciar que no hay separación entre ciencia y arte puesto que únicamente existe una experiencia humana que penetra en la naturaleza. La división surge entonces a partir de dicha teoría que separa el mundo en el ámbito de la experiencia viciada por la imperfección y el azar, y el de la naturaleza última de las cosas, que sólo es posible alcanzar a través de la visión contemplativa propia de la ciencia.

Para Dewey la ciencia es una forma específica de trabajo artístico en el sentido de que manipula la experiencia encauzándola en nuevas relaciones que producen potenciales significaciones donde no existían. El arte, en su propuesta, es la forma de apresar la naturaleza enlazando sus aspectos azarosos y los que son más estables.

Sostiene Dewey (1948: 292):

Si están justificadas las modernas tendencias a poner primero el arte y la creación, debe confesarse y llevarse hasta el final lo implicado por esta posición. Se vería entonces que la ciencia es un arte, que el arte es una práctica y que la única distinción que vale la pena trazar no es la que hay entre la práctica y la teoría, sino la que hay entre las formas de la práctica que no son inteligentes, no intrínseca y directamente susceptibles de que se las goce, y las que están plétóricas de significaciones de que se goza.

Agrega más adelante (1948: 293):

Cuando alboree esta visión, será un lugar común que el arte –la forma de actividad grávida de significaciones susceptible de que se las posea y goce directamente- es la acabada culminación de la naturaleza y que la <<ciencia>> es en rigor una sirviente que lleva acontecimientos naturales a su feliz término. Así desaparecerían las separaciones que conturban al pensamiento actual: la división de todas las cosas en naturaleza y experiencia, de la experiencia en práctica y teoría, arte y ciencia, del arte en útil y bello, ancilar y libre.

Para comprender la relación que Dewey establece entre arte y ciencia, resulta ineludible tener en cuenta su interpretación de la correspondencia entre medios y fines. Como rasgo distintivo de la experiencia consciente menciona (1948: 293) que “en ella se juntan en una sola cosa lo instrumental y lo final, las significaciones que son signos e hilos conductores y las significaciones que se poseen, padecen y gozan directamente. Y todas estas cosas son eminentemente verdaderas del arte”.

Según Dewey los acontecimientos naturales poseen un principio y un fin, y la tarea de la inteligencia es convertir un fin en un logro, lo que implica la manipulación de los objetos dotando de permanencia y continuidad lo inestable de todo acontecimiento natural.

Desde esta perspectiva los medios son objetos en vistas de un logro específico y, por esto, dirigirlos inteligentemente es un arte y, por lo tanto, conocimiento.

De esta manera, la concepción pragmática amplía la noción de conocimiento ligándolo a su vez, a una forma específica de comprender el término aplicación.

Para Dewey (1948: 135):

aplicación en algo significa una interacción más extensa de los acontecimientos naturales, una eliminación de la distancia y los obstáculos; un proveer ocasiones para interacciones que revelan potencialidades anteriormente escondidas y que traen a la existencia nuevas historias con nuevos inicios y finales.

Consideraciones finales

En este panorama de reconstrucción de supuestos, donde la experiencia es la vía regia para ahondar en la naturaleza, y el conocimiento es un método de acción y asimismo una construcción artística, sienta sus bases la redefinición de la filosofía propuesta por Dewey.

Cabe agregar que la actividad crítica que este filósofo plantea para la misma supone comprometerse con una cierta concepción de la libertad y con algún tipo de reforma social.

En tal sentido su filosofía tiene importantes consecuencias en el ámbito de la educación. Lejos de un ensimismamiento narcisista, como señala Jay (2009: 336-337), la educación para la democracia propuesta por Dewey lleva adelante el “movimiento progresista” en la educación norteamericana, en tanto promueve “el desarrollo de las habilidades propias de la comunicación, la cooperación y la deliberación, precondiciones de toda cultura genuinamente democrática”.

Algunas implicaciones de esto son las nociones referidas a la educación del niño en su totalidad, estimulando su curiosidad acerca del mundo y su inteligencia crítica a través de la experimentación, y dándole herramientas que propicien su crecimiento intelectual y moral.

Una de sus metas primordiales es fomentar el potencial artístico del niño. Mas esta autorrealización desde el punto de vista artístico implica “algo más que la creación de objetos bellos, significaba vivir una vida bella, una vida de

variaciones armónicas, crecimiento equilibrado y donde los sentidos se cultivaban y refinaban al máximo (Jay, 2009: 336).

En este punto es posible afirmar que desde la mirada de Dewey el arte, tanto como la ciencia, constituye un ámbito legítimo de conocimiento que ofrece la posibilidad de favorecer el orden y nuestro trato con la experiencia.

Bibliografía

Dewey, J. (2008). *El arte como experiencia*. Barcelona: Paidós.

——— (1948). *La experiencia y la naturaleza* (1.ª edición). México: Fondo de Cultura Económica.

Faerna, A. M. (1996). *Introducción a la teoría pragmatista del conocimiento* (1.ª edición). Madrid: Siglo veintiuno editores.

Jay, M. (2009). El retorno al cuerpo mediante la experiencia estética. En Jay, M. *Cantos de experiencia. Variaciones modernas sobre un tema universal* (1.ª edición). (pp. 163-205). Buenos Aires: Paidós.

Cabanchik, S. (2002). “El ser se hace de muchas maneras”. *Revista de Filosofía Diánoia*, XLVII (49), 51-63.

CAPÍTULO 6

EL ARTE COMO VERSIÓN Y CONSTRUCTOR DE MUNDO EN LA ONTOLOGÍA EVANESCENTE DE NELSON GOODMAN

Paola Sabrina Belén

Cuando se aborda la cuestión acerca de la capacidad del arte para brindar conocimiento se observa que este asunto puede remontarse a los más antiguos debates estéticos. En la contemporaneidad, esta cuestión se convierte en objeto de un creciente interés propiciado por las nuevas concepciones que surgen en el ámbito de la teoría del conocimiento. La reacción, desde distintas posiciones, contra el presupuesto de la existencia de conocimientos últimos e indubitables, la modificación de la relación teoría-experiencia, el cuestionamiento de la fuerza del mundo externo como criterio de verdad, la superación de la jerarquización entre lo sensitivo y lo intelectual, entre otros factores, posibilitan hoy el pensar la construcción de una teoría del conocimiento vinculada a las artes.

Considerando, entonces, la relevancia adquirida por la *cuestión epistémica* en el ámbito de las reflexiones sobre el arte, y en el marco de la situación delimitada por las nuevas propuestas en la teoría del conocimiento, se entiende el planteo del filósofo norteamericano Nelson Goodman (1906-1998), una de las figuras más importantes de la estética contemporánea y de la filosofía analítica¹.

Su obra, *Los lenguajes del arte*, es una de las más influyentes dentro de la estética analítica, y filosófica en general, de las últimas décadas, y en ella el autor pretende elaborar una teoría sobre los lenguajes que constituyen las diferentes artes.

Para Goodman estos lenguajes adquieren una relevancia especial en el marco de su teoría general del conocimiento, ya que las artes son también formas de

conocimiento del mundo, esto es, las imágenes visuales y auditivas, y el lenguaje literario conforman junto al lenguaje verbal nuestra experiencia.

El pilar de su pensamiento es lo que él denominó la *ontología evanescente*, o *irrealismo*, el que sostiene la imposibilidad de acceder al mundo real como tal, puesto que cualquier acceso al mismo se enmarca dentro de una *versión*. Así, construir versiones es hacer mundos.

Para abordar esto se presenta aquí el denominado *pluralismo irrealista* y su concepción de la mente ligada a la simbolización centrándose en el simbolismo artístico y su relación con la cuestión epistémica. Asimismo, dada la importancia que otorgan ambos autores a la unificación en un programa coordinado de investigación de las perspectivas filosófica y psicológica de las artes, se considera la relevancia de las concepciones goodmanianas en las investigaciones del neuropsicólogo Howard Gardner.

La labor epistémica de la obra de arte

A partir de las nuevas concepciones surgidas en la esfera de la teoría del conocimiento, que superaron el principio de infalibilidad acerca de lo real, la jerarquización entre sensitivo e intelectual, los elementos a priori, la invariante de lo real, la verificabilidad, la reductibilidad de los términos teóricos a la lógica matemática y el falsacionismo, se puede emprender la construcción de una teoría del conocimiento vinculada a las artes.

Di Gregori (1995: 42-43) afirma que en el contexto de las discusiones filosóficas contemporáneas, es posible distinguir entre posiciones fundamentalistas y posiciones no fundamentalistas, de acuerdo a si se adhiera o no a la creencia en la posibilidad de un acceso privilegiado a lo real. La autora sostiene que las tesis básicas con las que se compromete todo *buen fundamentalista* y desde las cuales pretende sostener el acceso privilegiado a lo real son, en primer lugar, que es posible alcanzar algún tipo de conocimiento cierto, indubitable que se constituya en punto de partida seguro para todo

genuino conocimiento, y en segundo lugar, que hay un método que garantiza los resultados del proceso cognoscitivo.

La autora sostiene además que las afirmaciones anteriores, por lo general, están vinculadas a un presupuesto ontológico que entiende que hay una realidad estructurada e independiente de nuestras capacidades como sujetos cognoscentes y, en consecuencia, que la verdad es alguna forma de coincidencia entre proposiciones y estados de cosas. Aunque se acepta que no hay conocimiento independiente de nuestra capacidad de dar razones, la verdad no se identifica con nuestros procedimientos de justificación. De esta manera, desde las posturas fundamentalistas la racionalidad de nuestros procesos de conocimiento estaría garantizada en la medida en que respondan a la fuerza criteriológica de un mundo que se nos impone. El empirismo o positivismo lógico y la fenomenología de Husserl son las principales tendencias fundamentalistas del siglo XX.

Di Gregori agrega que las propuestas post-empiristas reaccionan con distintos argumentos contra las tesis básicas del fundamentalismo, en primer lugar, rechazando el presupuesto según el cual existen conocimientos últimos e indubitables (modificándose, entre otras cosas, los términos de la relación teoría experiencia) y la creencia en un método algorítmico (mecánico) para justificar la verdad de los enunciados y, en segundo lugar, cuestionando la fuerza criteriológica del mundo externo al afirmar que el conocimiento acerca de un mundo desconceptualizado es ininteligible (se sostiene por ejemplo, que las teorías, creencias, paradigmas, mundos de la vida, etc., juegan un papel primordial en lo que percibimos)

Es en el marco de la situación delimitada por estas nuevas propuestas donde puede entenderse el planteo de Nelson Goodman, quien en ese sentido se define como un *pluralista irrealista*.

Este filósofo vincula su *irrealismo* con una tradición que remontándose a Immanuel Kant tiene en el pragmatismo norteamericano una importante fuente.

Afirma Goodman (1990: 14):

creo que este libro pertenece a esa corriente fundamental de la filosofía moderna que se inició cuando Kant sustituyó la estructura del mundo por la estructura del

espíritu humano y que continuó cuando C.I. Lewis sustituyó esa última por la estructura de los conceptos y que ahora continúa con la sustitución de la estructura de los conceptos por la de los diversos sistemas simbólicos de las ciencias, la filosofía, las artes, la percepción o el discurso cotidiano. Esa transformación de la filosofía lleva desde la concepción de una verdad y un mundo únicos, acabados y encontrados así, a pensar en una diversidad de versiones, todas correctas y a veces en conflicto, de diferentes mundos en su hacerse.

Samuel Cabanchik (2005: 37-38) argumenta que, a pesar de las diferencias de método y propósito, las filosofías de William James y Goodman convergen hacia conclusiones similares sobre el conocimiento, la realidad y la verdad,² y además sostiene que el mencionado pluralismo irrealista puede caracterizarse como la conjunción de las siguientes doctrinas:

a) Las cosas, los estados de cosas, sus características y estructuras se constituyen en su realidad misma a través de la construcción y aplicación de diversos sistemas simbólicos, y, las estofas de las que esas cosas están hechas, están hechas conjuntamente con esos sistemas simbólicos y a partir de otros sistemas ya dados. Se afirma así un pluralismo relativista contra el absolutismo que sostiene la validez únicamente del punto de vista de la realidad absoluta. Nuestras atribuciones de verdad y existencia no vienen determinadas por la naturaleza de las cosas como son en sí mismas, sino que se fundamentan en marcos conceptuales con los que operamos y dentro de las cuales esas atribuciones se realizan. No deja así espacio a la intuición de sentido común a favor de que la realidad existe antes que y con independencia de nosotros.

A lo expresado por Cabanchik se agrega que la teoría de los símbolos de Goodman concibe que no existe un mundo con independencia de que lo nombremos, describamos, señalemos, pintemos, etc. Un sistema de símbolos es el conjunto de símbolos o etiquetas que sirven para ordenar, clasificar, representar, etc. un mundo de objetos; cada símbolo está en lugar de otra cosa y sólo tiene sentido dentro de un sistema (Goodman, 1976: 56).

Goodman forma parte del denominado grupo de nominalistas de Harvard, por lo que la idea anterior es indisociable de tal postura filosófica, según la cual las palabras, los símbolos en general que empleamos para nombrar, señalar, etc. los objetos, no tienen ninguna relación con aquello que nombran o predicán, sino que cobran su sentido o valor dentro de un sistema. Por ejemplo, llamar

“rojo” a un objeto, no significa que exista una propiedad algo así como la “rojeidad”, vale decir, los universales no tienen realidad ontológica, son sólo palabras que pueden denominar a varios individuos indistintamente y que se refieren a algo sólo en el marco de un sistema simbólico.

Como ejemplifica Francisca Pérez Carreño (1996: 108) “el rojo denota peligro en el sistema de señales de circulación, mientras que denota carretera de categoría nacional en el sistema de notación de los mapas de carreteras”.

b) Dos versiones que respecto de un supuesto mundo resultarían incompatibles, pueden ser ambas correctas si y sólo si son referidas a mundos distintos. El pluralismo de mundos es una solución para el pluralismo de versiones mutuamente incompatibles. El supuesto mundo originario se diluye en las versiones que, en tanto satisfagan criterios de corrección, hacen los mundos que las verifican.

c) No hay un límite a priori para nuestras posibilidades de construcción de esos sistemas, pero hay criterios y procedimientos de corrección que regulan las construcciones de mundos. Esta proposición establece un contraste tanto con un realismo metafísico como con las estrategias trascendentales de tipo kantiano.

d) La experiencia nos propone de hecho numerosos sistemas simbólicos y versiones, mundos de un mismo y también de diferente tipo.

e) La unificación de la multiplicidad de sistemas simbólicos, si fuera posible, resultaría de complejas conexiones compuestas a partir de esos sistemas. Tal sistema unitario sería un logro más de nuestra invención, sujeto al mismo tipo de restricciones que cualquier otro sistema simbólico (consistencia, riqueza, eficacia, utilidad, etc.).

f) El punto de partida o dato originario es una experiencia ya categorizada y ordenada en sistemas simbólicos, esto es, conjuntos o esquemas de signos organizados sintácticamente y que se aplican referencialmente a un dominio de objetos.

Goodman rechaza la distinción absoluta entre concepto o forma y contenido. Así respecto de muchas versiones será cierto que versan sobre los *mismos hechos*, pero el contenido común también es conceptualmente dependiente de

esas mismas versiones y de otras. Para cada versión siempre habrá una *materia* que ella no hace y con la que hace el mundo del que es versión, pero esa materia, a su vez, habrá sido hecha por otras versiones.

Para el irrealismo goodmaniano el objetivo de la filosofía es alcanzar la claridad sobre todos los procesos que contribuyen a la creación de mundos, lo que constituye el núcleo del conocimiento, ya que es para éste es una misma cosa hacer correctamente mundos y conocerlos. El conocimiento es, en esta perspectiva, el ajuste generalizado de todos los elementos intervinientes en la construcción de mundos, lo que se hace al hacer versiones correctas de esos mundos.

Conocer para Goodman, no puede ser ni exclusivo ni primariamente un asunto de determinación de lo que es verdadero. El refinamiento perceptual, la agudeza de la intuición y la riqueza y ajuste categoriales son la medida del conocimiento. Conocer es sistematizar la experiencia y un sistema es un esquema aplicado a un dominio de objetos y cuanto más discernimiento se logre acerca de las relaciones diversas entre esquemas y objetos, más capaz se es de comprender los distintos sistemas cuyo funcionamiento conforma de diversas maneras nuestras experiencias.

La corrección se convierte en la categoría más amplia del conocimiento, ya que se aplica a todas las acciones y símbolos involucrados en la construcción de mundos, verbales o no. En relación con ella Goodman (1990: 178) utiliza la noción de ajuste que se aplica a todos los elementos del conocimiento y la comprensión: cada una de las nuevas adopciones debe ajustarse a todas las anteriores que ya se encuentran trabajando en la versión del caso.

Vale decir, que no pueden construirse los mundos que se quiera, sólo se construyen sobre otros ya existentes.

Afirma Goodman (1990: 144) que tanto Cervantes, como el Bosco, en no menor medida que Newton o Darwin parten de mundos familiares, los deshacen, los rehacen y vuelven a partir de ellos reformulándolos de diversas maneras que terminan siendo reconocibles y re-cognoscibles.

En definitiva, la construcción de mundos es para Goodman aquello que reúne las diversas esferas de la experiencia humana, y éstos se construyen

realizando versiones mediante símbolos. Desde su propuesta de una Ontología evanescente:

una vez que reconocemos que algunos presuntos rasgos del mundo derivan de – son hechos impuesto por- las versiones, “el mundo” se evapora rápidamente. Pues no hay ningún rasgo independiente de la versión, ni ninguna versión compatible con todas las versiones verdaderas [...] El mundo de una versión verdadera es un constructo. (Goodman, 1995: 63-64)

Se ve así que la realidad es una construcción simbólica y la moral, la política, la ciencia, el arte, la filosofía pueden considerarse como diversas formas en las que se crea y recrea lo real de manera constante:

Es [...] sorprendente la amplia variedad de versiones y concepciones del mundo que nos suministran las diversas ciencias, los trabajos de diferentes pintores y escritores, o nuestras percepciones mismas tal como han sido modificadas por esa variedad, por las circunstancias y por nuestras propias intuiciones, intereses y experiencias pasadas. (...) Ni poseemos en esos casos un conjunto claro de marcos de referencia, ni tenemos ninguna regla a la mano que transforme la física, la biología o la psicología entre sí, ni tampoco disponemos en absoluto de alguna regla que transforme a su vez esas disciplinas en la concepción de un Van Gogh, o la de un Van Gogh en la de un Canaletto. (Goodman, 1990: 20)

Su afirmación de que la realidad se construye por medio de símbolos y su reflexión sobre las obras de arte partiendo de su pertenencia a sistemas simbólicos permite vincular su filosofía con la de Ernst Cassirer.

En 1923 se publican los primeros volúmenes de la *Filosofía de las formas simbólicas* en los que Cassirer concibe a la mente como el conjunto de los procesos de simbolización. En este trabajo plantea que las diversas formas simbólicas objetivas, entre las que incluye al arte (junto al lenguaje, el mito y la ciencia), son variaciones de la misma conciencia simbólica, de la capacidad del espíritu humano de constituir símbolos, dado que el hombre es, propiamente, un animal simbólico, cuya relación con las cosas sensibles es esencialmente constitutiva de su sentido. En los símbolos se presenta lo sensible como manifestación de sentido y es la simbolización la que convierte al hombre en hombre y permite el ordenamiento de nuestro ambiente como mundo. Desde esta perspectiva la impresión sensible que da lugar al acto de simbolización no es algo ópticamente dado sino algo que postula el sujeto.

Gardner (1982: 75) afirma que Cassirer cuestiona ciertos aspectos del legado kantiano. Kant daba por sentado que las categorías de la comprensión les eran dadas a los hombres, vale decir que todos los seres humanos podrían entender conceptos tales como la relación entre el todo y la parte, la causalidad, etc. y tendrían una capacidad intrínseca para el conocimiento científico racional. Cassirer, por su parte, está convencido de que estas construcciones racionales surgen en conexión con otras formas de pensamiento de orientación menos racional. Es necesario, desde la mirada de Cassirer, considerar un abanico más amplio de formas de pensar para llevar adelante el estudio de la mente.

Según este filósofo nuestra construcción de la realidad supone la utilización de un extenso grupo de formas simbólicas. Se ve así que, en lugar de presuponer la existencia de una realidad independiente de las formas simbólicas, Cassirer sostiene que nuestra realidad es creada por las formas simbólicas y el lenguaje constituye dicha realidad, no la refleja. La percepción y el significado surgen del interior y son depositados en los objetos y experiencias, vale decir que no se hallan determinados causalmente por los objetos del mundo exterior.

Puede sostenerse que, en Cassirer, los símbolos constituyen el pensamiento mismo; los únicos medios con los que contamos para hacer la realidad y sintetizar el mundo. De esta manera, el hombre vive en un universo simbólico.

Respecto de la prioridad epistemológica de estas formas simbólicas, en su obra de 1923 Cassirer acepta sin cuestionar la concepción vigente que implicaba que el pensamiento científico constituía la forma más elevada de conocimiento humano. Sin embargo, en *Antropología filosófica: introducción a una filosofía de la cultura*, de 1944, supera dicha noción jerárquica de las formas de pensamiento y admite que cada una de estas formas de conocer tiene su propia fuerza. Aunque puede observarse que ahora concede un especial lugar al arte, ya que éste ofrece una imagen más rica de la realidad, su intención ya no es presentar las distintas formas simbólicas en un orden jerárquico (Gardner, 1982: 78).

Goodman declara su deuda con la obra de Cassirer. En el pensamiento goodmaniano vuelve a encontrarse la creencia del filósofo alemán en la multiplicidad de mundos y en la función constructiva de los símbolos, asimismo

ambos reflexionan sobre el arte partiendo de su consideración como sistema simbólico. Reconoce con él que no existe un único mundo real con el que comparar nuestras diversas versiones y también acuerda en que todas las versiones han sido construidas por nosotros por lo que ninguna merece prioridad epistemológica sobre otra.

Sostiene Goodman (1990: 17):

Innumerables mundos, creados de la nada mediante el uso de símbolos”: así podrían resumirse algo satíricamente ciertos temas fundamentales de la obra de Ernst Cassirer. Esos temas, entre los que cuentan la multiplicidad de mundos, la engañosa apariencia de “lo dado”, el poder creativo del entendimiento, o la variedad de los símbolos y su función conformadora, son también parte crucial de la perspectiva que aquí se defenderá.

Pero, mientras que según Goodman, la tesis de Cassirer se podría resumir en “innumerables mundos, creados de la nada mediante el uso de símbolos”, su propuesta postula que los mundos se construyen siempre a partir de otros previos:

Las muchas estofas de las que están hechos los mundos –la materia, la energía, las ondas, los fenómenos- están hechas a la vez que esos mismos mundos. ¿Pero de qué están hechas, a su vez, tales estofas? No están hechas, evidentemente, de la nada, sino que están hechas de otros mundos. La construcción de mundos, tal como la conocemos, parte siempre de mundos preexistentes de manera que hacer es, así, rehacer. (Goodman: 1990, 24)

Agrega Goodman (1990: 23):

En la medida que seamos proclives a la idea de que existe una pluralidad de versiones correctas, que son irreducibles a una sola y que entran en mutuo contraste, no debemos buscar su unidad en un *algo*, ambivalente o neutral, que subyace a tales versiones cuanto en una organización global que las pueda abarcar a todas ellas. Cassirer asume esa tarea de búsqueda por medio de un estudio transcultural del desarrollo del mito, de la religión, del lenguaje, del arte y la ciencia. Mi manera de abordarla se inclina, más bien a un estudio analítico de los tipos y de las funciones de los símbolos y de los sistemas simbólicos.

Goodman plantea que el arte es una forma de conocimiento como la ciencia, ofreciendo la posibilidad de reunirlos como ámbitos de la experiencia humana. Para Goodman la experiencia sensible debe pensarse ligada a los procesos mentales, considerándose de esta manera en pie de igualdad lo sensitivo y lo

intelectivo, la práctica y la teoría. Tanto los procesos artísticos como los científicos son parte esencial de un aprendizaje que nos relaciona con el mundo a través de los sistemas simbólicos y si *conocer* es siempre un *conocer a través de*, arte y ciencia son complementarios e igualmente necesarios. En sus palabras: “el arte no debe tomarse menos en serio que las ciencias en tanto forma de descubrimiento, de creación y de ampliación del conocer, en el sentido más amplio de promoción del entendimiento humano” (Goodman, 1990: 41).

La ciencia no puede entenderse como el instrumento privilegiado para conocer una realidad trascendente y tanto el arte como la ciencia permiten renovaciones conceptuales y categoriales de la experiencia a partir de las cuales se crea y recrea la realidad. La diferencia entre estos sistemas simbólicos estriba en sus distintas funciones y características; “mientras que en las ciencias importan la verdad, la denotación, la explicación y la predicción, en el arte se enseñorean la metáfora, la ejemplificación y la expresión” (Cabanchik, 2002: 59).

Afirma Goodman (1995: 226):

Los nuevos modos eficaces de ver, escuchar o sentir, son aspectos que revelan un desarrollo en la construcción y el dominio de nuestros mundos, tanto como las nuevas concepciones y teorías científicas eficaces. Las diferencias genuinas y significativas entre el arte y la ciencia son compatibles con su función cognitiva común; y las filosofías de la ciencia y del arte se abrazan dentro de la epistemología, concebida ésta como la filosofía del conocimiento.

A partir de su concepción de la mente como el conjunto de los procesos de simbolización, Goodman (1990: 25-36) destaca que las operaciones simbólicas a partir de las cuales tanto en la ciencia como en el arte se derivan mundos a partir de otros son:

-composición/descomposición: consiste en conjuntar y separar los elementos y es una forma de clasificar y ordenar;

-ponderación: es el acento, énfasis, relevancia que cobran los distintos elementos;

-ordenación: consiste en colocar los elementos en determinada secuencia de orden;

-supresión y complementación: dos mundos pueden diferenciarse por la ausencia o complementariedad de algunos de los elementos;

-deformación: son las distintas formas de reconfiguración de mundos (variación, distorsión, etc.).

Piensa en la existencia de diferentes clases de símbolos y de sistemas simbólicos y en relación con ello introduce su concepto de sistema notacional definido como un sistema de símbolos que satisface criterios sintácticos y semánticos. La notacionalidad es un ideal, y casi todos los sistemas simbólicos que se emplean en la práctica violan por lo menos uno de los criterios de notacionalidad. De esta manera, Goodman (1976: 137-181) explica que es posible clasificarlos según el grado en que se aproximan a la notacionalidad o se desvían de ella:

-La notación de la música occidental cumple básicamente los requisitos semánticos y sintácticos de un sistema notacional ya que permite pasar de la notación a la obra ejecutada y nuevamente a la notación.

-El lenguaje corriente cumple con los requisitos sintácticos, en tanto se puede reconocer cada uno de los elementos constitutivos (palabras) y la forma en que se pueden combinar (sintaxis), pero no satisface las exigencias semánticas de la notacionalidad porque el universo de significados del lenguaje está plagado de ambigüedad, redundancia y otros rasgos.

-El arte (la pintura, la escultura) viola todos los criterios de notacionalidad ya que no es posible verificar cuáles son los elementos constitutivos, ni cómo se los podría combinar, ni qué representan los elementos de la obra, o la obra en su totalidad. La pintura está llena de significados múltiples en todos los niveles posibles.

En cuanto a los mundos que constituye el arte Pérez Carreño (1999: 107) enfatiza que si bien se trata de mundos ficticios, sin embargo, al mismo tiempo son reales. En las obras de arte una de las formas de simbolización es la representación ficticia, y se suman a ella la representación de hechos reales, la ejemplificación de formas y la expresión de sentimientos.

Goodman (1990: 43) sostiene la tesis de que las obras de arte pertenecen a sistemas simbólicos y, como todo sistema simbólico hace mundo, entonces, las

obras de arte construyen mundos. Dado, por otra parte, que el hacer un mundo implica conocerlo, resulta que la obra de arte cumple una labor epistémica.

Este filósofo, entonces, piensa el arte como una actividad de la mente que involucra el uso y la transformación de diversas clases de símbolos y sistemas de símbolos. En estos sistemas los símbolos operan por medio de las funciones simbólicas de representación, ejemplificación y expresión, todas consideradas formas de la referencia.

Respecto de la representación, Goodman distingue dos modos de uso del término *representar*. Uno de esos sentidos es el denotativo el cual coloca el énfasis en el objeto representado, esto es, el objeto al cual se refiere la representación. Así, un cuadro tiene que denotar a un hombre para representarlo. La representación denotativa es una relación diádica entre un cuadro, y aquello a lo que el cuadro se refiere.

Si bien el presente texto se centra en la representación denotativa, es necesario señalar que, de acuerdo con este filósofo, no siempre se utiliza el término en este sentido, dado que a veces se usa, no para hablar del objeto representado externo al cuadro, sino para decir qué clase de cuadro es, es decir, como descripción del mismo. En este caso la representación es monádica, y en este segundo sentido un cuadro puede ser de un cierto tipo sin que represente nada. Sostiene Goodman (1976: 42):

Un cuadro tiene que denotar a un hombre para representarlo, pero no tiene por qué representar nada para ser una representación-de-hombre [...] El hombre de *Paisaje con cazador* de Rembrandt no es, probablemente, una persona real; es justamente el hombre del grabado de Rembrandt. En otras palabras, el grabado no representa a un hombre, sino que es simplemente un cuadro-de-hombre, y más concretamente el hombre-del-cuadro-de-Rembrandt-*Paisaje-con-cazador*.³

Volviendo al primer modo, se ve que la noción de representación pictórica puede, según el autor, ser pensada en analogía con la noción de descripción lingüística. La representación por imágenes establece una relación referencial que él llama denotación no verbal.

Las representaciones son imágenes que funcionan, de algún modo, como descripciones, como un predicado que se puede aplicar a objetos. Las imágenes representan su objeto mientras que los símbolos lingüísticos, cuando

lo denotan, describen su objeto. La referencia a un objeto es necesaria para representarlo figurativamente tanto como para describirlo verbalmente. Una imagen para representar un objeto tiene que ser un símbolo de éste, tiene que estar en lugar suyo, referirse a él (Goodman: 1976: 46).

Una imagen que representa un objeto, se refiere a él, más específicamente lo denota. La denotación es el núcleo de la representación y es independiente de la semejanza. Así el primer paso para abordar la representación es la crítica a la idea de que ésta depende de la semejanza y que se caracteriza por imitar la realidad.

El problema está en asumir la semejanza como un criterio absoluto sin reconocer el trabajo perceptivo, el énfasis y las selecciones hechas por el artista al representar, o también el trabajo realizado por el espectador al comprender la imagen.

Afirma Goodman (1976: 24):

“Para obtener un cuadro fiel, hay que tratar de copiar lo más exactamente posible el objeto tal cual es”. Esta cándida aseveración me desconcierta. En efecto, el objeto que está delante de mí es a la vez un hombre, un enjambre de átomos, un complejo de células, un violinista, un amigo, un loco y muchas cosas más. Si ninguna de ellas constituye el objeto tal cual es, ¿qué lo constituye, luego? Si todas ellas no son sino modos de ser del objeto, ninguna será el modo de ser de éste. No puedo copiarlas todas de una vez; y cuanto más lo lograra, tanto menos sería, el resultado un cuadro realista.

Esa aseveración implica, desde su punto de vista, que habría que copiar el objeto tal como lo vería un ojo libre e inocente. Siguiendo a Ernst Gombrich, declara:

la trampa estriba en que no existe el tal ojo inocente. El ojo se sitúa, vetusto, frente a su trabajo, obsesionado por su propio pasado y por las insinuaciones pasadas y recientes del oído, la nariz, la lengua, los dedos, el corazón y el cerebro. No funciona como un instrumento autónomo y solo [...]. El ojo selecciona, rechaza, organiza, discrimina, asocia, clasifica y analiza, construye. No actúa como un espejo que tal como capta, refleja; lo que capta ya no lo ve tal cual, como datos sin atributo alguno, sino como cosas, alimentos, gentes, enemigos, estrellas, armas. (Goodman, 1976: 25-26)

El mito del ojo inocente, afirma, es un cómplice terrible del dato absoluto. Ambos derivan de, y favorecen, la visión del conocimiento como un

procesamiento de la materia prima captada por los sentidos, y a través de procesos de interpretación el observador o el productor de la imagen recuperarían una especie de visión original de las cosas. Contra esa concepción, por su parte Goodman considera que no es posible un mirar neutro, en el proceso de percepción, es imposible separar lo que fue captado de lo que es interpretado, éstas son operaciones interdependientes. Lo que vemos lo vemos como alguna cosa.

Tampoco el realismo puede definirse en términos de semejanza con el objeto; el criterio es la familiaridad, la habituación al sistema de símbolos. El realismo, entendido como un estilo de representar que siempre estuvo ligado a la noción de representación fiel, no está exento de convenciones. “El realismo es relativo, viene determinado por el sistema de representación normal de una cultura o una persona dadas en un tiempo dado” (Goodman: 1976: 52).

Cuando se dice que una imagen es realista se está queriendo decir que ella da mucha información sobre lo que representa y que puede verse inmediatamente lo que retrata, pero esa facilidad de lectura depende de cuánto se está familiarizado con aquel modo de representar.

Nunca, considera Goodman (1976: 27), un cuadro “representa puramente a x, más bien representa a x *en cuanto* hombre, o representa a x *que es* una montaña, o representa *el hecho de que* x es un melón”⁴. Al representar, un cuadro selecciona una clase de objetos y, pertenece a la vez a una cierta clase de cuadros. En palabras de Goodman (1976: 47-48):

Si representar es cuestión de clasificación de los objetos más que de su imitación, de su caracterización más que de su copia, en modo alguno es cuestión de un informe pasivo. El objeto no posa como modelo dócil con sus atributos claramente separados y puestos de relieve para que lo admiremos y retratemos. Es un objeto entre muchos otros, y puede agruparse con cualquier selección de ellos; y para cada una de estas agrupaciones existe un atributo del objeto [...]. Una clasificación implica una puesta de relieve; y la aplicación de una etiqueta (pictórica, verbal, etc.) efectúa una clasificación con tanta frecuencia como la registra.

Para este filósofo:

el objeto en sí no está ya hecho, sino que es el resultado de un modo de tomar el mundo. La confección de un cuadro participa, por lo común, en la confección de lo

que hay que pintar. El objeto y sus aspectos dependen de la organización; y cualquier tipo de etiquetas es un instrumento de organización. (Goodman, 1976: 48)

Una etiqueta o símbolo asocia unos objetos a medida que se aplica a ellos, y se asocia además con otras etiquetas. Asimismo, aunque menos directamente, asocia a sus referentes con estas otras etiquetas y sus referentes, y así sucesivamente.

Vale decir, que esta forma de referencia en virtud de cómo clasifica y es clasificada puede establecer o señalar conexiones, analizar objetos y organizar el mundo.

“La representación o descripción es apropiada, eficaz, feliz, iluminadora, sutil, intrigante, en la medida en que el artista o el escritor capten relaciones frescas y significativas e ideen medios para ponerlas de manifiesto” (Goodman, 1976: 48).

En la representación el artista “puede hacer resaltar semejanzas y diferencias olvidadas, forzar asociaciones inhabituales, y rehacer hasta cierto punto nuestro mundo” (Goodman, 1976: 49).

La aplicación y la clasificación de una etiqueta o un símbolo están relacionados con un sistema ya que sólo dentro de un sistema una imagen constituye una representación de alguna cosa. Un sistema simbólico es el conjunto de etiquetas que sirven para ordenar, clasificar un mundo de objetos y comprende tanto los símbolos como su interpretación. Referirse a algo es el núcleo de la simbolización, pero esto sólo ocurre en el marco de un sistema. Cada sistema se refiere a un mundo y utilizarlo significa percibir, sentir, conocer ese mundo según esos símbolos (Pérez Carreño, 1999: 108).

En definitiva, comprender un símbolo es comprender a qué se refiere y lo que un símbolo refiere depende de su uso dentro de un sistema simbólico. Lo que un símbolo es, su alcance, límites y propiedades están determinadas por el sistema en el que opera y por eso la simbolización es enteramente contextual.

En la representación el establecimiento de la relación de denotación no depende tanto de las propiedades del propio símbolo, sino del hecho de pertenecer a un determinado sistema de representación que permite que el símbolo sea correlacionado con un objeto, correlación que depende de

cuestiones tales como el hábito y las convenciones con las que se está familiarizado.

Al abordar la cuestión de la constitución de los sistemas pictóricos o de la representación de imágenes, Goodman (1976: 229-235) diferencia la representación de la descripción lingüística. La diferencia entre ellas consiste en una diferencia de sistemas. Los sistemas lingüísticos son sistemas cuyos símbolos son sintácticamente diferenciados, ya que siempre podemos distinguir entre un carácter y otro, entre una letra y otra, mientras que en los sistemas pictóricos los símbolos son sintácticamente densos, no hay diferenciación, articulación en los elementos expresivos, por ejemplo, entre una línea fina y otra más gruesa, siempre puede haber una intermedia y diferencias mínimas dan lugar a una distinción entre los símbolos. Además los sistemas pictóricos son relativamente saturados, vale decir, que todos los aspectos del símbolo pictórico (colores, líneas, etc.) son constitutivos de él como símbolo, todos los elementos del material expresivo son, en principio, relevantes.

Sin embargo, tanto el lenguaje como los sistemas representacionales son semánticamente densos, es decir, la determinación del campo de referencia es variable. Lo que un símbolo refiere o denota, depende, por lo tanto de una correlación efectuada al interior del sistema de representación.

Los símbolos representacionales abarcan no sólo los casos en que efectivamente se representan objetos existentes, sino también las representaciones de objetos ficticios.

Según Goodman, podemos tener casos de denotación nula, singular o múltiple. En el primer caso es típica la representación de objetos ficticios, como una imagen de un unicornio o un centauro. La denotación singular ocurre, por ejemplo, en el retrato de un individuo particular, y la denotación múltiple puede encontrarse, por ejemplo, en el diccionario, donde una imagen de una jirafa denota no un individuo particular, sino a todos los individuos a los que esa representación se aplica.

Agrega además que una "obra de arte, por muy libre que esté de representación y de expresión, sigue siendo un símbolo, aunque aquello que

simbolice no sean cosas, personas o sentimientos, sino ciertas formas de color, textura o de forma que esa obra manifiesta” (Goodman, 1990: 96).

Un símbolo al mismo tiempo que denota algo, llama la atención sobre sus propiedades, vale decir las ejemplifica. Mientras que en la denotación el sentido de la referencia va desde el símbolo o etiqueta hasta aquello a lo que se aplica, en el caso de la ejemplificación y también en el de la expresión, el sentido de la referencia se invierte y va desde algo a lo que se aplica la etiqueta hasta la etiqueta. En la ejemplificación un símbolo sirve de muestra de las propiedades que posee literal o metafóricamente. En tanto un símbolo que denota se refiere a algo, un símbolo que ejemplifica una propiedad es denotado por alguna etiqueta de la propiedad en cuestión.

Los elementos compositivos forman parte de este modo de simbolización. Por ejemplo, si una imagen ejemplifica el uso del color gris posee la propiedad de ser gris. Existe un predicado gris que se aplica correctamente a ese objeto. Sin embargo, el mero hecho de poseer un rasgo no implica que lo esté ejemplificando, por ejemplo, el cuadro no ejemplifica el tamaño que tiene. La ejemplificación exige posesión y referencia. Agrega Goodman (1976: 68): “saber qué propiedades de un símbolo son las que se ejemplifican depende del sistema particular de simbolización en juego” y “cuál de sus propiedades una cosa ejemplifica a menudo puede ser muy difícil decirlo” (Goodman, 1976: 80).

En cuanto a la expresión, Goodman rechaza la idea de que la obra de arte exprese, por ejemplo tristeza porque transmita el estado de ánimo de su productor o por que lo cree en el receptor. La posesión de aquello que se expresa es condición de la expresión, que consiste en una ejemplificación metafórica: mientras que de un cuadro se dice literalmente que es gris, sólo metafóricamente se dice que es triste (Pérez Carreño, 1999: 109-110).

En el pensamiento goodmaniano la metáfora se presenta como una noción central. Este filósofo considera que producirla es aplicarle una etiqueta nueva, distinta a un objeto habitual. Ésta resalta aspectos que hasta entonces habían pasado desapercibidos e ilumina nuestra experiencia desde puntos de vista diferentes. La utilización de nuevas etiquetas produce, a la vez, la sorpresa y el reconocimiento. La sorpresa ante lo que habitualmente sería un error, ya que la

etiqueta carga con una historia que entra en conflicto con la nueva aplicación y el reconocimiento de que el objeto etiquetado posee propiedades que la nueva etiqueta pone de manifiesto. La historia pasada de la etiqueta da pistas de su aplicación en un nuevo contexto. De esta manera, la introducción de la metáfora cambia el reino de los antiguos símbolos, los reorganiza (Pérez Carreño, 1999: 110).⁵

El sentimiento es un elemento fundamental en la obra de arte, pero su función es diferente de la que cumple en la vida ordinaria. Las emociones en la obra de arte funcionan cognoscitivamente, son un medio para discernir las propiedades que una obra posee y expresa. Así, Goodman (1976: 249-250) dota de emociones al entendimiento más que privar a la experiencia estética de ellas. El empleo cognoscitivo implica discriminar y relacionar las emociones con el fin de evaluar y entender la obra de arte e integrarla al resto de nuestra experiencia del mundo.

En este marco, la experiencia estética es ante todo una experiencia cognitiva. El arte proporciona conocimiento, por lo que el estudio de sus procedimientos forma parte de una teoría general del conocimiento. Con su caracterización cognitiva de la experiencia estética intenta superar la distinción entre lo cognitivo y lo emotivo, el conocer y el sentir y asimismo, como ya vimos, acerca las experiencias estética y científica.

En sus palabras:

La comprensión y la creación en las artes, al igual que toda especie de conocimiento y de descubrimiento -desde la percepción más simple hasta el patrón de descubrimiento más sutil y la clarificación conceptual más compleja- no son cuestiones ni de contemplación pasiva ni de pura inspiración, sino que implican procesos activos, constructivos, de discriminación, interrelación y organización. De acuerdo con esto, ni la sensación está tan aislada del pensamiento, ni lo están los diversos sentidos entre sí, ni las artes de las ciencias. (Goodman, 1995: 239)

Entiende Goodman que aquello que conocemos a través del arte, la invención y la comprensión de símbolos artísticos, es sentido en los huesos y músculos tanto como es comprendido por la mente. Se observa, de este modo nuevamente, que la cognición incluye todos los aspectos relacionados con el conocimiento y la comprensión, desde la inferencia lógica hasta la

discriminación perceptual mediante el reconocimiento de patrones y la intuición emotiva. La sensación, la percepción, el sentimiento y la razón, son facetas de la cognición y cada una influye sobre las demás.

La reflexión de Goodman sobre la producción y la comprensión en las artes ofrece una noción de las clases de destrezas y capacidades que son importantes para todo aquel que trabaje en este campo. El productor o creador es el individuo con suficiente comprensión de las propiedades y funciones de ciertos sistemas de símbolos como para permitirle crear obras que funcionen de una manera estéticamente eficaz, obras que sean plenas, expresivas, susceptibles de múltiples lecturas. Por su parte, el perceptor artístico, sea miembro del público, crítico o conocedor debe ser sensible a las propiedades de los símbolos que transmiten significado artístico: a la plenitud, la ejemplificación, la densidad y la pluralidad de significados.

Estas propiedades a las que debe ser sensible los perceptores artísticos se relacionan con la propuesta goodmaniana del reemplazo de la pregunta ¿Qué es el arte? o “¿Qué objetos son (permanentemente) obras de arte?” por “¿Cuándo hay arte” (Goodman, 1990: 98). Para contestar esta última cuestión propone los denominados síntomas de lo estético. Es decir, frente a la imposibilidad de dar una definición unitaria de las obras de arte, Goodman señala cinco síntomas que son simplemente condiciones que tienden a darse en la obra de arte, vale decir, necesariamente no se encuentran en ella y tampoco su presencia es suficiente para identificarla. En la estética goodmaniana ningún sistema simbólico es inherentemente artístico, sino que los sistemas de símbolos presentan finalidades artísticas cuando los individuos los emplean de determinados modos y en función de determinados fines:

un objeto se convierte en obra de arte sólo cuando funciona como un símbolo de una manera determinada. La piedra no es normalmente una obra de arte cuando yace en la carretera, pero pudiera serlo en una exposición que se realiza en un museo. (Goodman, 1990: 98)

Entre tales síntomas de lo estético Goodman (1990: 99-100) considera:

-La densidad sintáctica por la que las diferencias más sutiles pueden constituir diferencias entre símbolos.

-La densidad semántica según la cual los referentes de los símbolos se distinguen por sutiles diferencias en ciertos aspectos.

-La plenitud relativa que entiende que un número comparativamente elevado de los aspectos de un símbolo tiene significación.

-La ejemplificación, por la que un símbolo, posea o no denotación, simboliza en la medida en que funciona como una muestra de las propiedades que posee literal o metafóricamente.

-Y, la referencia múltiple y compleja que significa que el símbolo desempeña varias funciones referenciales integradas y en interacción, algunas directas y otras por intermedio de símbolos diferentes. Es decir que, en lugar de tener un solo significado carente de ambigüedad, fácilmente accesible y que se preste a ser parafraseado o traducido, el símbolo conlleva una penumbra de superposición y de significados difíciles de separar, cada uno de los cuales contribuye a los efectos de la obra.

Para Goodman (1995: 211) “es el modo en que una cosa funciona simbólicamente, más que la cosa misma, el que se puede o no calificar de estético; y la excelencia estética consiste en la eficacia cognitiva de una obra cuando funciona estéticamente”.

Declara además:

[las] obras funcionan, cuando participan en la organización y reorganización de la experiencia estimulando la mirada activa, agudizando la percepción, aumentando la inteligencia visual, ensanchando perspectivas, sacando a la luz nuevas conexiones y contrastes y llamando la atención sobre géneros significativos descuidados participan en la organización y reorganización de la experiencia y, de este modo, participan en la labor de hacer y rehacer nuestros mundos. (Goodman, 1995: 271)

El funcionamiento de las obras de arte se produce, en definitiva, “porque interactúan con toda nuestra experiencia y con todos nuestros procesos cognitivos en el progreso continuado de nuestro conocimiento” (Goodman, 1995: 272).

En los términos de Cabanchik (2005: 49) la innovación de Goodman radica, precisamente, en vincular el conocimiento a la riqueza y la variedad de

nuestros sistemas. Así, la búsqueda de la certeza cede su lugar a la tarea de alcanzar una experiencia del mundo más rica, variada y ajustada.

La teoría goodmaniana de los símbolos y su incidencia en las investigaciones de Gardner. El caso del Proyecto Cero de Harvard

La psicología cognitiva o cognitivismo se inicia en Estados Unidos a fines de la década del 50 y es una de las corrientes contemporáneas de mayor auge. Hasta ese momento la psicología académica americana estaba en manos del conductismo. Entre los factores que propician el cuestionamiento del conductismo se halla, precisamente, la crisis epistemológica de la ciencia en la que se sustentaba, ya que los conductistas aceptaban y sostenían los postulados del positivismo lógico. Los cognitivistas, por su parte, sostienen que la realidad es algo que organiza el sujeto, por lo que un aspecto al que prestan especial atención es la explicación de cómo se forman sus instrumentos intelectuales y ofrecen, asimismo, modelos que pretenden explicar el funcionamiento de la mente y de los procesos psicológicos que intervienen en la cognición (simbolización, atención, percepción, emoción, memoria, inferencia, etc.) (Canteros, 1990: 30-33).

Entre los aportes más valiosos de esta corriente de pensamiento se encuentran los del norteamericano Howard Gardner, conocido, entre otras cosas, por su *Teoría de las inteligencias múltiples* y por haberse desempeñado como codirector del Proyecto Cero fundado por Goodman.

En el marco general de su programa filosófico, en el año 1967 Goodman impulsa la creación del denominado Proyecto Cero, formado por un grupo de investigadores de la Escuela de Postgrados de la Universidad de Harvard. La misión de sus programas de investigación ha sido, y es, comprender y promover el desarrollo cognoscitivo, el proceso de aprendizaje, el pensamiento y la creatividad en las artes y en otras disciplinas, y asimismo estudiar y mejorar la educación en las artes, pues estiman que su aprendizaje debe ser estudiado como una actividad cognoscitiva seria.

Declara Goodman (1995: 225):

Llegar a entender una pintura o una sinfonía realizadas en un estilo desconocido, llegar a reconocer la obra de un artista o de una escuela, llegar a ver o a oír de un modo nuevo, es una hazaña tan cognitiva como aprender a leer, a escribir o a sumar.

Y agrega más adelante: “Cómo se pueden comprender y crear obras de arte, y a través de ellas, nuestros mundos, debe ser parte de la educación básica de millones de los que nunca seremos artistas” (Goodman, 1995: 229).

En 1972 Perkins y Gardner se convierten en codirectores. Afirma Gardner (1995: 14) que “el interés que ha animado el proyecto ha sido estudiar la naturaleza de la simbolización humana, con una especial referencia a esas formas de simbolizar que son clave para las artes”.

A partir de este proyecto y, concebida por Gardner, surge una de las formulaciones teóricas más importantes: la teoría de las inteligencias múltiples, basada en la variedad de respuestas del ser humano ante los problemas. En relación con ello, Gardner (1995: 14) asevera: “la cognición humana es polifacética y [...] el mejor modo de considerar el intelecto humano es verlo como un conjunto de facultades relativamente autónomas (lo que he denominado las diversas inteligencias humanas)”.

Gardner (2005: 20) declara su propósito de ampliar el concepto de *lo que cuenta* respecto de la mente incluyendo el estudio de la personalidad, las emociones y el contexto cultural en el que necesariamente se desenvuelven todos los procesos mentales y además busca comprender la índole de las actividades artísticas de los niños.

Parte de considerar el funcionamiento de la mente de acuerdo a principios estructuralistas tomando como referentes del estructuralismo al psicólogo del desarrollo Piaget, el lingüista Chomsky y el antropólogo Levi-Straus. El supuesto fundamental aquí es que la mente funciona de acuerdo con reglas específicas, a menudo inconscientes y estas reglas pueden indagarse y hacerse explícitas mediante un examen sistemático del lenguaje, las acciones y la capacidad del hombre de resolver problemas (Gardner, 2005:80).

Sin embargo, reconoce las limitaciones de este enfoque y las más pertinentes dado su interés en el conocimiento artístico derivan de lo que considera la índole esencialmente cerrada de los sistemas estructuralistas. Cada uno de los principales estructuralistas cognitivos considera las opciones del pensamiento humano como preordenadas de algún modo, como limitadas de antemano. Según Gardner esto hace que su obra resulte particularmente problemática a efectos de aplicarla a un estudio de la mente centrado sobre todo en la innovación y la creación, así como en la elaboración de obras de arte. Entiende que la limitación implicada en el enfoque estructuralista clásica se puede circunscribir mediante el reconocimiento de un aspecto especial del pensamiento humano: su capacidad de crear y fomentar el intercambio a través de diversas clases de sistemas de símbolos. Estos sistemas o códigos de significación son vehículos a través de los cuales se produce el pensamiento y por su propia naturaleza son abiertos y creativos. Aquí Gardner acepta la propuesta de Goodman, quien lleva adelante el programa de Cassirer y Langer. De este modo, presenta su trabajo como el punto de unión de tres corrientes previamente divergentes: los principios propuestos por el enfoque estructuralista de la mente (Piaget, Chomsky, Levi-Straus), el programa de una escuela filosófica orientada hacia el pensamiento simbólico en las artes (Cassirer, Langer, Goodman) y una serie de procedimientos experimentales que considera efectivos para trabajar con niños normales y con adultos que sufren lesiones cerebrales.

Concentra sus estudios en la creatividad y en los procesos cognitivos del arte, con la pretensión de crear un modelo de mente creativa. Para Gardner, la evolución, desde la perspectiva de la adquisición y dominio de los sistemas simbólicos, está en función del reconocimiento progresivo de la importancia que en la cognición humana adquiere la capacidad de emplear diferentes clases de símbolos. Es en este aspecto donde puede establecerse un punto de contacto entre el pensamiento goodmaniano y la psicología cognitiva de Gardner.

En relación con lo anterior, en su obra *Educación Artística y Desarrollo humano* Gardner plantea que, precisamente, el enfoque con una base mayor de la

cognición, es decir, el que tiene en cuenta una amplia gama de competencias humanas, ha comenzado a dominar en las últimas décadas. Afirma que esta perspectiva se basa en los estudios filosóficos llevados a cabo, principalmente, por especialistas interesados en las capacidades de utilización de los símbolos. Cuando se comenzaron a describir estas competencias simbólicas humanas la atención se centró, principalmente, en aquellas facultades que emplean símbolos aislables considerados de fácil manipulación. Y según Gardner (1994: 26-27), para estas primeras descripciones:

El reino de la lógica se consideraba el ideal de la simbolización, donde los símbolos podían designar inequívocamente elementos numéricos o lingüísticos y podían manipularse de acuerdo con reglas claramente especificables. El lenguaje también se reconoció como una forma simbólica humana fundamental; siempre que sea posible [...] utilizarse con aquella precisión y falta de ambigüedad asociadas con los sistemas simbólicos científicos.

Sin embargo, el interés de Gardner (1994: 27) es destacar que un grupo de filósofos desafía estas ideas, y es aquí donde rescata a Cassirer, Langer y Goodman, debido a su marcado interés por las artes. Cada uno de estos estudiosos de los procesos de simbolización señala que el punto de vista que privilegia la lógica por sobre todo es sumamente restrictivo, ya que los seres humanos somos capaces de un amplio número de competencias simbólicas, cuyo alcance se extiende más allá de la lógica y del lenguaje en su uso científico.

Desde la perspectiva de Goodman, su propio aparato conceptual, la experiencia clínica y la psicología se deben complementar y contrastar entre sí ya que concibe a estas disciplinas como aspectos particulares de una única ciencia de la cognición. En el marco del Proyecto sostiene que para abordar la investigación dentro de la educación artística su propuesta teórica debe estudiarse contemplando el deterioro de las habilidades que intervienen en la actividad artística a raíz del daño cerebral. Se advierte así que esta idea de Goodman permite afirmar que el interés de Gardner por las investigaciones neuropsicológicas proporciona una vía para completar el estudio del ámbito artístico.

En palabras de Goodman (1995: 227-228):

La totalidad de este análisis filosófico es un anatema para la mayor parte de los estetas, pero tal vez lo aborrezcan menos que el siguiente paso: traer a colación la fisiología cerebral para abordar la investigación dentro de la educación artística. Las relaciones teóricas que se derivan del armazón conceptual necesitan ser examinadas a la luz del deterioro conjunto o por separado de estas habilidades, como consecuencia de diversas lesiones cerebrales [...]. El aparato conceptual y la experiencia clínica se deben contrastar mutuamente y deben ser refinados o reinterpretados a menudo.

Gardner (1994: 28), por su parte, sostiene que al fundar el Proyecto Cero, Goodman corporizó su convicción de que había que unificar las perspectivas filosófica y psicológica de las artes en un programa coordinado de investigación. Entiende que sus propias investigaciones en el ámbito de la psicología y la neuropsicología representan el empeño por llevar adelante esa convicción y ese programa.

Un aspecto fundamental de la concepción de Gardner es que el dominio artístico debe explorarse desde una gama de perspectivas lo más amplia posible y por esto este autor examina los componentes de la producción y el dominio artísticos desde numerosos puntos de vista: el del niño normal, el niño dotado, el niño con síntomas patológicos, el adulto normal, el adulto con lesión cerebral y el individuo procedente de un contexto cultural diferente, así como el del artista en la cúspide de su capacidad.

Este interés de Gardner conlleva que la anatomía y el funcionamiento del cerebro sean tenidos en cuenta. Por este motivo, realiza investigaciones neuropsicológicas de los efectos del daño cerebral sobre la actividad mental, principalmente en relación con las artes.

Según Gardner (2005: 133-146), empleando el esquema de análisis de Goodman se pueden derivar conclusiones de genuina importancia psicológica. Se puede mostrar que los niños son mucho más sensibles a los rasgos representacionales y denotativos que a los aspectos de la plenitud o la expresividad y que en ciertas condiciones pueden tornarse sensibles a los aspectos que son importantes en las artes. Asimismo los estudios efectuados con pacientes que sufren lesiones cerebrales revelan que en ciertas condiciones patológicas, los aspectos expresivos y estilísticos de la obra de arte se vuelven relativamente más destacados, mientras que en otras

condiciones son los rasgos representacionales o los relativos al objeto los que destacan. Gardner (2005: 410-424) cree que es posible fundamentar que el hemisferio izquierdo del cerebro humano es relativamente más eficaz que el derecho para operar con símbolos notacionales mientras que el hemisferio derecho es más apto para tratar sistemas notacionales densos y plenos.

A partir de estas consideraciones puede afirmarse que es la teoría de los símbolos elaborada por Goodman la que posibilita unificar las perspectivas filosófica y psicológica, ya que Gardner parte de la misma para la elaboración de su propio programa de investigación.

A los fines de dar una explicación más acabada del simbolismo, el desarrollo y el conocimiento artísticos, cada uno de estos autores concibe la importancia de complementar una perspectiva con la otra.

Consideraciones finales

Las nuevas ideas que se han ido desarrollando en el último tiempo en el ámbito de la teoría del conocimiento, permiten que en nuestros días los debates e investigaciones en el ámbito de la estética e incluso la psicología, se ocupen del arte y su vínculo con el conocimiento. Las mismas revalorizan el papel de lo sensible y evidencian que los seres humanos poseemos una amplia gama de competencias simbólicas, cuyo alcance se extiende más allá de la lógica y del lenguaje científico; rechazando así la tesis de que el conocimiento es algo restringido al ámbito científico y a las creencias verdaderas y justificadas posibles de tener una forma proposicional.

Tanto Goodman como Gardner reconocen la importancia de complementar sus perspectivas con el fin de estudiar de modo más exhaustivo el simbolismo, el desarrollo y el conocimiento artísticos y es la teoría de los símbolos de Goodman la que lo posibilita, ya que Gardner se vale de ella para la elaboración de su propio programa de investigación sobre las artes.

De acuerdo con Gardner, la obra de Goodman es una teoría de los símbolos, que propicia la identificación de los tipos de símbolos implicados en una

actividad artística particular y el reconocimiento de las habilidades exigidas en dicha actividad, así como de los medios para desarrollarlas. Dicha teoría considera que el objetivo primario del uso de los símbolos del arte es el conocimiento, y de este modo la experiencia del arte es ante todo, una experiencia cognitiva.

Estas convicciones llevan a los dos autores a impulsar programas de investigación cuyo objetivo ha sido y es comprender y promover el desarrollo cognoscitivo, el proceso de aprendizaje, el pensamiento y la creatividad en las artes, posibilitando de este modo el reposicionamiento del arte como ámbito de conocimiento genuino.

Las ideas sustentadas por Goodman, en definitiva, invitan a pensar que el espectador frente a una representación artística no sólo la contempla, sino que además, en su encuentro con ella, se produce conocimiento, considerando las posibilidades que ofrece el arte en sus distintas modalidades para apropiarse, transformar, recrear el mundo.

Notas

¹ Sus contribuciones abarcan además ámbitos como la lógica, la metafísica y la filosofía de la ciencia. Conocidos son sus trabajos sobre los condicionales contrafácticos y la inducción.

² Cabanchik examina el origen jamesiano de algunos de los principales contenidos del pluralismo irrealista y entre los principios comunes a ambas filosofías reconoce el principio de inmanencia, la concepción pragmática de la verdad, el irrealismo, el conocimiento como autoajuste de la experiencia y el nominalismo.

³ Las cursivas son del autor.

⁴ Las cursivas son del autor.

⁵ La metáfora no funciona aisladamente, sino vinculada a una familia, a un esquema o conjunto de etiquetas. El agregado de esferas de extensión de las etiquetas de un esquema puede llamarse reino. Véase Goodman, 1976: 86.

Bibliografía

- Cabanchik, S. (2005). "El irrealismo de Goodman es un humanismo: de Nelson Goodman a William James". *Manuscrito*, 28(1), 37-75.
- Canteros, J. (1990). "La constitución de una corriente cognitiva en la psicología". En VV.AA. (eds.). *Estudio de los procesos cognitivos. Módulo de Psicología. Programa UBA XXI* (pp. 29-41). Buenos Aires: Eudeba.
- Di Gregori, M. C. (1995). "La fundamentación racional del conocimiento: programas fundamentalistas". En VV. AA. (eds.). *Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía. Vol. 9 Racionalidad epistémica* (pp. 41-59). Madrid: Trotta.
- Gardner, H. (1994). *Educación artística y desarrollo humano* (1.ª edición). Barcelona: Paidós.
- (1995). *Mentes creativas. Una anatomía de la creatividad* (1.ª edición). Buenos Aires: Paidós.
- (2005). *Arte, mente y cerebro. Una aproximación cognitiva a la creatividad* (1.ª edición). Barcelona: Paidós.
- Goodman, N. (1976). *Los lenguajes del arte* (1.ª edición). Barcelona: Seix Barral.
- (1990). *Maneras de hacer mundos*. Madrid: Visor.
- (1995). *De la mente y otras materias*. Madrid: Visor.
- Pérez Carreño, F. (1999). "Nelson Goodman". En Bozal, V. (ed.). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas. Vol. II.* (2.ª edición) (pp. 106-111). Madrid: Ed. Visor.

CAPÍTULO 7

LA OBRA DE ARTE COMO LUGAR DE VERDAD Y CONOCIMIENTO EN LA HERMENÉUTICA GADAMERIANA

Paola Sabrina Belén

Actualmente “hermenéutica” es el nombre de una corriente filosófica que ha tenido un importante impacto en diferentes áreas del saber durante el transcurso del siglo XX.

A partir de una crítica al supuesto alcance universal de la noción moderna de razón la hermenéutica redefine las nociones de interpretación y comprensión considerándolas como prácticas constitutivas de toda actividad humana.

La hermenéutica contemporánea, también llamada hermenéutica filosófica, se aleja de los presupuestos metodológicos de la hermenéutica clásica, sobre todo a partir de que Heidegger describe que la interpretación no es ya una actividad, sino una manera de ser fundamental del hombre.

Según el “giro ontológico de la hermenéutica” iniciado por Heidegger todo lo que es tiene un componente fundante de interpretación, y la comprensión constituye un elemento de la estructura fundamental del *Dasein* en cuanto ser en el mundo. La comprensión sólo de manera secundaria es una cuestión epistemológica y tiene en cambio una estructura existencial.

La relación del hombre con las cosas es ya interpretación que apunta más que a un saber intelectual o teórico, a un poder hacer. Para este filósofo hay siempre una pre-comprensión no intelectual que no puede ser reducida a un conocimiento puro. Toda referencia a una cosa particular se encuentra conectada a la totalidad de cosas que ya están interpretadas.

Sobre los cimientos de la hermenéutica ontológica Hans-Georg Gadamer lleva a cabo, en su obra *Verdad y método*, la tarea de una fundamentación filosófica de la experiencia hermenéutica.

Esta obra constituye no sólo una reconstrucción y asimilación crítica de la tradición hermenéutica, sino además un punto de referencia obligado para las diversas perspectivas hermenéuticas posteriores. Su estructura general responde al proyecto gadameriano caracterizado como una restauración de la dimensión originaria y olvidada de la verdad; propósito que encuentra en la justificación y legitimación de la verdad del arte un punto de partida para alcanzar “un concepto de conocimiento y de verdad que responda al conjunto de nuestra experiencia hermenéutica” (Gadamer, 1991: 25).

Partiendo de esta caracterización de la obra de arte como el lugar de una verdad y un conocimiento que permiten interpretar, organizar y reorganizar nuestra experiencia del mundo se analizan la reinscripción de la cuestión cognoscitiva en el ámbito del arte desarrollada por Gadamer teniendo en cuenta las repercusiones que la misma acarrea para una noción de racionalidad y conocimiento heredada de la modernidad.

La hermenéutica gadameriana

Gadamer se propone dar cuenta de la comprensión en tanto que modo de conocimiento libre de subjetivismo y determinado por la finitud de sus propias condiciones históricas.

Estamos constituidos por nuestra situación histórica, por nuestros prejuicios, y de allí la importancia de la tradición entendida como condición de posibilidad de la comprensión en general. Este es su punto de partida, y define la hermenéutica como empresa centrada en el examen de las condiciones en que tiene lugar la comprensión, constituyendo ésta una “pregunta que en realidad precede a todo comportamiento comprensivo de la subjetividad, incluso al metodológico de las ciencias comprensivas, a sus normas y reglas” (Gadamer, 1991: 12).

En su modo de entender la tradición, acentúa la historicidad del *Dasein* heideggeriano planteando la comprensión de cualquier fenómeno de sentido en la forma de una experiencia. Con ello, establece que ésta es resultado de una

mediación entre tradición e intérprete, entre pasado y presente, y no un comportamiento subjetivo del intérprete en relación con un sentido concluso y objetivo.

Mientras la comprensión se entendió, en Schleiermacher y en el historicismo, como un procedimiento para eliminar cualquier influencia del presente sobre el intérprete en su intento de captar el sentido de un texto de acuerdo con los conceptos de su autor, la tradición sólo podía ser vista como un obstáculo interpuesto entre el sentido originario del texto y el lector actual, que había que remover para alcanzar aquel sentido como una cosa en sí.

Para Gadamer, por el contrario, la comprensión es un fenómeno histórico que ocurre dentro de un continuo del que forman parte tanto el intérprete como aquello que trata de comprender. Bajo esta perspectiva, la tradición deja de ser contemplada como algo que está entre el texto y el lector, para considerarse como algo que se hace presente en el texto y en el lector, que los une tanto como los separa, y que, lejos de ser un obstáculo, es una condición fundamental de posibilidad.

El concepto gadameriano de “situación hermenéutica” apunta a la manera en que la tradición condiciona al intérprete en su intento de comprender el pasado. Dicha noción no se limita a designar el hecho de que el intérprete ocupa una posición particular dentro de la tradición, sino que busca destacar que éste pertenece a la tradición en tanto no puede elegir arbitrariamente su punto de vista.

Gadamer (1991: 65) destaca así la estructura circular de esta relación:

El que intenta comprender un texto hace siempre un proceso. Anticipa un sentido del conjunto una vez que aparece un primer sentido en el texto. Este primer sentido se manifiesta a su vez porque leemos ya el texto con ciertas expectativas sobre un determinado sentido. La comprensión del texto consiste en la elaboración de tal proyecto, siempre sujeto a revisión como resultado de una profundización del sentido.

La cuestión central aquí es que todo conocimiento, todo juicio, presupone y parte de un juicio previo, un “prejuicio”. En *Verdad y método* llevará a cabo un cuestionamiento y replanteo de la problemática de los prejuicios heredada de la Ilustración, afirmando que la dificultad de la perspectiva ilustrada estriba en la

oposición establecida de modo absoluto e irreconciliable, entre prejuicios y razón, y frente a la cual él se propone desarticular el núcleo de presuposiciones sobre la que se asienta.

Sostiene Gadamer (1991: 65):

siguiendo la teoría ilustrada de los prejuicios puede hallarse la siguiente división básica de los mismos: hay que distinguir los prejuicios por respeto humano de los prejuicios por precipitación. Esta división tiene su fundamento en el origen de los prejuicios respecto a las personas que los concitan. Lo que nos induce a error es bien el respeto a otros, su autoridad, o bien la precipitación sita en uno mismo.

Agrega además que en el marco del pensamiento ilustrado “la precipitación es la fuente de equivocación que induce a error en el uso de la propia razón. La autoridad, en cambio, es culpable de que no se llegue a emplear siquiera la propia razón” (Gadamer, 1991: 345).

Intentará así evidenciar que esta oposición constituye un prejuicio ilegítimo y está formulada desde la convicción ilustrada de la posibilidad de la disolución de todo prejuicio. La razón de la perplejidad con la que nos encontramos ante este estado de cosas debe buscarse en el concepto de autoridad con el que se manejó la Ilustración. A la luz de las concepciones ilustradas de razón y libertad, la autoridad se convirtió en lo contrario de estas nociones. La Ilustración trazó un correlato entre el concepto de autoridad y la obediencia ciega:

El rechazo de toda autoridad no sólo se convirtió en un prejuicio consolidado por la Ilustración, sino que condujo también a una grave deformación del concepto mismo de autoridad. Sobre la base de un concepto ilustrado de razón y libertad, el concepto de autoridad pudo convertirse simplemente en lo contrario de la razón y la libertad, en el concepto de obediencia ciega. (Gadamer, 1991: 347)

Gadamer (1991: 348) procura mostrar que la esencia de la autoridad no es esto, la misma “debe tratarse en el contexto de una teoría de los prejuicios que busque liberarse de los extremismos de la Ilustración”.

En tal sentido si bien es verdad que la autoridad es en primer lugar un atributo de personas, sin embargo

no tiene su fundamento último en un acto de sumisión y de abdicación de la razón, sino en un acto de reconocimiento y de conocimiento: se reconoce que el otro está

por encima de uno en juicio y perspectiva y que en consecuencia su juicio es preferente o tiene primacía respecto al propio. (Gadamer, 1991: 347)

De esta manera no se explica desde la obediencia ciega, ella no se otorga sino que se adquiere. No procede de las órdenes y la obediencia sino que remite a algo previo que hace a éstas posibles. De acuerdo con este análisis, si se debe apelar a la fuerza para hacer cumplir una orden es porque se ha perdido la autoridad.

Ésta es, de hecho, una fuente de prejuicios, mas “esto no excluye que pueda ser también fuente de verdad, algo que la Ilustración ignoró en su rechazo contra toda autoridad” (Gadamer, 1991: 346).

Si la pieza clave en la perspectiva de la Ilustración es la noción de obediencia ciega, comprendida como resultado de la conformación de los órdenes simbólicos a través de la violencia, desde la perspectiva hermenéutica se pone de manifiesto la existencia de un momento reflexivo, de “reconocimiento”, en dicha conformación.

En Gadamer desaparece la posibilidad de un más allá de la sujeción de la tradición, y además el vínculo entre autoridad y reconocimiento es trasladado a la tradición.

Para este filósofo lo consagrado por la tradición y el pasado posee una autoridad que se ha hecho anónima, y nuestro ser histórico y finito está determinado por el hecho de que la autoridad de lo transmitido tiene poder sobre nuestra acción y sobre nuestro comportamiento, y si bien ya el romanticismo había reconocido que “la tradición conserva algún derecho y determina ampliamente nuestras instituciones y comportamiento” (Gadamer, 1991: 349), sin embargo éste la entiende como lo contrario de la libertad racional, conservando de esta manera el prejuicio ilustrado que opone tradición y razón: “ya se la quiera combatir revolucionariamente, ya se pretenda conservarla, la tradición aparece en ambos casos como la contrapartida abstracta de la libre autodeterminación” (Gadamer, 1991: 349).

De esta manera, afirma Gadamer (1991: 349-350):

la tradición es esencialmente conservación y como tal no deja nunca de estar presente en los cambios históricos. Sin embargo, la conservación es un acto de la

razón aunque caracterizado por el hecho de no atraer la atención sobre sí. Esta es la razón de que sean las innovaciones, los nuevos planes, lo que aparece como única acción y resultado de la razón. Pero esto es sólo aparente.

Al igual que el prejuicio pasa a ser entendido como preconocimiento, la tradición es un presupuesto de la comprensión, y como tal desempeña una función normativa como fundamento de su validez. Pero como la tradición es histórica constituye un fundamento no como lo es una razón apriorística, sino en tanto que vinculada a aquello que fundamenta. En este sentido, la tradición debe considerarse también como constituida por la comprensión, en la medida en que ésta forma la tradición y determina su acontecer. Tal circularidad caracteriza la conciencia de la historia efectual, pues ésta es conciencia de la mediación del propio intérprete por una tradición de la que forman parte tanto aquello que él trata de comprender como aquello que le posibilita la comprensión.

Esta pretensión del intérprete de mediar la realidad de la tradición con su propia conciencia, lleva a Gadamer a caracterizar la comprensión como una experiencia. No entiende este concepto en el sentido de la moderna ciencia natural, es decir, como una relación con hechos objetivos que el sujeto de conocimiento puede repetir y controlar, a fin de contrastar la validez de sus hipótesis.

El intérprete no puede acceder a la tradición como a un objeto, desde el momento que forma parte de ella. Por tanto, la propia tradición media la experiencia que el intérprete hace de ella. La experiencia hermenéutica es finita, no sólo por ser histórica, sino por ser experiencia de la propia historicidad y la “verdadera experiencia es aquella en la que el hombre se hace consciente de su finitud” (Gadamer, 1991: 433).

A diferencia de la experiencia científica moderna que preserva la forma de la relación sujeto-objeto, Gadamer (1991: 434) afirma que la experiencia que hace el intérprete de la tradición supera ese esquema, en la medida que reconoce en ella un interlocutor que le habla y lo interpela:

La experiencia hermenéutica tiene que ver con la *tradición*. Es ésta la que tiene que acceder a la experiencia. Sin embargo, la tradición no es un simple acontecer que pudiera conocerse y dominarse por la experiencia, sino que es *lenguaje*, esto

es, habla por sí misma como lo hace un tú. El tú no es objeto, sino que se comporta respecto a objetos.¹

El hecho de que la tradición hable al intérprete como lo hace un tú, implica que ella misma es sujeto, no en la forma de alguien que tiene opiniones, sino como un contenido de sentido. Ese contenido es el que determina la experiencia de la tradición que hace el intérprete.

Vemos entonces que toda comprensión es de determinada tradición, la de lo que se quiere comprender, y se da en el marco de otra, la del intérprete. Entre las dos hay un sentido comunitario que, a su vez, está en un constante proceso de formación que corre a la par de la comprensión. Gadamer ha analizado este fenómeno bajo la categoría de fusión de horizontes.

Al comprender, el intérprete no se pone en lugar del otro sino que se pone de acuerdo con el otro sobre la cosa. Y esto implica el lenguaje, “el medio en el que se realiza el acuerdo de los interlocutores y el consenso sobre la cosa” (Gadamer, 1991: 462).

Experimentar la tradición como un tú es no pasar por alto su pretensión de decirnos algo. De ahí la relevancia que adquiere el diálogo con la tradición como modelo de experiencia hermenéutica. Este hacer hablar propio de la comprensión “se refiere en calidad de pregunta, a la respuesta latente en el texto. La latencia de una respuesta implica a su vez que el que pregunta es alcanzado e interpelado por la misma tradición” (Gadamer, 1991: 456).

La pretensión de universalidad de la hermenéutica filosófica de Gadamer (1991: 475) se basa así en la coextensividad entre comprensión y lenguaje: “No sólo el objeto preferente de la comprensión, la tradición, es de naturaleza lingüística; la comprensión misma posee una relación fundamental con la lingüisticidad”.

El momento de la lingüisticidad se halla implicado, no sólo en la interpretación de textos, sino en todo fenómeno de comprensión y, en general, en el conocimiento del mundo.

De esta manera, como señala Gadamer, su estudio busca hacer comprensible el fenómeno hermenéutico en todo su alcance, y para ello cobra especial

importancia como punto de partida su abordaje de la experiencia del arte, presentada en lo que sigue.

La recuperación gadameriana de la pregunta por la verdad del arte y su valor cognoscitivo

Su “Elucidación de la cuestión de la verdad desde la experiencia del arte” en el comienzo de *Verdad y método* sin duda no es casual ni arbitrario, puesto que su posibilidad es central para explicitar la naturaleza del fenómeno de nuestra experiencia hermenéutica, propósito general de la hermenéutica gadameriana. En el horizonte definido por la ciencia y la filosofía modernas, las experiencias de lo que es real, las genuinas experiencias de conocimiento, son aquellas repetibles. De acuerdo con esto, lo real es lo que se puede experimentar de manera repetible. De no ser así, es mera ilusión o algo no real.

Frente a esto Gadamer considera que las tales experiencias no agotan el ámbito de lo experimentable, y propone como reverso de las científicas, las que él llama experiencias de la verdad: no son repetibles porque no son voluntarias y no pueden enunciarse de una manera intersubjetivamente válidas, e incluso obligatoria. Considera entre ellas la experiencia del arte.

La presentación que realiza de la cuestión de la verdad en el arte, funciona como un prelude de la elucidación de la cuestión de la verdad en las ciencias del espíritu emancipada de la verdad modelada por la ciencia moderna.

Como afirma Recas Bayón (2006: 91), según la concepción gadameriana

en el encuentro con la obra de arte se produce una experiencia de verdad y del ser de una envergadura, que no sólo no puede limitarse a ser acreditada frente a la verdad científica, sino que obliga a reconocer que con ello se alcanza incluso un “incremento del ser”.

Agrega el propio Gadamer (1991: 24-25):

Junto a la experiencia de la filosofía, la del arte representa el más claro imperativo de que la conciencia científica reconozca sus límites. Esta es la razón por la que la

presente investigación comienza con una crítica de la conciencia estética, encaminada a defender la experiencia de verdad que se nos comunica en la obra de arte contra una teoría estética que se deja limitar con el concepto de verdad de la ciencia. Pero no nos quedaremos en la justificación de la verdad del arte. Intentaremos más bien desarrollar desde este punto de partida un concepto de conocimiento y de verdad que responda al conjunto de nuestra experiencia hermenéutica.

Gadamer comienza entonces por criticar los presupuestos de la conciencia estética moderna para luego abordar el significado hermenéutico de la ontología de la obra de arte.

En paralelo al objetivismo metodológico científico-natural se impone, según Gadamer, la conciencia estética. Si la *Crítica de la razón pura* (1781) de Kant limitó toda posibilidad de que la metafísica alcanzara estatus científico, en tanto consagró a las ciencias físico-matemáticas y su saber metódico (universal y necesario) como el modelo del auténtico conocimiento, su *Crítica de la facultad de juzgar* (1790) ofreció a la estética un campo de autonomía propia, pero a cambio de la estetización de lo que no se ajustaba al modelo de las ciencias.

De esta manera, el “saber del gusto” que la tradición humanista reconocía como sustentado en la formación de la capacidad del juicio y del *sensus communis*, resulta deslegitimado como un saber sin pretensiones del auténtico saber.

A partir de ello, el juicio de gusto debe buscar su validez más allá del conocimiento, en la validez intersubjetiva; resulta así universalizable, pero despojado de toda relevancia cognitiva.

Sostiene Gadamer (1991: 76):

Habrá que reconocer que la fundamentación kantiana de la estética sobre el juicio de gusto hace justicia a las dos caras del fenómeno, a su generalidad empírica y a su pretensión apriorista de generalidad. Sin embargo, el precio que paga por esta justificación de la crítica en el campo del gusto consiste en que arrebató a éste cualquier significado cognitivo. En él no se conoce nada de los objetos que se juzgan como bellos, sino que se afirma únicamente que les corresponde a priori un sentimiento de placer en el sujeto.

Otra cuestión relevante de la estética kantiana, en vínculo con la anterior e importante para Gadamer, es la distinción entre belleza libre y belleza dependiente o adherente.

En la "Analítica de lo bello" Kant otorga primacía a la consideración de la belleza natural y la belleza libre en tanto establece, además, un principio a priori, el gusto o sentido común, que designa el libre juego de la imaginación y el entendimiento.

Mientras la belleza libre no reconoce ningún concepto del objeto, la belleza adherente presupone un concepto de qué sea la cosa y su perfección. Puesto que el arte parece quedar reducido al ámbito de la segunda, en tanto es producto de una voluntad, la solución kantiana consiste en sostener que el arte es bello cuando, a la vez, parece ser naturaleza.

Esto implica que la intención del artista no debe ser visible, es decir, la obra debe producirse según reglas únicas. En este punto Kant (1992: 215) introduce el concepto de genio: "Genio es el talento (don natural) que da la regla al arte", considerando que esta capacidad innata del artista pertenece a la naturaleza.

Se ve entonces que la belleza libre, propia del juicio de gusto puro y sin relación alguna con las dimensiones morales o cognitivas, contribuye a desplazar a la estética hacia el terreno de una pura subjetividad que se manifiesta libremente en la creación artística del genio.

Sin embargo, para el filósofo de Königsberg sólo la belleza natural, y no el arte, puede suscitar la idea de nuestra determinación moral. Es la existencia de la belleza natural, la coincidencia no intencionada de la naturaleza con nuestro placer, la que nos permite pensar que ocupamos un lugar especial en el orden del mundo, existiendo una orientación de la naturaleza hacia nosotros.

El concepto de genio habilita a Kant (1992: 88) a acercar la belleza artística a la natural: "El significado sistemático del concepto de genio queda así restringido al caso especial de la belleza en el arte, en tanto que el concepto de gusto continúa siendo universal".

A diferencia de la belleza natural, la obra de arte bella es producto de la unión del gusto y del genio, y Gadamer dirá que esto constituye la base de la doctrina neokantiana de la vivencia, según la cual la obra expresa los sentimientos del artista.

La concepción del arte dominada por la noción de genio conduce a lo que Gadamer llama "conciencia estética", la conciencia con la que se enfrenta

quien percibe las obras de arte desde una actitud puramente estética que prescinde de toda dimensión moral o cognitiva. Ésta a su vez produce la “distinción estética”, entendida como el proceso de abstracción que separa de la obra todo lo que no es estético.

Entiende Gadamer, entonces, que la estética kantiana lleva a cabo una subjetivización de la estética que da lugar tanto a la pérdida del valor cognitivo del arte como a la pérdida de la tradición humanista², en cuanto los conceptos de gusto y sentido común se desvinculan de la comunidad y de su sustrato histórico enraizándose sólo en un tipo particular de subjetividad: “lo bello en la naturaleza o en el arte tiene un único y mismo principio a priori, y éste se halla por entero en la subjetividad” (Gadamer, 1991: 90).

A diferencia de la belleza natural, la obra de arte bella es producto de la unión del gusto y del genio, y para Gadamer esto constituye la base de la doctrina neokantiana de la vivencia, según la cual la obra expresa los sentimientos del artista.

En opinión del filósofo superar la subjetivización es esencial para reconocer la pretensión de verdad y conocimiento del arte. Desde su perspectiva, la obra de arte no es el producto de un genio, sino creación y transformación de la realidad, transmutación de ésta en su verdadero ser. Este resultado es atribuible al acontecimiento en el que el artista participa, pero que lo trasciende. En este punto el modelo del juego se presenta “como hilo conductor de la explicación ontológica” (Gadamer, 1991: 143) de la obra de arte y su significado hermenéutico.

Según Gadamer concebir el juego como un mundo aparte o mera discontinuidad respecto de las exigencias o preocupaciones de la vida cotidiana, supone entenderlo de una manera subjetivista. Desde la concepción gadameriana de juego, la subjetividad se diluye para plegarnos al imperativo de sus reglas, es decir, existe un “primado del juego frente a la conciencia del jugador” (Gadamer, 1991: 147).

Como señala Karczmarczyk (2007: 162):

El espacio de juego no es un espacio de libertad ilimitada, sino un espacio de libertad reglada. La libertad lúdica ha sido posibilitada por la delimitación de un

espacio de juego, que ha contrapuesto al juego al reino de los fines que se encadenan, pero que ha sido realizada desde dentro del espacio de juego, a través de reglas.

“Todo jugar es un ser jugado” (Gadamer, 1991: 149), puesto que el juego accede a su manifestación a través de los jugadores, en la medida en que ellos cumplen los roles que él les asigna haciendo que el mismo juego esté presente en cada ocasión aunque siempre de diferentes maneras.

Gadamer dirá que esto se aplica al arte, en tanto el ser del espectador no es una posesión de la subjetividad sino que está definido por la obra de arte. Ni el jugador/espectador es un sujeto por sí mismo ni el juego es un objeto que se le contrapone.

Asimismo hay un sentido de la obra que comprendemos e interpretamos, pero la historicidad del intérprete trae aparejada que la interpretación ocurra siempre de una manera diferente. Esto significa que la obra de arte no tiene identidad sino una unidad en las diferencias, vale decir, histórica.

Gadamer desarrolla así una ontología de la obra de arte a partir de la categoría de juego, en la que su modo de ser es la autorrepresentación: esto no quiere decir ni la representación que un sujeto se hace de un objeto, ni un volver a presentar lo ya presentado, sino la emergencia de que lo antes no era y desde ese momento es.

En este sentido, la obra es definida como representación o mimesis. Dicha noción, recuperada tal como es definida por Aristóteles, permite a nuestro filósofo dar cuenta a la vez del modo de ser de la obra de arte y de su relación con el mundo.

“El mundo que aparece en el juego de la representación no está ahí como una copia al lado del mundo real, sino que es ésta misma en la acrecentada verdad de su ser” (Gadamer, 1991: 185).

No se copia, reproduce o refleja lo exterior, puesto que el ser de la obra es presentación que crea y transforma la realidad haciéndola presente e interpretándola.

La mimesis es un acontecimiento ontológico, que hace surgir de la realidad algo que antes no resultaba visible, dotándola de significaciones que previamente no tenía.

Agrega Gadamer que toda presentación es además representación para alguien y a través de alguien, por lo que se trata de un acto interpretativo determinado históricamente.

Así, desde la perspectiva gadameriana la representación puede ser considerada desde su despliegue tanto en la conformación interna de la obra, como en el efecto sobre el espectador y su vinculación con el mundo.

En tanto la obra es concebida por Gadamer como auto-representación, ésta gana para sí una autonomía, que se evidencia en la manera en que ella se conforma o estructura atendiendo a una lógica y teleología interna. Retomando la cuestión del juego, podemos decir que las reglas de un juego sólo tienen validez y sentido al interior de dicho juego. La obra “no admite ya ninguna comparación con la realidad, como si ésta fuera el patrón secreto para toda analogía o copia” (Gadamer, 1991: 156), porque ella hace ser algo que desde ese momento es, algo que antes no estaba.

Concebida desde su relación con el espectador, la mimesis implica que sólo en cuanto la obra es comprendida e interpretada por alguien, es. De esta manera queda inserta en un devenir histórico, por el cual “sigue siendo siempre la misma obra, aunque emerja de un modo propio en cada encuentro” (Gadamer, 1996: 297), puesto que “le dice algo a cada uno, como si se lo dijera expresamente a él, como algo presente y simultáneo” (Gadamer, 1996: 59). La mediación con el presente aparece así concebida como condición de posibilidad de la interpretación.

Asimismo la categoría de mimesis le permite a Gadamer dar cuenta de la transformación que afecta al espectador. El mundo que la obra presenta posibilita al espectador reconocerse en ella, al tiempo que éste asume su inscripción en la tradición.

La experiencia del arte no es

una mera recepción de algo. Más bien, es uno mismo el que es absorbido por él. Más que un obrar, se trata de un demorarse que aguarda y se hace cargo: que permite que la obra de arte emerja [...], y el interpelado está como en un diálogo con lo que ahí emerge. (Gadamer, 1996: 294-295)

La verdad del arte es una verdad relacional que tiene lugar de manera dialógica, se trata del acontecimiento al que pertenecemos, y de el lo el objetivismo y el metodologicismo no pueden dar cuenta de manera plena.

Desde la mirada de Gadamer (1996: 62):

la intimidad con que nos afecta la obra de arte es, a la vez, de modo enigmático, estremecimiento y desmoronamiento de lo habitual. No es sólo el “ese eres tú”, que se descubre en un horror alegre y terrible. También nos dice: “¡Has de cambiar tu vida!”.

Consideraciones finales

La revisión crítica de ciertas nociones heredadas que realiza Gadamer puede ser pensada como una exploración de un modo alternativo de desarrollo de la razón mejor capacitado para abordar las cuestiones resistentes a un tratamiento objetivo.³

Este filósofo no sólo recupera el valor cognoscitivo y la verdad del arte negados históricamente por la filosofía, sino que además hace de ello un modelo de la verdad hermenéutica, a partir de la cual se conforma una experiencia del ser diferente.

A partir de la caracterización de la ontología de la obra de arte desde el juego y a través del concepto de mimesis Gadamer se enfrenta al subjetivismo moderno: la obra de arte se impone al sujeto, lo supera, define el ser del mismo mientras que a su vez lo implica. Esto le permite además recuperar la función cognitiva del arte, negada históricamente por la filosofía. Pero el valor cognoscitivo del arte no tiene que ver con la aprehensión de un objeto sino con su verdad, una verdad que nos permite reconocernos. Se trata entonces de una tarea de la comprensión que nos permite profundizar nuestro conocimiento del mundo y de nosotros mismos.

Enfatiza Gadamer (1991: 58) que

Lo que realmente se experimenta en una obra de arte, aquello hacia lo que uno se polariza en ella, es más bien en qué medida es verdadera, esto es, hasta que punto uno conoce y reconoce en ella algo, y en este algo a sí mismo.

El que la obra de arte exista a través de la representación posibilita así que el modo de conocimiento sea el reconocimiento, pero esto no significa que volvamos a encontrarnos con lo que sabíamos antes y del modo como lo sabíamos.

La actualidad de la obra de arte implica que ella se dirige a cada uno de nosotros de un modo especial, y que su sentido sea dicho desde una perspectiva diferente a la propia es constitutivo de la misma. Sin embargo, no anular esa alteridad resulta fundamental para comprender lo que ella nos dice, al tiempo que en ese diálogo que nos interpela alcanzamos un conocimiento que nos confronta con nosotros mismos, transformándonos y enriqueciendo nuestra experiencia del mundo.

Notas

¹ La cursiva es del autor.

² La recuperación gadameriana de los conceptos de formación, tacto, gusto, sentido común y juicio, en su sentido prekantiano, le permite dar cuenta de que en las experiencias relacionadas con estas capacidades tiene lugar una verdad y un contacto con una realidad que se manifiesta a partir de la modelación comunitaria y socialmente compartida de dichas capacidades, las que posibilitan la percepción de rasgos salientes en situaciones que no llegan a ser disponibles en una generalidad conceptual o un conjunto de perceptos. Según Gadamer estas capacidades se encuentran próximas al modelo de conocimiento propio de ética de Aristóteles.

³ En Gadamer ya no se concibe como racional únicamente a las cuestiones susceptibles de ser decididas a través de la observación controlada, sino que éste además de plantear una racionalidad inherentemente enraizada en la historia, la concibe de manera ampliada en tanto entiende que ésta se encuentra diversificada en diferentes regiones, cada una de las cuales posee sus modos propios de legitimidad.

Bibliografía

- Gadamer, H. G. (1991). *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, *Fundamentos de una hermenéutica filosófica* (4.ª edición). Salamanca: Ed. Sígueme.
- (1992). *Verdad y método II* (4.ª edición). Salamanca: Ed. Sígueme.
- (1996). “Palabra e imagen”. En Gadamer, H.-G. *Estética y hermenéutica* (pp. 279-307). Madrid: Ed. Tecnos.
- (1996). “Estética y hermenéutica”. En Gadamer, H.-G. *Estética y hermenéutica* (pp. 55-62). Madrid: Ed. Tecnos.
- Kant, I. (1992). *Crítica de la facultad de juzgar* (1.ª edición). Caracas: Monte Ávila Editores.
- Karczmarczyk, P. (2007). “La subjetivización de la estética y el valor cognitivo del arte según Gadamer”. *Analogía filosófica*, XXI(1), 127-173.
- Recas Bayón, J. (2006). *Hacia una hermenéutica crítica*. Madrid: Ed. Biblioteca Nueva.

CAPÍTULO 8

CASTORIADIS: ARTE Y CONOCIMIENTO PARA LA CREACIÓN

DE UNA NUEVA SOCIEDAD

Federico Santarsiero

Cornelius Castoriadis plantea su reflexión frente a un hecho insoslayable para él que es la crisis de los valores heredados sobre los que se asienta la sociedad contemporánea occidental. Esta reflexión está orientada a constituir un proyecto político revolucionario de autonomía individual y colectiva. A partir de una interrogación político-filosófica sobre la sociedad y la historia, Castoriadis va desarrollando una elucidación de los límites del pensamiento heredado. Es allí donde reside el núcleo de su reflexión epistemológica, en conformar una mirada esclarecedora sobre el propio acontecer social, en elucidar los fundamentos de este pensamiento heredado sobre el que fundamos nuestro orden social. Luego, cuando esos límites van tomando forma, es posible entonces la construcción y la creación de concepciones que nos permitan originar un sujeto autónomo, una sociedad autónoma. Sacudir el edificio del pensamiento heredado que instituye nuestra sociedad.

En una de sus obras fundamentales, "La institución imaginaria de la sociedad" (1977) Castoriadis procura una reconceptualización de lo histórico social, de su modo de ser específico a partir de los conceptos claves de *imaginario social*, *significación imaginaria social*, del par *instituido/instituyente*; de la idea de la auto institución imaginaria de la sociedad, y de la historia como creación.

En el prefacio nos advierte que todo escrito que intente exponer y desplegar un pensamiento siempre permanecerá inacabado, y desde un punto de vista, no será esa obra terminada y pulimentada, que como una especie de regalo pareciera satisfacer todas y cada una de las necesidades del lector que va a su encuentro. Es el lector el que debe pensar conjuntamente con el escritor y crear esa obra en su propia subjetividad.

Para llevar a cabo esta reconceptualización, el autor acude a las ideas antes mencionadas que son estudiadas desde la perspectiva que aporta una visión renovada de la teoría psicoanalítica, las reflexiones sobre el lenguaje y una nueva mirada sobre la filosofía tradicional.

Estas nuevas consideraciones refuerzan en él una anterior convicción: todo pensamiento heredado sostenía y daba forma al mundo que habitamos, constituyendo el pensamiento dominante, el que observamos sostener el sentido común, lo obvio, lo dado y naturalizado. Cuando Castoriadis nos habla del mundo que habitamos nos habla de las motivaciones y de los valores que orientan la vida de los hombres, ya que el mundo que habitamos es simbólico, lógico, imaginario, ese es nuestro hábitat. Son estas creaciones de orden social, que cada sociedad instituye y da origen así a su cultura, y es de acuerdo a estos valores propios instituidos socialmente que los integrantes de esa sociedad se mantienen cohesionados y actúan. Ante cualquier proposición que nos quiera retrotraer a una concepción innata del problema social Castoriadis nos advierte sobre la ausencia de una “naturaleza humana” esencial que se pueda oponer a estos poderosos valores institucionales. No es el mundo natural y biológico el que nos determina en este sentido, el sentido definitivo de la vida no es algo con lo cual los hombres nazcan:

... el hombre no nace llevando en sí el sentido definido de su vida. El máximo de consumo, de poder o de santidad no son objetivos innatos al niño, es la cultura en la cual crecerá lo que le enseñará que los “necesita”. Y es inadmisibles mezclar con el examen de la historia la “necesidad” *biológica*, o el “instinto” de conservación. La “necesidad” biológica o el “instinto” de conservación es el presupuesto abstracto y universal de toda sociedad humana, y de toda especie viviente en general, y no puede decir nada sobre alguna en particular. Es absurdo querer fundamentar sobre la permanencia de un “instinto” de conservación, por definición el mismo en todas partes, la historia, por definición siempre diferente. (Castoriadis, 1975: 42)

El discurso científico y la hipercategoría de la determinación

“Mi tema se refiere al dominio histórico-social” (Castoriadis, 1986: 64). De esta manera nuestro autor comienza a delimitar los alcances del que será el objeto de su reflexión.

Uno de los discursos que hemos construido para tratar el problema del conocimiento es el discurso científico moderno. Pero si bien la ciencia puede dar cuenta de una realidad física y natural, no ha sido de gran utilidad para dar cuenta del problema del ser humano en su complejidad imaginaria, simbólica, social. La ciencia ha apelado en su método a categorías que le han permitido constituir un orden para la naturaleza, pero que no han sido útiles para dar cuenta de ciertas dimensiones de este objeto de estudio otro que es el ser humano. El error en todo caso no es de la ciencia, ya que todo discurso es parcial, y la aparición de un discurso implica la suspensión de otros, sino de aquellos que han pretendido depositar en el conocimiento que otorga la ciencia el fundamento primero y último del ser humano, extralimitándose así del cerco para el cual había sido pensado y extendiéndose a objetos que no le son propios. En consecuencia el conocimiento y el sentido que podríamos conformar respecto a lo histórico-social se ven clausurados desde el principio si adoptamos el método científico para conocer al hombre.

Cuando hablamos de leyes naturales, estamos hablando de un orden propio del mundo que es necesario. Necesario y no contingente, lo que es necesario no tiene alternativas. El hecho de enunciar el orden del mundo en términos de necesidades implica aludir a determinaciones infalibles que son más propias de aplicarse en el mundo físico y natural, y en nuestro caso, de lo que es supuestamente instintivo en nuestro núcleo psíquico, que de las acciones creadoras que se dan en el dominio del hombre. Al razonar respecto al hombre en términos de necesidades, pareciera ser que ese principio material antropológico, que claro está es innegable, estuviese excluyendo a la conciencia como principio epistemológico y ontológico. No son las necesidades biológicas, traducidas en el ser humano como el instinto de conservación, aquello que fundamenta y determina el devenir de la historia de una sociedad. Cuando pensamos así la historia esta necesidad se convierte en aquello que determina toda acción humana, toda acción en su totalidad será entonces para satisfacer esta necesidad, que se constituye de esta manera como fundamento de la historia. Como dice Castoriadis, esta mezcla es inadmisibles.

Ser y caos

El discurso de la ciencia moderna oculta hechos fundamentales que le son inherentes al ser. El ser no es un sistema ordenado y organizado por las leyes de la Razón. El ser es caos, abismo sobre el cual el hombre crea ordenamientos, como la racionalidad antes mencionada. Pero estos ordenamientos no son otra cosa que estratificaciones temporales, no regulares, propias de la conciencia del hombre y de su dominio histórico-social, y no de la supuesta esencia del mundo. En el pensamiento de Castoriadis podemos rastrear esta noción del ser como caos en la incorporación de una perspectiva psicoanalítica y de allí a la filosofía de Schopenhauer, que planteaba a la Voluntad como fundamento del ser. La Voluntad es la urdimbre de lo real, en el fondo de lo real está esa voluntad que no tiene un por qué, que no tiene motivos ulteriores, en donde todo es libre en el sentido más absoluto del término. Es sabida la relación entre la Voluntad de la filosofía de Schopenhauer y los principios fundamentales del psicoanálisis. El mundo de lo irracional, de aquello sin orden ni ley ni determinación, se sublima en lo racional. El universo de pulsiones caóticas que constituye lo real, nos puede llevar al desgarramiento íntimo e incluso a la locura. Un magma caótico, que no razona, constituye la base sobre la que se establece esa frágil realidad que es la mente y la razón.

El modelo científico moderno organiza lo real, organiza el caos del ser, de acuerdo a la Razón. Constituye un orden extenso, numérico y cuantitativo sobre aquello que carece de racionalidad.

La ciencia moderna desde su nacimiento se ha propuesto descubrir la verdad, una verdad que mora allí afuera esperando a ser descubierta. Pero si la ciencia no “descubre”, debemos pensar estos descubrimientos más bien como construcción y creación de un sentido que como descubrimiento de algo que no nos pertenece y que reside más allá de nosotros. Esto nos enfrenta a un punto crítico en el camino epistemológico. No hay manera de generar y asegurar un conocimiento definitivo, porque el sujeto siempre está allí, presente y “distorsionando” aquello que conoce. Sólo podemos conocer los modos en que

el sujeto conoce a su objeto, y este escepticismo Castoriadis lo formula así: “¿Qué proviene, en lo que conocemos, del observador (de nosotros) y qué proviene de lo que es? Esta pregunta no tiene respuesta ni nunca la tendrá” (Castoriadis, 1986: 65). Pero reconocer esta evidencia no conduce en absoluto a un simple escepticismo o relativismo. Este relativismo origina una falsa conciencia en el sentido de que cualquier esfuerzo por llegar a la verdad, ya se trate de historia o de cualquier otra cosa, no tiene valor. Sería así en vano, por ejemplo, intentar el conocimiento de la verdad del arte, de la verdad de nuestra sociedad. Pero no hay nada más lejos de los objetivos de transformación del pensamiento heredado e instituido que Castoriadis plantea como núcleo de su reflexión que este escepticismo vacío y extremo. Mantener un escepticismo no debe clausurar nuestro íntimo deseo humano de conocer la verdad, sino más bien por el contrario, nos debe permitir generar una actitud crítica frente a los valores dominantes, instituidos. Nuestro objeto de estudio es complejo y no se muestra en evidencia toda su complejidad. Sólo podemos explorar aspectos sucesivos del objeto, y esto no suprime la distinción entre un grado y otro de su conocimiento. A lo que apunta el conocimiento de la verdad no es más que a ese proyecto de esclarecer otros aspectos del objeto, y en realidad, de nosotros mismos. Este proyecto de conocimiento nos permitirá desentrañar nuestra verdad históricasocial. Es un proyecto infinito, ya que no estamos hablando de la posesión final de la Verdad, única y absoluta. Una concepción de la verdad es esta que implica una concepción claramente reaccionaria, ya que origina la creencia de que existe esa Verdad unívoca, inapelable y acabada que puede ser adquirida de una vez por todas y ser poseída por uno o algunos. La verdad que perseguimos no será nunca de esta manera poseída, porque una verdad así implica un fundamento absoluto de la realidad históricasocial, y no puede ser entonces el presupuesto de las transformaciones y cambios que Castoriadis propone para una reconstrucción radical de la sociedad. El conocimiento como búsqueda de la verdad no clausura la historia con concepciones deterministas. Frente al escepticismo total y el descreimiento que conlleva, frente al relativismo que es en realidad

reaccionario ya que neutraliza toda intención de cambio, Castoriadis propone el camino del conocimiento como creación.

La racionalidad que la ciencia moderna cree descubrir las leyes que gobiernan al mundo, pero esas leyes no son propias del mundo (entendiendo al mundo como aquello que está allí, afuera, exento e independiente de nosotros), sino que son más bien una organización creada por el hombre. Esta pretensión por parte de la ciencia de generar un conocimiento válido y objetivo, tiene una consecuencia grave, niega lo real en tanto ser de caos, y oculta ese caos tras las leyes de una Razón que organiza y ordena el mundo de acuerdo a leyes de necesidad lógica, racionales. Este ocultamiento es coherente con la que se ha constituido en la categoría científica por excelencia, la hipercategoría de la determinación. La determinación ha quedado como una categoría sobre la cual la ciencia moderna fundamenta todas sus creencias. Las explicaciones que la ciencia moderna nos da están fundamentadas en la determinación y en la necesidad. Estas ideas se vuelven nocivas e ilusorias cuando también se extienden al campo de la historiografía, de la sociología, de las ciencias del hombre. Una trágica consecuencia ha sido pensar que el desarrollo de la historia también está determinado y responde a la satisfacción de necesidades. La historia entonces no sería de esta manera más que el despliegue de los sucesos de acuerdo a esas leyes racionales de la determinación. El despliegue de la historia sería una sucesión en la cual se producen ciertos cambios, pero los cambios se dan de modo predeterminado.

¿Qué se oculta también detrás de la determinación? Esta idea se vuelve poderosa, porque con ella es posible ejercer el poder por medio de un discurso que estipula normas (naturales) inclusive para el comportamiento humano. Se anula entonces el surgimiento de lo otro. El grado de represión, de censura y de autoritarismo que reside en el discurso científico moderno no es menor. Algo que está fundamentado en la determinación no permite la creación, la aparición de lo otro. Clausura toda complejidad detrás de la evidencia de lo que es, ya que el ser está determinado por las leyes racionales.

Las formas sociales

Dice Castoriadis que el hombre sólo existe en sociedad y por la sociedad, y que la sociedad es siempre histórica. En consecuencia la existencia del hombre es histórica. Ahora bien ¿Qué quiere decir esto? El sentido común nos presenta como evidente una noción de la historia como la sucesión cronológica de hechos que se van sucediendo unos tras otros, unos encadenados con otros por una relación que los organiza a unos como causa y a otros como efectos derivados de esas causas. Es decir, que los ordena de acuerdo a leyes lógicas y racionales. Como decíamos antes el surgimiento de un discurso deja de lado los otros, esta es un acercamiento a la historia, pero podemos pensarlo de otra manera. Pensemos la historia, si, como aquello que implica la categoría del tiempo. Ahora bien ¿a qué aludimos al hablar del tiempo? No a la sucesión cronológica meramente. El tiempo es creación, es cambio, es transformación y devenir, es elaboración de formas nuevas. La ontología tradicional nos define el ser desde una concepción que heredamos del pensamiento antiguo, y que podemos recordar como las propiedades del ser definidas por la escuela de Parménides de Elea. El ser es inmutable, no puede ser y no ser a la vez. El continuo cambio y devenir es contradictorio desde esta óptica. El ser es permanente, eterno, invariable, uno y universal. Parménides enfrenta a la solución que daba Heráclito al problema metafísico como puro devenir y le opone un principio de razón, un principio de pensamiento, que no pueda fallar nunca: El ser, es; el no ser, no es. Este hermoso principio no tiene validez más que en el mundo de la lógica y no podría nunca explicar la compleja diversidad de los dominios del hombre. El ser del hombre, el ser humano, es histórico porque es temporal, está en el tiempo y por el tiempo, ya que no es permanencia eterna y universal sino permanente producción, elaboración, fabricación y construcción.

Frente a la determinación que ejerce la ontología tradicional y luego la ciencia moderna, frente a los cambios programados que surgen de acuerdo a las leyes de la Razón, frente a la inmutable determinación, Castoriadis opone la categoría de la creación de formas. Formas que por un lado cohesionan y

distinguen a un colectivo social, pero que no son eternas y permanentes, sino que la transformación, la elaboración, la creación originan el surgimiento de formas nuevas.

Para entender al ser humano, a la realidad ontológica del hombre, como un tipo ontológico nuevo, propio del dominio histórico social debemos observar estas dos cuestiones fundamentales antes mencionadas:

1. ¿Qué es una forma? Es decir ¿Qué es aquello que mantiene unida, cohesionada y distinta a una sociedad? ¿Qué es lo que la hace ser esa sociedad y no otra?
2. ¿Cómo surgen las formas? ¿Qué es lo que hace nacer formas nuevas y origina la creación como característica exclusiva del ser humano?

1. Las formas institucionales, las *leyes*, las formas histórico-sociales son las que hacen a una sociedad ser ella y no otra, y la mantienen unida en un todo coherente, y garantizan a su vez su continuidad. Los sujetos que han sido formados por esta sociedad creen en estas leyes, adhieren a estos principios, apoyan y depositan valor sobre estas instituciones, y de esa manera se garantiza la cohesión y la continuidad de una sociedad dada.

Llamamos ***magma de las significaciones imaginarias sociales*** a la red de significaciones, de instituciones sociales múltiples que forman una urdimbre organizada, que orientan la vida de los sujetos y que se corporizan en las acciones, en los pensamientos, en los sentimientos y emociones de esos sujetos que forman esa sociedad. ¿Cuáles son esas significaciones imaginarias sociales que componen al ***magma***? Podemos mencionar, entre tantas, a espíritus, dioses, Dios, polis, ciudadano, nación, estado, partido, mercancía, dinero, capital, hombre, mujer, hijo, tabú, virtud, pecado, etc. Estas significaciones son ***imaginarias***, y con ello decimos que no son ni ***reales*** ni ***racionales***. No pertenecen al dominio del caos, de la ausencia de orden y de organización significativa, a lo que llamamos lo real, y tampoco al dominio instuido de lo racional, del logos. No son la desordenada e inorgánica realidad

subyacente ni el fruto de la Razón. Sino que estas significaciones están dadas por **creación**.

MAGMA	SOCIEDAD INSTITUIDA (las formas sociales dadas, cristalizadas)
SOCIEDAD INSTITUYENTE SIGNIFICACIONES IMAGINARIAS SOCIALES UNIDAD Y COHERENCIA DE LA URDIMBRE INSTITUCIÓN DE LA SOCIEDAD INSTITUCIONES SOCIALES PARTICULARES	Mediante procesos de socialización origina: Sujetos, individuos y grupos que adhieren a las leyes sociales y garantizan su continuidad.

Dijimos también que son **sociales** y con ello decimos que los ejos de ser individuales e innatas sólo existen como objeto de participación de un ente colectivo e impersonal que es propio del ser en sociedad del hombre.

2. Al decir que estas formas son exclusivas y caracterizan al dominio del hombre, es decir que son históricas y sociales, decimos que estas formas no son eternamente perdurables e invariables sino que acontecen cambios que originan la creación de formas nuevas.

Las significaciones imaginarias sociales que le dan el ser y sentido a una sociedad sólo existen estando **instituidas**, es decir, sólo existen cuando los sujetos que conforman el colectivo social las hacen carne, creen en ellas, adhieren a ellas. Las formas sociales, las significaciones imaginarias sociales, no preexisten al ser instituidas, y por otro lado no perduran cuando ese colectivo ya no deposita ningún valor ni sentido sobre ellas.

¿De dónde surge el magma de las significaciones imaginarias sociales y la unidad que lo cohesionan? Surgen por creación social, y no por transmisión biológica. Para aclarar esta idea podemos enunciar aquellas causas por las cuales sabemos que no surge el **magma**.

- a. El magma no es innato al sujeto o al individuo, este no lo trae al nacer
- b. El magma no surge por el mero contacto empírico del sujeto con su medio ambiente natural.
- c. El magma no es un conjunto de conceptos o ideas, derivaciones manifiestas de un espíritu absoluto (hegeliano).
Surgen por creación social. ¿Y que quiere decir esto? Que es el propio colectivo social, la sociedad, ese ente colectivo impersonal y anónimo, el que crea e instaura los límites entre aquello que para esa sociedad posee sentido y aquello que no lo posee y está por fuera del cerco de significaciones.
Toda sociedad es, entonces, una urdimbre de significaciones, un sistema de interpretación del mundo. Toda sociedad es una construcción, una creación de un mundo, de su propio mundo conformado por sus significaciones imaginarias sociales. (Castoriadis, 1986: 69)

Cualquier ataque a este mundo creado, de sentido social, en el que se desarrolla la vida en sociedad de los sujetos, sería percibido por esa sociedad como un ataque mortal a sí misma. Y si nos aventuráramos a proponer algún tipo de comparación o analogía en la cual se planteara alguna finalidad última que le da sentido y orienta a todo el obrar de los individuos de esa sociedad en términos de “conservación” (como el ya mencionado instinto de conservación de las especies), dicha conservación no sería más que conservación de atributos arbitrarios y específicos de esa sociedad: sus significaciones imaginarias sociales. El magma de estas significaciones imaginarias sociales no posee ninguna base o fundamento físico, las instituciones no son portadas en un genoma como información codificada y transmisible por procesos de división y reorganización del núcleo celular. No reside allí aquello que organiza y le da sentido al mundo de una sociedad, no existen tales cosas como genes que codifiquen para seres sin elemento físico como lo son los dioses, espíritus, virtudes, pecados, derechos del hombre, brujería, oráculos, etc. Entonces decimos que no hay ningún correlato físico, en el sentido cromosómico nuclear, entre estas instituciones imaginarias sociales y algún material residente en las profundidades guarecidas del interior de nuestras células.

Continuando con los procesos por los cuales acontecen los cambios y surgen instituciones imaginarias sociales nuevas, tenemos que comprender que dichas instituciones se despliegan y desenvuelven en dos dimensiones, que si bien las distinguimos, son indisociables una de la otra.

Una de ellas es la **dimensión conjuntista-identitaria**, aquí la sociedad obra, opera, piensa y actúa, con elementos bien definidos y determinados, con

conceptos y categorías distinguidas unas de otras. En esta dimensión la existencia es **determinación**.

La otra es la **dimensión imaginaria** propiamente dicha. En esta dimensión la existencia no es determinación sino que tiene sentido de acuerdo a la **significación**. Y cuando decimos significación aludimos a la dinámica de relaciones y remisiones que se da en el plano del signo. La existencia aquí no está determinada ni definida, es una dinámica relacional en la que una significación remite a otra y a otra y así conformando una red o urdimbre de significaciones: “Toda significación remite a un número indefinido de otras significaciones” (Castoriadis, 1986: 71).

La remisión (esa dinámica de referencias significativas autoimplicadas) opera como lo hace el lenguaje, es decir, de manera arbitraria e instituida. No hay razones de necesidad por las cuales *perro* esté en lugar de *canis* por ejemplo. Pero esta continua remisión de las significaciones se extiende mucho más allá del lenguaje y abarca todos los dominios del sentido humano.

DIMENSIÓN CONJUNTISTA-IDENTITARIA	DIMENSIÓN IMAGINARIA
DETERMINACIÓN ELEMENTOS DISTINTOS Y DEFINIDOS VINCULADOS POR RELACIONES DE CARÁCTER NECESARIO Y ENCADENADOS ENTRE SI JERÁRQUICAMENTE COMO CAUSAS Y EFECTOS DERIVADOS CÓDIGO LÓGICA.ARITMÉTICA.CUANTIFICACIÓN	RELACIONES INDEFINIDAS DE SIGNIFICACIÓN LENGUA

La diferencia que se plantea aquí en términos de código y lengua no es una diferencia que debe comprenderse en términos sustanciales, no es una diferencia fundamentada en la “esencia” de ambas y cada una de las dimensiones, sino que es una diferencia de uso y operación. Estas dos dimensiones, como ya dijimos, son indisociables. Por ejemplo, una lógica matemática y aritmética organiza la música de Bach, pero no podríamos nunca reducir una fuga o una variación o una suite al contrapunto y a la mera

organización matemática aritmética de los sonidos y su relación ordenada en acordes.

Entonces estas dimensiones no son excluyentes entre sí, ambas existen en la unidad de la sociedad instituyente, en el magma, una no es ajena a la otra.

Sabemos y podemos enunciar aquello que el magma no es, y sabemos a lo cual no puede ser ni equivalente ni igual. Aplicar dicha operación de equivalencia o identidad implicaría reducir al magma, de esto hablamos cuando hablamos de reduccionismo. Reducir esa organización, esa urdimbre de significaciones sociales imaginarias a un número de conjuntos de conceptos definidos y distintos, es una falsedad.

Pero podemos ir más allá de la enunciación negativa postulada anteriormente y exponer una afirmación positiva, de lo que el magma sí es: El **magma**, esa urdimbre de significaciones imaginarias sociales que es el dominio exclusivo del hombre, lo histórico-social, **crea** un tipo ontológico nuevo de orden, de unidad, de cohesión, que no es el orden lógico, racional, cuantitativo y necesario de las esencias permanentes e invariables de la ontología tradicional. Es por esto que es impropio y no conduce más que a un reduccionismo pretender que el dominio del hombre, histórico-social, son solamente aquellas significaciones distintas y diferenciadas, en sí mismas, determinadas, que se van sucediendo encadenadamente como causas y efectos a partir de unas pocas y jerárquicos antecedentes desde los cuales todo deriva y emana. Lo histórico social, el dominio del hombre, no obedece a estas leyes lógicas. Una teoría que se fundamente sólo en la dimensión conjuntista-identitaria es una teoría reduccionista y determinista. Una teoría determinista para dar cuenta de lo histórico-social opera justamente reducciones sobre su objeto, de tal manera que las conclusiones a las que arriba carecen de validez por falsas. No podemos explicar lo histórico-social en términos de la matemática, ni de la aritmética, ni de la biología, ni tan siquiera de la probabilística estadística.

Los intentos que pretendieron hacer derivar las formas sociales de “condiciones físicas”, de “antecedentes” o de características permanentes y esenciales del hombre, como la ontología tradicional, carecen de sentido y son un fracaso.

Continuando con nuestro objetivo de elucidar cómo se originan los cambios, como acontecen las formas sociales nuevas, no podemos acudir, como ya vimos, a la ontología tradicional en la cual se afirman que todo deriva de manera determinada de ciertos antecedentes, mucho menos podríamos entender el surgimiento de significaciones imaginarias sociales nuevas como derivadas de condicionamientos de carácter físico y natural. En síntesis, la ontología tradicional no puede dar cuenta de este nuevo tipo de orden que es creado por lo histórico social.

Derivaciones determinadas a partir de ciertos antecedentes, relaciones causales y necesarias, teleologías que encadenan causas y efectos direccionalmente, todo ello se opone al nuevo tipo ontológico propio del dominio del hombre, el histórico-social y no pueden dar cuenta del proceso mediante el cual surgen las significaciones imaginarias sociales, el magma: la **creación**, la construcción.

Creación es aquí una palabra que designa una clase de hechos que hasta ahora estuvieron encubiertos tanto por la ontología tradicional como por la ciencia moderna, ambas reduccionistas y deterministas.

Cuando hablamos de **creación**, de construcción, lo hacemos teniendo en cuenta que hemos salido del cerco ontológico tradicional que plantea una dirección lineal que vincula fuentes y orígenes con sus efectos derivados, y nos adentramos en una nueva manera de ser, en donde en todo caso, causas y efectos intercambian su lugar, en donde una implica a la otra y viceversa. Esta remisión de la que hablamos antes, es indefinida y no está determinada, crea y construye la urdimbre del magma, no se da en una única dirección sino en la multiplicidad indefinida e indeterminada en la que unas se ven afectadas por las otras. No hay aquí orígenes sustanciales, unas pocas y privilegiadas causas primeras y verdaderas, únicas, desde las cuales parten direccionalmente todo el universo dado. Aquello que explica el **cosmos** no sirve para explicar el complejo dominio histórico-social del hombre. Necesitamos una ontología otra que de cuenta de nosotros, ya que la que da cuenta del orden cósmico, bello, verdadero y justo, la ontología que da cuenta del ser del universo reduce al ser humano.

Entonces de qué hablamos cuando hablamos de conocimiento como creación y construcción? Hablamos de dilucidar los procesos de nacimiento de formas histórico-sociales nuevas. Podemos decir mucho acerca del surgimiento de nuevas instituciones sociales, y hay mucho más por decir sobre las condiciones que precedieron y que rodearon a esos nacimientos. Pero dilucidar tales procesos dista mucho de “explicarlos”, en el sentido de dar una explicación que reduzca todos los magmas de significaciones que aparecen, que surgen y son creadas, a un pequeño número de elementos de significaciones (y a las combinaciones entre ellas) ya presentes desde el comienzo de la historia humana.

La creación por la cual surgen las nuevas instituciones imaginarias sociales es un proceso en el cual se autoimplican las formas anteriores con las nuevas: “lo antiguo entra en lo nuevo con la significación que lo nuevo le da y no podría entrar en lo nuevo de otra manera” (Castoriadis, 1986: 74).

Pensemos en el caso de las ideas de la filosofía de la antigüedad clásica, ellas fueron interpretadas y reinterpretadas con reiteración, lo hicieron en la Edad Media, lo hicieron durante el Renacimiento, luego los campeones de la Razón en el siglo XVIII y lo siguen haciendo hoy en día. Pero al observar cada una de esas interpretaciones e indagaciones que tenían como objeto el pensamiento antiguo, vemos que ellas nos instruyen más sobre el siglo XII, sobre el siglo XVI, sobre el siglo XVIII y XXI occidentales respectivamente, que sobre la antigüedad clásica en sí misma. Aquello que enunciamos sobre algo, no habla en realidad tanto de ese algo en sí como si lo hace sobre nosotros, los sujetos que operamos ese enunciado.

En esta indefinida remisión de unas significaciones a otras se van creando significaciones nuevas. De aquí que es dudosa la validez de aquellas explicaciones que nos hablan del surgimiento de nuevos órdenes sociales como la irrupción estrepitosa e intempestiva, el desmoronamiento ruinoso y ruidoso, esa caída fragorosa que crearía un nuevo orden a partir de las ruinas derribadas del anterior. Se habla del desorden que causa un orden nuevo, pero ese desorden no lo es en el sentido estricto de la ausencia de orden, sino que es algo interno a la institución y en consecuencia, algo significativo, no por

fuera del cerco sino dentro de los límites de sentido que constituyen el magma, pero algo que es evaluado negativamente. Una significación valorada negativamente entonces no provoca el desorden y la irrupción estrepitosa e intempestiva de lo nuevo a partir de las ruinas de lo antiguo.

Insistimos, es la creación la que origina nuevos sentidos, es ese indefinido y no determinado remitirse de las significaciones, las unas con las otras, lo que originará un orden nuevo.

Hablamos de los cambios que acontecen en el dominio del hombre y no podemos pasar por alto que estos cambios son radicalmente diferentes de aquellos que acontecen en el mundo biológico de la física y la naturaleza. En ambos se producen cambios, eso no es novedad. Pero las relaciones que el organismo biológico establece con las diversas cosas exteriores a sí mismo están gobernadas por leyes, por sentidos y por principios que son dados de una vez y por todas por la naturaleza de ese organismo. En caso de acontecer algún cambio en el mundo físico y natural del organismo biológico, este cambio sucederá aleatoriamente como lo explica la teoría de la evolución de las especies a partir de cambios fortuitos y adaptaciones. Estamos en presencia de la **heteronomía**, el organismo vivo nada puede hacer para obrar sobre esas leyes dadas de una vez y por todas, nada podrá hacer para cambiarlas.

La heteronomía no es algo que ocurra solamente en el dominio del mundo físico y natural, pensemos en la heteronomía llevada al dominio del hombre, y que obtendríamos? El estado en que los principios, los valores, las leyes y normas, son dados de una vez y por todas, y ni la sociedad y ni el individuo tienen ni tendrían ninguna posibilidad de obrar sobre ellos y cambiarlos. Tenemos así a las sociedades religiosas, teocráticas, en las cuales las reglas, las significaciones y principios están dados de una vez y por todas. En estas sociedades el carácter indiscutido e indiscutible de tales significaciones está garantizado institucionalmente por la representación instituida de un fundamento extra-social: Dios no es humano. En semejantes sociedades decir que las leyes de Dios son injustas es impensable, es algo que carece de sentido, es algo que está por fuera del cerco.

Por el contrario, cuando hablamos de cambios y hablamos de **autonomía**, hablamos de ruptura. La autonomía es apertura: en las sociedades autónomas (como la antigua Grecia) nos encontramos con un ser que pone abiertamente en tela de juicio su propia ley de existencia, su propio orden dado (Castoriadis, 1986: 77).

Las sociedades autónomas cuestionan su propia institución, su representación del mundo, sus significaciones imaginarias sociales. Todo esto está implícito en la creación de la democracia y de la filosofía clásica, significaciones que rompen el cerco de la sociedad instituida que prevalecía hasta entonces, y abren un espacio en el que las actividades del pensamiento y de la política llevan a poner en tela de juicio una y otra vez a cualquier forma dada (o instituida) de la institución social. Los sujetos autónomos son aquellos que sabe que son ellos mismos los que hacen las leyes, y que entonces son responsables por esas leyes, de modo que es válido preguntarse cada vez: ¿es justa esta ley? ¿Cómo explicar acudiendo a las eternas e invariables verdades de las leyes que ordenan el universo en cosmos, el nuevo ser capaz de poner en tela de juicio las leyes mismas de su existencia? En esto reside la posibilidad de una verdadera acción política, de una acción con miras a establecer una nueva institución de la sociedad, en lucha contra los viejos órdenes heterónomos, y con miras a realizar plenamente el proyecto de autonomía. (Castoriadis, 1986: 77).

Ventana al Caos

¿Cuál es el ser de la obra de arte? Su ser específico es el de dar forma al Caos. (Castoriadis, 2008: 109). Pero que no nos confunda, este caos no es el de lo real. Es imposible para hombre acceder a lo real. El hombre no tiene ninguna experiencia del **caos** en cuanto a lo **real**, ni puede tenerla. Cuando el hombre es arrojado a la cultura al nacer, expulsa lo **real**. Al caos que accede el hombre a través del arte es al del Magma de significaciones imaginarias sociales, a la sociedad instituyente, en donde es lo no instituido.

¿Y cuál es la relación del sujeto social con la obra de arte? De acuerdo a lo que venimos desarrollando, claramente no es la búsqueda y el encuentro de ningún sentido previamente depositado en la obra, un sentido primero en jerarquía y último trofeo de búsquedas, del cual la obra sería mera imitación o representación. Un sentido anterior y jerárquico del cual la obra es copia y que por lectura, comprensión o interpretación, el sujeto finalmente encuentra.

Por el contrario, la actitud del sujeto frente a la obra es la de un encantamiento que podríamos comenzar a pensar en términos de la *kátharsis* que Aristóteles nos presenta en su Poética, algo que no es previo a la obra, sino que surge en la obra, gracias a la obra y por medio de la obra. Si continuamos indagando en la filosofía de la antigua Grecia, en Platón por ejemplo, podemos ver que el artista, el poeta, cuando crea lo hace porque es presa de una locura, un espíritu divino se ha apoderado de él, lo ha poseído, le permite adentrarse en el sin sentido. Este raptó de locura divina, el entusiasmo de la inspiración, le permite al artista crear, y esta *poiesis*, esta producción creativa, es una operación en la que se hace pasar algo del no ser al ser, arrancar violentamente del no ser a ese algo y darle un sentido, una forma reconocible para su público.

Este acto de creación no es una imitación de nada, mucho menos de la naturaleza. Por ejemplo, ¿podríamos decir que la polis, que es una creación humana, es una imitación de la naturaleza? Por supuesto que no, ya que la praxis humana en la que se desarrolla la vida de la colectividad política, no pertenece a la naturaleza. No es entonces la *mímesis*, la copia, la imitación referenciada, el sentido y significación principal de la obra de arte, de la tragedia para los griegos, sino la *kátharsis*. La finalidad de la tragedia es la *kátharsis*, la *mímesis* es solamente un medio para conseguirla.

¿Y a que aludimos cuando hablamos de *kátharsis*? Indagemos el origen del término. Aristóteles tenía una formación en las ciencias de la medicina de su época, de la fisiología humana que explicaba los estados de salud y enfermedad por exceso o falta de humores, fluidos que circulaban por nuestro cuerpo en justa proporción unos con otros. *Kátharsis* es un término totalmente médico, es la purga, la eliminación, la depuración o purificación a la cual se

arriba luego de expulsar los malos humores (fluidos) del cuerpo. Pero en el campo del arte y del conocimiento una purificación de este tipo implicaría abandonar un estado para acceder a otro. La obra de arte provoca cambios, nos transforma, nos provoca un distanciamiento, nos hace tomar conciencia, genera una reflexión sobre los principios, leyes y condiciones con los que construimos el mundo de sentido en el cual vivimos.

La obra de arte provoca algo que la experiencia vivencial, la experiencia en primera instancia y sin ese distanciamiento estético, no nos lo da. Ese algo es la *kátharsis*, esa *kátharsis* nos permite adentrarnos al sin sentido de lo instituyente, pero el distanciamiento estético nos mantiene siendo nosotros mismos, sin perdernos en la locura y el terror. Pensemos en la Orestíada. Orestes asesinando a puñaladas a su madre en el pecho, mientras en la habitación contigua su hermana aúlla “¡Golpéala muchas veces, si puedes!” De presenciar un espectáculo semejante, y no como una puesta en escena, seremos presas del terror y sentiremos muchas cosas espeluznantes, pero no arribaremos a aquello que nos da la *kátharsis* en la obra de arte. Se imaginan a alguien presenciando un matricidio y reflexionando sobre las relaciones de parentesco, las leyes que instituyen el orden familiar, etc.?

Hegel en su obra “Filosofía Real de Jena” nos habla del ser humano y de lo que subyace en él, la sin conciencia que es la noche, su noche, una noche abisal, honda, profunda, pero sobre todo insondable: “El hombre es esa noche, esa nada vacía que contiene todo en su simplicidad (esto no es más que nuestro magma); riqueza de un número infinito de representaciones, de imágenes, de las que ninguna aflora precisamente a su espíritu, a su conciencia. Es esa noche la que se percibe cuando se mira a un hombre a los ojos, una noche que se hace terrible, es la noche del mundo a la que entonces nos enfrentamos” (Castoriadis, 2008: 123). En ese abismo, en esa noche de la que habla Hegel, se encuentra la posibilidad de indefinidas representaciones, de indefinidas significaciones que remiten las unas a las otras. La obra de arte es una presentación de este abismo. Tomamos conciencia de que la red de significaciones por la cual está instituido nuestro mundo es sólo una posible, y

que no hay una razón necesaria por la cual deba ser así y no otra... Nuestro cerco de sentido no es impenetrable como la muralla de Troya.

¿Qué experimentamos aquí, frente a la obra de arte? Nos asomamos al sentido de lo a-sensato y a lo a-sensato del sentido. Entre la sociedad instituida y la sociedad instituyente, entre lo sensato de nuestras leyes y el magma de significaciones imaginarias sociales aun no cristalizado, la obra de arte es una ventana.

En este momento, catártico, se crea sentido y significación. La obra de arte expone cosas que remiten a otras cosas y muestra la dinámica de remisión significativa del magma. La significación, la creación de sentido, es expuesta con total transparencia. Ninguna de estas significaciones es jerárquicamente más importante que otras y deben funcionar como primeros principios verdaderos e inapelables, a partir de los cuales y por combinación, deriva todo posible sentido social

Nada está determinado en la creación. Las relaciones son más que multidimensionales, indefinidas, no determinadas, son indescriptibles. Nos damos cuenta del hecho que no podemos poner la totalidad en palabras.

La obra de arte mantiene con los valores de la sociedad una relación extraña, más que paradójica: los afirma al mismo tiempo que los pone en duda y los cuestiona. La obra provoca este choque, que es un despertar. El choque provocado por la obra de arte afecta al sentido dominante, establecido, instituido. Este despertar a la conciencia provocará la creación de valores nuevos, pero claro está, nadie puede decir cuales serán esos nuevos valores que fundamenten una nueva sociedad. Como ya vimos la creación no es algo determinado. El ser humano, el dominio histórico-social de las significaciones, no es una estructura cerrada en sí misma, atemporal, que condena al hombre a repetir siempre lo mismo, sino que la psiquis humana es una facultad que puede también romper su propio cerco de sentido para configurar formas imaginarias sociales nuevas hasta entonces impensadas. La obra de arte permite esa autonomía de la sociedad, esa autoinstitución de la que hablábamos antes, originando cambios que al cuestionar el orden dado crea una nueva sociedad.

Bibliografía

- Castoriadis, C. (1975). *La institución Imaginaria de la sociedad*. Buenos Aires: Tusquets 2010.
- (1986). *Los Dominios del Hombre: Las encrucijadas del laberinto*. Barcelona: Gedisa 1988
- (2008) *Ventana al Caos*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

CAPÍTULO 9

Michel Foucault, una introducción¹

Nicolás Bang

El trabajo está pensado para ser desarrollado en dos partes, en su primera parte, se mostrará una introducción a la filosofía de Michel Foucault (1926-1984). El recorrido que se hará de este autor está marcado por el comienzo de su obra, es decir, la *arqueológica*² donde se desarrollan la mayor parte de sus herramientas vinculadas a los análisis de los sistemas de saber, el conocimiento y el desarrollo de su visión de las epistemes modernas (*Filología-Biología-Economía Política*) (Foucault, 1993: 216) como motor del giro moderno en la conformación del conocimiento, se verá a lo largo del trabajo que aquí se presenta a un Foucault vinculado al saber y no se hace casi ninguna referencia al Foucault que trabaja el poder.

En la segunda parte, se abordará el problema del *discurso* y sus implicaciones a la hora de construir conocimiento científico. Se analizará al discurso como la principal herramienta para vincular el Arte con el Conocimiento –viendo en el autor, que el Arte es un discurso más a la hora del análisis de la sociedad moderna–.

Para empezar a pensar a Michel Foucault. El concepto de arqueología y el conocimiento moderno

Para introducirnos en el papel que cumplió Michel Foucault en la filosofía moderna es necesario saber que el autor maneja algunos conceptos con sentidos propios, no es posible salir de esta forma de abordarlo, pues para hablar de epistemología en términos foucaultianos es necesario hablar de arqueología. Para comprender la arqueología no se la puede escindir de términos como *formaciones discursivas*, *positividad*, *archivo*, definiendo así un mundo de *análisis de enunciados*, *campos enunciativos* y *prácticas discursivas*.

Por una *arqueología del saber* es que pugna Foucault al tratar de analizar a la sociedad moderna, aquí arqueología es entendida como la que

define los tipos y reglas prácticas discursivas de que atraviesan todas las obras individuales y la gobiernan por entero, dominándolas sin que se les escape nada. Por tanto, la arqueología es una re-escritura, es decir, es una transformación pautada de los que ha sido y se ha escrito, es la descripción sistemática de un discurso-objeto. (Foucault, 1991: 234-235)³

La arqueología se transforma desde ahora en el método propuesto por Foucault para abordar el mundo de problemas de las epistemes. La episteme delimita a la arqueología en sus niveles de análisis, en sus objetos. En *Las palabras y las cosas* (1966) definirá episteme de forma rígida “En una cultura y en un momento dado, nunca hay más de una episteme, que define las condiciones de posibilidad de todo saber” (Foucault, 1993: 179). En obras posteriores propondrá una arqueología para cada episteme, una para la ética, una para la sexualidad, una para la imagen, etc. Aclara Edgardo Castro en su texto *Diccionario Foucault* que según pasan los años y, los intereses del filósofo se van delimitando al problema del poder y la ética, el concepto de episteme va a ir migrando, en sus palabras, “será reemplazado, como objeto de análisis, hacia el dispositivo y, finalmente, por el de práctica” (Castro, 2011: 132).

Con esta visión metodológica se opone a la noción de Historia de las Ideas, de la filosofía moderna de la Historia, donde el continuum del relato está presente, se interpreta el documento, se construye una historia basada en el orden, una verdad eterna, y donde se dictamina un orden de las cosas. Cuatro diferencias son las que se interponen entre el análisis arqueológico e historia de las ideas. Para Foucault el análisis arqueológico en primera instancia no define a los pensamientos, las imágenes, los temas, etc., sino esas definiciones se hacen presentes en los discursos y estos obedecen a unas reglas; la segunda diferencia estriba en que no hay continuidad, la arqueología no intenta mantener el orden y la idea de continuidad, por el contrario los discursos son en su especificidad; la tercera diferencia está anclada en la *no subordinación a la obra*, no se pueden encontrar en ella a la sociedad, al artista, a la expresión del individuo, aquí se definen las prácticas discursivas que atraviesan las obras. Por último, no quiere la arqueología establecer la *identidad de lo dicho*, sino que ésta es una re-escritura de los discursos a su nivel más externo.⁴

Una vez diferenciada metodológicamente la *arqueología* de la *historia de las ideas*, nos avocaremos a definir el mundo de términos relacionados a esta forma de conocer que propone nuestro autor. Para ello en términos foucaultianos, las *formaciones discursivas* son “un conjunto de reglas anónimas, históricas, siempre determinadas en el tiempo y en el espacio, que han definido en una época dada, y para un área social, económica, geográfica o lingüística dada, las condiciones de ejercicio de la función enunciativa”(Foucault, 2002: 134). Es decir, se vincula el área del objeto de referencia, al sujeto productor, las relaciones entre los enunciados que forman o están en relación a un mismo estatuto, a una misma clase por sus relaciones y por último, la “unidad y la individualidad de una práctica discursiva provienen de la identidad y la persistencia de determinados temas” (Castro, 2011: 166).⁵ Luego desde un punto de vista arqueológico las formaciones discursivas, los saberes, según sus limitaciones-dispersión, según su exterioridad podemos ver su *positividad*, ya que

analizar una formación discursiva es, pues, tratar un conjunto de actuaciones verbales en el plano de los enunciados y de la forma de positividad que los caracteriza; o, más brevemente, es definir el tipo de positividad de un discurso. Si sustituyendo por el análisis de la rareza la búsqueda de las totalidades, por la descripción de las relaciones de exterioridad el tema del fundamento transcendental, por el análisis de las acumulaciones la búsqueda del origen, se es positivista, yo soy un positivista afortunado, no me cuesta trabajo concederlo. Y, con ello, no me arrepiento de haber empleado, varias veces (aunque de una manera todavía un poco a ciegas), el término de positividad para designar de lejos una madeja que trataba de desenredar. (Foucault, 2002: 164-165)

Este punto es importante ya que el autor está poniendo en discusión el uso de una palabra de mucho peso en la historia de las ciencias humanas, positividad, que es una forma de estar desembrujando una palabra de su peso histórico, *el positivismo*. El cual fue un paradigma al cual Foucault le fue esquivo pero su creatividad lo llevo a usar el término de positividad con otro carácter, con otro sentido. El usa el concepto de *positivista afortunado*, en tono irónico llegando a develar un nuevo sentido a su significado y haciendo valer los mecanismos que utiliza en el análisis arqueológico.

Ya vimos el sentido que le confiere a las *formaciones discursivas*, luego nos acercamos al concepto de *positividad*, ahora nos queda ver que sentido le da a la palabra *archivo*, en el uso coloquial la palabra adquiere el significado del grupo de documentos, cosas u objetos que están acumulados con un sentido,

en un orden o solo acumulados (acá muchas veces se utiliza el sentido de las categorías según los temas, los años; es la taxonomía la que puede ordenar al archivo dentro de la definición coloquial) pero en nuestro autor adquiere el sentido del “sistema general de la formación y de la transformación de los enunciados” (Foucault; 2002: 171). El archivo permite que los enunciados no se amontonen sin sentido, que estos sean vistos como las formas del decir, las formas aceptadas por las instituciones, las formas de ser validados, las formas que se transforman y, las formas de los que dicen, consumen y hacen circular esos enunciados.

Un punto esencial, una diferencia sustancial. Las Ciencias Humanas

Al comienzo de nuestro trabajo hicimos referencia a tres epistemes modernas, que las habíamos denominado según sus disciplinas, la *Filología*, la *Biología* y la *Economía Política*.

Estas formas de pensar el conocimiento en Foucault no vienen solas, él entiende que existen tres momentos epistémicos, tres épocas. Por un lado tenemos la episteme renacentista, que se caracteriza por las categorías del macrocosmos y del microcosmos, con la aparición del humanismo, por otro lado la episteme clásica, donde rige la *mathesis* cartesiana, la *taxonomía*, conocer en la época clásica es medir y ordenar. Por último, la episteme moderna que es lo que nos interesa desarrollar para llegar a definir las *ciencias humanas*, estas presentan sus diferencias a la forma de conocer del período clásico, sufre una desmatematización y un escape a la taxonomía

Volviendo al problema anterior la *Filología*, la *Biología* y la *Economía Política* son parte de una triada que en Foucault adquiere sentido en las tres formas de pensar modernas, estas son las *ciencias exactas*, las *ciencias empíricas* y la *analítica de la finitud*⁶. Cada una de estas formas del pensar están en contacto con las otras dos, mientras las ciencias exactas se contactan con las empíricas se puede ver un modelo de cuantificación matemática con relación a los fenómenos cualitativos. “Surgen, de este modo, los modelos matemáticos, lingüísticos, biológicos y económicos” (Castro; 2011: 196). Cuando la analítica de la finitud se encuentra con las matemáticas-*ciencias exactas*, nos

encontramos con el formalismo y los intentos de análisis del lenguaje. Por último, entre la analítica de la finitud y las ciencias empíricas podemos ver como resultado “las filosofías que matizan los objetos de estos como objetivos a priori: las filosofías de la vida, de la alienación y de las formas simbólicas, por ejemplo” (Castro; 2011: 196).

Lo interesante de estos cruces es que las *ciencias humanas* no se encuentran en ninguno de estos sino que están en las relaciones que establecen cada una de estas ciencias con las *ciencias humanas*, es por ello que las relaciones con las matemáticas establecen las cuantificaciones pero no son las más importantes, ya que las ciencias humanas tienden a la desmatematización y a la salida del uso obligado de las taxonomías impuestas por la biología.

Surge ya una posibilidad de poder definir a las *ciencias humanas*, pero primero cabe aclarar que en las epistemes modernas el objeto hombre (sujeto) toma relevancia. El *sujeto* se transforma en objeto de estudio y este objeto tienen solo tres siglos de existencia, entonces las ciencias humanas se las puede definir según su manera de situarse en relación a las ciencias empíricas y a la analítica de la finitud. Castro nos muestra una reflexión acerca de los espacios de las *ciencias humanas*,

su espacio está delimitado por el análisis de cuánto hay de positivo en el hombre (el trabajo, la vida y el lenguaje) y lo que le posibilita saber qué es la vida, el trabajo y el lenguaje. Las ciencias humanas se ubican así en el dominio que va de la positividad del hombre a la representación de esta positividad, de las empiricidades a la analítica de la finitud. Ocupan la distancia que se extiende de la economía, de la biología y de la filología lo que las hace posible a partir del ser mismo del hombre. (Castro; 2011: 196)⁷

El problema del discurso

Vamos adentrándonos al comienzo del final de este trabajo, porque es en la definición de discurso en que descansa la vinculación entre el conocimiento, las maneras de conocer y el comportamiento artístico. Foucault no realizó una estética en sus trabajos pero se puede bucear en toda su bibliografía y encontrar momento, excusas estéticas. Es en el problema del discurso donde se puede comenzar a pensar las relaciones entre el conocimiento y el arte. Foucault utilizó la palabra discurso de diferentes maneras y según sus objetos de estudio fue como lo definió. En *La arqueología del saber* (1969) su definición

estuvo circunscripta a que "...el discurso está constituido por un conjunto de secuencias de signos, en tanto que éstos son enunciados, es decir en tanto que se les pueden asignar modalidades particulares de existencia" (Foucault; 2002: 141), los discursos se entrelazan se activan unos con otros, se producen relaciones discursivas. Es de esta manera que en términos foucaultianos los análisis del discurso van a estar atados a las maneras en que se los interroge y se los ponga en cadena con otros discursos, es decir, con las otras modalidades particulares de existencia, con las otras cosas. El análisis de un libro no se encierra solo en el libro - cosa, sino que está relacionado con otros discursos con otras formas de escribir, con las formas de escribir de una época, con las formas de leer y de comercializar libros de una época, etc. Los enunciados que forman discursos son esos y solo esos, *la arqueología* se pregunta ¿por qué solo existe ese enunciado en ese discurso?, ¿por qué existe solo ese discurso para esa condición de existencia? Después se pregunta por las relaciones entre ese enunciado con otros enunciados, como se relacionan o se enfrentan, se complementan, etc.

El arte como discurso

Ahora bien, ¿cómo se entendería el arte en términos foucaultianos?, comenzar a pensar al arte como un discurso es una tarea a seguir, el arte es un discurso que está relacionado con otros discursos. Está formado por enunciados que, estos, están en relación y exclusión con otros. Las secuencias de signos que conforman una obra son parte de ese discurso. La arqueología foucaultiana se preguntaría por las vinculaciones, las exclusiones, las ausencias, de los discursos del arte y al preguntarse esto, vincularía también al discurso de la mera obra, con el autor como discurso, a la institución arte, al mercado. Las constituciones políticas, económicas, sociales y simbólicas del arte estarían presentes en las enunciaciones referentes al análisis arqueológico,

Hacer aparecer en su pureza el espacio en el que se despliegan los acontecimientos discursivos no es tratar de restablecerlo en un aislamiento que no se podría superar; es hacerse libre para describir en él y fuera de él juegos de relaciones. (Foucault; 2002: 43)

Conocer implica relacionar, describir, buscar las vinculaciones de los discursos en y con otros discursos, dejar que el juego de relaciones se establezca en el análisis y no circunscribirlos a las relaciones mínimas. El arte, su institución, su constitución, es un objeto más en el mundo de discursos propuestos por Foucault.

Consideraciones finales. Por una vinculación entre Arte y Conocimiento

Luego de los caminos anteriormente recorridos tendríamos que comenzar a pensar, por un lado, que Foucault nos propone una metodología basada en la arqueología, como ya vimos esta tiene ciertos mecanismos de indagación de los discursos y de sus enunciados, de las prácticas discursivas y de los valores que el conocimiento le impone a esos análisis. Por otro lado, sería necesario pensar que el arte es un discurso que modela una institución y que está también modelado por una institución, existe allí una reciprocidad. Es necesario pensar que el arte es una producción subjetiva (una producción del sujeto, objeto de las ciencias humanas, nacido en el final de la época clásica y comienzos de la época moderna). Este sujeto se descubre finito y se piensa de manera finita; construye saberes con esos límites. Bajo esta tónica, el arte es una producción de subjetividad y por lo que conocemos esa subjetivación recae sobre el objeto y lo transforma, a su vez, transforma al sujeto hacedor. En el análisis está el modo de poder asumir esa condición de transformación, de relación, de complementación. Entonces podemos afirmar que el arte es un discurso que se impone, que se hace presente, se institucionaliza. Pues son esos enunciados y no otros los que se legitiman en esa reciprocidad del arte y la institución, en esas formas del discurso.

Notas

¹ A Michel Foucault, que fue formado en psicología y en filosofía en la década del 40, se lo puede ver como un sociólogo, un antropólogo y hasta como un filólogo. Su visión metodológica es única y ha brindado herramientas a las

ciencias sociales de una bastedad inmensa. Su pensamiento estuvo marcado por la fenomenología de Husserl y la filosofía de Heidegger, del cual heredo otro gran autor que trato de entender en una tónica muy personal, Nietzsche. Su pensamiento desarrolla un giro interesante cuando se introduce en las líneas de pensamientos de Lacan, de J. C Lévi-Strauss y de Saussure, introduciendo el psicoanálisis, la antropología estructural y la lingüística general respectivamente.

² La filosofía de M. Foucault está signada por tres etapas, una que se podría denominar “arqueológica” realizada en la década del 60, otra denominada “genealógica” desarrollada en la década del 70 y “las tecnologías del yo” realizada en la década de los 80 hasta su muerte. Visión propuesta por Casale, Rolando y Femenias, María Luisa. *Algunas claves para incursionar en el pensamiento de Michel Foucault*. En: *Por el camino de la filosofía*. Moran Julio complilador. De la Campana. La Plata 2010. p.143.

³ Foucault, M. (1991) *El uso de los placeres*, Buenos Aires, Siglo XXI, pág. 234-235. Citado en Casale, Rolando y Femenias, María Luisa. *Algunas claves para incursionar en el pensamiento de Michel Foucault*. En: *Por el camino de la filosofía*. Moran Julio complilador. De la Campana. La Plata 2010. p.148.

⁴ Estas cuatro diferencias las establece en Foucault, M. (2002) *Arqueología del saber*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores S.A., pág. 181-183. Pero también es valioso el aporte que hace Edgardo Casto (2011) en *Diccionario de Foucault*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores S.A.

⁵ Se puede ampliar este problema, con Castro, Edgardo (2011) en *Diccionario Foucault*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores S.A., pág. 166. Es interesante pero no hace a los objetivos de nuestro trabajo.

⁶ “Con analítica de la finitud, nuestro autor se refiere precisamente al esfuerzo por pensar lo finito a partir de lo finito; y ello define la disposición fundamental de la filosofía moderna. Foucault distingue tres grandes figuras de la analítica de la finitud: la oscilación entre lo *empírico* y lo *trascendental* (M. Merleau-Ponty), la oscilación entre el *cogito* y lo *impensado* (Husserl) y la oscilación entre el *retroceso* y el *retorno del origen* (Heidegger)” (Castro, 2006: 171-183).

⁷ Castro, Edgardo (2011) en la pág. 196 trabaja el tema *el hombre* aquí él se sigue desarrollando los problemas de las ciencias humanas y las relaciones que se establecen entre el psicoanálisis, la etnología y la lingüística; aclarando

que estas terminan siendo denominadas en términos foucaultianos como contraciencias humanas.

Bibliografía

- Casale, R. y Femenias, M. L. (2010). *Algunas claves para incursionar en el pensamiento de Michel Foucault*. En: *Por el camino de la filosofía*. Moran J. compilador. De la Campana. La Plata.
- Casto, E. (2006). "Michel Foucault: sujeto e historia". *Tópicos* [online]. 2006, n.14 [citado: 2012-11-27], pp. 171-183. Disponible en: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1666485X2006000100008&lng=es&nrm=iso. ISSN 1666-485X.
- Casto, E. (2011). En *Diccionario Foucault*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores S.A.
- Foucault, M. (1991). *El uso de los placeres*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- (1993). *Las palabras y las cosas.*, México, siglo XXI.

PARTE III

**LOS NUEVOS PARADIGMAS COGNITIVOS Y EL REDIMENSIONAMIENTO
EPISTÉMICO DEL PROCESO ARTÍSTICO CONTEMPORÁNEO**

CAPÍTULO 10

ARTE Y CONOCIMIENTO EN EL PROCESO ARTÍSTICO CONTEMPORÁNEO

Mariela Alonso

En este capítulo se analizan los nuevos paradigmas del conocimiento en el marco de una epistemología de la complejidad. El objetivo principal de este texto es reflexionar teóricamente acerca de los aspectos epistemológicos del proceso artístico contemporáneo, que reconfigura el concepto de arte, para así generar una problemática que valore el papel del arte como agente concreto y transformador de la realidad, factible de ser validado como campo de conocimiento genuino, y contribuir además en la construcción de los fundamentos teóricos de una epistemología de las artes. Para ello se considerarán los cruces de los límites de dispositivos y disciplinas que plantea la contemporaneidad, y por ende los problemas que implica su estudio, considerando distintos abordajes desde lo multidisciplinar.

La transformación del proceso artístico en el marco de la revolución digital

Si entendemos que la contemporaneidad es la era de las imágenes, en la que éstas dominan y definen el mundo y sus condiciones, es necesario replantear el estatuto y posición de su estudio. En este sentido, los estudios visuales revaloran la construcción visual de lo social y comprenden el campo expandido de las imágenes en sus más variadas formas de tecnologización, mediatización, socialización y procedencia, desplazando el valor antes concedido a las variaciones de soportes y dispositivos y creando un campo

interdisciplinar de estudios que integran fenómenos visuales relacionados con la producción, circulación y consumo de imágenes.

Respecto del valor de la imagen en sí y su función en la contemporaneidad, Machado destaca que en los últimos años modelos y simulaciones han multiplicado la existencia de mundos artificiales donde todas las posibilidades pueden ser experimentadas sin movilizar un solo objeto real. Por lo tanto, si bien en términos epistemológicos se mantiene la duda de si la lógica matemática es una propiedad o una proyección de nuestras facultades cognitivas, se vive una euforia modeladora basada en que los algoritmos informáticos pueden ayudar a descubrir parte del proceso orgánico natural, e incluso a construir imágenes y representaciones de lo natural.

Entonces, aunque desde Platón siempre se consideró la imagen una especie de doble de alguna otra cosa preexistente y con la cual establece una relación mimética, hoy la imagen preexiste al objeto, como en gran parte de los proyectos digitales de simulación de acciones y desarrollo de objetos. El mismo concepto de imagen se encuentra en expansión a partir de su procesamiento en medios computacionales, ya que es una herramienta a través de la cual se investiga, porque se carga de las mismas propiedades de lo que se estudia, y no es imitación sino tan objeto en sí como cualquier otro objeto, aunque también implica una simplificación y forzosa reducción de aspectos.

A estas ideas podemos sumar las de Hawking, quien sostiene que no hay imagen ni teoría fuera del concepto de realidad. Eso lleva a plantear una perspectiva que denomina realismo independiente del modelo: la idea de que una teoría física o una imagen del mundo es un modelo generalmente de naturaleza matemática y un conjunto de reglas que relacionan los elementos del modelo con las observaciones. Ello proporciona un marco en el cual interpretar la ciencia moderna. Sostiene además que todo realismo depende del modelo porque no hay manera de eliminar al observador de nuestra percepción, que da la estructura interpretativa de nuestro cerebro a nuestras percepciones, de cuya observación parten las teorías. Y además que todo modelo debe ser falsable y tan sencillo como sea posible, pero no más sencillo.

Experiencias como la de Gorillaz, la banda que utilizara hologramas proyectados en los MTV Music Awards en 2005 y 2006, refuerzan el valor de este análisis. Gorillaz es un proyecto musical británico creado en 1998 por Damon Albarn y Jamie Hewlett, cuya banda de rock alternativo utiliza personajes animados para publicidad. Gorillaz está representado por cuatro personajes de dibujos animados, que aparecen en el material promocional, en las portadas de discos, en carteles y en los conciertos, en los cuales se utilizan hologramas de los personajes. La música del grupo siempre cuenta con colaboraciones de diversos artistas. Pero la banda sólo incluye imágenes proyectadas en una pantalla, sin buscar lo tridimensional, lo que no es un realismo. En cambio, figuras como las de Tupac Shakur y Hatsune Miku superan todos los límites de lo previsible, reconfiguran el valor de la imagen como objeto en sí y obligan a redefinir, incluso, la realidad como categoría.

En el Coachella Valley Music and Arts Festival edición 2012 el rapero Snoop Dog cantó junto a Tupac Shakur, quien fuera asesinado en Las Vegas en 1996. El que subió al escenario fue su holograma y fue tan convincente y conmovedor que la banda decidió incorporarlo a su gira, y la madre de Tupac declaró que sintió la presencia viva de su hijo. Muchos críticos plantean que este tipo de proyectos nos pone en un mundo sin límites entre arte y realidad, o incluso entre vida y muerte, lo que dispara la idea de que, en los últimos años, nació el fin de la realidad.

Por su parte, Hatsune Miku es un avatar digital creado por Crypton Future, cuya principal función es la interpretación de canciones a elección del usuario, pero que ya es considerada por los medios de prensa como la principal y más grande estrella del pop japonés, aunque sea un holograma. La voz de Miku fue construida a partir del registro de destacados artistas y cantantes, lo que no quita realidad a esta figura que ya tiene no sólo su propio perfil en las redes sociales, sino que además tiene videos de sus presentaciones en vivo, aparece en programas televisivos, lanzó su propio sello discográfico y vende sus conciertos on line, los cuales son seguidos por miles de fanáticos en todo el mundo.

Estas experiencias, sumadas a decisiones como la del MoMA, que incorporó los principales videojuegos de la historia a su colección permanente, hacen que la imagen cobre nuevos valores y significados, y que el diseño multimedial e interactivo incorpore al arte nuevas dimensiones que ponen en crisis las nociones tradicionales de obra y artista.

El desarrollo de la contemporaneidad: la incertidumbre como valor y la multidimensión del conocimiento

Morin sostiene que, mientras que la ciencia de tradicional iba de lo complejo a lo simple, el pensamiento científico contemporáneo revaloriza la complejidad de lo real bajo la aparente simplicidad de los fenómenos porque entiende que no hay fenómeno simple, ya que la realidad trabaja con su propia lógica y sus principios de conocimiento. Además, la ciencia tradicional trabaja desde la legislación, la desconsideración del tiempo como proceso irreversible (porque no hay linealidad ni evolución), la reducción, el orden superestructural, la causalidad, la organización de conjunto y la verificación de datos, mientras que este nuevo pensamiento busca el enfrentamiento dialéctico y no elude la contradicción. Morin entiende además que toda ciencia, toda visión del mundo, es traducción de percepciones que devienen teorías, por lo que una ciencia compleja, un paradigma complejo, puede comprender y valorar esa contradicción y la incertidumbre que genera

Por ello, Morin sostiene que el conocimiento no puede considerarse una herramienta monolítica e invariable, sino que debe reconocerse que en su existencia hay un dinamismo necesario que es parte de su proceso constructivo en el que es posible reconocer la unidad y la complejidad humanas, que siempre revelan innumerables campos de incertidumbre, verdadera base y motor de la ciencia. En el arte contemporáneo obras como las de Christo cuestionan los límites del dispositivo y de las operaciones artísticas y obligan a encontrar nuevas categorías para referir la experiencia e incluir la incertidumbre como parte de la obra. Christo, el artista que en 1958

fabricó su primera pieza de arte envuelto, y que ya envolvió edificios, puentes, islas, parte de la costa australiana, está trabajando en Over The River (Sobre el río), que prepara para 2014 en el río Arkansas, en Estados Unidos. Los planes del trabajo contemplan la suspensión de más de 10 km de tela reflectante translúcida afirmada por cables de acero anclados a la orilla del río. Aunque el proyecto será financiado completamente por el artista, requiere de una extensa serie de pasos administrativos de gestión estatal: la aprobación por parte de las autoridades de dos condados, además del Departamento de Transporte y de la Policía estatal, la creación y desarrollo de un acceso especial para la ovejas a otras fuentes de agua, estrategias de protección para las aves y un estudio pormenorizado de impacto ambiental, algo que el estado nunca había hecho para una obra de arte. Y, en definitiva, construye una obra que se vuelve incierta porque expone el proceso como parte de su condición de obra e impide la simplificación: la obra no es la tela, ni el acto de extenderla sobre el río, ni los pasos administrativos que implica realizarla, pero todos estos elementos son partes de esta obra compleja irreductible a un dispositivo o, incluso, a su registro.

Por su parte, Tomás Saraceno desafía con sus obras las nociones de espacio, tiempo y gravedad, y busca ampliar los límites del arte, la arquitectura y la ciencia. Una de sus obras, realizada en las terrazas del Met, es Ciudad Nube, una constelación de dieciséis módulos unidos que salió volando con una ráfaga fuerte de viento y flotó sobre Central Park. El artista estuvo supervisando un equipo de una docena de instaladores que montaban su creación, que también es una reflexión sobre la naturaleza efímera de las nubes y las burbujas, las bacterias y la espuma y sobre las redes de comunicación sociales y neurales.

Como queda expresado a través de estos ejemplos, muchas propuestas de arte contemporáneo generan experiencias vivenciales, que no pueden reducirse a un dispositivo porque también son tiempo, acción y relación, como la performance y la instalación. Pero también hay un arte contemporáneo que manifiesta las relaciones de la sociedad en que se genera, un arte que lucha, reclama y denuncia. Éste es el caso del arte comunitario, el arte relacional, el arte político y el arte social, todos derivados de la misma idea que sostiene que

el arte es un factor de transformación profunda, ya que es el que conduce al desarrollo de nuevos recursos y herramientas que muchas veces permiten encontrar las respuestas a problemas tanto individuales como sociales, y redefine además el rol del arte porque plantea la reflexión, la participación y la inclusión como parte del proceso de construcción de la artísticidad.

Bibliografía

- Brea, J. (ed.). (2005). *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal.
- Buck-Morss, S. (2004). "Los estudios visuales y la imaginación global", [en línea], en: *Antípoda*, Revista de Antropología y Arqueología 9, 19-46. Universidad de los Andes, Colombia.
- Claramonte Arrufat, J. "Del arte de concepto al arte de contexto" [en línea]. En <jordicclaramonte.blogspot.com>, 22 de noviembre de 2008.
- Danto, A. (2009). *Después del fin del arte*, Buenos Aires: Paidós.
- Hawking, S. (1988). *Historia del tiempo. Del Big Bang a los agujeros negros*, Buenos Aires: Crítica.
- (2010). *El gran diseño*, Buenos Aires: Crítica.
- Machado, A. (2005). "El imaginario numérico". En: Hernández García, I. (comp.). *Estética, Ciencia y Tecnología. Creaciones electrónicas y numéricas*, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia.
- Morin, E. (1999). "La epistemología de la complejidad". En *L'intelligence de la complexité*, París, L'Harmattan, pp. 43-77.
- (1999). Los siete saberes necesarios para la educación del futuro, [en línea], Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura.

CAPÍTULO 11

LA INTERFAZ, LA REALIDAD VIRTUAL Y LO ILUSORIO

EL VÍNCULO ENTRE EL ARTE, EL DISEÑO Y LAS TIC

Paola Mattos

La interfaz como dispositivo

Recurrentemente en la terminología multimedial el término interfaz encierra una alta valoración. Interfaz se transforma en el objeto de diseño de los productores de los nuevos medios y alrededor de ella se desarrollan los ítems de las problemáticas de la disciplinas. La definición de su alcance se transforma así en un lugar común, entendiéndose a la interfaz como vehículo de acceso a la información entre la máquina y el hombre. Si la reducimos al mero mecanismo de acceso del medio, como por ejemplo un sistema operativo x, la estaríamos extrayendo del complejo panorama del medio digital. Sin embargo, la interfaz es el elemento que posibilita el linkeo entre los diversos componentes que estructuran el medio.

Estudiemos cuidadosamente ahora la naturaleza de la interfaz. Tomemos de ejemplo un producto web, una página de venta de pasajes aéreos, compuesta por una estructuración visual que contiene tanto la información sobre paquetes turísticos, hora y salida de vuelos, precios y demás; como los mecanismos de navegación y acceso a las tareas: botones, zonas activas y no activas, etc.; más el lenguaje de programación ya sea html o *action script*; objeto de visualización -ya sea una *tablet* o un monitor ordinario y con esto una determinada forma-; y la cultura y tiempo específicos del usuario. Los elementos que componen esta página son diversos y heterogéneos, superando los aquí nombrados, algunos perceptibles y otros no, si sólo entendiéramos la interfaz como el acceso entre máquina/hombre, ya sea un conjunto de íconos

visuales o el hardware de entrada que despliega el medio, anularemos la complejidad del producto y si nos atenemos a la función de la interfaz cada uno de ellos participan en su realización, en su determinación inacabada, forman parte del mismo. Diremos entonces que es casi imposible rastrear la interfaz en uno solo de estos elementos, sino más bien en su conjunto. La interfaz moldea tanto la información como el acceso a ésta, tanto el qué y el cómo del objeto digital. La pregunta sobre la interfaz se vuelve entonces relevante, si tenemos en cuenta que la información ante nosotros la recorre y que somos asiduos consumidores de ésta, agregando que también somos parte de la información y de las representaciones que ofrece. La estructuración del medio se resuelve en el marco de la interfaz y aquí la tarea de preguntarnos sobre ésta connota valor.

Para esto necesitamos entender lo que encierra el término dispositivo partiendo desde el análisis de Giorgio Agamben en “Qué es un Dispositivo” (Agamben, 2006), utilizando de este texto ciertas definiciones sobre el sentido y su aplicación terminológica. Agamben expone el pensamiento de Foucault sobre el término y a partir de esto sintetiza tres puntos sobre su significado:

- 1) Es un conjunto heterogéneo, que incluye virtualmente cualquier cosa, lo lingüístico y lo no-lingüístico, al mismo título: discursos, instituciones, edificios, leyes, medidas de policía, proposiciones filosóficas, etc. El dispositivo en sí mismo es la red que se establece entre estos elementos.
- 2) El dispositivo siempre tiene una función estratégica concreta y siempre se inscribe en una relación de poder.
- 3) Es algo general, un *reseau*, una "red", porque incluye en sí la episteme, que es, para Foucault, aquello que en de terminada sociedad permite distinguir lo que es aceptado como un enunciado científico de lo que no es científico. (Agamben, 2006)

Entonces Agamben llamará dispositivo a “cualquier cosa que tenga de algún modo la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivientes” (Agamben, 2006). Se articula esta definición con la idea de ver a la interfaz digital como generadora de la tarea que encierra el término anteriormente descrito.

Si se toma el primer punto, que sintetiza el término dispositivo, el medio digital se compone de tres grandes elementos que son la experiencia de usuario, la

representación digital y el programa, estas tres categorizaciones interactúan a través de la interfaz conformando una red, es decir que el dispositivo mismo es la red que se establece entre estos elementos. Estas tres grandes clasificaciones forman nodos dentro de la red, su accionar actúa paralelamente sobre ellas mismas como en las otras. La experiencia de usuario, la representación y el programa componen la singular manera de organizar el contenido, de presentarlo ante el usuario, construyen una relación particular entre el tiempo y el espacio y diseñan la experiencia de acceso al contenido digital. La experiencia de usuario comprende, entre otras cosas, la interacción de la persona frente al medio digital para adquirir los mecanismos de ingreso y salida de dato a partir de la experimentación de un concepto de organización estructurado por la representación digital, esta representación responde a una metáfora sustentada desde el código, es decir, desde el programa. El dato de entrada es analizado por el programa y éste emite un dato de salida, estas dos acciones se dan en base a un código particular que ya tiene implícito qué es dato y qué no, las operaciones y las posibles respuestas. El programa se presenta ante el usuario por medio de la actualización de la representación digital.

Un ejemplo de objeto digital podría ser, en este caso, una red social como es Facebook, donde una persona puede leer publicaciones y crear las suyas propias. Estas dos acciones, para efectuarse, se valen de la interrelación entre el usuario con la interfaz gráfica y el algoritmo que la sustenta, es decir, navegando la representación aprende a identificar la función de los gráficos en la pantalla y las acciones que ejecutó. Guiados por la funcionalidad de Facebook se ejecutan el ingreso de datos que son analizados, y desde ya condicionados, por el programa que visualiza su consecuencia en pantalla. La interfaz es aquí medio y contenido, nos habilita distintas funciones (publicar/leer) premeditadas por la metáfora del sitio, legitima discurso a través de un simple clic sobre el botón “me gusta”, devuelve un modelo de representación de información. En el recorrido del sitio se aprende el algoritmo que implica, por ejemplo, qué puedo activar/qué no y las consecuencias de cada uno de estos actos.

La interfaz sustenta así el dispositivo digital y la experiencia de subjetivación del usuario, tiene la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivientes como relataba Agamben sobre las características de los dispositivos. Estos últimos conforman modelos de entender, ver y conocer el mundo y el dispositivo digital no escapa a esta idea.

La realidad dentro del desarrollo mediático, la ilusión de transparencia

Desde los orígenes de la institucionalidad del arte, desde la civilización griega, los productores de representaciones responden a la preocupación occidental por el ilusionismo. En el suceder histórico hay siglos de tratamiento ilusorio de las representaciones mediáticas. Por representación mediática se entiende toda representación mediada por la técnica con el objetivo de dar con una imagen ilusoria y símbolo de realidad. La imagen mediada representa la habilidad de producir una experimentación del efecto de realidad a partir de materiales inanimados, es decir, dar el aspecto de vida y continuum con nuestro mundo físico. Favoreciendo la continuidad espacial, la continuidad entre el espacio pintado y el "real".

El anhelo del ilusionismo obligó a los productores a generar estrategias compositivas que posteriormente se transformaron en convenciones de representación. En el recorrido histórico de los medios y los mecanismos para crear ilusión se puede acceder a su hito técnico en el Renacimiento, los autores David Jay Bolte y Richard Grusin se expresan sobre la importancia de este evento:

el momento decisivo (en la pintura occidental) llega sin lugar a dudas con el descubrimiento de los primeros sistemas de reproducción científicos, y ya mecánicos, es decir, con la perspectiva: la cámara oscura de Da Vinci precedió a la cámara de Niepce. El artista estaba ya en una posición adecuada para crear la ilusión del espacio tridimensional dentro del cual las cosas parecen existir como nuestros ojos las ven en la realidad... (Bolter y Grusin, 1999)

Las resonancias del modelo científico, que permiten sistematizar la representación tridimensional del espacio, se pueden seguir hasta nuestros días y sus mutaciones trascienden las invenciones tecnológicas. Las vanguardias del siglo XX se publicitaban como el abandono a esta preocupación y en la división de tareas el ilusionismo mediático quedó como patrimonio de los mass media como sugiere Lev Manovich. Las producciones de vanguardia se ocupaban de representar el mundo exterior; de representarlo de diferentes maneras, pero ¿la intervención de la subjetividad del productor en la utilización del medio se escapa del anhelo ilusionista? Alrededor de esta situación Manovich dice:

el hecho de que los artistas, compitiendo con las máquinas, interpongan su 'subjetividad' artística entre el mundo y los *media* de reproducción no cambia el proyecto. Los surrealistas juntaron pedazos de realidad en combinaciones ilógicas; los cubistas cortaron la realidad en trozos pequeños; los artistas abstractos redujeron la realidad a lo que consideraban su 'esencia' geométrica; los fotógrafos de la nueva visión mostraron la realidad desde puntos de vista inusuales, pero, a pesar de estas diferencias, todos ellos se ocuparon del mismo proyecto de reflejar el mundo. Por lo tanto, la principal preocupación de la modernidad es la invención de nuevas formas, esto es, de formas diferentes de "humanizar" la imagen "objetiva", y en último extremo ajena, del mundo que nos proporciona la tecnología. (Manovich, 2002)

Encarar las relaciones formales dentro de y entre los medios, entre el pasado y el presente de dichas relaciones, implica ubicar al medio dentro de su época. Trazar la relación, entre el contexto y la lógica a la cual responden, las invenciones técnicas y conceptuales de las herramientas de creación que disponen los artistas. Rastrear los paradigmas que contienen los medios. Porque la presencia de un nuevo medio permite la aparición de nuevas formas sin anular la idea de interrelación entre los medios en su conjunto, como técnicas de representación y mutua alimentación de sus convenciones comunicacionales.

Entonces vale preguntarse ¿cuál es la relación del medio digital y el ilusionismo? La tecnología de representación digital no parte de la nada, recupera y unifica tradiciones mediáticas anteriores, para resignificarlas y entregarle al mundo una nueva concreción del ilusionismo: "el estar presente".

La pintura, la fotografía y el cine hacen presente al objeto real y aumentan la inmersión presentando el movimiento de los mismos dentro de un espacio tridimensional, pero los nuevos medios nos ofrecen intervenir en el universo de representación. Así se concreta el deseo de intervenir, “interactuar” con la representación, con su medio y su tradición histórica.

La representación digital recurre a convenciones narrativas y de representación estructuradas por medios previos y hasta paralelos a su desarrollo, pero estos últimos consiguieron masificar sus formas con anterioridad a la consolidación de la imagen digital. La multimedia ha hecho un uso significativo de la Teoría Audiovisual, como por ejemplo los estudios sobre el espectador (interactividad) y el concepto de realismo cinematográfico como denuncia Germán Monti (Monti, 2011).

El autor Manovich, en su libro *El lenguaje de los medios de comunicación*, desarrolla el paralelismo entre el dispositivo cinematográfico y el medio informático argumentando dicha relación desde la técnica, la forma y las lógicas en común. Remarca la importancia del cine, como medio de masificación de ideología, y de la computadora, a raíz de su potencia de procesamiento de datos, en la cimentación del estado capitalista. Esta relación entre los medios y su tiempo regulan la lógica a la cual responden los mismos, los medios industriales simbolizan la estandarización, la división del proceso y la repetición. Los nuevos medios, advierte el autor, obedecen a una lógica distinta, la de la sociedad postindustrial, que se basa en la adaptación a la individualidad del hombre, un medio que se pretende más sensible a las diferencias (Manovich, 2006). Con la anterior referencia se busca argumentar la idea que asocia estrechamente al medio con paradigmas de entender y representar el mundo.

Se encuadra el concepto de representación como la ausencia del sujeto, como un efecto imaginario, toda representación funciona como una accidente, una ausencia que se corresponde a una presencia virtual. Ampliando el concepto de interfaz se plantea asimilarla con el vínculo que se presenta entre los modelos de representación y sus convenciones como interfaces de la representación mediática. Entendiendo la imagen como interfaces de control

que instrumentan la intervención, es decir, la experiencia del usuario.

Una de las operaciones que legitimizan la representación mediada es la de suprimir toda presencia del medio, que por consecuencia representa diseñar una interfaz que se borre a sí misma. El productor diagrama una interfaz funcional a su universo, para favorecer la inmersión (fomentar la naturalidad de la representación) en ese micro mundo, recurre supuestamente a borrar su presencia y así inclinarse a la autonomía del sistema. La estrategia de opacar la presencia del medio no es propiedad única de los nuevos medios “los media anteriores perseguían la inmediatez mediante el juego del valor estético de la transparencia con técnicas como la perspectiva lineal, el borrado, y el automatismo, estrategias todas que funcionan también en la tecnología digital” (Bolter y Grusin, 1999).

La ilusión de estar presente, interactuar con la representación y su tendencia de recurrir a la transparencia del medio, con su consecuente anulación del autor, responde en los medios digitales, al deseo de dialogar con la máquina, de hablar con la representación como un representación auténtica y autónoma. Partiendo de la base de entender a la interactividad como diálogo entre el usuario con la máquina y su representación, también entiende dicha representación como un mundo ficcional que la fundamenta. Este mundo ficcional, como se dijo más arriba, responde al sistema creado por el productor, este último estructura el lenguaje de comunicación de la máquina con el usuario. No todos los productores digitales están de acuerdo con la idea de que la interfaz deba borrarse a sí misma, con el cliché de la transparencia, y se puede reconocer en expresiones contemporáneas la decisión del artista de traslucir su presencia y connotar su voz dentro del sistema. Lo anterior no invalida la ilusión de diálogo entre máquina, como modelo de representación, y el hombre, el artista es un elemento más dentro del sistema mediático.

Aparece dentro de la experiencia del medio, por parte del usuario, la noción de estar controlando el contenido y en consecuencia creando la obra. Esta predisposición responde a la ilusión de interactividad, es su elemento base y en éste se ubica la convención más relevante de los nuevos medios. La idea de estar “presente” es articular el convenio entre el dispositivo mediático y la

incidencia de mi accionar, la credibilidad del medio está en poder prevenir el devenir como acto de su accionar. La ilusión de interactividad sustenta la credibilidad del medio digital.

El productor elige los componentes, relaciones, límites y modelos de representación que estructuran el diseño del sistema. La obra se presenta ante el público como un universo particular, requiere de éste una aproximación que involucre un proceso intelectual que medie la percepción sensorial. Y continúan con el anhelo de introducir al hombre dentro del suceder estético.

El sistema dentro de los nuevos medios de producción y soporte de sentido toma la forma de la interfaz. En la construcción de la interfaz se da un doble diálogo, el del artista con la máquina y el del usuario con la interfaz. La primera situación responde a la estrategia del productor de aprovechar las potencialidades del método científico (algoritmo) para modelar la representación. Previamente él origina un modelo que contenga todas las abstracciones significativas (su visión) y estructure los mecanismos de control para desarrollar el discurso (interactividad). El segundo diálogo encuentra a la representación presentándose por medio de la interacción al usuario, para éste representa el desafío de identificar los objetos, las acciones y la forma de controlarlos, el desafío de conocer el algoritmo.

La realidad virtual como otra naturaleza

Prosigamos a hablar del medio digital en sí y la lógica detrás su producción. La naturaleza del medio digital radica en su composición de código binario. Todo objeto digital es una representación numérica, lo cual tiene como consecuencia que pueda ser representado y descrito en términos matemáticos, y estar sometido a una manipulación algorítmica. Dado que la materialidad de los objetos digitales son datos numéricos, las formas simbólicas producidas por este medio se pueden descomponer en muestras discretas, como lo son los píxeles o script, estas muestras se pueden agrupar manteniendo siempre su estructura e identidad. Una imagen digital está conformada por píxeles y

también por capas donde cada uno de estos elementos conserva su autonomía y se los puede editar por separado. Si toda producción digital corresponde a una codificación numérica y es posible su programación, los bits pueden adoptar diferentes formas ya sean imágenes o sonidos, los objetos digitales se manifiestan en muchas versiones diferentes.

Los medios digitales desde las características que originan su materialidad y lógica intrínseca abren la posibilidad de traducir todos los medios anteriores y a la realidad en datos numéricos, es decir, en bits. Entonces por medio de las computadoras podemos representar cualquier fenómeno, objeto o situación de la realidad o de un imaginario particular, seleccionando datos y cuantificarlos a partir de un modelo en una representación numérica. Los bits abren el juego a la virtualidad desde la forma hasta la materia de los objetos digitales. El film *Matrix* de los Hermanos Wachowski ofrece a su protagonista Neo la oportunidad de elegir. Neo enfrenta la posibilidad de seguir habitando una realidad virtual o de salir de esta estructuración ilusoria por medio de la elección entre dos pastillas de colores. El filósofo Slavoj Žižek, en su documental *La guía perversa del cine*, analiza esta famosa escena de *Matrix* y ofrece una tercera pastilla, mejor dicho, una tercera opción: la de ver la verdad en la ilusión (Žižek, 2006). Esta tercera opción hace justicia a las potencialidades que ofrece la virtualidad a los seres humanos, alejándonos del binomio realidad virtual/simulación o ilusión. Alejándonos de la idea de que nuestras ilusiones no nos permiten entender nuestro mundo y a nosotros mismos.

Si consideramos que toda representación digital es una representación virtual podemos desarticular el privilegio de asociar la virtualidad sólo con las expresiones de realidad virtual. Comúnmente se relaciona la virtualidad con tecnologías de inmersión completa del usuario en el universo virtual, pero todo lo que sucede en el marco de la pantalla o en lo que sale en unos parlantes encuadra un mundo virtual.

Las representaciones virtuales en su naturaleza no implican ni la mimesis ni la contraposición a la realidad física y esto traspasa la controversia que se establece en torno a los conceptos de lo real y lo virtual. La realidad será

entendida, entonces, como construcción móvil dejando de lado la unilateralidad de los puntos de vista dominantes anteriores, no para negarlos, sino para volverlos factibles a todos por igual cada uno direccionado por criterios convencionales dentro de ciertos sistemas sociales y no de una realidad como tal. Pero esta construcción de realidad tiene una instancia fáctica, compuesta por seres, estados, etc. ya actualizados. La realidad no fáctica es entendida como aquella que alberga los deseos, las ideas, la ficción, los productos elaborados por la imaginación, entre otros, no actualizados.

Lo virtual entendiéndolo como potencial y señalando la idea del teórico Pierre Levy, que contrapone lo virtual a lo actual, lo fáctico es propiedad de la actualización y lo no fáctico de lo virtual, este autor propone que “lo virtual tiende a actualizarse, aunque no se concretiza de un modo efectivo o formal. Con todo rigor filosófico, lo virtual no se opone a lo real sino a lo actual: virtualidad y actualidad sólo son dos maneras de ser diferentes” (Lévy, 1999). Así se ve superada la tradicional contraposición entre real en relación a lo virtual. Por lo tanto, lo virtual no está necesariamente relacionado con lo falso, lo irreal. Asimismo, no es, en modo alguno, lo opuesto a lo real, sino una forma de ser fecunda y potente que favorece los procesos de creación.

Tanto lo real como lo virtual conllevan la posibilidad de ser o suceder como modalidades del ser. El concepto de posible contiene a lo real antes de ser fáctico, como lo no real que puede o no realizarse fácticamente. Lo posible puede o no ser actualizado; las posibilidades son infinitas; en cambio, lo realizado efectivamente es sólo una de las múltiples opciones.

Las representaciones virtuales no persiguen la mimesis con el objeto de la realidad, sino que suprimen la referencialidad externa y la suplantán mediante su propio universo de signos y sólo existen dentro de éste. Esta representación “no sólo sería la imagen absoluta, única y definitiva de los personajes representados, sino toda su realidad” (Eco, 2000).

La virtualidad abre el juego a correrse de las unidades espaciales y sustituye a la unidad de tiempo. Las realidades alternativas que ofrecen las representaciones digitales no se acotan a un lugar o tiempo específico, necesitan de un soporte para evidenciar las actualizaciones y éstas responden

a la interacción del usuario generando significaciones acotadas al contexto. La experiencia perceptiva del usuario se enfrenta con los problemas que contiene la virtualidad. Siguiendo con el punto de vista de Levy

recordemos que lo virtual se puede asimilar a un problema y lo actual a una solución. La actualización no es, por lo tanto, una destrucción sino, por el contrario, una producción inventiva, un acto de creación. Cuando utilizo la información, es decir cuando la interpreto, la relaciono con otras informaciones para darle sentido o me sirvo de ella para tomar una decisión, la actualizo. (Lévy, 1999)

Bibliografía

- Agamben, G. (2006). “¿Qué es el Dispositivo?”. [En línea]. Consultado en noviembre de 2012 en <<http://www.revistasociologica.com.mx/pdf/7310.pdf>>.
- Bolter, J. D. y Grusin, R. (1999). “Inmediatez, hipermediación, remediación”. [En línea]. Consultado en noviembre de 2012 en <http://www.ucm.es/info/per3/nueva_web_eva/material_para_descargar/Inmediatez.pdf>
- Eco, U. (2000). *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen.
- Lévy, P. (1999). *¿Qué es lo virtual?* Barcelona: Paidós Ibérica.
- Manovich, L. (2002). “La vanguardia como software”. [En línea]. Consultado en noviembre de 2012 en <<http://www.uoc.edu/artnodes/espai/esp/art/manovich1002/manovich1002.html>>.
- (2006). *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*. Buenos Aires: Paidós.
- Monti, G. (2011). “El Televisor como dispositivo de salida / El Lenguaje de los Medias”. [En línea]. Consultado en noviembre de 2012 en <<http://streamingriachuelo.blogspot.com.ar>>.
- Zizek, S. (2006). “La guía perversa del cine”, parte 1. [En línea]. Consultado en noviembre de 2012 en <http://www.encuentro.gov.ar/sitios/encuentro/Programas/detallePrograma?rec_id=111361&capitulo_id=111367>.

CAPÍTULO 12

LA LÓGICA MODAL Y LA TEORÍA DE LOS MUNDOS POSIBLES

Julia Lasarte

El propósito de este capítulo es analizar los mecanismos subyacentes que operan en todo dispositivo digital, en el marco de las nuevas maneras de generar, consumir e interactuar con la realidad y la información que proponen las tecnologías de la información y la comunicación contemporáneas.

Para esto, comenzamos analizando las bases técnicas de nuevas comunicaciones, desarrollando en particular la lógica que en ellos opera y los problemas e interrogantes que generan. En este sentido, para que un programa opere inteligentemente a partir de ciertos datos de entrada, este debe tener una representación del mundo capaz de funcionar como estructura a partir de la cual estos datos son interpretados. Esto implica un compromiso con el carácter del conocimiento y cómo es obtenido. Es nuestra intención deshacer analíticamente estas redes que operan dentro de los dispositivos, en todos sus estratos: de abajo hacia arriba, tanto su lógica como su interfaz y la interacción con el usuario.

Finalmente, a través del análisis de la realidad virtual pretendemos reconocer la naturaleza de los nuevos medios, tratando de encontrar categorías propias de su lenguaje, en lugar de utilizar las normas tradicionales. El propósito es poner en diálogo tanto la interfaz cultural como la interfaz digital, reflexionando acerca del papel de la interfaz como modelo o universo y sus problemáticas.

Los nuevos medios

Actualmente, nos encontramos en constante interacción con aquello que se llama “los nuevos medios”: nos comunicamos a través de *smartphones*,

escribimos en computadoras, escuchamos y creamos música a través de reproductores digitales y vemos películas en reproductores de DVD. Pero también, nuestra interacción con los “viejos medios” se encuentra mediada por los dispositivos digitales y estos objetos culturales se ven afectados por los principios subyacentes a los nuevos medios: la representación numérica, la modularidad, la automatización, la variabilidad y la transcodificación (Manovich, 2001).

Así, este viraje de los “viejos medios” a los “nuevos medios” implica mucho más que un simple cambio de soporte, implica un cambio de *lógica*. Mientras nosotros interactuamos -normalmente- con representaciones cercanas a nuestro mundo cultural, aquello que vemos, internamente se representa con la lógica subyacente de los medios digitales. Nosotros observamos información dispuesta de manera que podamos comprenderla, “imágenes compuestas de objetos reconocibles, archivos de texto compuestos de oraciones y espacios virtuales definidos por los ejes cartesianos” (Manovich, 2001), pero internamente, la representación de estos datos en una computadora¹ se representa de manera que la *computadora* pueda entenderla: variables, arreglos, grafos², datos que pueden ser representados con una lógica numérica.

En algunos casos, esta relación parece ser natural: una imagen se representa como un *mapa de bits*, un texto se representa como una lista de caracteres y, a su vez, cada carácter tiene una representación numérica que permite a la computadora almacenarlos, operar sobre ellos y representarlos en una interfaz de manera que podamos comprenderlos.

En otros casos, esta relación es más compleja y genera interrogantes. Hasta ahora hemos hablado de representar objetos, pero ¿Qué sucede cuando debemos representar *conocimiento* en la lógica digital?

Nuestra relación con lo que conocemos y sabemos, con el conocimiento e universo que construimos, es ambigua y plagada de incertidumbre, ¿cómo puede representarse esta relación en los nuevos medios? ¿Cómo es la lógica que nos permitirá representar la manera en que entendemos y construimos la realidad y el conocimiento en estos nuevos medios?

Es nuestra intención abordar estas cuestiones, atravesando las *capas* que componen los nuevos medios y como la lógica de nuestro pensamiento y lenguaje natural puede traducirse a la lógica subyacente en los nuevos medios.

Nivel 0: la lógica formal. La lógica tradicional o proposicional

Normalmente, toda comunicación es realizada utilizando el lenguaje natural, cualquiera que este fuese. Este lenguaje natural, en nuestro caso el castellano, está constituido por un conjunto de símbolos y otro de reglas para manejarlos: el léxico y la sintaxis.

Sin embargo, todo lenguaje natural es el producto de cientos de años de evolución y su riqueza y capacidad expresiva dificultan que lo que expresamos tenga un sentido unívoco. Piénsese en una figura retórica como la ironía donde lo que comunicamos es, en efecto, *lo contrario* a lo que decimos.

Por este motivo, las ciencias construyen lenguajes artificiales que asignan a sus símbolos, su léxico, significados unívocos y que utilizan reglas sintácticas precisas. El objetivo es, en esencia, ganar exactitud y seguridad a costa de perder riqueza y expresividad.

Uno de estos lenguajes artificiales es el lenguaje de la lógica formal. La lógica se encuentra, justamente, en las bases de todo dispositivo digital y a través de sus posibilidades y limitaciones se crea todo lo que una computadora puede *pensar*.³

Actualmente, la lógica es tanto una rama de las matemáticas como de la filosofía. Los lenguajes formales y los sistemas deductivos son elementos de la matemática y los lógicos trabajan sus propiedades matemáticas y relaciones. Dentro de la filosofía, la lógica se encarga de estudiar el razonamiento y su grado de corrección.

En la lógica proposicional, tenemos aserciones atómicas –átomos- y aserciones compuestas –proposiciones- que se construyen uniendo los átomos a través de conectores lógicos: *y*, *o*, *no*, *implicación* y *equivalencia*. Las aserciones atómicas son interpretadas como verdaderas o falsas y, una vez

que han sido interpretadas, el valor de verdad de la proposición puede ser evaluado (Gallier, 2003).

Como vemos, la lógica tradicional o proposicional se encarga mayoritariamente de las proposiciones y su valor de verdad, utilizando para esto un lenguaje formal.

Consideremos las siguientes proposiciones: “*Juan es maestro*”, “*Juan es rico*” y “*Juan es estrella de cine*” que llamaremos p , q y r .

Consideremos ahora las siguientes proposiciones compuestas: *Es falso que “Juan es maestro” y “Juan es rico”*. Si “*Juan es estrella de cine*” entonces “*Juan es rico*”.

Si queremos saber si estas proposiciones implican que es falso que “*Juan es rico*” esto implica demostrar que $(p \wedge \neg(p \wedge q) \wedge (r \supset q)) \supset \neg r$, en el lenguaje formal, es una tautología⁴.

En esencia, esta es la tarea principal de la lógica tradicional: el trabajo sobre las *tautologías*. Es decir, proposiciones que formalmente son necesarias y universalmente verdaderas.

La lógica tradicional no contempla la incertidumbre ni la contingencia, dada una proposición, esta puede ser verdadera o falsa y este valor de verdad debe desprenderse necesariamente de las premisas y ser *universal*. Así, la lógica tradicional no examina, en esencia, algunos de los mecanismos más básicos del pensamiento: la creencia, la incertidumbre o la posibilidad. Algunos de estos mecanismos serán abordados por otro tipo de lógica, conocido como *lógica modal*.

La lógica modal

Los primeros registros de una discusión sistemática de la lógica modal se encuentran en Aristóteles, en *De interpretatione*. Después de Aristóteles otros filósofos como Megarias y Ockhalm contribuyeron al desarrollo de la lógica modal. Finalmente, después de un período de relativo estancamiento, las

contribuciones más modernas a la lógica modal fueron realizadas por S. Kripke, aunque anticipadas por S. Kanger y J. Hintikka (Zalta N., 1995)⁵.

La lógica modal es el estudio de las proposiciones modales y las relaciones que existen entre ellas. Considérese, por ejemplo, la afirmación “*Está lloviendo*”. ¿Cómo podemos saber si esta afirmación, esta proposición, es verdadera o falsa? ¿*Está lloviendo?* ¿*Sabemos que está lloviendo?* ¿*Creemos que está lloviendo?*

Todas estas modificaciones a nuestra afirmación original son lo que llamamos modalidades, indicando el “*modo* en que la afirmación es cierta”. (Zalta N., 1995)

Como vimos, la lógica proposicional se interesaba mayormente por formulas que son verdaderas sin importar el valor de las proposiciones. En cambio, en la lógica modal, la verdad de una afirmación es relativa al mundo en cuestión. Así, la lógica modal presenta dos operadores \Box y \Diamond . $\Box P$ se define como verdadero en un mundo donde P es verdadero para todos los mundos accesibles. Así, si P es verdadero en todos los mundos concebibles, $\Box P$ es verdadero, esto es: P es necesariamente verdadero. $\Diamond P$ es similar, aunque en este caso la modalidad es la posibilidad. Si $\Diamond P$ es verdadero en al menos un mundo accesible P será verdadero.

Los mundos posibles

Para entender la posibilidad y la necesidad en la lógica modal se emplea el concepto de “mundos posibles” presentado por primera vez por Kripke. Por ejemplo, pensemos en la afirmación “*No es posible que una persona viaje más rápido que la luz*”, esto es “*No existe mundo posible en el cual las leyes de la física se mantengan y alguien pueda viajar más rápido que la velocidad de la luz*”.

Ahora, supóngase que queremos pensar en una proposición que no es posible, pero que *podría haber sido posible*. En esencia: es posible que sea posible. ¿Cómo podemos decir esto en términos de un mundo posible? La manera que

Kripke definió fue decir: “ P es necesariamente verdadero en un mundo w si y sólo si P es verdadero en cada mundo accesible desde w ”⁶. La definición de accesible que usemos depende de la modalidad, siendo “concebible” una de las más comunes.

Sin embargo, la lógica modal requiere que estos mundos posibles sean consistentes. Por ejemplo, existe un mundo posible en el que esté lloviendo ahora en Buenos Aires, pero no existe un mundo posible que sea accesible donde $2 + 2 = 3$.

La idea de los mundos posibles ha tenido gran repercusión en discusiones del orden metafísico. Sin embargo, para los propósitos de este capítulo, cualquier cosa que pueda ser imaginada sin contradicción puede ser considerada un mundo posible válido⁷.

La lógica epistémica

La forma más simple de comprender los mundos posibles es la modalidad de la creencia. Imaginemos un individuo particular, llámese Juan. Decir que Juan cree X es decir que en los mundos que para Juan son accesibles, X es verdadero⁸.

Esta modalidad es la que desarrolla lo que se conoce por el nombre de lógica epistémica.

La lógica epistémica es una especialización de la lógica modal que comienza a desarrollarse a partir de la idea de que lo que expresamos en el lenguaje natural acerca del conocimiento y la creencia, como en el caso del ejemplo anterior, tiene cualidades sistemáticas que podemos desarrollar y trabajar. Este estudio se ha dado metodológicamente desde 1960 (Where’s the Bridge? Epistemology and Epistemic Logic, 2006). Rudolf Carnap, Jerzy Los y Arthur Prior, entre otros, reconocieron que nuestro discurso acerca del conocimiento y la creencia tiene ciertas singularidades sistemáticas que pueden ser presentadas en un sistema deductivo-axiomático.

La lógica epistémica se encarga de la lógica del conocimiento y la creencia u opinión. En esencia, este tipo de lógica formal depende, semánticamente, de la información que tenemos del mundo y cómo esa información cambia a medida que compartimos lo que conocemos.

David Lewis lo explica así:

El contenido del conocimiento de un agente acerca del mundo está dado por los mundos que para él son epistémicamente accesibles. Estos son mundos que pueden, hasta donde sabe, ser su mundo. Un mundo W puede ser uno de ellos sí y solo sí, no sabe nada que implícita o explícitamente, elimine la posibilidad de que W sea el mundo en el que vive. (Lewis, 1986)

En este sentido, la idea de accesibilidad también suele entenderse como “confianza”. Es decir, *Juan cree X porque cierto mundo donde X es verdadero es accesible para él*. Este mundo puede significar instituciones o teorías en las que Juan confía para creer X . Es decir, si Juan confía en la física, la teoría del Bing Bang es accesible para él. En cambio, Juan no confía en la Cientología, entonces el mundo donde el Bing Bang no ocurrió no es accesible para él. Así, la lógica epistémica opera como una manera sistemática de encuadrar el problema de disminuir los mundos posibles que son compatibles con lo que una agente cree (Hendricks & Symons, 2006).

Aplicaciones de la lógica modal y la teoría de los mundos posibles

Hasta ahora hemos desarrollado algunos elementos de la lógica formal que modelan, de manera reducida, la forma en que comprendemos el mundo. Estos modelos se han desarrollado desde el campo de la filosofía, la matemática y la lógica formal, pero son las bases sobre las cuales los nuevos dispositivos intentan comprender el mundo y establecer un compromiso con una idea de conocimiento.

En la actualidad, de manera cada vez mayor, aparece la necesidad de que los dispositivos con los cuales interactuamos hagan más que recibir datos,

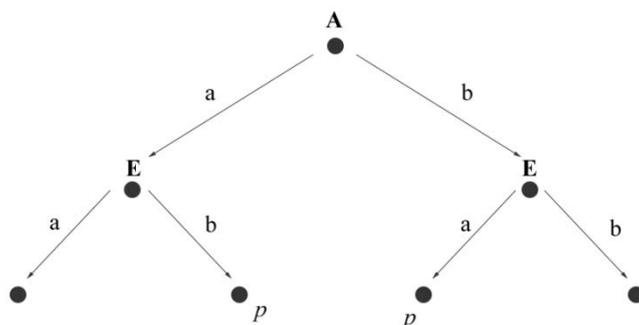
procesarlos y mostrarlos, hace falta que estas tecnologías *comprendan*. Que sean entidades inteligentes.

Un ejemplo de esto son los actuales esfuerzos por convertir la Web en una Web *semántica* (Decker, 1999; Lee-Berners, 1999). Esto es, una Web que no sólo aloje contenido, sino que sea capaz aunque sólo rudimentariamente, de comprenderlo y así facilitar búsquedas por parte de los usuarios⁹.

Otro ejemplo es el de la inteligencia artificial, particularmente en la teoría de los juegos.

Un juego –extremadamente simple- puede ser representado como una serie de movimientos *posibles* para cada jugador y cada movimiento posible, crea las condiciones de accesibilidad de un nuevo mundo posible.

Piénsese en un juego donde *A* y *E* son jugadores y *a*, *b* son los movimientos posibles que pueden realizar y una propiedad *p*- alguna condición particular, como la victoria- que se da sólo en dos de los posibles resultados¹⁰:



Analizándolo desde la perspectiva de la lógica modal, en un principio todos los mundos son accesibles. Es posible que *A* realice el movimiento *a* y que *A* realice el movimiento *b*, es decir tanto $\Diamond P$ como $\Diamond Q$ son posibles y a su vez, tanto *E* podría realizar el movimiento *a*, como *b* a partir de los movimientos de *A*. Una vez que *A* realiza un movimiento, hay mundos que ya no son accesibles, es decir que ya no son posibles.

Utilizando conceptos de la lógica modal se pueden computar, de acuerdo a los mundos posibles, cuáles serían las estrategias posibles para hacer accesible un mundo *W* donde se cumple la condición *p*.

Notas

¹ En adelante, en general hablaremos de computadoras en un sentido muy genérico. En realidad, está misma lógica subyacente se encuentra en casi cualquier dispositivo digital: computadoras personales, *smartphones*, consolas de video juegos, *handhelds*, reproductores digitales, *tablets*, etc.

² Estas representaciones tampoco son, en rigor, lo que una computadora puede “comprender”. Los arreglos, variables, grafos, bases de datos y otras representaciones similares son una capa de abstracción anterior a la representación interna de la computadora, utilizados para que los *programadores* puedan comprenderlos. En esencia, en la última capa de abstracción (en *software*), nos encontramos con datos puramente numéricos, representados en distintas variantes del sistema de numeración binario y almacenados en distintos puntos de la jerarquía de memoria.

³ A pesar de que actualmente se construyen estrategias crecientemente complejas para manejar algorítmicamente problemas como la inteligencia artificial, siempre y cuando se encuentre la lógica formal –o booleana– en las capas subyacentes, la lógica interna de una computadora está limitada a valores binarios y absolutos de verdad y falsedad.

⁴ Informalmente, esto puede demostrarse por contradicción. La proposición será falsa si la premisa $(p \wedge \neg(p \wedge q) \wedge (r \supset q))$ es verdadera y la conclusión $\neg r$ es falsa. Esto implica que r es verdadero. Como r es verdadero y $(r \supset q)$ es asumido como verdadero, q es verdadero y ya que p es asumido como verdadero $(p \wedge q)$ es verdadero, lo que es una contradicción, ya que $\neg(p \wedge q)$ es asumido como verdadero.

⁵ Para más información véase Hintikka, Jaakko (1962). *Knowledge and Belief*. Ithaca, N.Y., Cornell University Press.

⁶ Esta afirmación sólo es cierta si restringimos la relación de accesibilidad. Es decir, $\Box P$ es verdadero en un w si cada mundo que es accesible desde w es un mundo en el que P es verdadero. Similarmente, $\Diamond P$ es verdadero en w si existe un mundo w' que es accesible desde w donde P es verdadero. $\Diamond\Diamond P$ será verdadero en un mundo w en el caso en el que exista un mundo w' , accesible

desde w en donde $\diamond P$ es verdadero. Así, para que $\diamond P$ sea falso y $\diamond\diamond P$ verdadero debe ser posible que w' sea accesible desde w y w'' accesible desde w' y no accesible desde w . En esencia, la relación de accesibilidad no debe ser transitiva. Si la relación es transitiva $\diamond\diamond P$ es equivalente a $\diamond P$ y $\diamond\diamond P \leftrightarrow \diamond P$ es una tautología.

⁷ Dentro de nuestra propia definición de accesibilidad, el hecho de poder pensarlo sin contradicción convierte a este mundo “accesible”, es decir, concebible y por ende, válido.

⁸ Nótese que este tratamiento de la creencia a través de la lógica modal es considerablemente más compleja que lo descrito en esta introducción, ya que se obvian problemas como el de la omnisciencia, que escapa los propósitos de este capítulo.

⁹ Si bien gran parte del tráfico actual de la web trabaja con el concepto de búsqueda, actualmente esto se lleva a cabo con técnicas –si bien algorítmicamente sofisticadas- del mecanismo de *string matching*. Esto es, si un usuario busca “Vuelos a Buenos Aire Mañana”, obtendrá resultados donde el texto de la página contenga esas palabras. Pudiendo ser tanto relevantes, como irrelevantes a su búsqueda.

¹⁰ Esta propiedad podría ser, por ejemplo, “sólo se puede cantar envidio en la primera mano”.

Bibliografía

Decker, S. (1999). *Department of Computer Science, Faculty of Sciences, Vrije Universiteit Amsterdam*. En línea. Disponible en: <http://www.cs.vu.nl/~frankh/postscript/IJCAI99-III.pdf> [Consultado el 28 11 2012].

Gallier, J. H. (2003). *Logic for Computer Science. Foundations of Automatic theorem proving*. Philadelphia: University of Pennsylvania.

Hendricks, V. F. & Symons, J. (2006). *Where's the Brigde? Epistemology and Epistemic Logic*. Volume Edición especial de Philosophical Studies.

-
- Holliday, W. H. (2011). Epistemic logic and Epistemology. In: *The Handbook of Formal Philosophy*. Springer: Dordecht.
- Lee-Berners, T. (1999). *Weaving the Web*. London: Orion Bussiness Books.
- Lewis, D. (1986). *On the Plurality of Worlds*. Padstow: T.J International Ltd.
- Manovich, L. (2001). *The Language of New Media*. s.l.:MIT Press.
- Pietarinen, A. (2002). *The Semantic Web and Epistemic Logic*. s. l.: s. n.
- Searle, J. (1997). *The Mystery of Consciousness*. Londres: Granta Books..
- van Benthem, J. (2010). *Modal Logic for Open Minds*. 978157586-598-0 ed. Standford: CSIL Publications.
- Zalta N., E. (1995). *Basic Concepts in Modal Logic*. Strandford : Strandford University Press.

CAPÍTULO 13

ARTE, CUERPO Y POLÍTICAS DEL CONOCIMIENTO

Mariana del Mármol y Mariana Lucía Sáez

En este capítulo nos proponemos abordar las relaciones entre arte y conocimiento, situando estas relaciones en el marco de la vinculación entre arte y ciencias, en particular ciencias sociales, poniendo el foco no solo en aquellos casos en que la ciencia piensa al arte sino también, y especialmente, en aquellos en que hay una articulación o entramado entre ambas formas de conocimiento. Para ello nos referiremos en particular al arte de performance, a la apropiación, por parte de las ciencias sociales del concepto de performance como categoría analítica, y a la reciente incorporación de performances en vivo en contextos académicos, reflexionando acerca de las implicancias políticas de la articulación entre arte, cuerpo y conocimiento.

Arte y ciencia

Hasta el siglo XVIII arte y ciencia no se encontraban escindidos, sino que formaban parte de un corpus general de conocimiento sobre la realidad. Durante la Antigüedad y hasta el Medioevo, la principal distinción dentro de este corpus correspondía a la existente entre actividad intelectual y actividad manual.

En el mundo griego, lo que hoy llamamos ciencia, estaba incluido dentro de la actividad intelectual, en vinculación con el concepto de episteme¹. En tanto, las artes visuales eran consideradas técnicas -techné²-, en el sentido de saber hacer, mientras que la música y la literatura pertenecían al campo del saber

intelectual (debido a la vinculación de la música con la armonía, y por tanto con la matemática, y de la literatura con la filosofía y con la historia).

En la Edad Media, el saber es dividido entre Artes Liberales y Artes Vulgares. Las Artes Liberales eran consideradas como exentas de es fuerza físico y realizadas por hombres libres, e incluían la aritmética, la lógica, la geometría, la astronomía, la gramática, la retórica, la dialéctica y la composición musical. Las Artes Vulgares conllevaban un cierto trabajo físico o manual, eran realizadas por siervos y esclavos, y estaban vinculadas a la producción alimentaria y textil, a la construcción, el transporte, la medicina y la milicia.

Ya en los inicios de la modernidad, las artes se separan de las técnicas. Los técnicos, dedicados a los oficios, continúan con el trabajo manual y la producción de objetos con finalidad práctica. Los artistas por su parte, se dedican a la producción de objetos sin finalidad práctica, en los que predomina la función estética, cobrando importancia las categorías de autor y de genio. Los trabajos dejan de ser valorados cuantitativamente, por la cantidad de horas invertidos en ellos, y pasan a ser valorados cualitativamente, por llevar la firma de quien los hizo. Simultáneamente, la obra deja de vincularse estrechamente a lo divino, comenzando a relacionarse con otros tipos de saber, y dando lugar a la elección subjetiva y a la libertad del artista. De este modo, la autonomía del arte respecto de la función práctica o utilitaria, avanza también hacia la autonomía respecto de la función religiosa o educativa del arte y los artistas dejan de ser considerados artesanos y se acercan al conocimiento, obteniendo el prestigio que otorga el trabajo intelectual³.

Esta separación moderna continúa profundizándose, a través de un proceso de diferenciación y especificación del saber en el que se constituyen y diferencian las ciencias (primero las naturales, luego las sociales) y se redefinen y reestructuran las artes. Las ciencias se agrupan entonces en torno a la noción de verdad, valiéndose del método matemático, la experimentación y el uso de instrumentos, y procurando un saber racional, sistemático y verificable. Las artes, por su parte, se agrupan en torno al concepto de belleza

la literatura deja de ser entendida como filosofía o historia, para transformarse en el arte de la bella palabra y la música abandona el énfasis en la armonía

matemática y cósmica, para comenzar a poner el acento en la bella armonía de los sonidos (Vicente, 2003:86).

De este modo, la ciencia se reservó el dominio del saber, en tanto el arte y la técnica se mantuvieron en el plano del hacer, distinguiéndose entre sí por ser la técnica productora de objetos con una finalidad eminentemente práctica, y la estética, productora de objetos con una finalidad estética pura.

A partir de la Revolución Industrial, se produce una nueva reestructuración en el campo del conocimiento. La ciencia y la técnica se aproximan, dando origen a la tecnociencia; en tanto que el arte se distancia cada vez más de ambas. Así, en el siglo XX arte y ciencia se han transformado en actividades opuestas. La ciencia, se vincula a la razón, la producción de conocimiento, la sensatez, el método, la objetividad; el arte a la creación, la intuición, la subjetividad, el sentimiento, el hacer.

La tarea de la ciencia consistiría en determinar lo verdadero, y la verdad estaría garantizada principalmente por el método, la autonomía, la neutralidad, y la independencia de los sujetos comprometidos en el hecho científico. El conocimiento científico, para ser considerado como tal, debe entonces cumplir con una serie de características: ser claro y preciso; provisorio y refutable; objetivo; controlable; descriptivo, explicativo y predictivo; metódico y sistemático; crítico y analítico; fundamentado y lógicamente consistente; universalizable; comunicable mediante un lenguaje preciso y propio; unificado y fecundo.

Si bien a partir de mediados del siglo XX numerosos cambios han modificado al mundo científico, muchas de estas características aún se encuentran vigentes, constituyendo el modo hegemónico de pensar la actividad científica. Esta concepción de la ciencia, que se ha denominado “concepción heredada” o “concepción estándar” de la ciencia se caracteriza por un núcleo duro de afirmaciones, entre las cuales pueden mencionarse las siguientes: la ciencia es la forma más legítima de conocimiento; las teorías científicas son conjuntos de enunciados de distinto nivel, con coherencia lógica, y testeables empíricamente; la observación es la instancia última de fundamentación del conocimiento científico; la ciencia centrada en el método es un saber

valorativamente neutral; existe la verdad aún cuando nunca podamos estar seguros de haberla encontrado; existe el progreso científico, y la ciencia representa la realidad cada vez con mayor exactitud (Palma y Pardo, 2012).

El arte de este momento, por su parte, se apoyaba en una serie de presupuestos, entre ellos, el carácter subjetivo de la belleza; el carácter creativo, individual y libre del arte; la aspiración a la perfección, la originalidad y la novedad como valores fundamentales; la confianza en la verdad artística propia del arte, diferente a la de la ciencia; la libre interpretación de la realidad a través del arte y el artista como otorgador de sentido; la inconmensurabilidad de los valores propios de las distintas artes; la idea de continuidad a lo largo de una cadena temporal marcada por la innovación. Posteriormente, estos presupuestos serán radicalizados en el modernismo, con sus críticas a la representación y el abandono de las referencias exógenas y sus críticas a la institución artística; la revisión del estatuto de obra, de autor y de espectador; la reivindicación del arte puro y de la pureza del medio propio de cada arte; la centralidad otorgada a las condiciones y medios de representación; y la autorreferencialidad, la autodefinición y la autocrítica del arte.

De este modo, tanto la ciencia como el arte buscan su definición como campos autónomos, con características propias específicas, no compartidas con ningún otro. Sin embargo, a partir de mediados del siglo XX, y en relación con distintos sucesos históricos, tanto el modelo hegemónico de ciencia como la concepción moderna del arte son puestas en cuestión, contribuyendo al desdibujamiento de los, hasta entonces, nítidos límites entre ciencia y arte y al acercamiento de ambos campos.

La comprobación de que la ciencia a través de sus aplicaciones tecnológicas produce bienestar, pero también destrucción, en conjunción con las nuevas teorías sobre termodinámica, cuántica, incertidumbre y caos, que evidencian que no es posible descartar el azar y la irreversibilidad temporal entre los componentes de una organización, hacen que la ciencia entre en crisis interna y externa, conmoviéndose las leyes inmutables y deterministas sobre las que pretendió apoyarse y deteriorándose su imagen de salvadora de la sociedad. En este marco, las reflexiones en torno a la ciencia, comienzan a cuestionar los

supuestos positivistas definatorios del conocimiento científico. Se pasa del monismo al pluralismo metodológico, abandonando la idea de que el método científico es único y de valor normativo, desarrollándose metodologías propias para cada tipo de ciencias y produciéndose cruces e intercambios metodológicos; y de la confianza en la absoluta transparencia y cognoscibilidad del mundo real a la valoración de la falsabilidad de las teorías, aumentando la importancia de las teorías respecto a la de los datos. Los conceptos de objetividad y verdad, son relativizados y redefinidos, en función de condicionamientos dados por relaciones de poder. Se amplía el concepto de razón, tan central en la modernidad, para dar lugar a una razón ampliada, histórica, múltiple, abierta, también universal, pero acotada a lo temporal y cultural. Los límites entre ciencias se flexibilizan, diluyéndose la distinción entre ciencias duras y blandas. Deja de pretenderse que todas las ciencias se rijan por el mismo patrón, planteándose la posibilidad, e incluso la necesidad, de una interacción entre saberes, que permita la emergencia y el abordaje de la complejidad. La actividad científica deja de ser considerada un procedimiento sujeto a estrictas reglas metodológicas, para pasar a ser un acto creativo.

En las ciencias sociales toman fuerza los enfoques interpretativistas y se resalta el carácter fragmentario y plural de los discursos, en consonancia con una creciente desconfianza hacia cualquier relato totalizante que pretenda generar un efecto de solidez, coherencia y verdad. En este contexto, se legitima la multiplicidad de perspectivas y la pluralidad de voces, adquiriendo gran importancia las narraciones, en las que el conocimiento se encuentra entrelazado con las vidas concretas y las experiencias personales, que comienzan a ser consideradas fuente de conocimiento. El relato en primera persona es reivindicado hasta el punto en que el conocimiento en sí no deja de ser una narración más que participa en el mundo de las narraciones sobre la vida. Esto conduce a una valoración positiva de la subjetividad y las emociones del investigador, que dejarán de ser una mancha, algo que contamina para convertirse en un material que aporta a la investigación y la enriquece, llegando a ser algo necesario y deseable (del Marmol y otros, 2008).

En el campo del arte, distintos sucesos históricos provocan modificaciones en las concepciones, valoraciones y prácticas artísticas. La fotografía y la posibilidad de reproducción técnica de las obras de arte, hacen que el artista ya no sea el único productor de imágenes, posibilitando que el arte deje de ser una representación de la realidad, para pasar a ser una reflexión sobre sí mismo. Los medios masivos de comunicación abren nuevos ámbitos para la circulación de obras. El desarrollo del diseño industrial conforma un área de intersección entre ciencia y arte. En este contexto, el arte abandona la concepción lineal progresiva del tiempo, para asumir relaciones múltiples y diversas con el pasado, el presente y el futuro; y deja de atenerse principalmente a imperativos racionales y de sistematicidad para dar lugar a la adición y la composición, rompiendo con el ideal de una razón totalizadora organizadora de lo bello y con la unidad plena de sentido posibilitando la fragmentariedad. Simultáneamente se desdibujan las fronteras entre géneros y disciplinas, a la vez que se pierden los límites entre la obra y el entorno, entre lo popular, lo culto y lo masivo, produciéndose múltiples hibridaciones, intermedialidades y transmedialidades, incluyendo además la tecnología digital en estos cruces. El lugar del arte se diluye a la vez que se expande: el arte ingresa en lugares tradicionalmente no asimilados a él extendiendo sus fronteras, a la vez que se disuelve en formas tradicionalmente no artísticas, cuando disciplinas diversas se aproximan a él deslimitándolo. De este modo la estetización general de la existencia se asocia a la desdefinición del concepto de arte y al cuestionamiento de sus criterios de demarcación. El arte deja de ser considerado un simple hacer, retomándose las consideraciones del arte como saber hacer. Deja de ser considerado una práctica cuya función es la reproducción de la realidad, para ser valorado como una forma de conocimiento que se expresa a través de diversos lenguajes. Esta consideración promueve el acercamiento de las teorías estéticas y las teorías del conocimiento, posibilitando la conformación del campo de la epistemología del arte (Vicente, 2003).

Resumiendo, es posible decir que a partir de la última mitad del siglo XX, se producen una serie de convergencias en los campos del arte y de la ciencia,

que incluyen los efectos de las relaciones establecidas con la tecnología en cada caso; cambios en la concepción del tiempo y en los modos de relacionarse con éste; cuestionamientos a las ideas de progreso, unidad, linealidad y sistematicidad; la crítica de los conceptos de verdad y representación; la ampliación de los conceptos de razón y de conocimiento; la flexibilización de las fronteras disciplinares, entre otros. Estos elementos característicos del contexto cultural contemporáneo llevan a la consideración de la ciencia como acto creativo y del arte como conocimiento, generando una aproximación entre ambos campos y la necesidad de una reconsideración de las múltiples relaciones existentes entre ambas⁴.

Arte y ciencias sociales

Las maneras en las que tradicionalmente se establecieron las vinculaciones entre el arte y las ciencias sociales, están representadas fundamentalmente por los casos en los que las ciencias sociales han tomado al arte como objeto de estudio y, recíprocamente, el arte ha tomado lo social como estímulo u objeto de reflexión⁵; sin embargo, a partir del movimiento que comienza a darse a mediados del siglo XX poniendo en cuestión las concepciones de ciencia y arte hegemónicas en gran parte de la modernidad y permitiendo un renovado acercamiento entre ambos campos, emergen nuevos tipos de relaciones entre arte y ciencias sociales, caracterizadas por un diálogo más abierto y una escucha más genuina, que se traducen en una serie de correspondencias no sólo en los temas y preocupaciones emergentes, sino también en los modos de hacer, trabajar y producir en cada uno de estos campos. Desde las ciencias sociales se reconoce el carácter especulativo, experimental y abierto de la praxis artística y se revaloriza el conocimiento a través del hacer, dando lugar a la legitimación de nuevos modos de producir y transmitir el conocimiento más afines a los modos de crear habituales en los artistas. Desde el ámbito artístico se reconocen y valorizan la sistematicidad de la práctica científica así como la curiosidad e inquietud que la motorizan volviéndose cada vez más frecuente la

referencia a la investigación para dar cuenta de cierto modo de encarar los procesos creativos.

Al mismo tiempo, las modificaciones en los modos de entender y valorar del arte y su creciente reconocimiento como un modo de producir conocimiento, han producido cambios en las instituciones formadoras de artistas. Por medio de estos cambios, muchas Escuelas o Conservatorios de formación terciaria se han convertido en Facultades, incorporando las características de las instituciones universitarias, generando nuevos espacios dedicados a la profundización teórica y la investigación académica y un mayor interés en estas actividades. Todo esto estimula la creciente presencia y participación de artistas-investigadores en ámbitos académicos tradicionalmente propios de las ciencias sociales, multiplicando las conexiones, convergencias y diálogos entre ambos campos.

Este proceso de convergencia, diálogo y articulación entre arte y ciencias sociales, puede visualizarse revisando los paralelismos e influencias mutuas que se dieron en torno a la definición y el uso del concepto de performance en cada uno de estos ámbitos.

El concepto de *performance* en las ciencias sociales

Siguiendo lo planteado por Diana Tylor, es posible distinguir dos usos del concepto de *performance*, uno ontológico y otro metodológico, si bien muchas veces ambos se encuentran superpuestos. En el primero, *performance*

constituye el objeto de análisis de los Estudios de Performance- incluyendo diversas prácticas y acontecimientos [...] que implican comportamientos teatrales, predeterminados, o relativos a la categoría de evento. Para constituirlos en objeto de análisis estas prácticas son generalmente definidas y separadas de otras que las rodean. (Tylor, 2002)

En el segundo caso, el foco no está puesto en un tipo de evento sino en la performatividad en sí misma.

Performance también constituye una lente metodológica que les permite a los académicos analizar eventos como performance. Entender un fenómeno como performance sugiere que performance también funciona como una epistemología. Como práctica in-corporada, de manera conjunta con otros discursos culturales, performance ofrece una determinada forma de conocimiento. (Tylor, 2002)

Uno de los primeros usos del concepto de *performance*, o más precisamente el de performatividad, en el campo de las ciencias sociales, es el propuesto por Austin y otros filósofos del lenguaje en las décadas del 50-60, en el marco de la teoría de los “actos de habla”, para describir el modo en que pueden “hacerse cosas con palabras”, es decir la forma en que las emisiones de expresiones lingüísticas producen acciones en el mundo. De este modo, otorgan importancia a la competencia comunicativa del habla y al contexto del acto performativo, situando al discurso en el momento de su ejecución. Austin habla de lo performativo específicamente como un enunciado que ejerce alguna acción. A este tipo de palabras y enunciados que no describen la realidad y por tanto no pueden evaluarse en términos de verdad o falsedad, sino que al ser pronunciados ejecutan la acción que enuncian, el lingüista los llama “performatives”⁶.

Posteriormente, y también desde la lingüística, Searle reelabora el análisis de Austin sobre los enunciados performativos, planteando que el significado no está en la proposición en sí misma, sino en el acto que la expresa, por lo que localiza la base del significado en el acto ilocucionario (unidad mínima de comunicación lingüística), que se distinguiría del contenido proposicional de la emisión.

Contemporáneamente, desde la escuela sociológica del interaccionismo simbólico, Erving Goffman utiliza el teatro como una metáfora de la acción humana para analizar la manera “teatralizada” por medio de la cual las personas se despliegan en sociedad e interactúan unas con otras. Aquí el foco no está puesto en un tipo de evento en particular sino en la performatividad en sí misma, en el comportamiento social como *performance*: el proceso expresivo de manejo estratégico de la impresión y la improvisación con los que los seres humanos normalmente articulan sus propósitos, situaciones y relaciones en la vida cotidiana. Para Goffman, la intencionalidad humana, la cultura y la realidad

social están articuladas en el mundo fundamentalmente a través de la actividad performativa.

Por su parte, el antropólogo británico Victor Turner, interesándose por la teatralidad como fuente de herramientas para un estudio etnográfico dinámico, puso el foco de sus estudios en los fenómenos rituales, a partir de los cuales desarrolló la teoría del drama social, eje de su obra, y, posteriormente, en la década del 80, una antropología de la *performance*, inaugurando este campo de investigación.

De acuerdo con esta teoría, los conflictos sociales se estructuran como dramas, con una estructura diacrónica y fases bien delimitadas de ruptura, crisis, transición y resolución (o separación, según el caso), muy similar a la estructura del teatro clásico. Los dramas sociales suspenden el devenir y los roles normales de la vida social cotidiana y obligan al grupo a tomar conciencia de los propios comportamientos en relación con los propios valores, induciendo e incluyendo procesos reflexivos.

Turner resalta además el hecho de que las *performances* contienen una alta proporción de símbolos no verbales, modos de comunicación que utilizan diferentes medios como el sonido, la danza, la actuación, y las artes plásticas. Toma a la *performance* como unidad procesual de análisis, a la que entiende más allá de su funcionalidad como representación de una estructura social. Las *performances* no son simples reflejos o expresiones de la cultura o de los cambios culturales sino que pueden ser ellas mismas agentes del cambio, representando la visión que la cultura tiene de sí misma y delimitando el marco en el que los actores bocetarán lo que consideran mejores o más interesantes modos de vida. De este modo la *performance* puede ser considerada tanto en su calidad de reproductora de un orden establecido (mediante ritos oficiales, etc.) como en su capacidad para parodiarlo, criticarlo y subvertirlo (carnaval, ritos liminoides, parodias, manifestaciones políticas).

Otros aportes han sido hechos por Richard Schechner, teórico del teatro y dramaturgo, que trabajó junto a Victor Turner y se interesó por el estudio de los fenómenos teatrales y rituales y por la relación entre ambos. *Performance* es usado por este autor para designar un amplio espectro de acciones

humanas que a través de la presentación o exhibición del cuerpo apunten a reforzar o transformar situaciones de existencia. Toda *performance* debe además implicar una conducta restaurada (*twice behaved-behavior*: comportamiento dos veces actuado), lo cual limita el campo de aplicación de los estudios de la *performance* a aquellos fenómenos vinculados a la representación. Al igual que Turner, Schechner sostiene que los performers, y a veces incluso los espectadores, son transformados a través de la *performance*. Más recientemente, la filósofa Judith Butler retoma el concepto lingüístico de performatividad, en tanto capacidad que tiene el discurso de producir lo que nombra, para referir al modo en que el discurso produce a través de la reiteración. Sin embargo, es justamente en esta reiteración donde Butler ve la posibilidad de desestabilizar y hacer entrar en crisis las categorías socialmente construidas,

porque en virtud de la misma reiteración se abren brechas y fisuras que representan inestabilidades constitutivas de tales construcciones, como aquello que escapa a la norma o que la rebasa, como aquello que no puede definirse ni fijarse completamente mediante la labor repetitiva de la norma. (Butler, 2002: 29)

Es decir que la repetición nunca es de lo mismo, porque siempre hay diferencias, aunque sean sutiles, pequeños desplazamientos, errores en la repetición, es por eso que las categorías son siempre incompletas, y están abiertas a la resignificación. De este modo, el hecho de que toda inscripción o todo lugar de emergencia del sujeto sea incompleta y ambigua, da al sujeto la posibilidad de resolver en la praxis la incompletud y la ambigüedad de la inscripción. Esto posibilita que el sujeto se haga cargo activamente del poder que lo produjo, constituyéndose en agente.

A partir de esta posibilidad, Butler propone aspirar a la formación de agentes performativos no sujetos, mediante una metafísica que denomina contraimaginaria o paródica, basada en la distinción entre la lógica de la identidad y la de la identificación. De este modo insta a la parodia, a la improvisación, a la fantasía, como un ejercicio de la libertad que desontologiza, es decir, que pone de manifiesto que lo natural, lo originario, lo idéntico, no es más que una ficción.

El arte de *performance*

En el campo del arte el término *performance* se utiliza para hacer referencia un género que incluye acciones provenientes de distintos lenguajes artísticos, que se caracterizan por privilegiar la producción de experiencia real más allá de la ficción, interpelando tanto al artista como al espectador y redefiniendo el sentido del arte.

El arte de *performance* tiene sus antecedentes en las acciones en vivo de los movimientos vanguardistas de principios del siglo XX, sin embargo, es entre las décadas de 1960 y 1970 que la denominación *performance* empieza a utilizarse para identificar todo un abanico de propuestas artísticas que desplazan el énfasis desde la materialidad del objeto hacia la temporalidad del acto, poniendo en cuestión el estatuto del objeto artístico y la legitimidad de las instituciones por las cuales circula. El arte de *performance* no quiere colocar al espectador frente a un objeto de arte para que lo contemple y lo interprete, sino que lo invita a cruzar, hacia un espacio y un tiempo especiales donde actores y espectadores se movilizan hacia afuera de sus comportamientos habituales, de este modo, el sentido de la *performance* no proviene de objetos u obras finales resultantes sino de procesos de índole experimental, cognitiva, vivencial y relacional.

Si bien una *performance* puede generarse desde cualquier lenguaje artístico y es característica de este tipo de manifestaciones la utilización de diversos lenguajes, dado que el movimiento que da origen al arte de *performance* se origina en el seno de las artes plásticas, es en relación con estas que pueden comprenderse muchas de las rupturas que este arte de acción propone respecto del arte tradicional. Entre éstas, quizás la principal sea el cuestionamiento al estatuto del objeto artístico que provoca un desplazamiento del foco de la producción de objetos terminados a la realización de acciones en las que lo que importa es la experiencia, el aquí y ahora de la producción en vivo, de este modo, se vuelve esencial la presencia física del artista quien convierte su propio cuerpo en obra de arte:

Muchos de nosotros somos exiliados de las artes visuales, pero rara vez hacemos objetos con el fin de que sean exhibidos en museos o galerías. De hecho, nuestra principal obra de arte es nuestro propio cuerpo, cubierto de implicaciones semióticas, políticas, etnográficas, cartográficas y mitológicas (...) cuando nosotros creamos objetos, lo hacemos para que sean manipulados y utilizados sin remordimiento durante el performance. En realidad no nos importa si estos objetos se gastan o se destruyen. De hecho, cuanto más utilizamos nuestros "artefactos", más "cargados" y poderosos se vuelven. (Gomez Peña, 2005: 202)

Esta presencia activa del artista va de la mano de la búsqueda de una relación más directa y espontánea con el espectador, quien experimentará la acción con toda una escala de implicaciones posibles desde la observación hasta la participación activa. Por otra parte, el cuestionamiento del estatuto de la obra de arte y las instituciones que lo sustentan, impulsa la utilización de espacios diferentes a los tradicionales museos y galerías o el uso disruptivo de los mismos:

El universo de la galería, el museo, del mercado, de la colección, se ha convertido para muchos creadores en demasiado estrecho, por lo que es un impedimento para la creatividad. De ahí la elección de un arte circunstancial subtenido por el deseo de abolir las barreras espacio-temporales entre creación y percepción de obras, en el sentido decisivo de la inmediatez, de la relación más corta posible entre el artista y su público. (Ardenne, 2006: 15)

Más allá de que, como mencionábamos anteriormente, gran parte del movimiento que dio origen al arte de *performance* se inició en las artes plásticas, este movimiento llegó rápidamente a las artes escénicas, sumado al que ya se estaba produciendo en búsquedas tales como las del teatro experimental y la danza posmoderna, y es por eso que al hablar de *performance* dentro del campo del arte se hace referencia tanto a experiencias que provienen de las artes plásticas como a propuestas surgidas de las artes típicamente escénicas (teatro, danza, música y sus múltiples combinaciones posibles). Sin embargo, como planteábamos antes, características tales como la centralidad del cuerpo del artista o el énfasis puesto en la temporalidad del acto más que en la producción de un objeto, producen grandes rupturas en las artes plásticas pero no parecen generar quiebres en las artes escénicas en las que el cuerpo y el tiempo, son de por sí los materiales esenciales. Surge entonces la pregunta acerca de cuáles son las rupturas específicas, o el modo

particular en el que estas se producen, provocadas por el impacto del arte de *performance* en las artes escénicas.

Una de las principales rupturas que el arte de *performance* genera en las artes escénicas es el cuestionamiento de la intención narrativa y de la representación. Se busca producir un “acto real” compartido por actores y público, que difumine las fronteras entre arte y vida poniendo foco en la experiencia del artista y del espectador

se trata de que la creación, como prioridad, se haga cargo de la realidad, antes que trabajar del lado del simulacro, de la descripción figurativa o del jugar con el fenómeno de las apariencias [...] La obra es inserción en el tejido del mundo concreto, confrontación con las condiciones materiales. (Ardenne, 2006: 11)

El abandono de la representación implica también, en muchos casos, dejar entrar al público en el proceso mismo de la puesta en escena, poniendo en evidencia mecanismos que en el arte tradicional permanecían ocultos, dejando ver el esfuerzo, las dificultades, el trabajo, las falencias, los errores, y develando los modos en los que se construye la ilusión y el artificio que supone una obra en el sentido tradicional.

Otra de las influencias de la *performance* en las artes escénicas tiene que ver con los modos de usar los cuerpos. Si en las artes plásticas el movimiento estaba dado por la aparición del cuerpo del artista que pasaba de estar ausente en la pintura o escultura tradicional a ocupar un lugar central en la propuesta performática, en las artes escénicas lo que cambia es el modo en que el cuerpo se ve implicado y el tipo de cuerpo que se pone en escena: los cuerpos aparecen más expuestos, toman más riesgos, se ponen en escena cuerpos imperfectos, no entrenados, cuerpos feos, cuerpos en los que no se reconoce ningún tipo de virtuosismo, ni belleza, ni cualidad particular, o bien cuerpos en los que se reconocen cualidades diferentes a las reconocidas por el arte tradicional. Se trata de poner en escena cuerpos más cotidianos, más reales, menos protegidos por la coraza de la técnica adquirida por un entrenamiento dancístico o actoral.

Finalmente, y al igual que pasaba en el caso de las artes visuales, la *performance* invita a las artes escénicas a la exploración de espacios no

convencionales, no escénicos, no usuales. Este uso de espacios no convencionales, es decir, espacios que no se encuentran destinados expresamente a la realización de obras de arte, o la utilización de espacios convencionales como galerías, museos o teatros de maneras diferentes a las habituales, vuelve difuso el límite entre el espacio público y el espacio escénico, interpelando por medio de la sorpresa o la incomodidad y tensionando así el espacio en común.

Todas estas características, junto a otras tales como el cuestionamiento al concepto de belleza y a la existencia de una razón totalizadora organizadora de lo bello, la fragmentariedad y la hibridación, la dilución de las fronteras entre géneros y entre lo popular y lo culto y el uso creciente de la tecnología, si bien permiten caracterizar y dar cierta unidad al amplio y diverso conjunto de manifestaciones artísticas que se engloban bajo el concepto de *performance*, no son específicas del arte que adscribe a esta categoría sino rupturas, inquietudes o cuestionamientos que tienen origen en distintos momentos de la historia del arte moderno y que coexisten en diversas propuestas actuales que dan cuenta de la confluencia de estilos, lenguajes y tiempos propia del arte contemporáneo.

Estas características, que coinciden en la ruptura de gran parte de los códigos establecidos por el arte tradicional, proponen una redefinición del lugar del espectador y generan una suerte de paradoja o ambivalencia en torno a la accesibilidad de la propuesta artística que abre numerosos interrogantes respecto de la recepción de la misma. Si bien por una parte, al proponerse nuevos ámbitos de circulación para el arte que muchas veces incluyen espacios públicos se acerca el arte a la vida cotidiana y al público en general, el abandono de la representación y la ruptura de los códigos preestablecidos en el lenguaje artístico provoca muchas veces una mayor dificultad para la comprensión y la valoración de estas obras en tanto tales.

Convergencias entre ambos usos del concepto de *performance*

Como puede extraerse de lo previamente descrito, el arte de *performance* y el uso teórico-analítico del concepto de *performance*, coinciden en su contexto de surgimiento y consolidación. Si bien con algunas manifestaciones o apariciones previas, ambos toman fuerza a partir de los años 60 y 70, en estrecha vinculación con la crisis de la modernidad, el giro lingüístico, el posestructuralismo, el replanteo del rol de las ciencias y de las artes, la crisis de las disciplinas del conocimiento, las críticas a la representación, el replanteo de la relación sujeto-objeto, el interés creciente por la hermenéutica y la fenomenología, el desdibujamiento de las fronteras disciplinares y la generación de campos transdisciplinares. Este contexto sociocultural se caracteriza también por una atención y preocupación crecientes dirigidas hacia lo corporal; ciertos cambios en los modos de concebir y organizar el cuerpo en las sociedades occidentales contemporáneas, en vinculación con la crisis de los valores e instituciones de la modernidad, configuraron un escenario en el que el cuerpo ocupa un lugar cada vez más central no sólo en los círculos académicos y artísticos, sino también en el pensamiento y la vida cotidiana. La conjunción de estas características contextuales puede ser visualizada a través de la *performance*, en tanto actividad artística y concepto científico, en el que las reconsideraciones, replanteos y rupturas mencionadas, se desarrollan con un fuerte eje en el cuerpo, ya sea en tanto objeto-sujeto de la *performance* artística o en tanto eje fundamental del análisis teórico-conceptual.

En este contexto, tanto en el campo del arte como en el campo de las ciencias sociales, la *performance* instaló una serie de rupturas y nuevos horizontes de posibilidad, a la vez que potenció el cruce y el diálogo entre disciplinas.

Mientras que en el campo estético el *performance* (o arte-acción) apareció en rebeldía al establishment teatral y de las artes plásticas, los estudios del *performance* surgieron rebelándose en contra del establishment académico, los departamentos de teatro y drama, así como los departamentos de antropología y lingüística tradicionales. La rebelión condujo a que este joven campo mirara hacia otros horizontes, de tal forma que hoy, como apunta Schechner, se trata de un conjunto de teorías "inter", es decir, interdisciplinarias e interculturales, también intersticiales, e interactivas. El *performance* es, además, "post", ya que abreva del

pensamiento postmoderno y postestructuralista, así como la crítica postcolonial.
(Prieto Stambaugh, 2005)

En este sentido, es posible considerar que las convergencias entre el arte de *performance* y las ciencias sociales que comienzan a realizar estudios de *performance* o estudios basados en la performatividad, generan un campo de influencias múltiples, en el cual los desarrollos teórico-metodológicos se nutren de las experiencias performáticas y las experiencias performáticas de los desarrollos teórico-metodológicos conformando un saber transdisciplinario en el que la adscripción a una u otra disciplina se vuelve difusa.

A continuación nos referiremos a una serie de encuentros recientemente organizados desde el campo de las ciencias sociales en Argentina, en los que el trabajo conjunto entre investigadores sociales y artistas sumada a la inclusión de la *performance* como tema de discusión y análisis y a su presencia como práctica artística, permiten visualizar en torno a un ejemplo concreto varias de las cuestiones planteadas hasta aquí sobre las actuales relaciones entre arte y ciencias sociales y reflexionar sobre la potencialidad de estas vinculaciones para la producción de conocimiento.

Performance en contextos académicos

En los últimos años, comenzaron a gestarse desde ciertos ámbitos académicos propios de las ciencias sociales, una serie de Encuentros en los que se incluyeron, tanto espacios de reflexión teórica sobre la *performance* como la realización de *performances* en vivo. Nos referimos al II Encuentro Platense de Investigadores/as en Danza y Performance, las I Jornadas de Estudios de la Performance y el I Encuentro Latinoamericano de Investigadores sobre Cuerpo y Corporalidad en las Culturas, realizados entre diciembre de 2011 y agosto de 2012 en las ciudades de La Plata, Córdoba y Rosario respectivamente.

El II Encuentro Platense de Investigadores/as en Danza y Performance, organizado conjuntamente por el Grupo de Estudio sobre Cuerpo de la Universidad Nacional de La Plata y la compañía de danza contemporánea

Proyecto en B ruto, tuvo lugar en la ciudad de La P lata los días 5 y 6 de diciembre de 2011 y fue la continuación de un I Encuentro de una jornada de duración, realizado el año anterior, en el que las discusiones se organizaron en torno a diez exposiciones orales de investigadores y artistas invitados⁷. El II Encuentro redobló la apuesta del primero, combinando en un mismo evento reflexiones teóricas y experiencias en movimiento, mediante una convocatoria abierta a la presentación de exposiciones orales, obras, intervenciones, instalaciones y *performances*, y la invitación para la realización de un t aller. Ambos encuentros tuvieron como objetivo contribuir a la construcción de un espacio de di álogo e i ntercambio entre personas interesadas en r eflexionar acerca de la corporalidad, la danza, el teatro y la *performance*, generando nuevos puentes entre las artes, la filosofía y las ciencias sociales.

Durante las dos jornadas del II Encuentro, se contó con la presentación de quince exposiciones orales, la proyección de tres videos y la realización de trece obras/instalaciones/*performance* y un taller todos los cuales fueron agrupados por afinidad temática y funcionaron como disparadores para las discusiones, debates e intercambios posteriores a su presentación. El resultado fue el afianzamiento de un espacio de intercambio de experiencias, reflexiones e investigaciones, preguntas, avances y resultados, que contó con la presencia de más de s esenta artistas e investigadores de las ciudades de L a Plata, Buenos Aires, Rosario y Bahía Blanca, e invitados especiales de Venezuela y Francia, a los que se sumó una gran cantidad de asistentes.

Las I Jornadas de estudios de la Performance organizadas por el equipo de investigación “Subjetividades Contemporáneas: Cuerpos, erotismo y performances” de la Universidad Nacional de C órdoba y realizadas en la facultad de Filosofía y Humanidades de esta Universidad los días 3 y 4 de mayo de 2012, buscaron superar la dispersión de los numerosos estudios sobre *performances* artísticas y sociales producidos en nuestro país reuniendo investigadores e investigaciones sobre la temática con el objetivo de construir un espacio común para la discusión, revisión y actualización acerca de tópicos específicos en torno a la Teoría de la Performance. Estas jornadas contaron con más de cincuenta ponencias distribuidas en trece mesas de trabajo y dos

mesas redondas, que evidencian la diversidad temática que abarcan los estudios sobre *performance*⁸, y con una serie de *performances* en vivo realizadas por nueve artistas invitados.

El I Encuentro Latinoamericano de Investigadores sobre Cuerpos y Corporalidades en las Culturas fue organizado por el Área de Antropología del Cuerpo de la Universidad Nacional de Rosario, el Equipo de Antropología del Cuerpo y la Performance de la Universidad Nacional de Buenos Aires y el Grupo de Estudio sobre Cuerpo de la Universidad Nacional de La Plata, desde la Red de Antropología de y desde los cuerpos, conformada por antropólogos/as e investigadores/as de disciplinas afines de diferentes universidades latinoamericanas. Este encuentro se realizó en la ciudad de Rosario, los días 1, 2 y 3 de agosto de 2012 y tuvo como objetivo generar un espacio de intercambio interregional, dedicado al estudio del rol de las corporalidades en distintos ámbitos de la cultura (como el trabajo, la salud, la estética corporal, el arte, la religión, el deporte, las diversas instituciones, los procesos de subjetivación) y a los modos en que estas corporalidades son atravesadas por las problemáticas más amplias de género, clase, raza y etnicidad. Este encuentro, en el que participaron más de quinientas personas de Argentina, Brasil, Colombia, Chile, Perú, Bolivia, Venezuela y Uruguay, incluyó tanto un Grupo de Trabajo dedicado a la reflexión sobre Movimiento Corporal, Arte y Performance como la realización de Performance-Talleres y Performance-Intervenciones, asociadas a los distintos grupos de trabajo.

Tanto en el Encuentro Platense como en el Latinoamericano, las obras, intervenciones, videos, *performances* y talleres fueron recibidos por medio de una convocatoria abierta que los proponía como modos de comunicación análogos a la tradicional presentación de posters y exposición oral de ponencias y se buscó que, al igual que estas, funcionaran como puntos de partida y disparadores para el intercambio y la reflexión en torno a las temáticas de discusión propuestas por cada uno de los encuentros.

Uno de los principales desafíos que introduce la inclusión de estas modalidades performáticas de participación en contextos académicos tiene que ver con la posibilidad de explorar otras formas de transmitir el conocimiento

científico. Una inquietud presente en muchos de quienes son a la vez investigadores y artistas, que surge del sentimiento de que así como gran parte de lo que se percibe durante la investigación y se elabora en ideas, argumentos y conceptos se percibe a través de la corporalidad y la afectividad y se elabora, no solo desde la razón sino también y al mismo tiempo mediante sentimientos, percepciones y sensaciones que muchas veces son difíciles de imprimir en una comunicación oral o escrita del estilo de las que tradicionalmente se utilizan en el ámbito académico. La propuesta de abrir el juego e incluir, además de la tradicional ponencia escrita y exposición oral de la misma, otras modalidades de presentación de las ideas tales como la realización de *performances*-intervenciones y *performances*-talleres fue un modo de dar respuesta a estas inquietudes, comunes entre quienes desde las ciencias sociales se dedican al estudio del cuerpo y del arte, y una apuesta a que estos otros modos de comunicar e interpelar son posibles y a la vez necesarios en ciertos espacios de reflexión que afortunadamente empiezan a proliferar.

La convocatoria a estas nuevas modalidades de participación en ámbitos académicos intentó resaltar la importancia de que las intervenciones, obras, vídeos y talleres propuestos se enlazaran con las temáticas y ejes de discusión promovidos en los encuentros, funcionando de este modo como nuevos disparadores y puntos de partida para los diálogos y discusiones que atravesaran las diversas instancias promovidas por cada encuentro. En función de esta intención, se pidió a quienes propusieran estos modos de participación, que enviaran un breve texto en el que explicitaran cuál era el modo en que su propuesta se enlazaba con las temáticas del encuentro y cuáles eran los principales ejes de discusión y reflexión que se buscaban abrir con cada trabajo. Por otra parte, al estilo del formato usual en la tradicional modalidad de exposición oral de ponencias, en ambos encuentros, luego de cada *performance* (obra, vídeo, intervención o taller) o bloque de *performances*, se abrió a un espacio de debate e intercambio coordinado/guado por una o más personas convocadas en calidad de comentaristas y coordinadores y en el que se invitaba a participar a todos los presentes.

Esta apuesta de incluir *performances* en reuniones científico-académicas, fue un modo de apostar a la posibilidad de construir puentes entre dos mundos, el mundo del arte y el mundo de las ciencias sociales y proviene, como decíamos anteriormente, de personas y grupos que investigan acerca de las prácticas corporales, la danza, el teatro o las artes de la *performance* desde las ciencias sociales, las humanidades y la filosofía y, al mismo tiempo, practican alguna disciplina artística, es decir, personas que forman parte del ámbito académico pero que al mismo tiempo participan del mundo del arte y que por lo tanto, conocen los códigos y formas habituales tanto en uno como en otro universo. Sin embargo, no todas las personas que se sienten convocadas a participar en estos nuevos espacios de intercambio tienen esta doble pertenencia y por lo tanto, lo más habitual es que sean ajenas a las lógicas ya sea del ámbito artístico o del científico-académico. Por otra parte, estos nuevos ámbitos representados por los Encuentros que comentamos, buscaron comenzar a producir nuevas lógicas y no simplemente reproducir las ya existentes en los ámbitos tradicionales, pero como ocurre en toda empresa innovadora estas búsquedas tuvieron sus dificultades.

La primera de estas dificultades se puso de manifiesto a la hora de la organización y tuvo que ver, justamente con la dificultad de romper con algunos hábitos muy arraigados, ya sea en el mundo académico, ya sea en el mundo del arte, para poder comenzar a pensar nuevas reglas. Desde las discusiones acerca de las alternativas de financiamiento hasta las decisiones relativas a los criterios de aceptación de las propuestas, el habitus académico de algunos chocó con las lógicas del mundo del arte portadas por otros obligando en algunos casos a combinarlas y en otros, los más difíciles, a pensar un nuevo conjunto de reglas.

Otra dificultad se manifestó a la hora del envío de propuestas performáticas por parte de artistas que, en su mayoría, no pertenecían al ámbito de las ciencias sociales y a muchos de los cuales les costó romper con la lógica del festival de danza o teatro o la galería de arte, en los que cada artista muestra el material que tiene o se encuentra trabajando en lugar de pensar un material específico, afín a las temáticas de discusión propuestas y apto para funcionar como

disparador de diálogos e intercambios y en el que el interés de participar tiene más que ver con mostrar lo que se está haciendo ante la comunidad de artistas que con compartir ciertas inquietudes y abrir un ámbito de discusión. En esta misma línea, a muchos de los *performers* les costaba, les incomodaba o simplemente no les interesaba la instancia de debate posterior propuesta desde la organización de los Encuentros y ante la invitación a abrir un espacio de diálogo daban respuestas tales como “no era la idea hablar sino que puedan tener una vivencia corporal [...] venir a hacer algo así, algo que interpela [en un contexto académico en el que habitualmente no se hacen este tipo de cosas]” o pedían un poco más de tiempo para terminar de vivenciar la *performance* que acababan de realizar “todavía estamos medio movilizadas por lo que acaba de pasar”. En algunos de estos casos, mientras los organizadores intentaban respetar los tiempos pautados en la programación, que obligaban a pasar rápidamente a la discusión luego de cada bloque de *performances* o ponencias, los *performers* se mantenían conectados con el tiempo y la afectación propios de la performance resistiéndose a adecuarse al tiempo y a la menor carga de afectividad propias de un formato académico que aunque renovado, aún conserva rasgos del formato académico tradicional. Esta resistencia nos permite dos líneas de lectura, una primera, desde la cual podemos entender esta diferencia en el manejo de los tiempos simplemente como producto/efecto del encuentro entre dos ámbitos, el artístico y el académico, que poseen lógicas y reglas diferentes. Desde una segunda lectura, podemos leer esta diferencia en el manejo de los tiempos como una resistencia explícita e intencionada por parte de los *performers* provenientes del ámbito artístico, a adecuarse a las reglas de juego propuestas por la organización de un evento que, aunque gestado desde una intención de apertura, no deja de ser un evento académico que mantiene ciertas reglas propias del modelo tradicional.

Sumadas a estas dificultades en el manejo de los tiempos, la inclusión de *performances* en eventos académicos obligó a resolver ciertas cuestiones relativas al uso de los espacios, ya que en muchos de los casos se buscó que las acciones performáticas ocuparan lugares tales como patios, halls, pasillos e

incluso baños, disrumpiendo y ampliando el uso del espacio habitual en una reunión científica al estilo tradicional. Sin embargo, este uso novedoso y abierto del espacio, generó muchas dificultades a la hora de generar los diálogos posteriores a cada *performance* o grupo de *performances*, ya que, a diferencia de lo que ocurre luego de la presentación de un conjunto de ponencias en un espacio cerrado donde el auditorio está representado por un conjunto quieto y relativamente estable de personas habitualmente sentadas, cuando las *performances* se realizan en espacios abiertos por los que el público circula, se hace necesario buscar modos de contener o reagrupar a quienes vieron o participaron de estas acciones si se pretende generar un diálogo al finalizar. Esta dificultad, permite pensar en las limitaciones de nuestra cultura para concebir un pensamiento en movimiento y a la vez, abre la pregunta acerca de si es realmente necesario generar esas instancias de diálogo posterior que tanto cuestan luego de las *performances*, o si tal vez se puede confiar en el valor de lo que las personas piensan y comparten en pequeños grupos mientras las miran o transitan y en que esas reflexiones y pensamientos producidos durante la *performance* van a emerger en otras instancias de diálogo menos forzadas que las que se pretende establecer. Podría sospecharse que esta insistencia en generar diálogos posteriores análogos a los que se realizan luego de los bloques de ponencias, al mismo tiempo que traduce un interés por parte de quienes provienen del ámbito académico de legitimar la potencialidad de la *performance* de comunicar y producir conocimiento, daría cuenta de cierta imposibilidad de quienes están formados en este ámbito de desprenderse de la lógica del formato académico tradicional. Estas dificultades de abandonar ciertas lógicas de pensamiento propias del mundo científico-académico se observaron claramente en las instancias organizativas de estos encuentros, en los que ciertas opiniones denotaban temor o falta de interés en incluir estas nuevas modalidades, mientras que otras daban cuenta de su consideración como actividades meramente decorativas, mostrando la dificultad de quienes se han formado en ámbitos académicos tradicionales, de entender las distintas modalidades de

performances convocadas como modos legítimos de construir y transmitir conocimiento científico.

Ahora bien, más allá de estas dificultades y de la gran cantidad de preguntas e inquietudes que de ellas surgen, la introducción de *performances* en contextos académicos sin dudas representó una experiencia sumamente enriquecedora ya que permitió interpelar desde nuevos lugares, habilitando formas de relación sujeto-conocimiento y sujeto-sujeto más afectivas y emotivas poniendo el cuerpo como medio de esas relaciones. El hecho de comprometer el cuerpo y ampliar la sensibilidad mediante la realización de *performance*-talleres y *performance*-intervenciones, permitió multiplicar las formas de abordar ciertos problemas, facilitando la reflexión conceptual de los mismos, sobre todo a la hora de tratar temas a los que es difícil acceder únicamente desde el concepto y la palabra. La experiencia de las *performances*, permite volver accesibles para quienes la han transitado, muchas de las sensaciones y emociones que atraviesan las reflexiones de los investigadores que se encuentran trabajando en determinados problemas y que serían muy difíciles de transmitir mediante un texto escrito o una comunicación oral al estilo tradicional.

Al mismo tiempo, el hecho de compartir estas experiencias -ya sea al involucrar sus cuerpos en los mismos talleres o al vibrar, angustiarse, aburrirse o emocionarse con las mismas obras o intervenciones- habilitó entre los participantes de estos encuentros formas de relación atravesadas por un sentido de comunidad no habitual en las reuniones científicas tradicionales, como si la vivencia de una corporalidad compartida e imbricada diera lugar a una sensación de potencia de la mano de la conciencia de estar construyendo algo colectivamente.

En este punto, es interesante recordar las palabras escritas por la representante argentina del Comité Académico del encuentro rosarino, poco antes de comenzar la organización del mismo:

Y vinculado a este último punto de la irreductibilidad, intraductibilidad de la experiencia sensorial kinética al lenguaje de la palabra, debo reconocer que otro deseo, seguramente más utópico, alimenta y alienta estas reflexiones: que así como las palabras nos han ayudado a "repensar los movimientos" corporales de las danzas, estos últimos puedan ayudarnos también a "remover los pensamientos" en nuestro a veces demasiado aquietado y disciplinado medio

académico; esto es, que los cuerpos en movimiento de las performances pueda constituirse un día tanto en un método de investigación como en un medio de comunicación complementario al de la palabra escrita en nuestros estudios en ciencias sociales y humanísticas. (Citro, 2012:63)

Más cerca de lo que podría haberse pensado, este deseo compartido por muchos comenzó a volverse realidad. Así, estas primeras búsquedas muestran que es posible crear en la academia un espacio que no solamente posibilite nuevos y ricos cruces entre el arte y las ciencias sociales sino que además ponga en movimiento e interpele desde la acción estética los habitualmente quietos y disciplinados cuerpos de quienes se han formado en el ámbito científico, permitiendo conocer desde el arte y desde el cuerpo en movimiento, algo que hasta hace muy poco tiempo parecía utópico y que desde estas experiencias está comenzando a suceder.

Arte, cuerpo y políticas del conocimiento

La consideración de estas experiencias en las que el arte de *performance* se propone como un lugar desde el cual conocer y no solamente como un objeto de estudio acerca del cual pensar y reflexionar, ha puesto de manifiesto varias de las implicancias epistemológicas de esta relación entre arte y ciencias sociales. Al mismo tiempo, la revisión de estas experiencias teniendo en cuenta no sólo las aperturas que lograron generar sino también las dificultades e inquietudes que desataron invita a reflexionar acerca de las implicancias políticas de la inclusión del arte en contextos académicos.

Como mencionábamos anteriormente, la inclusión de modalidades performáticas de participación -tales como obras, intervenciones, instalaciones y talleres- en eventos que tradicionalmente admitieron sólo la exposición oral de ideas mediante la presentación de ponencias y el dictado de conferencias, habilita nuevos modos de comunicar y compartir los resultados de investigaciones o reflexiones académicas o artísticas, permitiendo interpelar desde lenguajes que antes no estaban habilitados en ese tipo de reuniones, multiplicando así las posibilidades comunicativas a la hora de la presentación

de los trabajos. Esta apertura promueve la creación de trabajos performáticos, producidos por personas formadas desde las ciencias sociales y a la vez desde la danza, el teatro u otras artes, apelando a un tipo de comprensión ligada no sólo a lo conceptual sino, fundamentalmente a lo carnal y emotivo, para poner en común problemáticas sociales o políticas.

Un ejemplo de este tipo de trabajos fue la *performance* dirigida por una socióloga, formada a la vez en el campo del teatro, quien presentó los avances de su investigación de doctorado sobre las condiciones de trabajo de los cosechadores de yerba mate en Misiones a través de una obra mediante la cual logró transmitir muchas de las ideas, sensaciones y emociones que atraviesan su trabajo y que hubieran sido más difíciles de generar a través de una ponencia al estilo tradicional. Otro ejemplo de *performance* cuya intervención fue profundamente movilizadora, permitiendo una comprensión más emotiva y carnal del tema que presentaba, fue la realizada por un grupo de actrices y bailarinas formadas a la vez como sociólogas y antropólogas, acerca de las esterilizaciones forzadas realizadas en Perú durante el gobierno de Fujimori.

Lo interesante de este tipo de trabajos es que debido a la formación de sus autoras en el campo de las ciencias sociales, las temáticas tratadas bien podrían haber sido presentadas mediante una comunicación escrita en el formato tradicional de ponencia y, por otra parte, dado que sus autoras son también actrices y bailarinas, estos mismos trabajos podrían haber sido presentados como obras en festivales u otras instancias propias del circuito de las artes escénicas. Sin embargo, creemos que la existencia de estas *performances* y su presentación en un contexto que propone el diálogo entre ambos mundos, son sumamente enriquecedoras ya que permiten una comprensión más integral de las problemáticas que sus autoras buscan compartir y, al mismo tiempo, posibilitan interpelar de un modo distinto, tanto a los investigadores sociales que no están acostumbrados a recibir ese tipo de estímulos (o al menos no en un ambiente académico), como a los artistas que, en este nuevo contexto de presentación, modifican su percepción de las mismas, ganando importancia a la par de los aspectos propios del lenguaje

artístico, tradicionalmente valorados en el circuito escénico, los aspectos más ligados al contenido y la forma de comunicarlo. Al mismo tiempo, el hecho de conocer las inquietudes que impulsaron el proceso de creación de las obras habilita nuevas líneas de lectura modificando también su recepción.

La apertura de estos encuentros a la participación, no sólo de personas que pertenecen simultáneamente al ámbito del arte y al de las ciencias sociales, sino también de personas que pertenecen solamente a uno u otro de estos ámbitos tiene también implicancias políticas y epistemológicas. A pesar de que en los últimos años se observa un creciente interés recíproco entre las artes y las ciencias sociales, aún persiste la tendencia a que los trabajos producidos dentro de cada uno de estos ámbitos circulen casi exclusivamente dentro del campo en el que han sido producidos, es decir, que los trabajos realizados por artistas sean leídos, discutidos y comentados por sus propios colegas dentro de ámbitos de los que no participan investigadores de las ciencias sociales, mientras que, por otro lado, los trabajos sobre danza, teatro y *performance* producidos por científicos sociales transitan predominantemente por sus circuitos académicos particulares. Por otra parte, los circuitos del arte y de la academia, suelen funcionar como ámbitos cerrados a la participación de personas que no se reconozcan como pertenecientes a estos mundos, de modo que los artistas que se encuentran realizando reflexiones teóricas y producciones escritas sobre su propia práctica, difícilmente se sienten convocados a participar de las reuniones académicas tradicionales del mismo modo que quienes no forman parte del mundo del arte rara vez participan en las reuniones de artistas. De este modo, la apertura en el ámbito académico de un espacio en el que se abran las puertas a los artistas investigadores no sólo para que presenten trabajos performáticos sino también para que compartan sus reflexiones en conferencias y mesas de ponencias, al mismo tiempo que se invita a los investigadores sociales a presentar sus trabajos no sólo de la manera que es habitual para ellos sino también mediante la realización de *performances*, provoca una ruptura de ciertas lógicas hegemónicas de producción y circulación del conocimiento, desdibujando los límites entre arte y ciencia y permitiendo de este modo cruces transdisciplinarios que hacen

posible la emergencia y el abordaje de la complejidad de las temáticas y fenómenos que configuran este nuevo campo de conocimiento.

Esta ruptura de las lógicas hegemónicas va de la mano de un cuestionamiento de los supuestos positivistas definitorios del conocimiento, profundizando el pluralismo metodológico que ya se venía desarrollando, y posibilitando la inclusión de métodos propios del campo artístico en el campo de las ciencias sociales para su utilización como herramientas en la producción de conocimiento. En la base de estos cuestionamientos se encuentra la redefinición del concepto de objetividad, que se relativiza permitiendo la ampliación de los conceptos de razón y verdad, para dar lugar a una razón ampliada y a la consideración de la verdad del arte y su valoración como forma de conocimiento. En este sentido, la inclusión de *performances* en ámbitos académicos propios de las ciencias sociales, representa no solo una salida de los espacios tradicionales del circuito artístico y una reapropiación de los espacios tradicionales del campo científico, sino también un modo de legitimación del conocimiento desde el arte.

En continuidad con estas rupturas en las lógicas hegemónicas de producción, circulación y legitimación del conocimiento, la inclusión de *performances* en ámbitos académicos invita a reevisar una serie de reglas respecto de la valoración de las producciones académicas en el sistema de acreditación propio del campo científico. En este sentido, así como la *performance* en el mundo del arte atenta contra el estatuto del objeto artístico, que puede ser exhibido y vendido, la *performance* en las ciencias sociales atenta contra la hegemonía del texto escrito, que tiene un autor y puede ser publicado y citado. La generación de estos nuevos espacios pone en cuestión ambas lógicas y promueve la conformación de un campo que pueda regirse por normas alternativas; se abre así la posibilidad de crear un nuevo conjunto de reglas formado en parte por algunas ya existentes pero renovado por otras surgidas de las nuevas lógicas que empiezan a generarse.

La conformación de un nuevo espacio, aún abierto y en vías de construcción, y la definición de sus reglas invita a un ejercicio de pensamiento y acción colectivos. En las experiencias que aquí relatamos este ejercicio colectivo

estuvo presente en diversas instancias, cobrando particular importancia en aquellas que conllevaban una mayor implicación corporal tales como las *performances* colectivas y los talleres. En estos casos, la presencia de modos distintos de usar el cuerpo y el hecho de que se compartan estas instancias cuerpo a cuerpo a través de la experiencia artística, generan nuevos modos de relación más mediados por lo emotivo y lo afectivo y dan lugar a nuevas formas de comunicación, que resguardan un espacio no determinado ni determinable de antemano y que solicita un permanente acto de re-fundación comunitaria, una participación activa de las personas involucradas en la creación de su propia comunidad (Gruner, 2000).

En este punto nos parece importante destacar que en los eventos a los que estamos haciendo referencia, lo corporal no sólo estuvo presente en los momentos en los que el cuerpo se involucraba activamente de formas diferentes a las habituales en el ámbito académico, sino que atravesó las distintas instancias de estos encuentros haciéndose presente en la mayor parte de las reflexiones y discusiones. Es por esto que es posible considerarlo como una dimensión que permite articular las implicancias políticas y epistemológicas de la inclusión del arte de *performance* en contextos académicos.

El foco en lo corporal, en sintonía con la crítica a la hegemonía del racionalismo, el positivismo y la representación, es parte de este nuevo campo en el que el arte y la ciencia se aproximan en la búsqueda de nuevas formas de producción de conocimiento y de legitimación del mismo. Así, otras racionalidades, otras lógicas, otras formas de vincularse con el mundo y de aprehenderlo, resultan evidenciadas y son revalorizadas como formas válidas de conocimiento, haciendo posible la puesta en valor de otros tipos de saber, vinculados a lo experiencial, lo sensible, lo afectivo y lo emotivo, frente al conocimiento racional sobrevalorado por la modernidad.

Notas

¹ Platón diferenció la doxa de la episteme, esto es el verdadero conocimiento de la mera opinión.

² Posteriormente surge en Roma el vocablo latino ars, con significado semejante al griego techné, y del cual deriva la palabra arte.

³ Cabe aclarar que si bien en este momento el arte se aproxima al conocimiento, el saber científico y el estético no son valorados por igual, sino que el saber lógico-racional, adjudicado a las ciencias, era considerado superior al saber sensible, que sería propio de las artes.

⁴ Es necesario mencionar que, más allá de lo identificado como propio de la situación contemporánea de la ciencia, la concepción heredada de la ciencia continúa teniendo cierta vigencia. Así mismo, las concepciones ligadas al arte moderno, continúan operando en el contexto contemporáneo. Frecuentemente, la continuidad de estas concepciones obstaculiza la relación con las nuevas producciones científicas y artísticas, dificultando su comprensión.

⁵ Ejemplo de los primeros casos es la emergencia de campos de estudio tales como la sociología del arte y la antropología del arte; ejemplo de lo segundo, es la lectura y utilización de textos provenientes de las ciencias sociales como estímulo o fundamentación para la creación de obras y la tematización por medio de las obras de problemas sociales.

⁶ El término *performative* es frecuentemente traducido como realizativo.

⁷ Algunas de las exposiciones del I Encuentro estuvieron centradas en debates teóricos o de investigación académica mientras que otras se enfocaron en el relato de distintas experiencias de creación, de gestión o de docencia.

⁸ Las mesas de trabajo de las I Jornadas de estudios de la Performance fueron las siguientes: Fiestas y festivales; El arte de la performance; Performance y palabras; Cine y performance, Performance y literatura, Usos de la performance; Performance y espacio público; Cuerpo, experiencia y performance; Performance y política; Tecnologías, medios digitales y performance; Poéticas de la performance; Performance y dramaturgia; Performance y performatividad.

Bibliografía

- Ardenne, P. (2006). *Un Arte Contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Murcia: Cendeac.
- Alves da Silva, R. (2005). "Entre 'artes' e 'ciências': a noção de performancee drama no campo das ciências sociais". *Horizontes Antropológicos*, año 11, n. 24, pp. 35-65.
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan*. Buenos Aires: Paidós.
- Cauquelin, A. (2002). *El arte contemporáneo*. México: Publicaciones Cruz.
- Citro, S. (2012). "Cuando escribimos y bailamos. Genealogías y propuestas teórico-metodológicas para una antropología de y desde las danzas". En: Citro, Silvia y Aschieri, Patricia (Coord.) *Cuerpos en movimiento. Una antropología de y desde las danzas* (pp. 17-64). Buenos Aires: Biblos.
- Danto, A. (1999). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós.
- del Mármol, M.; Gelené, N.; Magri, G.; Marelli, K. y Sáez, M. (2008) "Entramados convergentes: cuerpo, experiencia, reflexividad e investigación", en *Actas de las V Jornadas de Sociología de la UNLP*, publicación en formato CD-ROM. La Plata: Departamento de Sociología, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata.
- del Mármol, M. y Sáez, M. (2011). "¿De qué hablamos cuando hablamos de cuerpo desde las ciencias sociales?". *Revista Question*, Vol. 1, N.º 30. La Plata: Facultad de Periodismo y Comunicación Social, UNLP.
- Díaz, E. (2005). *Posmodernidad*. Buenos Aires: Biblos.
- (2007). *Entre la tecnociencia y el deseo. La construcción de una epistemología ampliada*. Buenos Aires: Biblos.
- Fernández Vega, J. (2009). *Lo contrario de la infelicidad. Promesas estéticas y mutaciones políticas en el arte actual*. Buenos Aires: Prometeo.

-
- Gattari, M. y Mennelli, Y. (2005). "Corporalidad, experiencia y performance: apuntes para una propuesta antropológica". En: Actas del 1.º Congreso de la Asociación Latinoamericana de Antropología. Rosario: Escuela de Antropología. Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario.
- Goffman, E. (2004). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Gómez Peña, G. (2005). "En defensa del arte de performance". *Horizontes Antropológicos*. Porto Alegre, año 11, n. 24, p. 199-226, jul./dez.
- Grüner, E. (2000). "El arte o la otra comunicación". En: Catálogo "Argentina" 7ma. Bienal de La Habana 2000. Buenos Aires: Ministerio de Relaciones Exteriores, Comercio Internacional y Culto. Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo.
- Montequín, D. (2009). "Presencia y usos del cuerpo en el arte de performance", trabajo final del seminario, "Lenguajes Artísticos y Mundo Contemporáneo", en el marco de la Especialización en Danza, Facultad de Bellas Artes, UNLP.
- Oliveras, E. (2010). *Estética. La cuestión del arte*. Buenos Aires: Emecé.
- Palma, H. y Prado, R. (2012). *Epistemología de las ciencias sociales. Perspectivas y problemas de las representaciones científicas de lo social*. Buenos Aires: Biblos.
- Prieto Stambaugh, A. (2005). "Los estudios de performance: una propuesta de simulacro crítico". En: Cuadernos de investigación teatral, N.º 1, Nov. 2005 (pp. 52-61). México: Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli (CITRU), Conaculta.
- Ranciere, J. (2011). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Schechner, R. (2000). *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Libros del Rojas, UBA.
- Turner, V. (1982). *Dramatic Ritual/ Ritual Drama*. New York: PAJP.
- (1983). *The Anthropology of Performance*. New York: PAJP.
- (1999). *La selva de los símbolos*. México: Siglo XXI.

-
- Tylor, D. (2002). "Hacia una definición de performance". *Revista Teatro Celcit* N.º 30. [En línea]. Consultado el 10 de diciembre de 2012 e n: <http://www.celcit.org.ar/publicaciones/rtc_sum.php?cod=24>.
- Valdés Villanueva, L. M. Ed. (2000). *La búsqueda del significado. Lecturas de filosofía del lenguaje*. Madrid: Tecnos.
- Vicente, S. (2003). "Arte y ciencia. Reflexiones en torno a sus relaciones". *Huellas. Búsquedas en arte y diseño*. N.º 3, 2003, pp.: 85-94. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo.
- Zátonyi, M. (2011). *Arte y creación. Los caminos de la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual.

LOS AUTORES

Daniel Jorge Sánchez es profesor y licenciado en Historia de las Artes Plásticas, Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata (FBA, UNLP). Es profesor titular de la cátedra de Historia de las Artes Visuales I, II, III e investigador de la Facultad de Bellas Artes de la UNLP. Es también profesor titular de la cátedra de Historia Socio-cultural del Arte, Departamento de Artes del Movimiento, Instituto Universitario Nacional del Arte (DAM, IUNA). Realizó la Maestría de Gestión y Políticas Culturales del Mercosur (Universidad de Palermo, 2001-2002) y fue becario del Instituto Ítalo Latinoamericano (IILA, Ministerio de Relaciones Exteriores de Italia, 2002-2003) y de la Fundación Antorchas (2003). Fue jefe del Departamento de Estudios Históricos y Sociales (FBA, UNLP) entre 2004 y 2007, y es docente de cursos de pos grado, extensión universitaria y de capacitación docente. Fue director del Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Pettoruti (2007) y forma parte, desde el año 2001, del Programa Arte en las Escuelas, coordinado por la Fundación Standard Bank y seleccionado por la Unesco, en 2006, como Mejor Programa Educativo de Arte en Argentina. Actúa también como consejero académico de la FBA, UNLP y como consejero superior del IUNA. Es docente-investigador categoría III.

Mariela Alonso es profesora en Letras por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UNLP, y profesora en Historia de las Artes Visuales por la FBA, UNLP. Alumna del Doctorado en Arte Latinoamericano de la FBA, UNLP. Titular de Producción de Textos, adjunta de Historia de las Artes Visuales III y JTP en Epistemología de las Artes de la FBA, UNLP. Titular de Historia Sociocultural del Arte, y de Comunicación y Semiótica para la Licenciatura en Artes Audiovisuales del IUNA. Coordinadora de Artes Visuales

del Espacio Cultural Nuestros Hijos, de las Madres de Plaza de Mayo en la Ex-ESMA.

Nicolás Bang es profesor de Historia del Arte por la FBA, UNLP y se encuentra cursando la Maestría Estética y Teoría del Arte de la FBA, UNLP. Es adjunto de Historia de las Artes Visuales de la FBA y ayudante de Epistemología de las Artes, además de dirigir varias cátedras del bachillerato de Bellas Artes que depende de la UNLP.

Paola Belén es profesora de Historia del Arte por la FBA y especialista en Epistemología e Historia de la Ciencia. Es, a su vez, profesora asociada en Epistemología de las Artes (FBA, UNLP), adjunta de Estética-Fundamentos Estéticos (FBA, UNLP) y ayudante de Historia Socio-Cultural del Arte del DAM, IUNA. Como becaria del Doctorado de la UNLP, realiza diversas investigaciones en torno a la Epistemología de las Ciencias y de las Artes.

Julia Lasarte es profesora en Artes Plásticas por la FBA, UNLP y estudiante avanzada de la Licenciatura en Sistemas de la Facultad de Informática de la UNLP. Se desempeña como ayudante de la cátedra de Producción de Textos y de Epistemología de las Artes, ambas en la FBA. Colabora en proyectos de gestión cultural y se especializa en el desarrollo de contenidos en plataformas digitales.

Mariana del Mármol es licenciada en Antropología por la UNLP y becaria doctoral de esta misma casa de estudios. Se encuentra trabajando, desde la perspectiva de la antropología del cuerpo, sobre los procesos de formación, creación e institucionalización en el teatro contemporáneo platense. Es docente de la Carrera de Enfermería Universitaria de la Facultad de Ciencias Médicas y adscrita a la Cátedra de Epistemología de las Artes de la FBA, UNLP. Se ha formado en danza contemporánea, teatro y expresión corporal.

Paola Mattos es licenciada en Diseño Multimedial por la FBA, UNLP. Es adscripta de la cátedra de Lenguaje Multimedial y colabora en la cátedra de Epistemología de las Artes, ambas de la FBA, UNLP.

Laura H. Molina es licenciada en Comunicación Social por la Facultad de Periodismo y Comunicación Social, UNLP y profesora de Historia del Arte (FBA, UNLP). Es adjunta de la cátedra de Producción de Textos A (FBA, UNLP), ayudante de Epistemología de las Artes (FBA, UNLP) y ayudante de Historia sociocultural del Arte (DAM, IUNA), desde donde participa en proyectos de investigación sobre Epistemología de las Artes y Pedagogía de la Historia del Arte.

Mariana Lucía Sáez es licenciada en Antropología por la UNLP. Becaria Doctoral del Conicet, especializándose en Antropología del Cuerpo y de la Danza. Docente en la Cátedra de Etnografía I, Facultad de Ciencias Naturales y Museo y adscripta a la Cátedra de Epistemología de las Artes, FBA, ambas en la UNLP. Es además bailarina, formada en danza clásica y contemporánea.

Federico Santarsiero es profesor en Historia de las Artes Visuales por la FBA, UNLP. Es adjunto de la materia Teoría de la Imagen en la Facultad de Diseño Gráfico de la Universidad del Este, ayudante de Epistemología de las Artes y de Arte Contemporáneo, esta última de la FBA, UNLP.