

[Comunicación corta]

Tensiones entre miradas estéticas anti-idealistas y prácticas contemporáneas de arte-ciencia

LUCÍA STUBRIN
CONICET

Instituto de Teoría e Historia
del Arte «Julio E. Payró»
R. Argentina
✉

Resumen: John Dewey y Ludwig Wittgenstein son dos autores claves de la discusión histórica por una nueva estética, opuesta a la tradición idealista. Su enfoque transgresor apuesta por la reunificación de la experiencia estética con el mundo, en el primer caso, y la comprensión del rol de la estética en función del juego de lenguaje en el que se inscriba culturalmente, de acuerdo al segundo caso. Aun siendo diferentes las contribuciones que ambos autores realizan sobre la definición de estética, persiste en ellos una necesidad de establecerla en función de una caracterización enfrentada a la idea de ciencia. La herencia moderna está presente en sus modos de pensar, articulados en base a distinciones binarias, que dificultan la tarea de comprensión del arte contemporáneo, sobre todo en lo que respecta a los desarrollo del *sci-art*, donde la transdisciplina de las obras borra los límites tradicionales de la separación arte-ciencia.

Ejemplos claves serán citados en este trabajo con vistas a contribuir a la revisión de los debates que han hecho avanzar la discusión sobre el rol de la estética en el siglo XX pero que, sin embargo, resultan insuficientes como marco teórico para comprender las posibilidades cognitivas del arte.

Palabras claves: Experiencia – Lenguaje– Conocimiento – Transdisciplina.

[Short communication]

Tensions Between Anti-idealist Aesthetic Views and Contemporary Art-science Practices

Summary: John Dewey and Ludwig Wittgenstein are two key authors of the historical discussion of a new aesthetic, as opposed to the idealist tradition. Their transgressive approach is committed to the reunification of the aesthetic experience with the world, in the first case, and the understanding of the role of aesthetics in terms of the language game in which you enroll culturally, according to the second case. Although the contributions these authors have made on the definition of aesthetics are different, they, persist in the a need to establish it on a characterization confronted with the idea of science. The modern heritage is present in their way of thinking, based on binary distinctions that make it difficult to understand contemporary art, especially in regard to the development of *sci-art*, where art-works transdiscipline deletes traditional boundaries separating art-science.

Key examples will be cited in this paper in order to contribute to the review of the debates that have made the discussion move forward on the role of aesthetics in the twentieth century but that nevertheless, are inadequate as a theoretical framework for understanding the cognitive potential of arts.

Key words: Experience – Language – Knowledge – Transdiscipline.

En este trabajo ponemos en evidencia las congruencias existentes entre dos autores —John Dewey y Ludwig Wittgenstein— que reflexionan sobre la estética en diferentes contextos de producción, pero en la misma década (1930), intentando redefinir conceptos heredados de la tradición idealista.

Asimismo, reflexionamos sobre las diferencias que ambos plantean en torno a la delimitación de lo estético respecto de lo científico. Consideramos que en la definición de lo que le es propio a la estética se establece a la vez una posible caracterización de lo que es la ciencia, y también aparecen cuestiones que responden al análisis de objetos artísticos tradicionales. En el caso de Wittgenstein veremos que la distinción es más tajante mientras que en el caso de Dewey aparece una ambigüedad mucho mayor, una tensión entre la herencia moderna de elaboración teórica y la propuesta anti idealista.

Creemos que la noción de experiencia y el enfoque analítico que plantean Dewey y Wittgenstein, respectivamente, fueron muy importantes para el desarrollo del arte conceptual en la década del sesenta en el mundo occidental. Sin embargo, si consideramos corrientes artísticas más contemporáneas, encontramos ejemplos donde el contexto de producción de las obras borra los límites que estos autores establecieron respecto de la separación entre arte y ciencia.

En este sentido, es que proponemos en primer lugar, acercar las posturas de Dewey y Wittgenstein en cuanto al planteo teórico que proponen para la delimitación de la estética. Y, en segundo lugar, intentaremos clarificar el lugar que ocupa la ciencia dentro del pensamiento de estos autores para confrontarlo con movimientos artísticos más contemporáneos que trascienden los límites planteados.

I.

El punto de partida de John Dewey y de Ludwig Wittgenstein sobre el problema de la estética es diferente. El primero, en su libro *Art as Experience* de 1934, intenta despegarse de la idea de arte separado de la vida humana, de la experiencia. Se concentra en atacar aquellas concepciones que han colocado a la obra de arte por encima de la relación innata que existe entre el sujeto y el objeto artístico. En realidad, lo que Dewey pretende es demostrar que el objeto de arte tiene su particularidad pero que su función depende de su inserción social. En la medida en que el arte se vuelve un relato de entendidos, pierde su poder de reelaboración de la experiencia de la comunidad, que es el rol que debe jugar en la sociedad.

En el caso de Dewey hay una consideración muy importante del momento social que se está viviendo y de los cambios que se vienen produciendo. Por ejemplo, reconoce la importancia del desarrollo industrial, la ciencia aplicada y su consecuente contribución a la expansión del comercio, como factores

determinantes de nuevas formas de experiencia que el arte debe aprovechar. Desde la perspectiva de Dewey todos estos datos resultan relevantes porque contribuyen a la restauración de las formas refinadas e intensas de la experiencia —objetos de arte— con los hechos de todos los días. En consecuencia, se opone a la idea del arte como esfera autónoma, desvinculada de una función social, separada de la experiencia humana. Más aún, Dewey supone que en la determinación del objeto de la estética hay un presupuesto epistemológico que aísla al objeto y las consecuencias humanas de su vivencia. De esta manera, la estética habla de las obras de arte como si no fueran una producción humana y separa el origen y el obrar de la experiencia, levantando un muro que vuelve opaca su significación.

Separar la experiencia es el gran proyecto kantiano y neokantiano heredado, principalmente, de la tradición racionalista de René Descartes. A partir de la instauración del dualismo alma-cuerpo en la filosofía, se estableció luego el enfrentamiento óptico entre sujeto y objeto de conocimiento, característico del pensamiento moderno.

Un momento clave que da cuenta del origen del cambio de época, cuyas derivaciones persisten en la actualidad, podemos encontrarlo a comienzos del Renacimiento cuando se autorizaron las disecciones oficiales que le permitieron a Andreas Vesalius —médico anatomista— publicar los resultados de sus investigaciones en el libro *De humani corporis fabrica* (Bâle: Johannes Oporinusen, 1543). Al respecto, David Le Breton explica:

La ruptura entre el hombre y el cuerpo instaura el dualismo contemporáneo (anterior a Descartes) y autoriza las disecciones oficiales. El cuerpo no se asocia más al ser o al cosmos (el hombre es su cuerpo) sino al poseer (tener un cuerpo, eventualmente distinto de uno mismo). [...] En la Edad Media se prohibía cortar o inhumar el cuerpo por el Dogma de la Resurrección. La ruptura epistemológica de Vesalio¹, médico anatomista del Siglo XVI, posibilita el pensamiento moderno del cuerpo, aun cuando sólo sea su anunciador (Le Breton 1990 (1995):49).

De esta manera, el dualismo cartesiano prolonga el dualismo de Vesalius. Tanto en uno como en otro se manifiesta una preocupación por el cuerpo descentrado del sujeto al que le presta su consistencia y su rostro. El cuerpo es visto como un accesorio de la persona, se desliza hacia el registro del *poseer*, deja de ser indisociable de la presencia humana. La unidad de la persona se rompe y esta fractura designa al cuerpo como a una realidad accidental, indigna del pensamiento. «El hombre de Descartes es un *collage* en el que

¹ «Aunque la historia le otorgue la buena suerte a Vesalio (1514-1564), Leonardo Da Vinci (1452-1519) lo precede en esta aventura al diseccionar una treintena de cadáveres y al realizar gran cantidad de notas y fichas sobre la anatomía humana» (Le Breton 1990 (2002): 49.).

conviven un alma que adquiere sentido al pensar y un cuerpo, o más bien una máquina corporal, reductible sólo a su extensión» (Le Breton 1990 (1995):46).

A partir del reconocimiento del modo de pensar moderno —caracterizado por el enfrentamiento óptico— y del cuerpo moderno —caracterizado como obstáculo para el conocimiento objetivo—, Dewey apuesta por una reconciliación del individuo con su entorno. Prioriza la interacción con el ambiente y la eleva a condición de posibilidad de la experiencia estética.

La transferencia del eje de producción —tanto del acto de expresión como de la emoción estética— del centro del Yo (como la tradición moderna lo ubicaría) a la «interacción de energías orgánicas y de condiciones del ambiente» (Dewey 1934 (2008):74), trae reminiscencias de la revisión fenomenológica de Husserl sobre el Idealismo Trascendental. Para Husserl «un fenómeno es simplemente lo que es manifiesto en tanto y en cuanto es manifiesto» (Mora Galiana 2003-4: 8). Y, a diferencia de Immanuel Kant,² «lo único que está inmediatamente dado y que constituye el principio de todos los principios no es ni el sujeto ni el objeto, sino la relación de conciencia» (*Ibíd.*:10). En este punto podemos distinguir la conciencia como foco interno, «yo pienso», de la idea husserliana de conciencia como haz de percepciones del mundo siempre intencionales, sin un centro de interioridad que las nucleee y les dé sentido.

La percepción no es una ciencia del mundo, no es ni siquiera un acto, una toma de posición deliberada, sino que es el fondo sobre el que todos los actos se destacan y está presupuesta por ellos. El mundo no es un objeto del cual posea la ley de su constitución por intermedio de mi yo, es el medio natural y el campo de todos mis pensamientos y de todas mis percepciones explícitas. La verdad no «habita» solamente en el «hombre interior», o mejor dicho, no hay hombre interior, el hombre es en el mundo, y es en el mundo donde se conoce (Mora Galiana 2003-4:20).

II.

Wittgenstein, en cambio, parte de una posición más analítica respecto de la idea de estética. Si bien podríamos adscribirlo —al segundo Wittgenstein— a la corriente pragmática, en el libro *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa* (que recopila apuntes de alumnos y amigos de clases y conversaciones del año 1938), intenta analizar el juicio estético como explicación de motivos filosóficos.

² «Descartes y, sobre todo Kant, han disuelto el sujeto o la conciencia al hacer ver que yo no podría aprehender ninguna cosa como existente si ante todo no me experimento como existente en el acto de aprehenderla; han hecho aparecer la conciencia, la absoluta certidumbre de mí mismo para mí mismo, como la condición sin la cual no habría nada y el acto de enlace como fundamento de lo enlazado» (Merleau Ponty 1945 (1957): VII).

Para Wittgenstein, la estética no es una ciencia. Tampoco una retórica. Es un acto de habla más que se asocia o se puede reemplazar por una interjección. La estética, explica, no debe ir detrás de las causas que producen su sentido así como tampoco debe dejarse llevar por las imágenes «referentes». Su oposición a esta clase de metodologías e interpretaciones pareciera indicar que el autor tiene una visión totalmente negativa de la estética. Sin embargo, lo que intenta destacar es que provienen de juegos de lenguajes diferentes que no sirven para explicar lo que hace la estética.

Como mencionamos en el párrafo anterior, la estética trata de interjecciones que se manifiestan a partir de lo que la obra de arte es, no de lo que expresa. Esta diferenciación está relacionada con la teoría del desdoblamiento entre el referente y el significado que, para Wittgenstein, es pura falacia. Las imágenes, sensaciones que creemos que sostienen nuestras palabras no son más que metafísica, fantasmas que nos distraen de nuestra tarea analítica de explicar de qué trata la estética (porque la pregunta no pasa por definir su esencia, lo que ella es en realidad sino por lo que ella demarca, describe e intenta explicar a través de motivos y porqués.)

Dewey también se distancia de las interpretaciones que toman por objeto de la estética la expresividad de la obra o la materialidad de la misma. Ambas corrientes resultan incompletas, a su entender, y propone en cambio, considerar la importancia del ambiente en que el hombre está inmerso como parte necesaria de constitución de la experiencia.

Dewey posee una visión más holística que la de Wittgenstein en el sentido de que acentúa la relación con el mundo como condición de posibilidad de la expresividad del objeto. Wittgenstein, en cambio, asume la condición pragmática de la experiencia estética pero la circunscribe al juego de lenguaje en que se desarrolla. La cuestión cultural que define el alcance de la experiencia en cada época está presente en ambos autores pero Wittgenstein se desentende aún más de la herencia de las bellas artes y todo el peso que estas imponen en la teoría idealista del arte,³ y construye un enfoque analítico que pareciera reducirse a la obra y su receptor. Sin embargo, en ningún lado puede leerse la conciencia del Yo como protagonista de las manifestaciones estéticas. Es por ello que afirmamos que ambos autores miran desde el mismo lugar pero con distintas lupas. Dewey se preocupa por establecer las distancias respecto de las visiones esencialistas de la teoría del arte y Wittgenstein, un paso más acá en el tiempo y en el desarrollo de la discusión, se concentra por establecer el modo en que debe ser estudiada la estética a partir de su correcta definición y alcance. Es por ello que podemos encontrar indicaciones metodológicas en el

³ «Cuando los objetos artísticos se separan tanto de las condiciones que los originan, como de su operación en la experiencia, se levanta un muro a su alrededor que vuelve opaca su significación general, de la cual trata la teoría estética. El arte se remite a un reino separado, que aparece por completo desvinculado de los materiales y aspiraciones de todas las otras formas del esfuerzo humano, de sus padecimientos y logros» (Dewey 1934 (2008):3).

planteo de Wittgenstein mientras que en el de Dewey podemos encontrar la justificación filosófica de una nueva estética.

III.

Según Wittgenstein, no existe para la estética definición ni objeto de estudio —claro y distinto—, lo que existe es un juego de lenguaje donde el «ideal tendencial del análisis» (1938 (1992): 16) es la descripción de la cultura del período de la obra de arte en cuestión. Sin embargo, lo imposible de esta reconstrucción no impide reconocer lo propio que tiene el objeto de la estética para producir sus reacciones prácticas. En este sentido, el autor reconoce tres características: 1) acuerdo; 2) persuasión y 3) comparación de casos.

Esta distinción de lo propio de la estética sirve, a su vez, para trazar una división respecto de la ciencia. Específicamente de la ciencia positivista con la que Wittgenstein compara permanentemente a la estética y a la psicología.

En este punto, los dos autores se esfuerzan en poner en evidencia argumentos que sostienen la separación racional de la ciencia respecto del arte. Dewey plantea que «la diferencia definitiva es enorme en lo que respecta a la técnica del pensamiento y la emoción» (1934 (2008):84). Con «técnica del pensamiento» se refiere al modo en que ciencia y arte construyen su especificidad. En este sentido, traza una distinción entre expresión y enunciación, donde la primera es propia del arte mientras la segunda lo es de la ciencia. La «enunciación», explica Dewey, «pone las condiciones bajo las cuales puede obtenerse la experiencia de un objeto o de una situación» (*Ibíd.*: 96). Esto quiere decir que es el modo en que la ciencia conduce hacia la experiencia como si fuese una señal que cumple con su función de indicar la dirección correcta donde siempre se producirá el mismo fenómeno. En cambio, «lo poético como distinto de lo prosaico, lo artístico como distinto de lo científico, la expresión como distinta de la enunciación, hace algo que no es conducir a una experiencia, sino que constituye una experiencia» (*Ibíd.*). El artista también es un atento observador de su entorno pero es el que menos se deja afectar. La creencia de que es un ser humano especial por su capacidad para representar —en el sentido de imitar— a naturaleza como una reminiscencia agradable, es una herencia de la «idea esotérica de las bellas artes» (1934 (2008):95) que Dewey se esfuerza por combatir. No hay descripción, por más detallista que sea, de la experiencia interna que puede suscitar el entorno o del ambiente en sí mismo, que aísle sus elementos captando las relaciones que lo componen y que logre generar la experiencia del arte. Por el contrario, para concretar el acto expresivo el artista debe combinar sus experiencias pasadas, su impresión del ambiente donde

encuentra inspiración y su interacción con el entorno donde se pone en juego la impulsión interna con las condiciones objetivas del medio.⁴

Por su parte, Wittgenstein, hace hincapié en la diferencia entre ciencia y arte a partir de la caracterización del juicio estético. De esta manera explica que, si consideramos al lenguaje a partir de su uso, nos damos cuenta de que no partimos de palabras (como formas abstractas) sino de ocasiones y actividades determinadas. Por ejemplo, cuando frente a un cuadro o al final de un concierto queremos ser exactos respecto de lo que vemos o lo que hemos escuchado, usamos gestos o expresiones faciales. En estos casos, los adjetivos estéticos apenas desempeñan papel alguno. Pero para hacer un juicio estético, propiamente dicho, hay que hacer una evaluación, de lo contrario es una interjección común más. La «evaluación» va a depender del juego de lenguaje en la que esté inscripta y el juego de lenguaje va a depender, a su vez, de la cultura a la que pertenezca. En este punto Wittgenstein define: «una explicación estética no es una explicación causal» (1938 (1992): 83). Es decir que sólo la persona que concuerda con la explicación estética ve la causa, pero eso no justifica que haya una «concomitancia» (*Ibíd.*:82). A su vez, lo único que tienen en común los juicios estéticos es la interjección. Por eso todos son válidos incluso cuando se contradicen.

La contradicción es una de las razones por las que Wittgenstein también rechaza el método psicológico de la explicación estética. En este sentido, expresa:

El paradigma de la ciencia es la mecánica. Cuando la gente imagina una psicología su idea es una mecánica del alma. Si consideramos lo que realmente corresponde a esto encontramos que hay experimentos físicos y experimentos psicológicos. Hay leyes de la física y hay leyes —si quieren ser corteses— de la psicología, apenas alguna. Pero en la física hay casi demasiadas leyes; en la psicología, apenas alguna. De modo que hablar de una mecánica del alma es un tanto ridículo (Wittgenstein 1938 (1992): 99).

De esta manera, el filósofo alemán se opone a la psicología experimental que intenta racionalizar los «motivos» de las reacciones o impresiones estéticas a

⁴ «Antes de que un artista pueda iniciar la reconstrucción de la escena que tiene delante, en términos de relaciones de colores y líneas características de su pintura, observa la escena con significados y valores llevados a su percepción por sus experiencias anteriores. Éstas en verdad se rehacen, se transforman a medida que su nueva visión estética toma forma (...) Cualquiera que sea el ardor con el que el artista lo desee, no puede despojarse, en su nueva percepción, de los significados reunidos en su comercio pasado con su entorno, ni se puede librar de la influencia que ejercen sobre la sustancia y la manera de su presente visión. Si lo pudiera hacer y lo hiciera no quedaría nada que ver en el objeto.» (Dewey 1934 (2008):101).

través de estudios grupales de opinión, y al psicoanálisis de Freud por su método persuasivo cuyos resultados no dan cuenta de descubrimiento alguno, ni sus explicaciones permiten predecir algo. En este sentido, podríamos decir que Wittgenstein considera al psicoanálisis como una práctica oscurantista. «Estamos dispuestos a creer un montón de cosas simplemente porque son misteriosas. (...) Freud tiene razones muy ingeniosas para decir lo que dice, gran imaginación y prejuicios colosales, prejuicios muy apropiados para confundir a la gente» (*Ibíd.*:94 y 95).

Para concluir podemos decir entonces que la explicación estética no es científica ni psicológica sino la que produce un *click* (Reguera en Wittgenstein 1938 (1992):14). La que satisface porque en ella convergen, como mencionamos al comienzo de este apartado: 1) el «acuerdo», por parte del sujeto mismo de la experiencia en cuestión; 2) la «persuasión», propia de un «razonamiento más retórico en el buen sentido (convinciente) que lógico (dogmático)» (*Ibíd.*:23); 3) la «comparación de casos», para intentar descripciones diferentes hasta que algo encaje, haga *click*, satisfaga, quite perplejidad, persuada y convenza. Hay que limitarse a la empiria de los hechos para no caer en explicaciones últimas que por pretender objetividad caen en metafísica.

En este punto, Wittgenstein, sin hacer una referencia directa a la tradición estética idealista, apela a la filosofía para marcar su oposición a las visiones inmanentistas del objeto de arte. Al igual que Dewey, ambos autores se distancian de ideas contemporáneas como las de «aura»⁵ de Walter Benjamin, que apareció por primera vez en su ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, en 1936.

Si se tomaran entonces las ideas de Wittgenstein respecto de la estética para analizar el concepto de «aura» —o mejor dicho la idea de su destrucción que es el objetivo del análisis de Benjamín—, éste existiría siempre y cuando el espectador (que asiste al museo porque conoce las reglas de juegos de esa institución social que implica a su vez la pura contemplación) conozca la tradición presente en el objeto de arte. La obra en sí no posee esa información sino que la ostenta quien la visita. Si el espectador no posee una conciencia del valor histórico-cultural de lo que tiene enfrente, difícil sería suponer que habría algo de la obra de arte que se esté perdiendo. Lo inmanente no existe en el arte para Wittgenstein, por lo que su «valor cultural» (Benjamín 1936 (2009): 99) se resignifica en función del juego de lenguaje. Esto abona la teoría del valor del arte en relación a su función social en una cultura determinada y no a una idea de autenticidad que contribuye al modo de existencia esotérico de las bellas artes. La persona debe conocer las reglas del juego del arte, de lo

⁵ «Conviene ilustrar el concepto de aura, que más arriba fue analizado en objetos históricos, mediante el concepto de aura en objetos naturales. Definimos a esta última como la manifestación [*Erscheinung*] irreplicable de una lejanía, por cercana que ésta pudiera estar» (Benjamín 1936 (2009): 93 y 94).

contrario puede ocurrir lo que le aconteció al personaje del carabinero en la película de Jean-Luc Godard *Les Carabiniers* (1963), donde por no conocer la inframotricidad de los espectadores de cine,⁶ el espectador primitivo se siente un marginal por no poder tocar ni a la mujer que aparece proyectada en la tela ni a la imagen en sí misma.

Por su parte, Dewey también se opondría a la idea de «aura» ya que este concepto ubica al arte en un lugar espiritual e ideal que denigra la materia y su enraizamiento. Al elevar al arte a un pedestal, lo alejamos y si, además, lo encerramos entre muros (museo), lo convertimos en pasado, en cosa muerta. Para Dewey, los objetos que están en los museos alguna vez se relacionaron con el ser humano de la misma manera vulgar con la que se relacionan los objetos de la vida cotidiana. Es por ello que las historietas, las películas, las epopeyas de los periódicos y todas las demás expresiones artísticas que estaban en el ambiente circundante de la época, son más arte para Dewey que lo que se encuentra encerrado en los museos. La exaltación de lo cotidiano también se debe a la gran influencia que le otorga al capitalismo —por su contribución al crecimiento de los museos y a la aparición del coleccionismo— en la separación de los objetos de arte de la vida.

IV.

Hemos encontrados similitudes entre Wittgenstein y Dewey en lo que respecta a su distanciamiento de la tradición idealista. Es necesario ahora, retomar el problema epistemológico que supone la delimitación de la estética respecto de la ciencia para estos autores, teniendo en cuenta la desmaterialización del objeto artístico que ha acontecido en la historia del arte y la interdisciplina y transdisciplina que plantean algunas corrientes estéticas actuales.

«Consenso, persuasión, juego» son los términos con los que Isidoro Reguera define la estética de Wittgenstein en la introducción de su libro (Wittgenstein 1936 (1992): 24). Sin embargo, si pensamos en términos de historia de la ciencia, la palabra «consenso» —sobre todo— remite al trabajo de Thomas Kuhn *La estructura de las revoluciones científicas* (1962), donde el autor afirma que el progreso de la ciencia no se debe a la aplicación del método científico sino al consenso de la comunidad científica en la elección de una teoría (que no necesariamente debe resolver todos los interrogantes del campo) que se erigirá en paradigma durante un tiempo.

⁶ Cfr. Dubois, Philippe, *Cinéma et art contemporain: vers un cinéma d'exposition? De la migration d'un dispositif*, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, texto inédito de próxima publicación en Francia cuyo manuscrito hizo circular el autor en su reciente visita a la Argentina (noviembre de 2011).

La existencia misma de la ciencia depende de que el poder de escoger entre paradigmas se delegue en los miembros de una comunidad de tipo especial. [...] Los miembros del grupo, como individuos y en virtud de su preparación y la experiencia que comparten, deberán ser considerados como los únicos poseedores de las reglas del juego o de alguna base equivalente para emitir juicios inequívocos (Kuhn 1962 (1986):258-59).

Kuhn introduce en esta cita el término «juego» como propio de la definición de ciencia normal. Es decir que, más allá de la justificación lógica que un descubrimiento debe tener, la solución propuesta debe ser coincidente con el estado de intereses de la fuente última de validez: el científico.

El aporte de Kuhn nos permite abrir el panorama en lo que respecta a las fuentes de producción de conocimiento. Poner en evidencia el poder que la comunidad científica tiene en la definición de lo que es ciencia coincide, a su vez, con la división histórico-política de compartimentación del conocimiento y su moderna búsqueda de la especialización educativa.

Desde la óptica de Charles Percy Snow, Stefan Collini expresa en la introducción a su libro *Las dos culturas*:

Pero la actividad social clave que planteó con una urgencia apremiante el problema de la relación de las cada vez más separadas 'ciencias' con el resto de la cultura fue, desde luego, la educación. Esto se constata en todos los grandes Estados europeos, a medida que se establecían los sistemas educativos nacionales en el transcurso del siglo XIX, pero también en este caso asumió una forma particularmente aguda en Inglaterra (Collini cit. en Snow 1959 (2000):11)

Así como la herencia del pensamiento dicotómico pesa en Wittgenstein, en el caso de John Dewey aparece por momentos como un intento de superación, debido a que en última instancia éste brega por la reunificación del arte con el mundo y todos sus campos de conocimiento.

En este sentido, debemos agregar que la visión elitista de las bellas artes no es sólo una cuestión político-filosófica sino consecuencia del modo de organización del conocimiento que nada tiene que ver con el modo genuino de pensar. «La idea de que arte y ciencia, lejos de constituir mundos separados, son dominios colindantes e incluso coincidentes, es una idea clásica, que encontramos ya en el Renacimiento –por ejemplo, en Vasari y Leonardo- y la reencontramos modernamente en los pintores impresionistas y neo-impresionistas» (De Donato Rodríguez 2010:100), y en las últimas décadas también en movimientos como el *sci-art* y el bioarte. Con todos los matices que caben aplicar a estos puntos claves de interrelación arte-ciencia en la historia

cultural occidental, no podemos dejar de lado la unión del pensamiento que va detrás de la experiencia y por fuera de la especialización del conocimiento.

Si bien Dewey hace referencias directas al tema de la educación⁷ cuando reivindica el rol pedagógico que el arte también debería jugar en nuestra sociedad, se manifiesta muy proclive a la vinculación arte-ciencia a partir de la transformación radical que implica el desarrollo de la ciencia natural y su aplicación a la industria y al comercio (lo que para él constituye «lo moderno» en la época presente). En consecuencia, expresa:

La cuestión del lugar y papel del arte en la civilización contemporánea requiere tomar nota de sus relaciones con la ciencia, y con las consecuencias sociales de la industria mecánica. El aislamiento del arte existente no debe verse como un fenómeno único. Es una manifestación de la incoherencia de nuestra civilización producida por nuevas fuerzas, tan nuevas que las actitudes que les pertenecen y las consecuencias que resultan de ellas no se han incorporado y digerido como elementos integrales de la experiencia (Dewey 1934 (2008): 381-82).

La posibilidad del arte de capitalizar los avances de la ciencia cabe en la teoría de Dewey por su definición de la experiencia estética. «Porque mientras los individuos la producen y la gozan, esos individuos son lo que son en el contenido de su experiencia, a causa de las culturas en que participan» (Dewey 1934 (2008): 369). Y la cultura implica cada una de las esferas en que está dividida nuestra sociedad y entre las que se encuentra la ciencia.

En el pensamiento de Wittgenstein, en cambio, es más difícil encontrar este punto de encuentro tan pacífico entre la ciencia y el arte. En parte porque cuando él piensa en ciencia piensa en el paradigma mecanicista que estaba en apogeo en ese momento. Sin embargo, la ciencia evolucionó hacia otro tipo de paradigma que es el de la biología, específicamente, el de la biología molecular. Y ahora ya no es tan sencillo garantizar la veracidad de un descubrimiento a partir de la aplicación de un método probado. Por ejemplo, el desciframiento del genoma humano en los noventa ha generado más preguntas que respuestas. Lo que se creía que iba a ser la herramienta para la determinación del hombre terminó siendo el punto de partida para entender su aleatoriedad (Fox Keller 2000). Puede ser que este contexto de desarrollo

⁷ «El arte se hace el órgano incomparable de instrucción mediante la comunicación, pero sus procedimientos están muy lejos de los que se asocian generalmente con la idea de educación, se eleva al arte tan por encima de lo que estamos acostumbrados a pensar de la instrucción, que nos repele cualquier sugestión de enseñanza y aprendizaje en relación con el arte. No obstante, nuestra revuelta supone, en efecto, una reflexión sobre la educación, que procede con métodos tan literales que excluyen la imaginación y no tocan los deseos y emociones del hombre» (Dewey 1934 (2008): 392-93).

científico más blando si se quiere, en lo que respecta a la flexibilidad de su método, haya permitido la convivencia de artistas y científicos en el marco de laboratorios, por ejemplo, como acontece con el bioarte (Fargas 2008).

Sin embargo, para Wittgenstein sería muy difícil imaginar tal compatibilidad, debido a su visión atravesada por el positivismo de las ciencias. Sólo la posibilidad de reconocer un nuevo juego de lenguaje más complejo que borre las diferencias entre las esferas de conocimiento modernas, quizás, podría acercar a Wittgenstein a este nuevo universo de producción del que venimos siendo testigos en las últimas décadas.

En relación al vínculo arte-ciencia, Kuhn señala: «Así, las pinturas, esculturas... son las obras finales del arte, mientras que las imágenes científicas que puedan acaso tener elementos estéticos son productos secundarios de la actividad científica» (Kuhn cit. en De Donato Rodríguez, 2010:103).

Ailin Reising⁸ da cuenta de numerosos ejemplos donde el «producto secundario» de la ciencia —en términos de Kuhn— es el punto de partida de nuevas investigaciones generadas por artistas que se apropian de ese material y plantean nuevas miradas respecto de la tarea científica. En este caso podemos citar a artistas como Helen Chadwick, Andy Wuensche, Madeleine Strindberg, Andrew Carnie o Donna Cox. Esta última encarna quizás la más lograda interrelación entre la mirada artístico-científica ya que, a partir de su labor en el *National Center of Supercomputing Applications* a finales de la década del ochenta, desarrolló ICARE (*Inteactive Computer-Aided Red Green Blue Editor*), una herramienta para el mapeo del color que permitió realizar cambios sobre la imagen microscópica, por ejemplo, sin necesidad de volver a realizar los cálculos de una simulación. Esto permitió la representación de lo multidimensional algo que, hasta el momento, era buscado tanto por artistas como por científicos acostumbrados a trabajar con recursos representacionales que descomponían la complejidad en visualizaciones bi o tridimensionales. El caso de Donna Cox es uno más en un conjunto de ejemplos que dan cuenta de las posibilidades cognitivas del arte. Al respecto Reising explica:

Este ejemplo permite advertir las implicancias cognitivas que posee la coloración para la labor cotidiana del científico y muestra que el alcance del “movimiento *sci-art*” no se limita al hecho de que del seno de la ciencia contemporánea surja un nuevo tipo de arte, sino también al hecho de que

⁸ Cfr. «La reunificación de las “dos culturas” a través de la vía tecnológica: implicancias cognitivas del “movimiento *sci-art*”», [en línea], *I Encuentro Internacional Culturas Científicas y Alternativas Tecnológicas*, Buenos Aires, 8 y 9 de octubre de 2009, 25 pp. [citado: 6 de junio de 2012], disponible en: <<http://api.ning.com/files/>>

el arte contemporáneo contribuye con el desarrollo de herramientas que devienen fundamentales para el entendimiento.⁹

V.

A manera de conclusión podemos advertir que, en el debate por una nueva estética que se dio en la década del treinta, prevalece, en distinta medida según cada uno de los autores trabajados, la visión dicotómica que separa las esferas de conocimiento para poder establecer definiciones. En este sentido, el parámetro de diferenciación de la ciencia respecto del arte parecería ser la derivación lógica de sus descubrimientos basados en un método propio de la física, en el caso de Wittgenstein. En cambio, para el caso de Dewey, la cuestión no es tan tajante dado que el filósofo norteamericano intenta acercar posturas a partir de su visión más amplia sobre la constitución de la experiencia estética.

Sin embargo, consideramos que en parte sigue pesando sobre estos autores una forma de organización y análisis de la estética que por necesidad analítica y herencia epistemológica separa lo que tiene puntos de contacto, relegando al arte a una función menor que la que la sociedad le da. Incluso en Dewey, a pesar de su esfuerzo por contener en el arte todo tipo de aprendizajes que hacen a la experiencia, necesita derivar sus conclusiones de una distinción binaria.

La paradoja reside en que los ejemplos de articulación arte-ciencia han estado siempre presentes. La dificultad para identificarlos quizás se encuentre en nuestra mirada, históricamente configurada para analizar aquello que es claro y distinto y no dar crédito a lo confuso, híbrido y difícil de separar.

Sin embargo, a esta altura es mucho más fácil identificar la separación del conocimiento producto de la especialización, ya que la colaboración arte-ciencia se ha radicalizado al punto de que encontramos artistas y científicos trabajando codo a codo en la construcción de obras vivas —como es el caso del artista brasileño Eduardo Kac, el laboratorio australiano Symbiotica, la artista portuguesa Marta de Menezes, el Laboratorio Argentino de Bioarte, el artista argentino Joaquín Fargas, entre muchos otros—.

Resulta difícil entonces continuar en una línea de análisis donde la estética se reduzca a estudiar el impacto subjetivo de un objeto artístico. Ya son demasiados los ejemplos que dan cuenta del rol cognitivo que el arte está jugando en nuestra sociedad, en compañía de una vieja «enemiga»: la ciencia.¹⁰ ■

⁹ Cfr. Reising *op.cit.* (nota 8), 2009: 23.

¹⁰ El presente trabajo fue realizado en el marco del seminario de maestría *Problemas de Estética Contemporánea*, dictado por el Prof. R. Ibarlucía, en el IDAES-UNSAM (2010).

REFERENCIAS

- BENJAMIN Walter
1936 «L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée», *Zeitschrift für Sozialforschung*, 5, 1: 40-68; (tr. esp.: «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», en *Estética y Política*, Buenos Aires: Las Cuarenta, 2009).
- DE DONATO RODRÍGUEZ, Xavier
2010 «Cuatro visiones acerca de la relación entre ciencia y arte», en: MARCOS Alfredo y CASTRO Sixto (eds.), *Arte y ciencia: mundos convergentes*, Madrid: Plaza y Valdes.
- DEWEY John
1934 *Art as Experience*, NY: Minton, Balch & Company; (tr. esp.: *El arte como experiencia*, Buenos Aires: Paidós, 2008).
- FARGAS Joaquin
2008 «El encuentro del arte, la ciencia y la tecnología», *Razón y Palabra*, [en línea], 13, 65, nov-dic, [citado: 6 de junio de 2012] Disponible en: <<http://www.razonypalabra.org.mx/N/n65/actual/jfargas.html>> ISSN 1605-4806
- FOX KELLER, Evelyn
2000 *The Century of the Gene*, Harvard: Harvard University Press; (tr. esp.: *El siglo del gen. Cien años de pensamiento transgénico*, Barcelona: Península, 2002).
- KUHN Thomas
1962 *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago: University of Chicago Press; 1970₂; (tr. esp.: *La estructura de las revoluciones científicas*, México: Fondo de Cultura Económica, 1986).
- LE BRETON David
1990 *Anthropologie du corps et modernité*, París: Presses Universitaires de France; (tr. esp.: *Antropología del cuerpo y modernidad*, Buenos Aires: Nueva Visión, 1995).
- MERLEAU PONTY Maurice
1945 *La Phénoménologie de la perception*, Paris: Gallimard; (tr. esp.: *Fenomenología de la percepción*, México: Fondo de Cultura Económica, 1957).
- MORA GALIANA José
2003-4 «Actualización de la fenomenología de Husserl, desde Xavier Zubiri», en UNIVERSIDAD CENTROAMERICANA "JOSÉ SIMEÓN CAÑAS", *Artículos Filosóficos* [en línea], 21 pp. (consultado al 06/12/2011), disponible en: <www.uca.edu.sv/facultad/chn/c1170/galeana3.pdf>
- SNOW, Charles Percy
1959 *The Two Cultures and the Scientific Revolution. The Rede lecture*, New York: Cambridge University Press 1961; (tr. esp. *Las dos culturas*, Buenos Aires: Nueva Visión, 2000).
- WITTGENSTEIN Ludwig, J. J.,
1938 *Wittgenstein lectures and conversations on aesthetics, psychology and religious belief*, Oxford: Basil Blackwell, 1966; (tr. esp.: *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa*, Barcelona: Paidós, 1992).