

¿Qué significa investigar en artes?

0. /Premisa/

Las reflexiones expuestas en este documento se han ido elaborando a lo largo de las diferentes sesiones que constituyeron el *Seminario de Investigación 2010-2012* de la *Maestría en Artes Plásticas y Visuales* de la Universidad Nacional de Colombia.

El *Seminario* se conformó, inicialmente, como un espacio de reflexión de carácter dialógico entre eso que los artistas llaman vez por vez “obra de arte” y eso que el sentido común en nuestra tardía modernidad identifica como “obra de arte”. La extraordinaria dificultad crítica que los términos en cuestión traen consigo (¿sabemos aún y en verdad qué es una obra de arte?, ¿contamos aún con algo así como el sentido común?) obligaron al *Seminario* a hacer de su propio propósito una primera instancia reflexiva, es decir, a establecer primero las condiciones de posibilidad de algo así como un *seminario de investigación* en el ámbito académico de una maestría en artes.

Una pregunta muy seria, entonces, respecto al destino de las artes en la tardía modernidad y que da razón precisamente de la complejidad crítica arriba enunciada (pues asume la pérdida de obviedad de eso que antes llamábamos sin mayores aclaraciones “obra de arte”), ¿de qué manera se debe ver el mundo después de Auschwitz?¹, derivó en dos coordenadas de pertinencia reflexiva para el *Seminario* que bien pueden ser enunciadas así: una, ¿es aún el arte una ejemplar ocasión de comprensión crítica de las prestaciones de nuestra sensibilidad? y, dos, ¿bajo cuales condiciones y en qué experiencias es posible hoy establecer la necesidad de “poner a trabajar” la sensibilidad?

Bajo estas dos premisas reflexivas fue posible comenzar a vislumbrar la pertinencia de un *seminario de investigación* respecto al ámbito académico de la creación artística. El *Seminario* pudo entonces establecer propedéuticamente la siguiente hipótesis: *investigar* en artes significa examinar de manera radical la constitución misma de nuestra sensibilidad² en miras de verificar, primero, la actualidad del proceso histórico de progresiva pérdida de alteridad donativa del mundo³ y, segundo, reconfigurar a partir de esa verificación la

¹ Esta pregunta es, obviamente, una paráfrasis de la celeberrima pregunta que Th. W. Adorno enuncia en su *Teoría estética*, respecto a la imposibilidad de la poesía después de Auschwitz.

² Ese “sentido que tenemos en común” que para Kant es el autentico objeto de cualquier estética y que Hannah Arendt nos enseñó a considerar como el irrenunciable fundamento estético de una teoría del juicio político y del espacio público.

³ Nos referimos al actual e inquietante fenómeno de una serie de transformaciones en el mundo de lo sensible (las cosas) que implican su progresiva pérdida de alteridad donativa (ese algo que las cosas le “dan” al pensamiento y que de diferentes maneras lo convoca o lo provoca) en función de un conjunto de dispositivos virtuales que no *reciben* más lo “dado” sino que lo *producen* ellos mismos.

orgánica relación entre la sensibilidad y la alteridad en cuanto irrenunciable condición de posibilidad del conocimiento y la verdad.

En otras palabras, *investigar* en artes significaría, primero, verificar en presencia de cada específica obra de arte la existencia de un modelo cognoscitivo diferente al modelo epistémico y, segundo, hacer uso efectivo de ese modelo⁴. El efectivo conocimiento que esa “práctica” otorga, cuando lo otorga, se configura inevitablemente como condición de posibilidad de la experiencia del hombre en el mundo.

1. ¿Es aún el arte una ejemplar ocasión de comprensión crítica de las prestaciones de nuestra sensibilidad?/

a. La obra de arte en nuestra contemporaneidad, en función precisamente de su difícil autonomía, aparece también en cuanto significativo *hecho social*. Esta aparición determina la obra en lo que Th. W. Adorno llamó su *contenido de verdad*: la obra de arte establece una relación extremadamente crítica con la época que la acoge.

La relación arte-sociedad no es una relación directa de causa y efecto. La obra de arte genera una distancia con la realidad existente y, así, la manera en que las tensiones y los conflictos de la época encuentran expresión en ella es de carácter dialéctico. Podríamos incluso decir que se trata, de una parte, de un proceso migratorio (desde la sociedad hacia la obra de arte) y, de la otra, de un proceso transformador (de la obra hacia la sociedad).

Es probable que el mejor sendero para llegar a una adecuada definición de *contenido de verdad* (de la obra de arte) sea el que abrió Kant en su “Crítica del Juicio” cuando intentó establecer la naturaleza de la obra de arte.

La obra de arte es, inicialmente, el objeto ejemplar y privilegiado del juicio estético y el juicio estético expresa sólo “el sentimiento de placer o disgusto que nada nos dice respecto

Algunos pensadores han llamado este fenómeno “la inhibición de los apetitos”. Nos dice el profesor Lisímaco Parra en su libro *Modernidad, civilización y estética*: “La inhibición de los apetitos no es desde luego un hecho privativo de la modernidad occidental. Pero comparada con los hechos que la antecedieron inmediatamente, sorprende en ésta la intensificación de aquella. Y también sorprende el desarrollo moderno de sus consecuencias. Tal es el caso, por ejemplo, de la descomposición que se opera en las sensaciones, con el fin de aprovechar en ellas el material apto para el conocimiento propio de las ciencia físico-matemática moderna. Es cierto que las sensaciones son el punto de partida de este conocimiento científico, pero para que se les pueda extraer su contenido informativo objetivo, es necesario diferenciarlas según su naturaleza, dado que no todas ellas son igualmente susceptibles de ser despojadas de su carácter subjetivo, y por ende no todas ellas son reductibles a su matematización: por importante que sea la experimentación, Galileo afirma que los caracteres en que está escrito el libro abierto de la naturaleza son matemáticos. Las sensaciones relevantes para el conocimiento científico serán entonces aquellas más susceptibles de ser despojadas de todo elemento cualitativo, es decir, de sus connotaciones estético-subjetivas, para ser reducida a su dimensión cuantitativa.”

⁴ “No tengo nada que decir. Solo tengo que mostrar. Nada precioso será sustraído y no me apropiaré de ninguna expresión rica de espíritu. Trapos y desperdicios, en cambio, mas no para hacer su inventario, sino para otorgar justicia en el único modo posible: usándolos.” (Passagenwerk, W. Benjamin. Fragmentos preliminares).

al objeto, se trata de la expresión del modo en que el sujeto se siente a sí mismo respecto a la afección de la representación”. Los juicios estéticos expresan entonces ese esencial *sentimiento* de pertenencia al horizonte de sentido de una experiencia en acto que ningún distanciamiento cognitivo podría circunscribir en una completa posesión objetual.

La obra de arte, en cuanto objeto ejemplar del juicio estético, habría de ser entonces la extraordinaria y peligrosísima ocasión que propicia esa suerte de *simulación preliminar* respecto a la construcción de nuevos esquemas de comprensión y la imaginación de nuevas reglas de la unidad del sentido.

Si esto fuese la obra de arte (ese condensador del sentimiento de pertenencia a un horizonte de sentido) entonces podemos bien entender su *contenido de verdad* precisamente como el espacio donde poner en obra esa *simulación preliminar*.

b. Desarrollar las posibilidades reflexivas que nuestra pregunta conlleva -¿es aún el arte una ejemplar ocasión de comprensión crítica de las prestaciones de nuestra sensibilidad?-, significa entonces, como ya decíamos en la Premisa de este documento, reconocer la necesidad de verificar en presencia de cada específica obra de arte la existencia de un modelo cognoscitivo diferente al modelo epistémico. Tal necesidad podemos ahora entenderla en cuanto verificación de esa *simulación preliminar* respecto a la construcción de nuevos esquemas de comprensión y la imaginación de nuevas reglas de la unidad del sentido que la obra de arte elabora.

George Didi-Huberman nos ofrece en sus reflexiones sobre la labor investigativa de Aby Warburg un fragmento que bien puede constituir una suerte de paráfrasis de cuanto hasta aquí hemos reflexionado:

“Atlas (hablo aún del personaje, pero estoy hablando ya de la cosa, hablo aún del antiguo titán, pero estoy hablando ya del moderno útil de trabajo visual en manos de Aby Warburg): un organismo para sustentar, portar o disponer conjuntamente todo un *saber en espera* que la noción de *Nachleben* designa como potencias de la memoria tanto como potencialidades del deseo, y un *saber del sufrimiento* que la noción de *Pathosformel* permite observar en el meollo de los gestos, los síntomas, las imágenes. Un saber trágico: una *labor* sisífrica, o mejor, «atlanteana», trabajo que transforma el castigo en algo parecido a un tesoro de saber, y el saber en algo parecido a un destino hecho de infinita paciencia –de resistencia para «soportar» la aplastante disparidad del mundo. Y asimismo un *juego*: la capacidad de relacionar órdenes de realidades inconmensurables (tierra y bóveda celeste, en el mito de Atlas), de redistribuir espacialmente el mundo (Atlas astrónomo, inventor de constelaciones, o Atlas geógrafo de mundos conocidos y abisales)... E incluso de cantar todo ello acompañándose con la cítara.”

2. ¿Bajo cuales condiciones y en qué experiencias es posible hoy establecer la necesidad de “poner a trabajar” la sensibilidad?/

a. Los artistas en la contemporaneidad no han dejado nunca de reiterar una pregunta que ha

de ser leída ya como fundamento de lo que se ha dado en llamar la cultura contemporánea: ¿porqué el arte debería hacerse cargo de una tarea de carácter ético?

Y no se habla aquí de una genérica disposición de la obra de arte a establecer algún tipo de relación significativa con el mundo de la *praxis*, disposición que podemos reconocer con facilidad en el quehacer artístico en general, sino que se habla más bien de un cometido cuya especificidad puede ser aclarada así: el arte tendría la tarea de dejar aparecer algo muy decisivo en el ámbito de las implicaciones ético-políticas de las sociedades en las cuales actúa.

En otras palabras: algunos eventos inauditos (Auschwitz es uno de ellos) obligan al arte a replantear integralmente la relación entre *poiesis* y *praxis* y de manera tan integral que se llega incluso a plantear la terrible duda sobre el milenarismo derecho de prelación de la *poiesis*: “Que se nos deje en paz con el *poiein* y otras tonterías de ese tipo”, escribía Paul Celan a un amigo. Y lo que Celan quería decir –así lo leemos en su crucial *Meridiano*– es que la obra de arte poco tiene ya que ver con lo *poietico* (en el sentido que no pretende la puesta en forma de las cosas) en cuanto busca sobretodo “la rectitud de la responsabilidad, antes de cualquier aparición de formas, de imágenes, de cosas”.

Parecería así que sólo en un territorio crítico cuyas coordenadas de significación son también –y fundamentalmente– éticas (además de *poieticas*) podemos encontrar la real pertinencia e importancia de la práctica artística en la contemporaneidad.

Si se ha de elaborar entonces una seria reflexión sobre tal práctica, hemos de explicitar primero el modo en que las artes encuentran sus coordenadas de significación y de autonomía ya no sólo en la milenaria puesta en forma de las cosas sino, sobretodo, en la rectitud de su responsabilidad. Es necesario reflexionar sobre la manera en que las artes han sabido ponerse a la altura de una tarea ética que significa conducir hasta una cierta interpretación formal la mismísima puesta en crisis de su naturaleza *poietica*. Como dice Giorgio Agamben –y aquí está pensando en Auschwitz y en Celan–, “los artistas han de fundar su lengua como aquello que sobrevive en acto a la imposibilidad de hablar”.

Se trata, en últimas, de asumir con honestidad lo que ya Adorno definió como una irrenunciable -aunque ambigua– responsabilidad: todos los elementos que durante siglos han garantizado la autonomía y significación de la obra de arte (la armonía, la coherencia, la belleza, la unidad), han de ser puestos en duda, pero de manera tal que este cuestionamiento pueda asumir un cierto estatuto de figuración; que pueda asumir el extremo esfuerzo ético de la aparición de la imagen como forma autónoma.

b. Parece entonces que solo en la obra de arte actúa la humanísima necesidad de reconfigurar la orgánica relación entre la sensibilidad y la alteridad en cuanto irrenunciable condición de posibilidad del conocimiento y la verdad.

Didi-Huberman, de nuevo, identificó la investigación en artes con esa ciencia que Nietzsche llamó *Gaya Ciencia* y escribe siempre en sus estudios sobre Warburg:

“La gaya ciencia resulta, pues, inquieta. Desde ese punto de vista, en cada gesto auténtico de conocimiento, se daría el *alborozo arriesgado* de quien salva las fronteras, explora territorios extranjeros, rebasa los límites, canta su error, «ama la ignorancia del porvenir», –y el *sufrimiento reminiscente* de quien reconoce la trágica condición de su propia actividad de conocimiento, aunque tenga que transformar en lamento su canto anterior: «Quien no conoce ese gemido por propia experiencia, tampoco conocerá la pasión del que conoce». Un modo para Nietzsche de redefinir por completo las relaciones que, en el *logos* del saber, se entablan entre *ethos* y *pathos*, como si la experiencia adquirida en el conocimiento de las cosas no fuera posible sin una experimentación consigo mismo (con la propia mirada, la propia capacidad de comprender, la propia relación con el sufrimiento: «Nosotros, sedientos de razón, queremos escudriñar nuestras vivencias con tanto rigor como si fuese un experimento científico, ¡hora a hora, día a día! ¿Queremos ser nuestros propios experimentos y nuestros propios cobayas!».)”

Alejandro Burgos Bernal.