

Editorial

# Sobre la investigación artística y la investigación sobre arte

Juan David Cárdenas\*

Editor revista {Común-A}

Sobre la relación entre el arte y el conocimiento existen muchos prejuicios. A pesar de la diversidad de opiniones en la actualidad se puede reconocer una tendencia común. Es sumamente usual encontrarse con formulaciones que aseguran que entre las prácticas artísticas y el conocimiento no hay relación alguna. Desde las opiniones esparcidas en la vida cotidiana hasta las formulaciones que sustentan ciertas políticas estatales sobre la educación, la investigación y el arte, pasando incluso por posturas académicas ampliamente aceptadas, es frecuente encontrarse con la idea de que el arte es una disciplina que no ofrece nada al conocimiento. En esta medida, el arte se realiza en el escenario de la expresión, bien sea de la sensibilidad del artista o de las potencias plásticas de la materia y, en consecuencia, el conocimiento sería una virtud privativa de las ciencias, sea que se las entienda en un sentido estricto o en un sentido más bien amplio que incluya las humanidades y las ciencias sociales. En otras palabras, se piensa que entre las artes y la ciencia no solo no hay un puente de comunicación, sino que incluso hay una repelencia mutua que las ubica en las antípodas. Se piensa así que las artes y el

---

\* Ph.D. en Philosophy, Art and Critical Thought (PACT), en European Graduate School (EGS), Suiza. Docente en la Maestría en Escrituras Creativas de la Universidad Nacional de Colombia y de la Maestría en Creación Audiovisual de la Pontificia Universidad Javeriana. Director del grupo de investigación Pensamiento Artístico y Comunicación (PAC) de la Corporación Universitaria Unitec.

conocimiento son tan contrarios como algunos piensan que lo son la razón y la imaginación.

Ahora bien, este prejuicio es un fenómeno claramente histórico propio de la Modernidad. A grandes rasgos, entre los siglos XVII y XVIII se consolida un paradigma del conocimiento modelado por los procedimientos científicos desarrollados por personajes como Galileo y Newton, y canonizados posteriormente por la Royal Society en Inglaterra. Según este modelo, el conocimiento se restringe a las disciplinas que respetan los principios positivistas, que se fundan en la cuantificación de los fenómenos y la verificación científica. Siguiendo este paradigma, que es bastante más heterogéneo y borroso en sus contornos de lo que muchos estarían dispuestos a aceptar, se modeló nuestra idea moderna del conocimiento; idea que supone una separación radical entre el conocimiento, la experiencia estética y la verdad teológica. Ciencia, arte y religión se han separado, justamente porque antes convivían en un mundo articulado.

La Modernidad entonces es el escenario histórico en el que los hombres son sujetos de una profunda escisión. Profunda en un doble sentido: por un lado, porque se experimenta esta fractura en el orden de la vida cotidiana e institucional, en cuanto el conocimiento sobre

el mundo en el laboratorio, el regocijo estético en el museo y la oración en la capilla transitan por caminos separados. Por otro, porque ella se interioriza en el corazón de los hombres que igualmente experimentan para sí, como esferas separadas, la verdad, la belleza y la divinidad. Como efecto de esta separación surge una respuesta durante este mismo periodo. Se trata de la «estética», que consiste *grosso modo* en el esfuerzo teórico por dar cuenta de una cierta racionalidad de la sensibilidad y la imaginación. Son bastantes los filósofos y pensadores del arte que en el siglo XVIII se esfuerzan por reivindicar esa razón creativa y emocional que reposa en el acto creativo o en la experiencia estética. Como sea, en ambos casos, tanto en el científicismo positivista como en la voluntad de reivindicación estética del arte, se parte del presupuesto de esta separación. Ambas perspectivas consideran que, desde la base, el arte y la ciencia son sustancias separadas, sea que ellas resulten irreconciliables o que encuentren vasos comunicantes.

No obstante, esto no fue siempre así. Basta con volver la mirada a las tradiciones en las que en la práctica ritual la divinidad se fundía con la praxis artística ceremonial, y en ello la verdad de los mortales e inmortales hacía su aparición. Basta con revisar un poco las tradiciones orales de la poesía épica o el

dinamismo característico de las imágenes de la cueva de Altamira para entender en qué medida verdad, experiencia estética, creación plástica y divinidad se articulaban desde su fundamento. Como secuela de ello, mucho más tarde y en un mundo histórico completamente diferente, Platón afirmará, aún con legitimidad, que la belleza nos ofrece a los mortales una noticia sensible de lo verdadero, o Aristóteles verá en los efectos catárticos de la tragedia una forma de experiencia de la organicidad del mundo, es decir, de su verdad más profunda, huidiza en el orden de la vida cotidiana. Incluso, para el siglo XII, la ciencia y la teología se confunden al grado de llegar a considerarse la interpretación de la palabra divina como la forma más elevada y digna del conocimiento. En suma, la escisión entre el conocimiento y eso que en la Modernidad hemos llamado arte, es un prejuicio más bien reciente y aún hoy día ampliamente difundido.

Como respuesta a esta separación, recientemente se ha tratado de resaltar la relevancia de la práctica artística y de las obras de arte con la aparición de un escenario teórico altamente especializado: el de la crítica y la teoría sobre el arte. Por lo general, allí se busca insuflar vida y racionalidad a las obras a través del concepto; como consecuencia, las obras han sido efecto de múltiples teorizaciones e

interpretaciones con el ánimo de desentrañar la verdad, el sentido o el contenido que en hay ellas. Como muy bien lo ha mostrado Susan Sontag en su texto *Contra la interpretación* (2007), esta práctica supone que la obra de arte, en su singularidad formal y plástica, se reduce a un objeto pasivo en relación con los conceptos y teorías que desde su labor activa desentrañan las potencias que, silenciosas, habitan en la materia inerte, el color, la densidad, la duración o la sonoridad de la obra artística. De alguna manera, la interpretación de la obra de arte parece regodearse en la reducción del fenómeno artístico a una composición material cuya verdad —su contenido— se encuentra en otro lado y solo un agente externo —el teórico poseedor de los conceptos— puede desentrañar. Esto supone, de nuevo, no solo la separación, sino además la jerarquización entre el conocimiento, exterior al arte y, a la vez, redentor de las obras en la crítica y la teoría, y la obra artística, pasiva, inactiva, esperando a ser irradiada por el baño de luz del concepto. Se supone así una cierta pasividad de la obra que necesita de la acción del agente externo del concepto que desde su trono le restituye algo de conocimiento a la obra en su materialidad. Esto supone que la experiencia estética en sí misma no contiene el conocimiento que el teórico, al rescate, le restituye con el poder de los conceptos.

De un modo bien distinto, valdría la pena preguntarse, no ya por el modo en que la teoría puede revitalizar la obra artística, sino más bien por el modo en que la obra artística con sus silencios, sus zonas grises y sus inflexiones puede desafiar al concepto. Valdría la pena preguntarse mejor, no cómo el concepto piensa la obra, sino más bien de qué modo la obra desafía al concepto y le muestra su precariedad; la forma en que la singularidad plástica de la obra opera de un modo tal que hace expedito cuán pobres son los conceptos frente a los fenómenos, cuán limitada es la argumentación frente a las modulaciones de la obra. Como cuando un relato literario desafía las categorías morales del lector y le hace saber que la tradición entera de la filosofía moral (que tantas seguridades le ofrecía) se queda corta frente a los acontecimientos relatados y a los personajes que los encaran. Este desafío, que tiene un alto poder de desarticulación de lo evidente, obliga a pensar; invoca el pensamiento justamente en la medida en que lo pone en crisis. La obra artística contiene la capacidad de ofrecer fenómenos que escapan a la organicidad de la teoría y a la sistematicidad de los conceptos de tal forma que los obliga a ir fuera de sí, a conectarse con lo impensado, justamente para pensar. De esta manera, la relación de la obra con el conocimiento tiene que ver

con su poder de estremecimiento; aquel que desencaja a quien intenta pensarla y lo lleva a pensar desde lo aún no pensado, desde lo aún no conocido, y difícilmente cognoscible a partir de la estabilidad de la teoría o la conveniencia de la crítica.

Entonces, más bien valdría la pena pensar que la relación entre el conocimiento y el arte no se reduce a la puesta en comunicación entre esferas separadas sino, de un modo distinto, tendría que ver con una violencia mutua en la que tanto el arte como el concepto pueden ponerse en riesgo, de tal forma que se obliguen a dar respuesta a aquello que ha sido violentado por el otro. El arte se articula con el conocimiento en la medida en que nos obliga a pensar más allá de la tierra firme de las teorías. Sin embargo, esto no significa prescindir de las palabras; todo lo contrario, nos obliga a transitar por el lenguaje a través de rodeos, de inflexiones, de zonas grises e incertidumbres. Para decirlo de otro modo, la obra artística invita a pensar en cuanto nos abre a la posibilidad de un conocimiento sin verdad, sin la estabilidad sistemática de lo verdadero y sin la claridad y distinción de su método.

En medio de esta discusión y alimentada por el espíritu creativo que habita tanto en las

artes como en las ciencias, por la voluntad de compartir que hay tanto en la academia como en el mundo social del arte, por la animosidad que se presenta tanto en la experiencia estética como en el placer por la teoría, surge llena de energía esta propuesta editorial. {Común-A} se propone enriquecer la discusión sobre el arte, el conocimiento, la comunicación y el placer estético. {Común-A} busca cristalizar

el espíritu de su época, siendo un espacio de discusión y de convocatoria para el pensamiento artístico y el pensamiento sobre el arte.

## Referencias

Sontag, S. (2007). *Contra la interpretación y otros ensayos*. Barcelona: De Bolsillo.

