



## LA SAGA EPISTEMOLÓGICA DE LA RELACIÓN ARTE-CIENCIA Y SU IMPACTO EN EL ESTATUS ACADÉMICO DEL ARTE EN LA UNIVERSIDAD.

### The epistemological saga of art-science relation and its impact on the art academic status at the universities.

Autora: Mayra Sánchez Medina

*Profesora de Estética, Universidad de las Artes, (ISA), Cuba*

*Contacto: maysanmed@yahoo.com.mx*

Enviado: 5/03/2012

Aceptado: 12/05/2012

#### Resumen

La relación Arte-Ciencia sigue estando de moda en los foros y publicaciones contemporáneas. Independientemente de los interesantes vericuetos conceptuales en que los científicos-artistas o viceversa, se interconectan y alucinan, dando lugar a novedosos proyectos teóricos y creativos, el asunto está teniendo también connotaciones prácticas impostergables. Una de las más inminentes se refiere al escaso respaldo que aún tienen los especialistas de arte para moverse en el plano académico, especialmente para lograr equivalencias entre sus respectivos quehaceres creativos y sobre todo, interpretativos, respecto a los ya consagrados modos de hacer de docentes e investigadores de las ciencias naturales, exactas y sociales.

Ante la necesidad de encontrar bases que nos permitan legitimar al profesor artista en el ámbito universitario, es preciso un análisis epistemológico que barra con los prejuicios en las relaciones Arte-Ciencia. Instauradas desde una separación que desfavorece al primero, se constituyen como el obstáculo epistemológico principal para una valoración más justa del "trabajo" artístico, su importancia social y sus complejidades. Se trata de la "naturalización" de uno de los mitos modernos más enraizados: la sobreestimación del saber científico occidental como eje de la cosmovisión moderna. El camino de nuestro análisis se detiene en la arqueología de estas nociones, en la primera fase de construcción de lo moderno, para buscar elementos que muestran la cercanía de ambas esferas y el carácter "construido" e históricamente emplazado de su ubicación social y epistémica. Refundemos el Arte en la universidad, junto a la ciencia, desde su pertinencia gnoseológica, antropológica, política,.... que tanto necesitamos.

**Palabras clave:** arte, ciencia, artista, estatus académico, universidad.

#### Abstract

Art-Science relationship is still fashionable at the forums and contemporary publications. Regardless of the interesting conceptual topics, where artist-scientists or vice versa, are interconnect and hallucinate, resulting innovative and creative theoretical projects, the issue is also having

imperative practical implications. One of the most imminent concerns to the insufficiently support that art specialists still have to move in the academic field, especially in order to achieve equivalence between their respective creative tasks and interpretative labour, in comparison with the already established making ways of teachers and researchers in exact and social sciences.

Given the requirement for finding bases that allow us to legitimize the artist teacher at the university level, is necessary an epistemological analysis to sweep away prejudices in art-science relations. These relations were established from a separation that damages the art, and they constitute the main epistemological obstacle for a more fair assessment of the artistic "work", its social importance and complexities. As a matter of fact, it is the "naturalization" of one of the more deep-rooted modern myths: the overestimation of western scientific knowledge as axis of the modern worldview. The way of our analysis is to focus on the archaeology of that notion, in the first phase of construction of the modern, for finding items that shown the proximity of art-science areas and the "built" and historic character of their social and epistemic location. Let us found again the art in the university, together with the science, since its epistemological, anthropological, political relevance... which it is necessary.

**Keywords:** art, science, artist, academic status, university.

## INTRODUCCIÓN

“...el drama, la tragedia de las ciencias humanas y de las ciencias sociales especialmente, es que, queriendo fundar su cientificidad sobre las ciencias naturales, encontró principios simplificadores y mutilantes en los que era imposible concebir el ser, imposible concebir la existencia, imposible concebir la autonomía, imposible concebir el sujeto, imposible concebir la responsabilidad...” (Morin, 2004)

El tema de las relaciones entre Arte y Ciencia se encuentra con relativa frecuencia en la escena académica contemporánea desde diversas perspectivas de análisis. Es muy común que en las referencias desde un campo u otro, el de la ciencia o el del Arte, se asuman posturas que dan por sobreentendida la anterior “fractura epistemológica” entre dichos campos, y, pasando por sobre ella, se dediquen a favorecer sus encuentros, en el espacio de intercepción Arte-Ciencia, o Arte- Ciencia-Tecnología<sup>1</sup>. Sin lugar a dudas, las expectativas de la Sociedad del conocimiento y la consolidación de los estudios CTS, (Ciencia-tecnología-Sociedad) han cobijado de un modo u otro estos loables intentos.

Sin embargo, estas nuevas intercepciones no mitigan una carencia medular: la falta de consenso respecto a la pertinencia académica del Arte dentro de los espacios universitarios. Aún cuando ya existen carreas de Arte por doquier, se mantienen puntos débiles en los modos en que se reconocen sus especificidades frente al resto de los saberes.

---

<sup>1</sup> Es el caso, por ejemplo, del Libro Blanco de la interrelación entre Arte, Ciencia y Tecnología en el Estado español, elaborado bajo la coordinación de José Luis Brea, donde se declara explícitamente en sus objetivos el de reflejar y poner en valor la importancia estratégica que la intersección ACT tiene y puede llegar a tener en la sociedad del conocimiento. Ver: <http://www.fecyt.es/fecyt/docs/tmp/115539236.pdf> (p. 10).

Independientemente de los interesantes vericuetos conceptuales respecto al modo en que los científicos-artistas o viceversa, se interconectan y alucinan, dando lugar a novedosos proyectos teóricos y creativos, sin lugar a dudas, el asunto está teniendo también connotaciones prácticas impostergables. Una de las más inminentes se refiere al escaso respaldo que aún tienen los especialistas de arte para moverse en el plano académico, especialmente para lograr equivalencias entre sus respectivos quehaceres creativos y sobre todo, interpretativos, respecto a los ya consagrados modos de hacer de docentes e investigadores de las ciencias naturales, exactas y sociales.

¿Cómo validar ejercicios artísticos en el ámbito académico? ¿Hasta qué punto son suficientes los enfoques cualitativos para legitimar proyectos de arte no cuantificables estadísticamente? ¿Cuánto respaldan una categoría docente o un doctorado resultados artísticos materializados en imágenes sonoras, visuales o audiovisuales? ¿A dónde ha ido a parar aquello de las “inteligencias múltiples” ante el predominio del modelo lógico-lingüístico de exposición de resultados? ¿Cómo un académico-interprete o ejecutante puede hacerse de un doctorado? Este asunto adquiere mayores connotaciones cuando la acreditación de las carreras de arte debe pasar, necesariamente, por el requisito de un claustro debidamente certificado por instancias académicas; claustro de docentes artistas, que por demás, deben gozar de un prestigio y reconocimiento que, al mismo tiempo, los avale en el mundo del Arte, suficientemente absorbente y complejo, y en ocasiones incompatible en el terreno práctico, con las exigencias universitarias habituales<sup>2</sup>.

Nos encontramos entonces ante la necesidad de encontrar bases que nos permitan legitimar al profesor artista en el ámbito universitario. La idea a defender es la urgencia de un análisis epistemológico que barra con los prejuicios en las relaciones Arte-Ciencia. Instauradas desde una separación que desfavorece al primero, se constituyen como el obstáculo epistemológico principal para una valoración más justa del “trabajo” artístico, su importancia social y sus complejidades. Se trata de la “naturalización” de uno de los más formidables mitos modernos: el de la sobreestimación del saber científico occidental como eje de la cosmovisión moderna.

El camino de nuestro análisis debe conducirnos hacia la identificación de la arqueología de estas nociones en la primera fase de construcción de lo moderno, para buscar elementos que muestran la cercanía de ambas esferas y el carácter “construido” e históricamente emplazado de sus componentes, al punto que podamos encontrar argumentos para refundar el Arte en la universidad, junto a la ciencia, desde su pertinencia gnoseológica, antropológica, política, humana...y también, por qué no, desde esa condición inefable e inaprensible que no deja de asombrarnos.

Para nuestros propósitos no basta decir que el Arte ha sido impactado por el saber científico y por la técnica desde sus orígenes. Ciertamente los pigmentos, las texturas, la

<sup>2</sup> Las giras artísticas extensas o continuas; los excesivos llamados para filmaciones o grabaciones; el rigor de los estrenos, resultan afectaciones frecuentes para la presencia de los artistas docentes en las aulas; aspectos estos que demandarían una organización escolar otra para las carreras artísticas. Por ejemplo, la propuesta modular para el Plan de estudios D de los estudiantes de la FAMCA, (Facultad de Arte de los medios de comunicación audiovisual) en el ISA, Universidad de las Artes de Cuba, hace más pertinente la presencia concentrada de especialistas de la radio, el cine y la televisión; posibilitando, además, la posible incorporación de los estudiantes al ejercicio de la práctica pre-profesional sin afectar la asistencia a otras asignaturas del currículo.

representación anatómica del cuerpo, algunas determinaciones espaciales y fugas hacia la abstracción, la luz o el color, han tenido como telón de fondo, soberbios descubrimientos e investigaciones profundas. El científico y el artista han vivido momentos cumbres de empatía: fundidos en un Leonardo, auparon después al gesto puntillista y la búsqueda del impacto de la luz en el impresionismo; asumieron la experimentación como arma en los vanguardistas... Hoy, se reeditan en los net-artistas, afanados en la producción de imágenes y efectos estetizados para la red, mediante operaciones afines a las de un programador.

Sin embargo, estos encuentros eventuales, no logran exorcizar la distancia y el extrañamiento que se estableció paradigmáticamente entre ambos dominios, teniendo en cuenta "... que el problema de lo paradigmático... remite a algo muy profundo en la organización social, que no es evidente en principio; remite a algo muy profundo, sin duda, en la organización del espíritu y del mundo noológico..." (Guattari, 1996, p. 189)<sup>3</sup>

La idea de lo paradigmático lleva implícito un elemento que no nos debe pasar inadvertido: la puesta en sospecha de las nociones desde las que hemos asumido nuestra visión del mundo, resultado, ellas mismas, de la naturalización de modelos de pensamiento que hoy se nos desdibujan por las insuficiencias de su simplicidad. Analicemos pues, desde qué paradigmas se estableció este estado de cosas.

Felix Guattari habla de algún modo de este proceso de lo paradigmático cuando se refiere a los agenciamientos no territorializados de enunciación nacidos con el capitalismo, afianzados en la fragmentación y la simplicidad mecanicista, diferenciándolos de los *antiguos agenciamientos territoriales de enunciación*, a los que define desde otras coordenadas ajenas a las modernas por su naturaleza "polisémica", "animista", "transindividual". La historia del Arte y la de la ciencia nos han mostrado esta diferenciación como progreso, en tanto permitió una definición y profundización de los saberes y esferas de valor. Sin embargo, en la distancia, hoy nos es posible apreciar, las incontables pérdidas que trajo consigo para Occidente, esta tendencia a la fragmentación y desterritorialización.

Así lo explica Guattari refiriéndose a la segunda fase entendida por él como la de los agenciamientos no territorializados de enunciación: "... La valorización que, en la figura precedente, era polifónica y rizomática, se bipolariza, se maniqueiza, se jerarquiza particularizando sus componentes, lo que tiende de alguna manera a esterilizarla. Los dualismos en *impasse*, como las oposiciones entre lo sensible y lo inteligible, el pensamiento y la materia extensa, lo real y lo imaginario, inducirán a que se recurra a instancias trascendentes, omnipotentes y homogenéticas: Dios, el ser, el espíritu absoluto, el significante..." (Guattari, 1996, p. 189) y agrega: "...De este modo, la individuación modular hace estallar las sobredeterminaciones complejas entre los antiguos territorios existenciales y remodela las facultades mentales, el sí mismo, las modalidades de alteridad personológicas, sexuales, familiares, como piezas compatibles con la mecánica social dominante..." En este camino, el Arte y la ciencia se bifurcan hacia sendas que el propio devenir se está encargando de acercar.

---

<sup>3</sup> "... Esas objetividades-subjetividades operan por su cuenta, se encarnan en focos animistas, se superponen unas a otras, se invaden para constituir entidades colectivas mitad cosa mitad alma, mitad hombre mitad animal, maquina y flujo, materia y signo..." (Guattari, 1996, p. 189)

## LA AUTONOMÍA DEL ARTE ¿REALIDAD O MITO?

Mucho se ha debatido en las últimas décadas sobre aquella fractura de la razón moderna, portadora de una diferenciación cosmovisiva y estructural entre ciencia, moral y arte que tan genialmente plasmaría Kant en sus tres críticas: de la *razón pura*, la *razón práctica* y el *juicio del gusto*.

Como evidencia de esta partición cosmovisiva, ya en el propio siglo XVIII se ha establecido desde el pensamiento filosófico que la belleza y el arte son un asunto del gusto<sup>4</sup>, situado desde entonces en un dominio exterior y subordinado a la razón. Justamente, es en este marco en que se produce el nacimiento de la Estética como saber, no por azar designada como gnoseología inferior, arte análogo a la razón (Plazaola, 1991). Con el nacimiento del arte y de su discurso teórico, se establece la sensibilidad como alteridad, como esfera diferente de la razón, estableciendo una disyunción entre lo estético y lo intelectual que todavía subsiste entre muchos de nosotros. Paradójicamente, esta mirada sectaria tiene su lado positivo: la mera existencia de un saber análogo, pero exterior a la razón, implica un reconocimiento de que existen asuntos que no pueden ser explicados racionalmente<sup>5</sup>. Ciertamente, hoy sabemos que ni el conocimiento humano puede verse ajeno a intereses y motivaciones estimativas; como tampoco la sensibilidad y la emoción, transcurren en parcelas independientes de lo social, o del individuo.

Por otra parte, el discurso teórico, que progresivamente había convertido los problemas del gusto en asunto de la belleza y del Arte, afirma en el objeto artístico y en las relaciones que se establecen con él, cualidades válidas bajo esta condición de autonomía, que aísla a una porción paradigmática de lo artístico, cualificado como "Bellas Artes", de otras expresiones menos afortunadas como las artes decorativas, el arte social o el industrial, el folklore o la artesanía, presentes en ese contexto, pero ignorados y despojados de una posible "pertinencia" estética. Así también, los sucesos de la vida cotidiana, el universo existencial del hombre moderno, y con él toda una suerte de poses, personajes, mensajes sensibles, prácticas culturales sumergidas, pasaban inadvertidos ante un corpus teórico que empieza a cultivar la sospecha y tropieza de soslayo con el inconsciente, la voluntad y el deseo, como avanzada del descubrimiento del "alma" humana.

El umbral esteticista que según Jauss abrió la modernidad (Jauss, 1995, Págs. 135-142) se valdría de nociones elitistas y excluyentes que hoy estamos reconsiderando, pero que de modo alguno hemos superado. Bajo su imperio, el Arte occidental, como concepto y como universo, es encumbrado por una organización social y un discurso teórico que le atribuyen la hegemonía simbólica, situándolo en la cúspide de la jerarquía estética como instancia

<sup>4</sup> Por la vía del empirismo y el racionalismo es algo que se ha establecido hacia el siglo XVIII: el arte y la belleza son un asunto del gusto y no de la inteligencia. Ver: Plazaola, Juan (1991) *Introducción a la Estética. Historia, Teoría, Textos*. Bilbao: Universidad de Deusto.

<sup>5</sup> Esta certeza había sido antecedida por las ideas de algunos filósofos que se cuestionaron el dominio absoluto de la razón. Sirvan como muestra las famosas palabras de Blas Pascal (1623-1662) cuando afirmara: "... El corazón tiene razones que la razón no conoce... Y es tan inútil y tan ridículo que la razón pida al corazón pruebas de sus primeros principios, para querer consentir en ellos, como sería ridículo que el corazón pidiese a la razón un sentimiento de todas las proposiciones que ella demuestra, para querer aceptarlas..." (Pascal, 1984, Págs. 162-163).

suprema de la creatividad, el *sumun* de la perfección y de la belleza. El Arte va a ocupar un lugar elevado, *es lo alto*, culturalmente hablando, desde una distancia de la vida real y los problemas mundanos.

Se completa a nivel existencial y noológico, ya no sólo en sentido geopolítico, sino en el sociocultural, la relación centro – periferia que se instaura con la modernidad capitalista. Europa, sus poderes y también sus valores, ocuparía por varios siglos la posición de centro, postulada también, como lugar de enunciación estética. En este contexto, la relación modernidad-colonización no es fortuita y participa en el nuevo orden, desde el "...contraste esencial que se establece a partir de la conformación colonial del mundo entre occidental o europeo (concebido como lo *moderno*, lo *avanzado*) y los "otros", el resto de los pueblos y culturas del planeta."<sup>6</sup>

Al mismo tiempo, fuera de cualquier otro fin práctico o utilitario, a este Arte sublimado se le asigna una función de recuperación social, de liberación y crecimiento. Una misión redentora y exonerante. Para Schiller, es el domingo de la humanidad; para Hegel, la expresión sensible de la *Idea*, conformador *del* Espíritu absoluto; para Nietzsche "...temblor de la tierra con que se descarga al fin un poder primario de la vida acumulada desde antiguo..." (Nietzsche, 2002, Pág. 70). Para Marx, la más alta instancia de la creatividad en el dominio humano del mundo.

La especialización de la esfera artística en valores y relaciones designados como estéticos, mueve al pensamiento de la época a transitar de un discurso elogioso de la belleza natural y su contemplación universal, al de la supremacía de la belleza artística y del Arte por el Arte<sup>7</sup> ya en el período decimonónico. El discurso evasivo y exonerante, su aséptico gesto de levitación espiritual, por sobre la vida cotidiana; el estar asociado a los espacios de ocio y la búsqueda del placer, entronizan la idea, que aún nos acompaña, de una excesiva libertad e independencia de lo artístico que dista mucho de ser real.

El concepto de autonomía del arte refiere a un momento histórico especial en la narración europea, que oscila, según la óptica de los entendidos, entre el siglo XVIII o el XIX, asociado a la construcción de lo moderno. Según Simón Marchan Fiz, en su obra "La estética en la época moderna (1982. Cap. 1), en las primeras décadas del siglo XVIII ya existen los síntomas de autonomía que se consolidaran posteriormente con el romanticismo. Según este autor, en este momento, "El arte, ..., comienza a liberarse de sus ligazones, de sus funciones tradicionales, es descubierto como *arte estético y absoluto* que busca su propio espacio público, ya sea en el campo literario, las revistas y ediciones, el espacio escénico, en el teatro o en las artes plásticas, el museo..." (Marchan Fiz, 1982, Pág.16)

Es en este sentido que debe hablarse de autonomía, pues la supuesta independencia del Arte solo alcanzo niveles relativos. Como veremos, las conexiones Arte- vida o Arte-cosmovisión permanecieron encubiertas tras las emanaciones ilusorias de los mitos

---

<sup>6</sup> "...La conquista ibérica del continente americano es el momento fundante de los dos procesos que articuladamente conforman la historia posterior: la *modernidad* y la *organización colonial del mundo*. Con el inicio del colonialismo en América comienza no sólo la organización colonial del mundo sino -simultáneamente- la constitución colonial de los saberes, de los lenguajes, de la memoria y del imaginario..." (Lander, 2005. Pág. 8)

<sup>7</sup>Tesis de inicios del siglo XIX atribuida a Victor Cousin que va a ser enarbolada por los movimientos artísticos y literarios que se empeñan en la pureza de lo artístico más allá de cualquier otro fin.

modernos sobre lo artístico. Si bien este dominio recién visibilizado a escala social va a tener como tarea la producción de una belleza generadora del placer, del goce para ojos y oídos, conceptualizada como juicio subjetivo por la Estética y la Filosofía, cuando penetramos en la naturaleza de tal juicio subjetivo encontramos enlaces cosmovisivos trascendentales con los juicios que operan en el dominio del saber “verdadero”, en la ciencia.

## MIMESIS Y DESCUBRIMIENTO EN LA COSMOVISIÓN MODERNA. OTRA CARA DE LA CUESTIÓN

Si nos preguntamos hoy cual es la noción de ciencia que asumimos a nivel de sentido común, nadie dudaría en responder que la ciencia esta para descubrir verdades y dominar el mundo. Los ecos de la etapa de gloria de la ciencia moderna, -a no dudarlo la de los siglos XVII y XVIII, en que se fue abriendo paso sin sombra de dudas, como estandarte de la razón y el progreso- están en nosotros.

La primera ciencia moderna se piensa a sí misma desde el paradigma del *descubrimiento* como la substancia primordial en la conformación de un saber objetivo. El conocimiento científico sería entendido desde la presuposición de su correspondencia con un “afuera”, un mundo exterior que debía ser apresado por la idea. La misión de esta ciencia, atomizada por la industria y las necesidades mercantiles propias del capitalismo, era descubrir las leyes matemáticas que están “detrás” de los fenómenos sensibles, como un modelo natural a seguir por el hombre, para captar la esencia de la naturaleza, a través del intelecto. En este modelo, el conocimiento es entendido en referencia a la realidad y de algún modo, como su “representación” mental, fuerza racional apoyada en la experimentación y el intelecto.

En este momento, se genera lo que ha sido reconocido como la ruptura ontológica entre cuerpo y mente (Lander, 2005)<sup>8</sup>, entre la razón y el mundo, en cuya base se ubica una postura instrumental de la razón, externa de los intereses de los seres humanos, al cuerpo y al mundo. Esta actitud moderna de la ciencia supuso una especie de alianza (Prigogine y Stengers, 1983)<sup>9</sup> entre el hombre y la naturaleza a la que el primero llegaría a dominar gracias a su subvención. La verdad, finalidad expedita del acto de conocer, se desconecta de toda subjetividad afectiva, valorativa, o histórica; es una verdad “por correspondencia” con el objeto de investigación de modo que lo privilegia en relación al sujeto. Al decir de Edgar Moran, este es el “gran paradigma de Occidente”<sup>10</sup>, el de la separación sujeto-objeto.

<sup>8</sup> Ver Lander, Edgardo (2005) *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Caracas: CLACSO, Págs. 9-13

<sup>9</sup> A esto se refieren Ilya Prigogine e Isabel Stengers (1983) en su obra “La Nueva alianza” donde ponen en tela de juicio el ideal determinista que había guiado la visión moderna de la ciencia. En ella se cita al bioquímico francés Jacques Monod desde su principio: “La antigua alianza [entre el hombre y la naturaleza] se ha roto; el hombre sabe, por fin, que está sólo en la inmensidad indiferente del universo, del que ha emergido por azar”.

<sup>10</sup> “Se debe evocar aquí el «gran paradigma de Occidente» formulado por Descartes e impuesto por los desarrollos de la historia europea desde el siglo XVII. El paradigma cartesiano separa al sujeto del objeto con una esfera propia para cada uno: la filosofía y la investigación reflexiva por un lado, la ciencia y la investigación objetiva por el otro. Esta disociación atraviesa el universo de un extremo al otro... Es en su seno donde se encuentra escondido el problema clave del juego de la verdad y del error...” (Morin, 1999. Pág.8)

Paradójicamente, al subjetivarse la mente en forma radical, el mundo deja de ser un orden significativo, “está expresamente muerto”<sup>11</sup>. A diferencia de lo que determinara Kant para el juicio estético, la noción moderna de la ciencia expulsa a la subjetividad. Ella debe quedar fuera para garantizar la objetividad científica. Se separan razón teórica (el conocimiento) y razón práctica (la moralidad). Se construye una verdad distanciada del contexto y los valores, causa central de la actual crisis del logocentrismo.

Ante el impacto de los descubrimientos científicos y la constatación de que el método experimental, junto al análisis matemático, es una herramienta poderosa para la búsqueda de la verdad, se postula el triunfo de la razón. De tal proceso, la ciencia deviene *eje conformador* de la sociedad moderna marcando con su sesgo simplificador, objetivista y lineal a toda la cosmovisión occidental.

A primera vista, pudiera hablarse de que aquí se aprecia una diferencia ostensible respecto a las tareas asignadas al Arte y a la Ciencia en la primera modernidad: para aquel el cultivo de la espiritualidad mediante la creación y el disfrute de la forma; para esta, la búsqueda de la verdad objetiva mediante la razón en las profundidades de la naturaleza. Sin embargo, lejos de los que muchos suponen, es posible equiparar la actitud del científico moderno con la del artista, que, de algún modo, también asume al descubrimiento como actitud. Tal cual la ciencia, el arte “descubre” aquello que “supuestamente” la naturaleza encierra en sí. En consonancia con este paradigma, los elementos estructuradores del discurso artístico, el artista, la obra de arte y el público, asumen posturas que se homologan a las de aquel científico, aún cuando sus materiales fueran la belleza, el gusto, el placer, suficientemente subjetivos como para situarse en el “afuera” de la razón.

Como sabemos, desde el Renacimiento, primera fase de construcción de la autonomía en que surgen los primeros tratados sobre arte – la llamada fase de autotelia del Arte-, hasta el tormentoso siglo XIX, se instala la *representación formal* como recurso y finalidad artística. Desde una visión inicial del arte como espejo, poco diferenciado del conocimiento, se instaura la mimesis como tarea artística privilegiada. Ella evoluciona progresivamente hacia la configuración decimonónica del arte como creación del genio, asociada al mito del artista, antes de caer destronada por la vanguardia a inicios del siglo XX.

Entonces, en su tarea principal, el arte moderno mimético, entendido como representación, también parte de la presuposición de un afuera, un mundo inigualable al que el artista debe intuir y representar. La naturaleza como lo perfecto, es la que otorga sentido a la obra de arte que es su símbolo. Al público, para entonces el eslabón más débil en la cadena del arte, no se le pide más que el placer en la contemplación de una obra que se da toda ella en sus atributos formales. De algún modo, no existe consciencia en la época del carácter simbólico de la imagen y se tiende a valorar su significado “literal” como

---

<sup>11</sup> “La ruptura ontológica entre la razón y el mundo quiere decir que el mundo ya no es un orden significativo, está expresamente muerto. La comprensión del mundo ya no es un asunto de estar en sintonía con el cosmos, como lo era para los pensadores griegos clásicos. ... El mundo se convirtió en lo que es para los ciudadanos el mundo moderno, un mecanismo desespiritualizado que puede ser captado por los conceptos y representaciones construidos por la razón” (Apffel-Marglin, 1996. Pág. 3. Citado por: Lander, 2005. Pág.10)

correspondencia con el modelo representado. Las creaciones artísticas deben establecer una relación eficiente con su referente, la naturaleza, a la que deben imitar y reflejar coherentemente por su forma.

Esta relación Arte-naturaleza tan cara a los primeros modernos, también se establece, tal cual la ciencia, desde la subordinación del primero a la segunda. La obra debe ser un referente que se anula a sí mismo en relación a su modelo. Su mayor virtud sería, en tanto resultado artificial, la de dar apariencia de naturaleza. "El arte bello es arte – diría Kant - en cuanto, al mismo tiempo, parece ser naturaleza (...) La naturaleza era bella cuando al mismo tiempo parecía ser arte, y el arte no puede llamarse bello más que cuando, teniendo nosotros conciencia de que es arte, sin embargo parece naturaleza." (Sánchez Vázquez, 1997. Pág. 76)

En esta noción clasicista del Arte, la obra porta un significado del que es una huella. Los ojos del espectador pasan por sobre una obra "cerrada", a la que aprecian por su forma, para contrastarla con el "modelo" de imitación. Solo después, en la medida en que el Arte se consolida como esfera autónoma, va a cobrar importancia, *la inventio, la manera* del hombre genial que la crea. El artista, emulo del reino natural primero, resulta, más tarde, potencia creadora, infinita e incontrolable, en el empeño de atrapar algo que siempre está más allá... Pero ya para entonces la soberanía de la mimesis tenía sus días contados.

Sin embargo, a más de un siglo de ser subvertida por el Arte de Vanguardia, en la conciencia cotidiana de la sociedad actual, se ha fijado con fuerza la idea del Arte como forma de conocimiento o, aún más, como un reflejo de la realidad, derivadas de este primer modelo de lo artístico ya trascendido. Ante las propuestas abiertas del arte actual, ante los constantes gestos y acciones artísticas que se instalan desde otras coordenadas: apelando al shock, la cotidianidad, la intervención en espacios públicos, etc., el hombre ordinario, se asombra, nos pregunta y no siempre sabemos responder. Las prerrogativas de lo artístico moderno se adhirieron al sentido común, que ha asumido a-histórica y a-críticamente.

Herederas de aquel momento, han trascendido fundamentalmente la acción "representativa" del artista; la figuración y la plasmación de la belleza como misión del arte; su función fruitiva asociada al placer sensorial... Otras presuposiciones, como la búsqueda de esencias trascendentales ocultas en la obra como la tarea del público, se añadirían más adelante para conformar esa noción cotidiana de lo artístico que nos acompaña.

Si bien no puede negarse a todo Arte un vínculo con su entorno, dado el condicionamiento social y existencial del hombre por la realidad circundante, la misión del arte como representación figurativa del mundo es solo una de las formas históricas, que no la única, en que este ha sido concebido. Al desarrollarse otras formas más eficientes de representación, como la fotografía, la acelerada búsqueda de lo nuevo consustancial al propio sentido de lo moderno, harán volar en pedazos las fronteras de lo artístico, inicialmente a escala formal.

En nuestros días, luego de más de un siglo de experimentación y ruptura, varios autores han intentado explicar el modo en que se naturalizó la noción representativa del arte, es decir, la noción de la pintura como una copia del mundo. Se han ubicado,

precisamente, el ocularcentrismo de la pintura europea y la primacía del realismo<sup>12</sup>. Según Martín Jay se pueden encontrar tres subculturas o regímenes escópicos en la modernidad. Dentro de ellas la perspectiva cartesiana resulta dominante, constituida en estrecha relación con las nociones renacentistas de perspectiva en las artes visuales, y las ideas cartesianas de racionalidad subjetiva en filosofía (Jay, 2003). No ha de pasarnos inadvertido cómo la manera de ordenar el mundo alrededor del eje de visión del sujeto monocular, abstracto, es coherente con la postura del investigador neutral y desapasionado propia del ideal de las ciencias naturales y exactas, que, necesariamente, ha de mantener una distancia del objeto de indagación.

Es posible distinguir entonces que, a pesar de la tendencia que las estructura como regiones sociales diferenciadas, en este modelo inicial del primer arte moderno podemos encontrar una profunda conexión paradigmática con el ideal de la ciencia imperante en la actitud del artista; la relación con la naturaleza; la misión de lo artístico, entre otras. ¿De qué distancia Arte- ciencia hablamos entonces?

Una de las certidumbres que nos asiste hoy es la idea de que las ciencias y su alter ego, la tecnología, no pueden ser separadas de la historia del hombre, ni se subordinan a una razón estática y preexistente fuera de la humanidad. Más bien, hemos comprendido que ellas anticipan la creación de sentido tanto como el conjunto de las prácticas humanas (Prigogine y Stengers, 1994). La evidencia cada vez mayor de que la ciencia es una actividad de producción de conocimientos, cuyos resultados son otras tantas idealizaciones, constructos creados por el hombre para explicar el mundo, ha hecho saltar en pedazos las nociones abstractas de objetividad y universalidad, en tanto el uso de variables y la manipulación de los efectos es una condición válida e imprescindible en cualquiera de los campos del saber contemporáneo, donde son posibles soluciones locales, condicionadas y no universalizables. Se desmitifica la neutralidad y la objetividad de una ciencia que se sumerge en la manipulación de las variables y la contextualización subjetiva del *sí y solo sí*.<sup>13</sup> Con este gesto, también puede ir cayendo, por su propio peso, el manto de fragilidad académica con que algunos pretenden cubrir a nuestros artistas-docentes, empeñados, hoy más que nunca, en encontrar las pequeñas migajas que aún nos pueden mostrar el camino que perdimos una vez, hechizados por los efluvios envolventes de la revolución científico-técnica.

Reconocer los espacios marginales a la razón instrumental; enriquecer los lenguajes humanos y diversificar la mirada; dar espacio a la emotividad y la esperanza, entre otras aventuras de lo imposible-posible, siguen siendo tareas urgentes para poder llegar a un mañana desde las rutas insospechadas de una epistemología otra. Por estas razones, y muchas más, al igual que la ciencia, el Arte sigue ocupando un lugar importante en nuestras vidas, especialmente a partir de que el impetuoso camino de la razón ha sido puesta en duda

---

<sup>12</sup> “Es una actitud lo suficientemente natural pensar en la pintura como una copia del mundo, y dada la importancia del realismo en la pintura occidental, es quizás inevitable que esta actitud finalmente haya sido elevada a la condición de doctrina...” (Bryson, 1983. Pág. xii)

<sup>13</sup> Algunos términos han entrado en crisis acompañando varios problemas: el de la objetividad, el de la universalidad, el de la verdad; el del sujeto y su lugar en la construcción de la cultura.

con la crisis de la ciencia. La búsqueda arqueológica nos ha mostrado complicidades epistémicas invisibilizadas por la cultura racionalista, que lamentablemente, aún domina en los espacios universitarios. Se desmonta la distancia epistémica que minusvalora al arte y a sus empecinados promotores, los artistas. Hagamos una Universidad nueva y contemos también, por derecho propio, con los maestros de arte, cuyo ejercicio creativo y sensible, nos permiten soñar con la posibilidad de un mundo mejor para nuestros hijos.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Brea, J.L. (2007) (coord.) *Libro Blanco de la interrelación entre Arte, Ciencia y Tecnología en el Estado español*. Madrid: Fundación Española para La Ciencia y la Tecnología. Disponible en: <http://www.fecyt.es/fecyt/docs/tmp/115539236.pdf>. [Consulta, enero 2012]
- Bryson, N. (1983) *Vision and painting: the logic of the gaze*. London: Macmillan.
- Guattari, F. (1996) El Nuevo paradigma estético. En Dora Fried Schnitman, *Nuevos paradigmas, Cultura y subjetividad*. Barcelona: Paidós.
- Jauss, H. R. (1995) *Las Transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*. Madrid: Balsa de la Medusa.
- Jay, M. (2003) *Regímenes escópicos de la modernidad, Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Buenos Aires: Paidós.
- Lander, E. (2005) Ciencias sociales: saberes coloniales y eurocéntricos. En: *La colonialidad del Saber. Eurocentrismo y Ciencias Sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Caracas: Clacso.
- Marchan Fiz, S. (1982) *La Estética en la cultura moderna; de la ilustración a la crisis del estructuralismo*. Barcelona: G. Gili.
- Moreno Montoro, M. I. (2011) "Investigación a través de la experiencia estética para la construcción de la identidad sociocultural", En: *Arte y Movimiento*, 5, diciembre de 2011, Universidad de Jaén, Jaén, España, pp. 39-50. Disponible en: <http://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/artymov/index>. [Consulta, enero 2012]
- Morin, E. (1999) *Los siete saberes necesarios a la educación del futuro*. Informe de la UNESCO.
- Morin, E. (2004) La epistemología de la complejidad. *Gaceta de antropología*, 20. Texto 20-02. CNRS, Paris. Recurso online. Disponible en: [http://www.ugr.es/~pwlac/q20\\_02edgar\\_morin.html](http://www.ugr.es/~pwlac/q20_02edgar_morin.html). [Consulta, enero 2012]
- Nietzsche, F. (2002) *La Gaya ciencia*. Madrid: Edad.
- Pascal, Blas (1984) *Pensamientos*. Barcelona: Orbis.
- Plazaola, Juan (1991) *Introducción a la Estética. Historia, Teoría, Textos*. Bilbao: Universidad de Deusto.
- Prigogine, I. y Stengers, I. (1983) *La Nueva Alianza: Metamorfosis de la ciencia*. Madrid: Alianza.
- Prigogine, I. y Stengers, I. (1994) *Entre el tiempo y la eternidad*. Madrid: Alianza.
- Sánchez Vázquez, A. (1993) *Antología. Textos de estética y teoría del arte*. Universidad Nacional Autónoma de México.