

El saber unidisciplinar como obstáculo para abordar las producciones artísticas contemporáneas

El presente trabajo ha sido consecuencia de la necesidad imperiosa de repensar los enunciados discursivos desde los cuáles se han estado valorando las prácticas artísticas. El objetivo perseguido ha sido el de problematizar las acciones, llenarlas de palabras que avalen los gestos estéticos, para que originen a su vez otras preguntas, y finalmente produzcan nuevos saberes.

Nos situamos en el dispositivo institucional de la Universidad (tradicionalmente entendido como espacio de transmisión y producción de conocimiento¹) para desde aquí contribuir a la consolidación de una respuesta a los problemas que la modernidad ha gestado y que en el siglo XX han de algún modo estallado. En palabras de Marshall Berman “la humanidad moderna se encontró en medio de una gran ausencia y vacío de valores pero, al mismo tiempo una notable abundancia de posibilidades”. Resultan de interés estos dos aspectos: por un lado, la idea de la falta de valores desde la cual significar el mundo y, a la vez, lo que resulta un obstáculo o un límite es aquello que permite pensar en la multiplicidad de respuestas potenciales. Hemos pensado que el arte en el siglo XX se ha agotado como institución generadora de armonía y belleza, se ha resquebrajado su vínculo con la tradición, hasta llegar en casos extremos a contraponérsele desconociéndolo por completo. Si bien tomamos como marco ineludible la modernidad entendida en su doble aspecto de modernismo cultural y modernización tecnológica y científica², hemos circunscripto nuestro interés a lo inherente al campo de acción artístico. Las Bellas Artes nutridas por sus delimitadas disciplinas, transmitidas y aprendidas en academias es lo que ha ido quedando en la sombra, despojándose de los argumentos que la sociedad había erigido para instituir las un tiempo antes. La organización del conocimiento humano agrupado, ordenado, atomizado en temas y en técnicas, en cúmulos de saberes y recetas portadoras todas ellas de tradición, es lo que ha dado lugar a la consolidación de las llamadas disciplinas, que en la actualidad y desde hace décadas han entrado en crisis. Es decir, estamos pensando en la lógica de un mundo que ha estado ordenado según disciplinas, y que ha posibilitado recortar porciones del universo humano en su máxima amplitud en el esfuerzo de reducir lo desconocido, lo heterogéneo, a elementos conocidos, todos abarcados en el espíritu totalizador de la explicación. La lógica de este mundo se ha agotado y junto con ella, las bellas artes como planteo estético. La forma de entender lo artístico siempre ha estado atravesada y teñida por la manera de pensar el mundo. Y la manera de pensar el mundo ha determinado en cada momento histórico sobre qué aspecto o de qué forma recaerá la visibilidad de su sociedad, quedando por fuera lo que no sea explicable y comprensible bajo esa lógica³. Por lo tanto, es posible que existan problemas invisibilizados por una sociedad en determinado momento histórico, y que posteriormente adquieran visibilidad.⁴ En palabras de Ana María Fernández, “lo invisible dentro de una teoría, es el resultado necesario y no contingente de la forma en que se ha estructurado dentro de ella el campo de lo visible”⁵.

1 Habría que destinarle otro escrito a la revisión de esta definición.

2 Berman. Marshall. Todo lo sólido se desvanece en el aire. 1989. Siglo veintiuno de España Editores, sa.

3 Khun, Thomas S. *La estructura de las revoluciones científicas*. México, Fondo de Cultura Económica, 1971.

4 Fernández, Ana María en su libro *El campo grupal*, realiza una genealogía de lo grupal en donde muestra cómo en cada momento epistémico se invisibilizan ciertos problemas que tienen el estatuto de ser impensables.

5 Fernández Ana María. *El campo grupal*. Ediciones Nueva Visión. Buenos Aires. 1989. p. 20.

En el siglo XIX los esfuerzos se orientaron a la explicación del mundo, queriendo abarcar el universo y además, y por sobre todas las cosas, de manera neutral, ajena al ritmo de producción de los hechos; distante. El disciplinamiento del conocimiento abarcó no sólo el dominio científico, sino también al arte. El recorte en parcelas de mundo cognoscible, perceptible, permitió luego de una insistente profundización operar transformaciones en la forma de descubrir, de variar, de experimentar, de instituir nuevos existentes. El espíritu de análisis ganó en especificidad a consecuencia de perder de vista la amplitud del conjunto que se tenía como objetivo final. Hay entonces un camino que se desvía, un objetivo que se desdibuja y se pierde. El esfuerzo primigenio de los comienzos de la modernidad fue el de lograr un discurso universalizante, de grandes relatos totalizadores, de ciencia positiva y de representación realista en el arte⁶. Se trató entonces, de alcanzar algún grado de comprensión de la naturaleza, de los comportamientos de los hombres, de los avatares de la vida, de las sutilezas de los vientos, para obtener el mayor dominio posible sobre lo que circundaba, como una manera de evitar lo azaroso, lo inesperado. Controlar aún la naturaleza, medir, registrar las experiencias, observar para luego poder predecir, obtener resultados útiles. Este ha sido el espíritu del conocimiento teórico y de su aplicación, sosteniendo una dicotomía entre la teoría y la praxis, a tal punto de llegar a independizar la teoría como si pudiera existir autónomamente desligada de la práctica real. Se delimitaron dos espacios: el del hacer y el del pensar. Así se sostuvo la idea de que existen dos tipos de hombres: unos que piensan y otros que hacen, lo cual supone además que el que piensa no hace y el que hace no es capaz de pensar. El artista sería en esta lógica el hacedor, el que domina la práctica porque sabe hacer uso de las técnicas necesarias para realizar una obra, y el historiador o el crítico de arte se ocupará de elaborar las reflexiones sobre la misma. Pareciera tratarse de dos espacios independientes que comparten una superficie (la obra).

La actitud del hombre que subyace a estos postulados, se sostiene en una posición de omnipotencia, convencido de su capacidad de dominio, orden y gobierno, de lo que conoce y aún de lo que no conoce pero está dispuesto a conocer y dominar. El saber está siendo entendido como una herramienta con la cual ejercer poder y dominio. Esta idea que impulsó y orientó la racionalidad imperante del S.XIX tendrá como respuesta la historia de su contracara, es decir, aquello que la razón no pudo prever, aquello que hizo tope a este discurso, lo más irracional y humano, la humanidad desbordada, aterrizada y muerta por el discurso del progreso. Durante el siglo XX asistimos al no progreso dentro del discurso del progreso, esto quiere decir, a su fracaso, por todo lo que escapó a la promesa de lo previsible. Se podría pensar en esta línea el cuestionamiento que significan las meditaciones de Adorno sobre el Holocausto, en el momento en que suelta el interrogante al mundo acerca de si es posible hacer arte después de Auschwitz. Según esta perspectiva la historia de la humanidad mostraba una lógica disruptiva, discontinua no predecible que no tenía que ver con “una gradual decadencia en lo infernal, sino que mostraba por el contrario su capacidad de romper espectacularmente con el curso que anteriormente había seguido⁷ y abrirse a algo radicalmente diferente, posibilidad que hacía aún más amenazadora la lección de Hiroshima”⁸. Se delimitó un camino de la sin razón en el corazón del imperio de la conciencia⁹. Una pregunta teleológica penetró en todos los

6 Situamos de manera significativa cómo la invención de la fotografía como dispositivo con el cual acceder a la realidad ha permitido abandonar toda distorsión subjetiva y sostener en consecuencia la ilusión de la existencia de un espíritu objetivo.

7 la cursiva me pertenece.

8 Jay, Martín. Adorno. Siglo veintiuno de España editores. 1988. p. 100.

9 No se puede hacer mención al concepto de Inconsciente planteado por S. Freud en los albores del S.XX por oposición al sujeto cartesiano. Se oponen dos sujetos: uno de la conciencia, del reino de la razón; el otro, del Inconsciente. Acerca de la tercera herida narcicista: el yo no es el centro de la subjetividad. El sujeto excede el campo de la conciencia.

resquicios humanos: ¿qué dirección hemos estado siguiendo? ¿para qué construimos ciencia? ¿el fin del conocimiento se orienta hacia la destrucción más descarnada? ¿para qué hacemos arte? ¿lo qué hacemos se sigue llamando arte? ¿cuál ética para qué hombre?. Este aspecto de los hombres modernos desbordados y desorientados, que se han perdido dando vueltas sobre sí mismos, ha decantado en una crítica exhaustiva y sin piedad sobre todo lo que a partir de ese momento se constituía en la falacia del pasado que había sostenido la promesa de la existencia de garantías con las que vivir.

La propuesta de la enseñanza del arte en términos de compartimentos especializados y aislados que a su vez se subdividen cada vez más, forma parte de la carga del pasado por ser efecto de este discurso de mayor amplitud que lo ha contenido, avalado y posibilitado. Estamos tratando de mostrar que cometeríamos un error si considerásemos la existencia de las instituciones y sus prácticas por fuera de la temporalidad, como si pudiéramos pensar el arte de un modo ahistórico. Es decir, las Bellas Artes son un producto de la humanidad, que no existió desde siempre, sino que ha sido la manera posible de pensar el arte en determinado momento histórico y en determinada sociedad.

La estética del siglo XX, problematiza el corazón del arte decimonónico: cuestionando la vigencia de lo bello al mostrar lo horrendo y lo sufriente del hombre y de su entorno; echando por tierra el halo místico con que el artista se diferenciaba del resto de los mortales; haciendo de un gesto una poética que prescindía en gran medida de una materialidad; sosteniendo la pregunta por el sentido del arte en un contexto de desesperanza donde la dirección del mundo parece no tener dirección más que la de lo irracional o la ausencia de sentido.

Se ha ido delimitando entonces, un nuevo arte que tendrá como signo distintivo el esfuerzo por despojarse de la tradición en la medida en que ésta no ha permitido llegar a un destino limpio, ni siquiera al menos a un mundo habitable. Hablamos entonces de una práctica artística que interroga y desarma con sus preguntas el edificio artístico tradicional y la estética de la belleza como categoría esencial e inherente al concepto de arte. Se trata de un interrogante que lejos de apuntar a una restauración nostálgica, permite operar modificaciones sustanciales. Estas modificaciones en el arte de la cultura moderna, se han producido con tal intensidad que algunos autores se han permitido introducir la idea de su muerte¹⁰. Tal como lo ha expuesto U. Eco, “desde hace tiempo, la idea de una “muerte del arte” vuelve con una cierta insistencia, al margen del sistema idealista, en escritos críticos de distintos tipos, en todas las ocasiones en que se pretende discutir la situación y el destino del arte contemporáneo”¹¹. Estos escritos son expresión de la radical transformación del concepto de arte, de la ajenidad de las prácticas propuestas en relación con lo que se denominaba artístico (podemos pensar en los productos artísticos en dónde se observa una prevalencia de la poética sobre la obra, de la idea por sobre su concreción). Resulta pertinente reconocer que aquello que es percibido como radicalmente ajeno, y que lo es justamente por no compartir los consensos de la tradición, es lo primero que se tiende a desautorizar o a negar, en la medida en que pone a la vista algo que es ajeno pero que surgió de lo familiar, podríamos decir, algo que tiene su origen en el interior de un grupo social pero él mismo por sus características diferenciales no lo reconoce como propio (es invisibilizado como existente). Para aquellos que no están ciegos, teniendo en cuenta la distancia con la concepción tradicional de arte: ¿Es necesaria una nueva manera de nombrar esta forma de producción de sentido para darle existencia? ¿Producir sentido es hablar de la especificidad del arte? ¿Acaso el hombre hizo alguna vez algo que no tuviera que ver con ello?

10 Dino Formaggio ha examinado la noción filosófica de la “muerte del arte” en *L’idea di artisticità*. Ceschina, Milán, 1962.

11 Eco, U. *La definición del arte*. Barcelona, ediciones Martinez Roca. 1970.

¿Qué lugar ocupan en el arte del siglo XXI, al interior de la Plástica, la escultura, la pintura, el grabado, la escenografía, en términos de parcialidades tal como han sido (y siguen siendo, a pesar nuestro) entendidas? Esbozando una respuesta a este último interrogante, podríamos decir que las parcelas de técnicas han contribuido en gran medida a lograr un reduccionismo del arte, porque lo han transformado en un muestrario de recetas huecas, pero no por lo maligno del dominio de una técnica sino por su atemporalidad, por haber sido validadas universalmente, por ser hoy anacrónicas con respecto a los problemas a los que nos confronta el nuevo siglo. Por lo tanto, el lugar que les pertenece no es otro que el de lo viejo y quizás también lo muerto. Seguir sosteniendo un arte compartimentalizado no constituye ninguna solución al problema. No potencia ninguna visión sino que estrecha aún más lo escaso de las miradas. Reduce el hombre creador a una especialidad, cuando hemos podido ver que la creatividad excede la cuestión disciplinar.

Las especialidades disciplinarias han sido una manera de ordenar el universo de significación, no desde siempre, y respondiendo a un pensamiento que las ha posibilitado. Si somos capaces de considerar que lo que se ha construido en el pasado, no lo ha sido de una vez y para siempre, y que justamente por ser una consecuencia de la historia es también modificable, es posible entonces habilitar nuevas maneras de pensar que redunden en la creación de nuevos saberes. Comprender que lo vigente es factible de ser transformado es el primer paso en el camino de asimilar la diversidad, reconociendo las diferencias.

La agudeza de las críticas a la estética de la belleza, a la vez que las propuestas realizadas, han dado lugar a un abanico de experiencias que lejos están de poder responder a una aproximación unidisciplinar. Nos referimos a producciones que se salen de los marcos, de los bordes de una disciplina en particular: objetos que no son esculturas pero tienen una apreciación que se enmarca en lo artístico, espacios intervenidos no sólo visualmente sino también auditiva y táctilmente, pinturas que parecen pinturas pero que no lo son, productos realizados con una materialidad externa al ámbito artístico, actividades que se muestran por fuera de los circuitos tradicionales del arte y que a pesar de ello se siguen pensando en relación al arte, proyectos de obras y no obras. No se trata por esto de arribar a una solución simplista que consista en abolir la episteme disciplinar, sino en sostener un espacio de tensión entre lo disciplinar y los saberes transversalizados para dar respuesta a los planteos que exceden lo unidisciplinar. Esto nos llevaría a introducir el concepto de interdisciplinariedad y a analizar la complejidad que este concepto conlleva, lo cual excedería los objetivos de este trabajo. No obstante, resulta interesante señalar el aporte de Roland Barthes al respecto, quién había planteado hace tiempo que lo interdisciplinario no podía realizarse como consecuencia de la confrontación de especialidades ya que “lo interdisciplinario (...) empieza efectivamente (...) cuando la solidaridad de las antiguas disciplinas se deshace, quizás incluso violentamente, a través de las sacudidas de la moda, a favor de un objeto nuevo, de un lenguaje nuevo, que no están, ni el uno ni el otro en el campo de las ciencias que se tendía apaciblemente a confrontar”¹². De aquí, que las producciones de las que nos ocupamos planteen este rasgo de novedad que no estaba contenido en cada uno de los saberes previos ni es explicado tampoco por un efecto de sumatoria de los mismos. Esta transformación genera como consecuencia a su vez una dificultad para nombrar aquello que carece de una categorización que lo comprenda y desde allí le otorgue legitimidad y sentido. El otorgamiento de un nombre posibilita la existencia, aunque en este caso hablamos de una existencia previa (cierto tipo de producciones) que requiere ser nombrada como condición para que ingrese al mundo de los objetos pensables, y

12 Barthes, Roland. ¿Por dónde empezar?. Tusquets Editor, 1974. Pág. 71.

por ende a formar parte del imaginario de la sociedad¹³.

Finalmente, buscando un punto donde detenernos, el costo de este planteo supone la renuncia al saber de las certezas, así como el cuestionamiento de las verdades existentes. La gratificación, será la autonomía y la libertad del recorrido.

Bibliografía

- Adorno, Theodor. W.: La actualidad de la filosofía, y La idea de Historia Natural en "Actualidad de la filosofía". Paidós, Barcelona, 1991.
- Berman, Marshall. Todo lo sólido se desvanece en el aire. Siglo veintiuno de España Editores, sa. 1989.
- Barthes, Roland. Ensayos críticos. Seix Barral, Barcelona, 1983.
- Barthes, Roland. ¿Por dónde empezar?. Tusquets Editor, 1974.
- Castoriadis, Cornelius. La Institución Imaginaria de la Sociedad. Vol 1. El imaginario social y la institución. Tusquets Editores. 2003.
- Eco, Umberto. La definición del arte. Barcelona, ediciones Martinez Roca. 1970.
- Fernández, Ana María. El campo grupal. Ediciones Nueva Visión. Buenos Aires. 1989.
- Formaggio, Dino. L'idea di artisticita. Ceschina, Milán, 1962.
- Freud, Sigmund. Introducción del narcisismo. En S. Freud Obras Completas. Amorrortu editores. Tomo XIV. 1998.
- Horkheimer, Max: Teoría Tradicional y Teoría Crítica en "Teoría Crítica". Amorrortu, Bs. As., 1974.
- Jay, Martin. Adorno. Siglo veintiuno de España editores. 1988.
- Khun, Thomas S. La estructura de las revoluciones científicas. México, Fondo de Cultura Económica, 1971.

¹³ Castoriadis, Cornelius. La Institución Imaginaria de la Sociedad. Vol 1. El imaginario social y la institución. Tusquets Editores. 2003.