

Acerca de la obra de arte como soporte de intelección

Miguel Ángel Vázquez Vera¹

Resumen. Se plantea una reflexión acerca de la obra de arte como portadora de conocimientos e ideas, ubicándola en un espacio donde, a partir del positivismo científico, se ha considerado que la única manera de acceder a la realidad objetiva es desde el marco de la ciencia. De esta manera, proponemos analizar la cuestión de la objetividad científica al tratar de mitigar la negatividad que supone lo subjetivo o lo individual propio del campo artístico, estudiando, además, las funciones de la obra de arte. Se buscará un espacio intermedio donde las disciplinas científica y artística gocen de una importancia similar, acorde a la necesidad de ambas para el desarrollo del conocimiento humano, y destacando el papel de la obra artística como elemento capaz de generar discursos y conclusiones alusivos a la inteligencia y el raciocinio.

Palabras clave: arte, epistemología, ciencia, objetividad, investigación, conocimiento

Abstract. The following article proposes a reflection on the capacities of the artwork as a carrier of knowledge and ideas, placing it in a space where, through scientific positivism, it has been considered that the only way to access objective reality is through the use of science. In this way, we propose to analyze the question of scientific objectivity, as well as to mitigate the negativity that the subjective or the individual supposes in the artistic field, studying, in addition, the functions of the artwork, wanting to look for an intermediate space where the disciplines scientific and artistic have a similar importance, according to the need of both for the development of human knowledge, and emphasizing the role of the artwork as an element capable of generating speeches and conclusions alluding to intelligence and reasoning.

Keywords: Art, Epistemology, Science, objectivity, research, knowledge

1. Contexto actual

Arthur D. Efland, Kerry Freedman y Patricia Stuhr en su obra *La educación en el arte posmoderno*, explican que: «El concepto de modernidad depende fundamentalmente de la creencia en el uso de la razón y el conocimiento científico como artífices de todo progreso posible» (2003, p.21).

Dicho planteamiento, derivado de los principios de la Ilustración que vinieron a materializarse firmemente a través del Positivismo, discrimina cualquier otro campo de conocimiento humano que no sea el científico para entender la realidad.

Graeme Sullivan se refiere a esto y destaca el papel del desarrollo tecnológico en dicha empresa, aludiendo a la precaria situación en que se sitúa el sector artístico como consecuencia:

Quando la mecanización comenzó a dar forma a nuestra comprensión del mundo físico y de la conducta humana, las artes se redujeron al papel de espectadores mudos. La hegemonía de las ciencias y la racionalidad del progreso dificultaban que las artes visuales fueran vistas como fuentes confiables de comprensión y conocimiento (2005, p.33).

La función del arte para llevar a cabo investigaciones o planteamientos objetivos se descarta. El método científico se impone y de ninguna manera se cuestiona su autoridad como procedimiento ideal para la búsqueda de la verdad.

Estos procesos que se irán desarrollando a lo largo de la Época Moderna serán cuestionados en la etapa posterior, es decir, el contexto actual, que muchos han venido a definir como *Posmodernismo* o *Posmodernidad*.

Según Sullivan, el Posmodernismo puede ser visto entonces como un intento genuino de ofrecer una crítica hacia las teorías y prácticas modernas (2005, p.50). Efland et al. también destacan que: «... se trata de un escepticismo

respecto a las concepciones modernas del progreso, la jerarquización del conocimiento y la objetividad en el contexto de un mundo fragmentario y plural» (2003, p.56).

La mayoría de autores que intentan definir las características de la Época Posmoderna coinciden en una serie de particularidades que le serían propias. Se destaca su naturaleza fluida y cambiante, instalada en un contexto cada vez más global, lo que supone continuos debates acerca de la cultura, las sociedades, los individuos, el modo de gobernar o el papel social del arte. Todos estos planteamientos responden a problemas ya generados en la Etapa Moderna, heredados, por lo tanto, en la posterior Posmodernidad.

En este ambiente subjetivo, donde continuamente aparecen discusiones acerca de la validez de las fórmulas recibidas de la Época Moderna, se irán estableciendo debates acerca de la mejor manera de conocer, cuestionando la legitimidad del método científico frente a otras áreas del conocimiento, debido al recelo con que hoy se miran conceptos que antes podían poseer un significado más íntegro, en el sentido de no refutar su validez, como pueden ser la «objetividad» o la «razón».

2. Límites de la ciencia

Karl R. Popper será una de las figuras que vendrá a debatir acerca de la objetividad en la metodología científica. Según decía: «... no hay absoluta certeza en el terreno del conocimiento» (1992, p.80). Lo cual plantea ya una fuerte oposición ante aquellos que consideran los resultados científicos como imparciales, esto es, provistos de verdad. Popper llega a esta conclusión a partir del concepto de inducción propuesto por Hume, quien expone la problemática del concepto de certidumbre en el método científico, ya que la ciencia se basa en los resultados de fenómenos que han ocurrido, y a partir de la observación de di-

chos fenómenos establece sus conclusiones, planteando de manera lógica que lo que ya sucedió volverá a suceder de nuevo: «... el mecanismo psicológico de asociación les fuerza a creer, por hábito o costumbre, que ocurrirá en el futuro lo que ha ocurrido en el pasado. Este fundamento es útil biológicamente (...) pero carece de todo fundamento racional» (1992, p.91). Para Popper, este comportamiento tiene su origen en «... la necesidad inmensamente poderosa de regularidades, que les hace [a los seres humanos] verlas incluso donde no las hay...» (1992, p.34). De esta manera, no cree que exista una solución al problema planteado por Hume, sino que debemos aceptar dicha naturaleza incierta de la ciencia y, sabiendo esto, tratar de seguir descubriendo la realidad sin una certeza absoluta. Esto tendría su reflejo en la siguiente expresión del autor: «Decir que el objeto de la ciencia es la verosimilitud, tiene considerables ventajas sobre la formulación, quizá más simple, de que el objeto de la ciencia es la verdad» (1992, p.62).

Efectivamente, la definición de verdad se hace difícil a través del planteamiento científico. Popper destaca que ni Newton ni Einstein creían en sus teorías como si fuesen «la última palabra», sino que eran consideradas como una «buena aproximación a la teoría verdadera». En este sentido, habría que admitir que la idea de «buscar la verdad», solo encontraría su aceptación al interpretar el «conjunto de todas las proposiciones verdaderas», admitiendo también enunciados falsos, «con tal de que no sean “demasiado falsos” (“no tengan un contenido de falsedad demasiado grande”) y tengan un gran contenido de verdad» (1992, pp.62-63).

También Popper declara que la imparcialidad del sujeto investigador no está tan clara: «Hay teóricos del conocimiento que, partiendo de experiencias subjetivas, no logran distinguir el conocimiento objetivo del subjetivo, lo que les lleva a pensar que la creencia es el género y el conocimiento una de sus especies» (1992, p.35).

Esta subjetividad asimismo va a ser remarcada por el físico alemán Werner Heisenberg, quien proponía la incapacidad del ser humano de aprehender la sustancia real de las cosas, ya que en sus mediciones y estudios siempre impondrá una imagen relativa a través de sí mismo. Alega, pues, que el objetivo de la ciencia no sería el estudio de la Naturaleza misma: «... sino la Naturaleza sometida a la interrogación de los hombres; con lo cual, también en este dominio, el hombre se encuentra enfrentado a sí mismo» (1985).

Albert Einstein ya dejaba entrever un modo de pensamiento similar cuando sugería que los «productos de la imaginación» son considerados por el físico teórico tan «necesarios y naturales como realidades dadas y no como creaciones del pensamiento». Es decir, se plantea de nuevo la dificultad de valorar lo subjetivo frente a lo objetivo, añadiendo que la manera en que un investigador analiza «la evolución pasada y presente puede depender demasiado de lo que espera en el futuro y de lo que busca en el presente», por lo tanto, la imparcialidad del científico y de su método, antes incuestionables, comienzan a ponerse en entredicho (2011, pp.269-270).

Elliot W. Eisner se suma a la opinión de Heisenberg planteando, además, la imposibilidad de un sujeto neutro en la posición del investigador:

La idea de que hay una manera de expresar cómo es algo «realmente» presupone que podemos observar el mundo con la mente vacía de toda experiencia anterior que pueda teñir o sesgar lo que vemos; toda percepción está sesgada, es decir, tiene un ángulo de refracción. Y una mente vacía de lo que la cultura y la experiencia le han ofrecido, es decir, sin sesgo alguno, no vería nada (2002, p.258).

También Fernando Hernández exponía una opinión similar en este sentido:

Como parte de un mundo que tratamos de entender, sólo podemos aproximarnos a él

desde las infraestructuras cognitivas —y biográficas— existentes que dan forma a nuestra conciencia. Por esta razón, sólo vemos lo que nuestra mente nos permite conocer. Con esta limitación podemos construir el mundo. Lo que no quiere decir que el resultado de nuestras construcciones pueda no ser confuso y colocarse en el filo de cierto relativismo (2000, p.109).

Por su parte, el filósofo y sociólogo francés Edgar Morin ha planteado algunas limitaciones que discuten la legitimidad objetiva de la ciencia. En su opinión, el mayor problema al que se enfrenta el método científico vendría englobado dentro del término de la *complejidad*, definido de la siguiente manera:

A primera vista la complejidad es un tejido (*complexus*: lo que está tejido en conjunto) de constituyentes heterogéneos inseparablemente asociados: presente la paradoja de lo uno y lo múltiple. Al mirar con más atención, la complejidad es, efectivamente, el tejido de eventos, acciones, interacciones, retroacciones, determinaciones, azares, que constituyen nuestro mundo fenoménico. Así es que la complejidad se presenta con los rasgos inquietantes de lo enredado, de lo inextricable, del desorden, la ambigüedad, la incertidumbre... (2004, p.32).

El problema de la complejidad es que, por su propia esencia confusa, necesita de la reducción para llevar a cabo una comprensión de la misma. Hay que poner orden a lo que no tiene forma ni límites, ya que

... la complejidad no comprende solamente cantidades de unidades e interacciones que desafían nuestras posibilidades de cálculo; comprende también incertidumbres, indeterminaciones, fenómenos aleatorios. En un sentido, la complejidad *siempre está relacionada con el azar* (2004, p.60).

Lo que Morin define al referirse a la «complejidad» no es más que la realidad «en sí», el sistema que gobierna el mundo y que nos incluye a nosotros mismos. ¿De qué forma podríamos ser capaces de valorar la existen-

cia en términos objetivos? Sin duda, la tarea a la que se enfrenta la ciencia en este sentido parece titánica.

En su ánimo de acercarse a dicha realidad compleja, la ciencia no puede hacer otra cosa que acceder a ella a partir de parcelas de conocimiento separadas entre sí y, más tarde, establecer una relación entre las mismas que genere una conclusión global. Es decir, no existe una manera de analizar todo en su conjunto, si no que deben construirse muros para estudiar casos concretos. Pero esta actitud no convence a Morin, quien reconocía lo siguiente:

Nunca pude, a lo largo de toda mi vida, resignarme al saber parcelarizado, nunca pude aislar un objeto de estudio de su contexto, de sus antecedentes, de su devenir. He aspirado siempre a un pensamiento multidimensional. Nunca he podido eliminar la contradicción interior. Siempre he sentido que las verdades profundas, antagonistas las unas de las otras, eran para mí complementarias, sin dejar de ser antagonistas. Nunca he querido reducir a la fuerza la incertidumbre y la ambigüedad (2004, p.23).

Por lo tanto, otra vez se cuestiona el método científico por su incapacidad de acercarse a la realidad de una forma completa: «... el pensamiento complejo está animado por una tensión permanente entre la aspiración a un saber no parcelado, no dividido, no reduccionista, y el reconocimiento de lo inacabado e incompleto de todo conocimiento» (2004, p.23).

Se reconoce entonces la insuficiencia del investigador para alcanzar de una forma ecuánime al conocimiento de la realidad.

El concepto de lo objetivo asociado a la razón, por consiguiente, comienza a relativizarse. Parece probable que exista una realidad objetiva como tal, pero se cuestiona la posibilidad de que el ser humano pueda acceder a ella. Albert Camus opinaba que: «Se

cree siempre, erróneamente, que la noción de razón tiene un sentido único. En realidad, por riguroso que sea en su ambición, ese concepto no deja de ser tan móvil como otros. La razón porta un rostro enteramente humano...» (2012, p.66). También Picasso trataba la cuestión con desdén: «Ustedes hablan de la "realidad objetiva". Pero ¿qué es la realidad objetiva? No es válida ni para el traje, ni para los tipos humanos, ni para nada», añadiendo con humor que había que: «... doblar cuidadosamente la realidad objetiva, como se dobla una sábana, y guardarla en un armario, de una vez para siempre» (Brassaï, 2002, p.182).

Visto así, lo objetivo se define a través de términos individuales, con el consiguiente peligro que supone el no comprender del todo dicha parcialidad. Se dice que la historia es escrita por los vencedores y, en este sentido, Ernst Fischer destaca que: «La clase dominante cree siempre que su manera de ver es "objetiva", es decir, que corresponde al orden del mundo» (1993, p.156).

Jean-François Lyotard se acercaba a esta problemática a través de la asociación que hoy día se ha establecido entre los términos «saber» y «ciencia». Alegando que: «... el saber científico no es todo el saber, siempre ha estado en excedencia, en competencia, en conflicto con otro tipo de saber, que para simplificar llamaremos narrativo...» (2000, p.22). Es decir, existen otras formas de intentar comprender la realidad que nos rodea, pero el racionalismo científico ha procurado imponer su verdad por encima de todas ellas. De la misma manera, también alude a la relación entre el «saber» y el «poder», remarcando la subordinación del saber científico y tecnológico a las potencias actuales, lo cual, plantearía un nuevo problema de legitimidad marcado por la siguiente pregunta: «¿quién decide lo que es saber, y quién sabe lo que conviene decidir?» (2000, p.24).

3. Arte y ciencia: ¿un objetivo común?

Los métodos científico y artístico, si bien son diferentes en los procesos que llevan a cabo para conocer el mundo, podrían deberse a un origen común y responder ante un objetivo compartido. Antes de señalar las posibilidades de la obra artística como recurso para acceder al conocimiento de la realidad, merece la pena abrir un pequeño debate acerca de las relaciones entre el arte y la ciencia. Es curioso ver como Albert Einstein, uno de los físicos más respetados del siglo XX, se refiere varias veces a ambos términos aparentando dar la misma importancia a los dos campos del conocimiento. Decía que: «... una de las más fuertes motivaciones de los hombres para entregarse al arte y a la ciencia es el ansia de huir de la vida de cada día, con su dolorosa crudeza y su horrible monotonía» (2011, p.224). Establece una asociación entre ambas disciplinas, presentadas como recursos capaces de construir una realidad paralela a la natural. También, hablando sobre el sentimiento religioso, decía que: «... la función más importante del arte y de la ciencia es la de despertar este sentimiento y mantenerlo vivo en quienes son receptivos a él» (2011, p.49). De esta manera, podríamos establecer un origen común a la ciencia, el arte y la religión, con un carácter más primitivo, que podríamos definir como «mágico», en el sentido que Fischer destacaba: «La magia original se diferenció gradualmente en religión, ciencia y arte» (1993, p.42). Además, Einstein comentaba: «La experiencia más hermosa que tenemos a nuestro alcance es el misterio. Es la emoción fundamental que está en la cuna del verdadero arte y de la verdadera ciencia» (2011, p.22). En este sentido, el misterio o la capacidad de sorprendernos sería algo implícito en ambas materias, pudiendo considerarse como el origen que articula la necesidad de conocer. Por último, se sinceraba al decir que:

Sin un sentimiento de comunidad con hombres de mentalidad similar, sin ocuparme del mundo objetivo, sin el eterno inalcanzable en

las tareas del arte y la ciencia, la vida me habría parecido vacía. (2011, p.21)

Las alusiones de Einstein nos hacen suponer que para él no existía una diferencia fundamental en la concepción de las dos actividades. Parece ser que consideraba igualmente la importancia de ambas en el desarrollo del conocimiento humano.

Sullivan también vendría a comentar una serie de ideas a este respecto, alegando que: «... a través de la práctica, tanto el artista como el científico comparten un objetivo común en la conquista de un mejor entendimiento de la naturaleza y el lugar de la humanidad en la misma» (2005, p.104). Sugiere, además, una asociación entre el papel de ambos investigadores, añadiendo que: «... tanto el científico como el artista que realmente se encuentren interesados en buscar el orden dentro del caos, mirando profundamente dentro de procesos materiales y patrones organizados encontrarán sorprendentes descubrimientos» (2005, p.104). Por último, comparte el pensamiento de que «... el científico piensa cómo el progreso lidera el cambio, mientras que el artista piensa cómo el cambio lidera el progreso» (2005, p.146). Este último enunciado resulta muy interesante, ya que viene a apoyar la tesis de que ambas disciplinas se enfrentan a un mismo problema desde diferentes puntos de vista. Por lo tanto, la coexistencia de ambas en un marco que otorgue la misma importancia a las dos podría generar fructíferos resultados.

John Collier viene a defender la similitud del objetivo que arte y ciencia tienen en común, señalando que ambas «se enfrentan al reto de abstraer nuevas percepciones y experiencias de la forma visible de la realidad», comparando también la labor del artista «que nos lleva a ver las cosas en una nueva perspectiva» con el trabajo de Einstein, quien «llevó a los científicos a ver una nueva realidad en el tiempo y el espacio» (1999, p.169).

Eisner establece asimismo una asociación entre ambos campos, aludiendo a los procesos

creativos que, posteriormente a su realización, pueden ser presentados al público general:

Con los conceptos podemos hacer dos cosas que muy bien pueden ser exclusivas de nuestra especie: podemos imaginar posibilidades que no hemos encontrado y podemos intentar plasmar, en la esfera pública, esas nuevas posibilidades que hemos imaginado en el recinto privado de nuestra conciencia. Podemos hacer público lo privado compartiéndolo con los demás.

Transformar lo privado en algo público es un proceso fundamental tanto en el arte como en la ciencia (2002, p.20).

De hecho, sugiere que dicha presentación colectiva puede producir una respuesta similar, alegando que tanto los artistas como los científicos: «... suelen ser alborotadores porque su trabajo se enfrenta a nuestros modos habituales de ver y nos desafía a repensar cómo se podría experimentar el mundo» (2002, p.160).

En el libro *Notas para una investigación artística* Juan Luiz Moraza Pérez comparaba el «ethos artístico» con el «ethos científico», añadiendo que: «En ambos se trata de una observación cuidadosa del mundo, de actos y miradas creativas, del propósito de transformación del uso de modelos abstractos para comprender el mundo...» (2008, p.50). En la misma obra, Javier Tudela Sáenz de Pipaón sostiene que: «La actividad artística puede ser equiparada a la actividad científica porque produce conocimiento, fabrica imágenes, objetos, e ideas sobre lo real» (2008, p.86). También, aludiendo a la pretensión científica por la búsqueda de la verdad objetiva, mantiene que:

El arte ha jugado a la mentira con lo verídico, con lo creíble frente a lo verdadero o lo verificable se ha construido saber, se ha construido complejidad y se ha reconstruido lo humano de una manera radical y compleja lejos de la manera reductora y analítica con la que la ciencia se ha enfrentado a la complejidad de lo real (2008, p.93).

En este sentido, el arte nunca ha pretendido ser lo que no es. En cambio, la ciencia se ha creído poseedora de una objetividad que carece de fundamento. En cualquier caso, lo interesante aquí es remarcar que pueden establecerse nuevos caminos conjuntos para que convivan ambos procesos.

En el compendio de ensayos editados en *La cultura transversal - Colaboraciones entre arte, ciencia y tecnología* se discuten, a través de diferentes argumentos, los problemas derivados de ubicar a la ciencia y al arte en un espacio común. En dicha obra, Martín R. Caeiro destaca la similitud entre el Cubismo de Picasso y la teoría de la relatividad de Einstein, relacionando ambas experiencias a través del filtro de lo relativo, así como la influencia mutua que germinó de la asociación entre la teoría de Freud y las obras de Dalí, quienes se vieron mutuamente afectados (2010, p.51).

También en el mismo libro Juan Loeck y Elsa Armentia nos hablan de varias relaciones entre arte y ciencia, destacando el evento *9 Evenings: Theatre and Engineering* presentado en Nueva York en el año 1966 a través del organismo EAT (Experimentos en Arte y Tecnología), en el cual participaban más de treinta ingenieros junto a artistas de la talla de Robert Rauschenberg, Robert Withman o John Cage, produciendo una serie de performances relacionados con las nuevas tecnologías (2010, pp.153-154).

Asimismo podemos encontrar numerosa información a este respecto en el *Libro blanco de la interrelación entre Arte, Ciencia y Tecnología en el Estado Español*, editado por la Fundación Española para la Ciencia y la Tecnología (FECYT), y en cuya presentación, la directora general de dicha institución, Eulalia Pérez Sedeño, se pronunciaba así de favorable a este tipo de colaboraciones:

En la FECYT somos conscientes de la tremenda importancia estratégica y de las enormes posibilidades creativas que el entrecru-

ce ACT [Arte, Ciencia, Tecnología] puede aportar a la sociedad del conocimiento en que queremos que Europa se convierta. Estas posibilidades se refieren no sólo a la ya mencionada superación de la «fractura epistemológica» existente entre la cultura científica y la humanista, sino también a su capacidad de penetración e impacto en la conformación del imaginario colectivo de los públicos a los que se dirige (2007, p.7).

Merece la pena recordar que en la historia se han dado numerosas colaboraciones entre los campos del arte y la ciencia, cuyos resultados aun hoy día merecen nuestra admiración. En este sentido podemos destacar el movimiento divisionista, a través del cual Georges Seurat, Paul Signac y otros autores intentaron recoger las teorías científicas de la visión del momento y trasladarlas a la construcción de sus pinturas. También José Luis Tolosa destaca como Filippo Brunelleschi motivado por un interés científico llevó a cabo el descubrimiento de la perspectiva o como los hermanos Van Eyck consiguen un adelanto de carácter tecnológico al inventar la pintura al óleo (Marín, De Laiglesia y Tolosa Marín, 1998, p.63).

En definitiva, lo que pretendemos aquí es remarcar la capacidad cooperativa que debería existir entre diferentes disciplinas que, al fin y al cabo, buscarían un mismo fin. De esta manera, quizás haya llegado el momento de progresar hacia nuevos modelos colaborativos. Rudolf Arnheim destaca la importancia de llegar a un entendimiento a este respecto:

El arte, pues, se aproxima muy estrechamente a los medios y los fines de la ciencia y, para los propósitos que tenemos entre manos, es mucho más importante reconocer cuánto tienen en común que insistir en lo que los distingue (1986, p.307).

En todo caso, no sólo debemos entender la capacidad artística en un sentido contributivo a la actividad científica, sino que debería respetarse su competencia dentro de un marco de estudio propio, donde utilice las particularidades intrínsecas a su estatus

para llevar a cabo acercamientos a los modelos reales de forma paralela a los procesos elaborados por la metodología científica.

4. La obra de arte como expresión del conocimiento

Con frecuente asiduidad se destaca la particularidad del artista para dignificar elementos que, anteriormente, no tenían un interés concreto para el público general. «A menudo, aquello a lo que no prestamos atención o pasamos por alto, lo mundano, lo cotidiano, se convierte en fuente de inspiración para la mirada del artista» (Eisner, 1995, p.10).

La importancia de este proceso es que el artista es capaz de señalar diferentes objetos o espacios comunes a través de su arte, elevándolos y permitiendo a los demás acceder a la visión que el autor ha tenido previamente de ellos. Algunos, incluso, destacan la capacidad premonitoria que parecen poseer ciertas obras. John Berger comentaba que: Con frecuencia las nuevas facultades y actitudes se hacen reconocibles en el arte y se les da un nombre aún antes de que su existencia en la vida haya sido apreciada», afirmando, incluso, que: «El arte es lo más próximo al oráculo que nuestra posición de hombres modernos y científicos puede permitirnos» (2013, p.229).

La obra de arte se mostraría como un lugar paradigmático en el cual suceden una serie de fenómenos que vendrían a anticiparse al futuro: «Ocho años antes de *Hiroshima*, Picasso convierte *Guernica* en una profecía. Jamás fuera el futuro a un tiempo tan posible y tan dudoso. Nunca fuera mayor nuestra responsabilidad ante el porvenir, porque nuestro después está en nosotros» (Rojas, 1984, p.204). También Norman Mailer destaca como las obras de *El mendigo ciego* y *El viejo*

judío de Picasso, ambas datadas en 1903, podrían utilizarse como símbolos de los acontecimientos que ocurrirían años más tarde, en 1944, en el campo de concentración nazi de Auschwitz (1997, p.101). Quizás estemos exagerando las capacidades de la obra de arte si tratamos de identificarla como un vehículo predictivo. A pesar de ello, debemos reconocer la posibilidad que brinda la obra artística para proponer un espacio donde conviven diferentes planteamientos, emociones, pensamientos e ideas.

Eisner comenta que: «El arte sirve al hombre no sólo por hacer accesible lo inefable y visionario, sino que funciona también como un modo de activar nuestra sensibilidad; el arte ofrece el material temático a través del cual pueden ejercitarse nuestras potencialidades humanas» (1995, p.10). Además, destaca que la experiencia artística: «... tiende también a animarnos a ver la interrelación de las cosas» (1995, p.256). De esta manera, el arte nos ayuda a entender el concepto de «complejidad» a través de proponer imágenes que no suscitan un aislamiento, sino que pretenden establecer nuevas asociaciones y generar reflexión en cuanto a estas.

El estudio de dichas relaciones ocasiona que la obra de arte se presente como un elemento capaz de favorecer la empatía, ya que al establecer nuevas conexiones posibilita al espectador llevar a cabo un proceso de identificación con diferentes realidades. «Las artes nos liberan de lo literal; nos permiten ponernos en el lugar de otras personas y experimentar de una manera indirecta lo que no hemos experimentado directamente» (Eisner, 2002, p.27). Además, no podemos entender la obra de arte como un terreno cercado, sino receptivo al establecimiento de este nuevo tipo de afinidades según sea el estado de conciencia de cada espectador. Según Fernando Hernández, el arte: «... incluye la interpretación del espectador, que también contribuye a dar sentido a la experiencia estética» (2000, p.118).

La naturaleza de la obra artística hace que sea consciente de la propia subjetividad que gobierna el conocimiento humano. De esta manera, las obras de arte dejan de tener dueño en el momento en que son expuestas y se convierten en un fenómeno público, permitiendo a cualquier persona el acceso a sus significados a través de su contemplación. El valor de la obra no es sólo producto de la inteligencia y el raciocinio de su autor, sino que se construye a través de lo colectivo.

Hay que destacar la importancia de este hecho para considerar a la obra artística como una necesaria aportación al género humano, ya que expone una visión que puede ser modificada públicamente; es un ente capaz de transformarse en lo que el espectador necesita en cada momento. Eisner destaca que: «Cada lectura es una interpretación que influye en la experiencia que tiene la persona» (2002, p.113), de manera que la relación con el trabajo artístico podría producir una serie de valiosos procesos intelectivos en el otro.

La naturaleza parcial de la obra de arte implica el reconocimiento de que el individuo enfrentado a ella puede recoger un significado acorde a sí mismo. Esta circunstancia, planteada por Heisenberg en el método científico como un problema para legitimar su objetividad, no se recoge en el arte como un impedimento sino como algo implícito a la esencia humana. Umberto Eco aludía a esta característica, comparando la comprensión artística a la científica:

Nos hallamos en una dimensión totalmente distinta de la científica: aquí no debemos despojarnos de nuestros propios deseos, opiniones, gustos, para basarnos en instrumentos omniaceptables, sino convertir en instrumentos nuestros propios deseos, opiniones y gustos, para verificar cuál es su relación de necesidad con las estructurales formales que los han estimulado. Y, por último, tampoco debe provocar recelos el hecho de que, lejos de plantearse múltiples preocupaciones de objetividad, se conviertan en materia de comunicación los datos de las más personales y extrañas reacciones frente a

las obras de arte: dado que las obras de arte están llamadas a producir reacciones puede ser perfectamente justo elevar a materia de razonamiento su enumeración (1985, pp.52-53).

De esta manera, hay que entender que el ser humano siempre se enfrenta a la realidad dentro de un marco de referencias propio y con unas expectativas individuales, pero dicha visión no limita que las interpretaciones generadas en este contexto personal carezcan de sentido e, incluso, de cierto razonamiento. Se trata, como decía Stanislaw Lem, de reconocer que como seres humanos: «No tenemos necesidad de otros mundos. Lo que necesitamos son espejos» (2008, p.88). También Berger confirma esta idea al expresar que: «Nunca miramos sólo una cosa; siempre miramos la relación entre las cosas y nosotros mismos» (2002, p.14). Por lo tanto, la obra de arte se coloca en un lugar equivalente a las sensaciones individuales y la propia realidad objetiva, asumiendo que nunca va a conseguir el hallazgo de esta última, pero que su función como mediadora tiene un sentido significativo en el desarrollo de la conciencia humana.

Eco también plantea la siguiente reflexión en torno a la manera particular que tiene la obra de arte de presentarnos su visión de la realidad:

... el arte nos propone, es cierto, conocimientos, pero de forma orgánica, es decir, nos da a conocer las cosas resumiéndolas en una forma: y el modelo estructural al que la poética tendía, y que el discurso crítico saca a la luz, es precisamente una configuración, una *gestalt*, que sólo puede ser captada en su totalidad, no debe verificarse en sus elementos aislados, sino aceptarse como propuesta de visión intuitiva, válida a nivel imaginativo, aunque analizable racionalmente en sus diversos aspectos (1985, p.261).

Atendiendo al punto de vista de Morin mediante el cual el carácter parcelario del método científico impedía una comprensión del conjunto, podemos suponer que para Eco la obra de arte no «fragmenta» la realidad sino que la presenta «resumida a través de una

forma». En este sentido, la obra aparece como una visión subjetiva del conjunto; habla de la realidad a través de su propia esencia.

A pesar de esto, en ocasiones suele concebirse la obra de arte como un producto que surge de la imaginación del artista. Este enunciado puede ser utilizado para remarcar la subjetividad del proceso artístico, el cual, al no formalizar un vínculo con la realidad, no podría tenerse en cuenta como manera de conocer a esta sino, más bien, como una forma de acceder al inconsciente o el mundo imaginario del autor. A este respecto, debemos hacer hincapié en los procesos de la imaginación humana, los cuales siempre tienen un punto de conexión con la realidad. Deberíamos empezar a comprender a la obra artística como un receptáculo consciente de conocimiento e ideas circunscritas al entorno de su autor. Para aceptar esto, primero debemos entender que la creación de la obra de arte es resultado de un intrincado y complejo sistema de conexiones que responde a la situación histórica y conceptual en la cual se ha llevado a cabo. No surge por arte de magia a partir de la nada sino que tiene sus raíces coherentemente ligadas a su realidad.

Volvemos a referirnos a Umberto Eco para defender dicha postura, ya que para él la obra de arte supone «... la única vía de acceso al mundo histórico originario» (1985, p.35). De hecho:

... incluso allí donde el autor no pretende decir nada de él ni de su propio mundo, incluso allí donde el juicio sobre una época o la narración autobiográfica dejan sitio al puro arabesco o a la simple diversión, sigue siendo posible la reconquista de ese mundo originario, ya que el artista, al manifestarse como *modo de pensar* en las sinuosidades mismas de su abstracto juego de acontecimientos, voces e imágenes, no deja de traicionar siempre su personalidad y las constantes de una época y un ambiente... (1985, p.36).

Jose Antonio Marina se refiere a esta cuestión diciendo que:

... nadie es absolutamente original. También el artista, al que consideramos el creador por antonomasia, adopta el modelo de «creador» vigente en su época. Sea porque lo acepte o porque lo rechace, en ambos casos dependerá del modelo. El poder de crear es, evidentemente, suyo, pero la forma que adopta y el modo como ese poder se hace consciente depende en gran parte de «roles aprendidos» (2014, pp.171-172).

Ambos autores defienden la idea de que la obra de arte es producida en el marco de un contexto, insistiendo en que el autor será condicionado por dicho contexto, incluso sin que de forma premeditada él actúe en función del mismo.

El historiador Ernst H. Gombrich también afirma que: «... se considera el arte como la principal expresión de su época» (2012, p.612). De la misma manera que Efland *et al.* sugieren que dentro de las discusiones posmodernistas: «... se entiende el arte como una forma de producción cultural, que refleja y depende intrínsecamente de determinadas condiciones culturales» (2003, p.70), añadiendo en otro apartado que: «La función del arte a lo largo de la historia cultural de la humanidad ha sido y continúa siendo la “construcción de la realidad”» (2003, p.124). Según comentan, esa función no ha sido modificada por la llegada de la posmodernidad, por lo que deberíamos seguir considerando a la obra de arte como un producto de su tiempo, que inscribe en sí misma valores y actitudes de dicho contexto y que, en consecuencia, no surge de la nada, sino a través de la visión subjetiva que un autor en concreto ha tenido de la realidad de su momento.

Eisner alude también a esto comentando que: «El acto de creación no surge del vacío» (1995, p.87). Asimismo, Fischer señala:

El artista sólo puede experimentar lo que su época y sus condiciones sociales le ofrecen. La subjetividad de un artista no consiste, pues, en que su experiencia sea fundamentalmente dis-

tinta a la de otros hombres de su época o de su clase, sino en que es más fuerte, más consciente y más concentrada (1993, pp.53-54).

También Fernando Hernández se suma a esta opinión considerando que: «Los artistas representan los valores hegemónicos de cada época, y contribuyen a su diseminación a partir de la creación de imaginarios colectivos» (2000, p.68).

En atención a todas estas opiniones, deberíamos entender que «Cada creación es el resultado de múltiples determinantes o factores —económicos, políticos, culturales, institucionales, tecnológicos, necesidades humanas, deseo o voluntad creativa, etc.» (Walker & Chaplin, 2002, p.18). Siendo así, se hace discutible que el «genio» no comparta los pesares de la época o que no exprese en sus trabajos el sentimiento común. De hecho, como ya hemos planteado, si se expresase en términos individuales y contrarios al sentir común de la época, lo haría en rechazo a esta y, por lo tanto, actuaría condicionado a su vez por la misma.

John Berger también sugiere que: «... [el] artista puede revelar muy bien, aunque de un modo cifrado o en clave, lo que está aconteciendo con sus contemporáneos», especificando que «el destino de Van Gogh pudo ser parcialmente el de otras personas», así como «el aislamiento de Rembrandt pudo experimentarse en la Holanda del XVII por centenares» (2013, p.229).

Berger comenta asimismo que las imágenes se admiten dentro de un sistema en el que dicha proyección es «un registro del modo en que X había visto a Y», es decir, que funcionan como visiones subjetivas. Pero esto, frente a lo que pueda parecer, da lugar a «... una creciente conciencia de la individualidad, acompañada de una creciente conciencia de la historia» (2002, p.16). De esta manera, al igual que aceptamos que los enunciados científicos poseen parte de verdad a pesar de verse influidos por lo relativo, las propuestas artísticas siempre guardarán en su interior una esencia de la realidad mis-

ma. De lo contrario, como dice Gombrich: «Si el arte fuera sólo, o principalmente, la expresión de una visión personal, no podría haber historia del arte» (1998, p.3).

Los propios artistas, en su mayoría, han sido conscientes de su papel dentro de un contexto que los incluye. George Braque decía que: «No es posible escapar al tiempo de cada uno, por revolucionario que se sea» (Delclaux, 1969, p.160). También Camus rechazaba que «el arte sea un goce solitario», destacando que «el arte obliga al artista a no aislarse» (ib., p.71).

Picasso fue consciente de la importancia de valorar a las obras artísticas en su contexto. En una conversación con Brassai exponía:

¿Por qué cree usted que pongo fecha a todo lo que hago? Porque no es suficiente conocer las obras de un artista. Es preciso saber también cuándo las hizo, por qué, cómo, en qué circunstancias. Sin duda, un día habrá una ciencia, que tal vez se llame la «ciencia del hombre», que tratará de penetrar más en el hombre a través del hombre-creador. Pienso mucho en esa ciencia y procuro dejar a la posteridad una documentación lo más completa posible. Por eso pongo fecha a todo lo que hago (Brassai, 2002, p.131).

Esta opinión expresada por el artista malagueño viene a fundamentar la visión de Panofsky de que todo hecho histórico debe incluirse dentro de un «marco de referencia» (1985, p.23). La obra de arte como producto de una cultura en un espacio temporal concreto siempre atenderá a su origen, por lo tanto, carece de sentido pensar que el arte es un campo subjetivo y ajeno a nosotros. Al contrario, debe ser considerado como un fenómeno expresivo perfectamente razonable para establecer nuevas exploraciones.

La obra de arte, al verse inmersa en un entorno, ha de conceptualizarse como un espejo, de manera que atendiendo a su contemplación puede devolvernos una información valiosa de su ecosistema original. Si asumimos esto a través de todo lo planteado, debemos

entender la obra como un soporte en el cual se dan una serie de procesos intelectivos.

Según Ricardo Marin: «Toda gran obra de arte se caracteriza por una profunda unidad estructural, posee una estructura intuitiva y esto quiere decir un carácter de racionalidad» (2005, p.23). También Lino Cabezas afirma:

Con cierta frecuencia se afirma que el arte en general crea conciencia al inducir la verbalización del pensamiento; también el arte puede ser una manera de comprenderse a uno mismo, además de ser un medio para comunicarse con los demás. Por todo ello, la obra de arte-idea no se limita exclusivamente a sus atributos estéticos, también es importante por su capacidad de generar pensamiento y servir de fundamento en el desarrollo de la capacidad de raciocinio (2001, p.28).

La obra de arte además contiene recursos que no se dan en otras disciplinas. Estos recursos vendrían a encontrarse en la capacidad narrativa, la cual ya mencionaba Lyotard como un saber paralelo al científico, que sería derivada de los relatos populares. Para el autor, la legitimidad de dichos relatos viene impuesta por el simple hecho de formar parte de la cultura que debe juzgar su autenticidad (2000, p.50). Asimismo, los criterios que definen la realidad narrativa o la científica no son los mismos, es decir, no podría considerarse la una a partir de la otra (2000, p.55). Esto nos da pie a pensar que las capacidades de la obra artística, a través de la narración, son propias de su lenguaje, de modo que el arte posee estrategias particulares que permiten el acceso a un tipo de conocimiento vedado para el sector científico. Lyotard también destaca que el científico se empeña en cuestionar la validez de las propuestas narrativas, calificándolas de forma despectiva como «salvajes, primitivas, subdesarrolladas, atrasadas, alienadas» o formadas por «opiniones, costumbres, prejuicios, ignorancias e ideologías» (2000, p.56), lo que viene a subrayar en el menosprecio que ha sufrido el campo artístico a manos del método científico en los últimos tiempos.

Conclusiones

Del artículo presente pueden extraerse las siguientes conclusiones: 1) la legitimidad científica vendría a cuestionar su valor a través del concepto de lo «objetivo», el cual pierde su sentido si aplicamos las opiniones de los autores expuestos que reconocen la falta de certeza en todo acceso que la ciencia haga sobre la realidad; 2) los campos de conocimiento humanos, destacando en este texto el científico y el artístico, tendrían una meta común y dispondrían de unas herramientas propias ajenas a las otras disciplinas. Aceptar los diferentes métodos supone una mejora en el acercamiento a la comprensión de la existencia, configurada a través de diferentes visiones subjetivas que vendrían a hablar de un todo objetivo; 3) la obra de arte posee unas cualidades particulares que han justificado su presencia en las sociedades a lo largo de toda la historia. El proceso artístico es utilizado para construir la identidad de una cultura, así como para favorecer la empatía y desarrollar las capacidades intelectivas del espectador. Además, viene definida por el marco contextual en el cual prospera y, por lo tanto, mantiene un nexo con la realidad objetiva que viene a plantearse en una versión resumida de la misma. La potencialidad de la obra artística como elemento a través del cual comprender el mundo que nos rodea tiene sentido si atendemos a estas razones. Limitar el uso de las herramientas de que disponemos para acceder al conocimiento general es una barrera que repercutirá negativamente en la aprehensión de dicho conocimiento.

Bibliografía

- ANDERSON, P. (2000). *Los orígenes de la Posmodernidad*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- ARNHEIM, R. (1969). *El pensamiento visual*. Barcelona: Ediciones Paidós.

BERGER, J. (2002). *Modos de ver*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

(2013). *Fama y soledad de Picasso*. Madrid: Alfaguara.

MOHR, J. (2007). *Otra manera de contar*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

BRASSAÏ. (2002). *Conversaciones con Picasso*. Madrid: Turner Publicaciones; Fondo de Cultura Económica.

BRYSON, N. (1991). *Visión y pintura - La lógica de la mirada*. Madrid: Alianza Editorial.

CABEZAS, L. (Coord.) (2011). *Dibujo y construcción de la realidad - arquitectura, proyecto, diseño, ingeniería, dibujo técnico*. Madrid: Ediciones Cátedra.

CAMUS, A. (2012). *El mito de Sísifo*. Madrid: Alianza Editorial.

COLLIER, J. Jr. y COLLIER, M. (1999). *Visual Anthropology - Photography as a Research Method*. Albuquerque, (NM): University of New Mexico.

DE LAIGLESIA, J. F., RODRÍGUEZ CAEIRO, M. y FUENTES Cid, S. (Eds.) (2008). *Notas para una investigación artística - Actas Jornadas La carrera investigadora en Bellas Artes - Estrategias y modelos (2007-2015)*. Vigo: Universidad de Vigo, Servicio de Publicaciones.

DELCLAUX, F. (1969). *El silencio creador - Antología de textos*. Madrid: Ediciones Rialp.

ECO, U. (1985). *La definición del arte*. Barcelona: Ediciones Martínez Roca.

EFLAND, A. D., FREEDMAN, K. y STUHR, P. (2003). *La educación en el arte posmoderno*. Barcelona: Ediciones Paidós.

EINSTEIN, A. (2011). *Mis ideas y opiniones*. Barcelona: Antoni Bosch, editor.

EISNER, E. W. (1995). *Educar la visión artística*. Barcelona: Ediciones Paidós.

(2004). *El arte y la creación de la mente. El papel de las artes visuales en la transformación de la conciencia*. Barcelona: Ediciones Paidós.

FECYT (Ed.) (2007). *Libro blanco de la interrelación entre Arte, Ciencia y Tecnología en el Estado español*.

FISCHER, E. (1993). *La necesidad del arte*. Barcelona: NeXos.

GOMBRICH, E. H. (1998). *Arte e ilusión - Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid: Editorial Debate.

(2012). *La historia del arte*. London: Phaidon Press.

HEISENBERG, W. (1985). *La imagen de la naturaleza en la Física actual*. Barcelona: Ediciones Orbis.

HERNÁNDEZ, F. (2000). *Educación y cultura visual*. Barcelona: Ediciones Octaedro.

LEM, S. (2008). *Solaris*. Barcelona: Ediciones Minotauro.

LYOTARD, J. F. (2000). *La condición postmoderna*. Madrid: Ediciones Cátedra.

MAILER, N. (1997). *Picasso - Retrato del artista joven*. Madrid: Santillana (Alfaguara).

MARÍN, R. (Ed.) (2005). *Investigación en educación artística - Temas, métodos y técnicas de indagación sobre el aprendizaje y la enseñanza de las artes y culturas visuales*. Granada: Editorial Universidad de Granada.

DE LAIGLESIA, J. F. y Tolosa Marín, J. L. (1998). *La investigación en Bellas Artes. Tres aproximaciones a un debate*. Granada: Grupo Editorial Universitario.

MARINA, J. A. (2014). *Teoría de la inteligencia creadora*. Barcelona: Editorial Anagrama.

MORIN, E. (2004). *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona: Editorial Gedisa.

PANOFSKY, E. (1985). *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza Editorial.

POPPER, K. R. (1992). *Conocimiento objetivo*. Madrid: Editorial Tecnos.

ROJAS, C. (1984). *El mundo mítico y mágico de Picasso*. Barcelona: Editorial Planeta.

SULLIVAN, G. (2005). *Art Practice Research - Inquiry in the Visual Arts*. Thousand Oaks, (CA): Sage Publications.

WALKER, J. A. y Chaplin, S. (2002). *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Ediciones Octaedro; EUB.

Notas

[1] Departamento de Dibujo. Facultad de Bellas Artes, Universidad de Granada.

Contacto con el autor: vazquezvera.ma@gmail.com