



ISSN: 2007-3860
PP. 32-41

Antípodas (2014). Latitud:- 25.6866142, Longitud:-79.686838874, Acero y esmalte alquidálico
2.30 x 2.60 x 2.50 mts

1. A PROPÓSITO DEL CONCEPTO DE ARTE

Todo fenómeno de factura humana posee su forma específica de desarrollo sujeta al transcurso del tiempo o, lo que es lo mismo, su historicidad. El trabajo, la ciencia y la tecnología, la política, las costumbres y la moral son conceptos para designar actividades que han evolucionado de la mano con la humanidad; es decir, que se han transformado al mismo ritmo que los individuos y las comunidades implicados en ellas. Las artes, en tanto prácticas concretas o modos específicos del *hacer* humano, también se determinan históricamente, variando la definición del concepto general de arte, los objetos agrupados en esta categoría y las funciones que se le atribuyen a las obras artísticas.

El vocablo *arte* admite diversas acepciones, consecuencia de la evolución propia de esta actividad, así como de los intercambios que efectúa con la sociedad. En sus orígenes —en la tradición occidental—, el concepto proviene del griego τέχνη, adaptado luego por los romanos a la palabra *ars*, cuyo sentido aproximado es el de *oficio* o *destreza*; y es que, según afirma Shiner, “*techné* y *ars* no se referían tanto a una clase de objetos como a la capacidad o destreza humanas de hacerlos o ejecutarlos”

(2004, p. 46). La palabra no aludía a objetos de cualidades sobresalientes o portadores de valores estéticos, sino al acto por el cual se realizaban incluso enseres o herramientas que muy poco o nada se asemejan a las obras de arte contemporáneas.

Como menciona Shiner, la “moderna categoría de arte no tiene equivalente en el mundo antiguo” (2004, p. 48). Tanto *techné* como *ars* designaban facultades o talentos orientados a la producción de objetos de muy diferente índole: la construcción de vasijas, de utensilios, de casas y barcos, la confección de prendas de vestir, la resolución de un problema matemático, la creación de una pintura o de una escultura, la planeación de una estrategia militar, todas estas actividades se consideraban *artes* al tener su común origen en el conocimiento de principios y reglas específicos, a tal o cual oficio.

Cabe agregar la particular situación de la poesía en el pensamiento griego y latino, siendo el diálogo de *Ión* o *de la poesía* un ejemplo revelador de que *arte*

significaba una especie de conocimiento práctico. A través de las figuras de Sócrates e *Ión*, Platón expone que la poesía no es un asunto de destreza, sino una suerte de don divino que define como inspiración: “No es mediante el arte, sino por el entusiasmo y la inspiración, que los buenos poetas épicos componen sus bellos poemas. Lo mismo sucede con los poetas líricos” (Platón, 2000, p. 98). Para la composición poética no existían, al parecer, reglas ni principios racionales que determinaran la ejecución correcta de una destreza particular; no obstante, esta situación cambió luego, cuando la poesía se asociara a la gramática y la retórica, disciplinas consideradas como artísticas (Shiner, 2004).

Esta concepción tan amplia del arte, que incluía lo mismo a las ciencias y el trabajo manual, continuó hasta la Edad Media, época en la que se introdujo la primera división de las artes según la forma en que eran ejecutadas: liberales, aquellas cuyo fundamento era el trabajo intelectual; y vulgares o mecánicas, aquellas que requerían esfuerzo físico. Esta primera clasificación cimentó las

Las artes, en tanto prácticas concretas o modos específicos del hacer humano, también se determinan históricamente, variando la definición del concepto general de arte.

Los dos roles principales que se le atribuyen al arte han sido expresivos, esto es, que las artes expresan la belleza de múltiples maneras; o bien, miméticos, pues las artes imitan o representan la realidad.

bases de la moderna concepción de arte, en la que el concepto de belleza desempeñó un papel fundamental.

Los esfuerzos clasificatorios de las artes eran motivados por una necesidad conceptual y social a la vez: la de distinguir entre actividades y productos cuyos procedimientos y funciones eran esencialmente diferentes; de ello que en la evolución del concepto, los oficios y las ciencias fueron separándose de las artes que por sí solas “constituye[n] una entidad coherente, una clase *separada* de destrezas, funciones y producciones humanas” (Tatarkiewicz, 2008, p. 43). Pese a esta toma de conciencia, la diversidad y variedad de los objetos y procedimientos, que hoy conocemos como artísticos, impidió que el concepto de *bellas artes* tomara forma precisa hasta el siglo XVIII.

En el transcurso de esta búsqueda por un principio clasificatorio, surgieron numerosas tentativas que señalaban que lo común a las artes era que “se trataba de un producto especial, insólito e inge-

nioso” (Tatarkiewicz, 2008, p. 46), que “las artes como la pintura, la escultura y la poesía sólo sirven... para mantener en la memoria cosas y acontecimientos” (*idem*, p. 47), o bien que son la metáfora y la figuración lo que caracteriza a las obras artísticas. Así, antes de llegar a concebir la belleza como eje rector de las artes todas, habían artes ingeniosas, memoriales, poéticas, pictóricas, elegantes, entre otras.

Fue Charles Batteaux quien introdujo el término *bellas artes* en los círculos intelectuales de aquel entonces. No obstante, la noción de belleza que Batteaux sostenía era una *mimésis*, pues “la característica común a todas ellas [las bellas artes] es que imitan la realidad” (*idem*, p. 50). Esta afirmación implicaba problemas no sólo estéticos o artísticos, sino de carácter ontológico y social, pues habría que examinar qué tipo de relación establecían las artes con su objeto, con la realidad y qué funciones sociales desempeñaban. Así como el concepto de arte se ha modificado a lo largo de la historia, de igual manera las funciones

que se le adjudican cambian conforme al contexto en que surgen y se desarrollan las formas y los productos artísticos. Los dos roles principales que se le atribuyen al arte han sido expresivos, esto es, que las artes expresan la belleza de múltiples maneras; o bien, miméticos, pues las artes imitan o representan la realidad mediante la palabra escrita, la escultura o la imagen pictórica. Tal determinación, por la expresión o la imitación, excluiría del espectro artístico las manifestaciones abstractas o las conceptuales, de no ser porque la belleza y la imitación parecieran perder su fuerza como principio explicativo frente al arte contemporáneo.

Dado que al día de hoy el arte no se orienta primordialmente a cumplir funciones expresivas o miméticas, la pregunta sobre su propósito es obligada. Al respecto, Tatarkiewicz (2008) compendia las teorías que intentan explicar el por qué y el para qué se crean obras artísticas; el arte es una manera de “descubrir, identificar, describir y fijar nuestras experiencias, nuestra realidad interior” (p. 71), o “aquello que presenta lo que hay de *eterno* en el mundo” (*idem*), o bien “un modo de aprehender aquello que de otro modo es imposible captar, que excede a la experiencia humana” (*idem*) o sencillamente un ejercicio de libertad.

Sea cual sea la razón y finalidad del arte, la exigua revisión que se ha hecho a su concepto, formas y funciones, lo presenta como una actividad que supone una forma de relación con la realidad humana y natural, que, de manera muy general, recibe el nombre de conocimiento. El arte implica conocimiento, sea para la producción de sus objetos, así como para la captación de su sentido; no obstante, esta cualidad gnoseológica del arte se ha visto eclipsada por otros atributos del quehacer artístico. Conviene examinar, de manera sucinta, los intercambios entre arte y conocimiento.

2. ARTE Y CONOCIMIENTO

Se ha definido a la sociedad contemporánea por el rol cada vez más significativo que en ésta desempeña el conocimiento, entendido como la adquisición de información o saber relativos a los ámbitos de acción humana. Hoy en día, términos como economía, sociología e historia suelen aparejarse con el de conocimiento, indicando que el acto cognoscente no es exclusivo de la reflexión filosófica o del trabajo científi-

co. Por supuesto, de igual manera que con el arte, el concepto de conocimiento depende de su contexto sociohistórico; es decir, está condicionado por las prácticas y convenciones características de una época y una geografía específica; estos factores contextuales han influido, hasta cierta medida, en que se distinga entre tipos de conocimientos, lo mismo que en el establecimiento de criterios de legitimización de los mismos.

Baste recordar, para ilustrar la historicidad del concepto, las distinciones sostenidas por la filosofía: desde los griegos, que diferenciaban entre conocimiento sensible e inteligible; luego por los medievales y su distinción entre fe y razón; hasta llegar a la Ilustración, influida por la teoría kantiana del *númeno* y del *fenómeno*. Cada periodo ha convenido en que el conocimiento se refiere a una pluralidad de objetos.

Independientemente de a qué cosas se orienta la actividad cognoscitiva del ser humano, el proceso de conocer se definía como una adquisición o un des-

cubrimiento. En Platón, el conocimiento implicaba una rememoración, recordar que estamos en posesión de las ideas verdaderas; un enfoque parecido al de Descartes, para quien las ideas se encuentran en estado latente en nuestro espíritu.

No obstante, por influjo de Hegel, el conocimiento también ha sido concebido como una construcción, pues el filósofo advierte que el sujeto cognoscente participa de manera activa en la configuración racional de su objeto. Así, en la historia del conocimiento operan dos paradigmas, el primero lo concibe como una forma de obtención de verdades anteriores al sujeto; el segundo, por su parte, le percibe como un modo de organizar o construir la realidad en categorías inteligibles. En la actualidad, es este segundo modelo el que pareciera regir en las reflexiones gnoseológicas: “el acento se ha desplazado de la adquisición y transmisión del conocimiento a su «construcción», «producción» o incluso «manufactura»” (Burke, 2002, p. 20). Sin embargo, si el conocimiento es



algo que se adquiere o se crea, es una cuestión que no simplifica la problemática de las variedades de conocimientos que han existido en una cultura o en un momento determinado.

Una de las más clásicas distinciones ha sido la que separa al conocimiento teórico del práctico, etiquetas correspondientes a los vocablos latinos *scientia* y *ars*. La ciencia se concebía como un saber conceptual ejercido por personas, cuya labor era predominantemente intelectual; mientras que el arte —como antes se comentó— se refería a destrezas manuales que requerían esfuerzo físico. Pese a esta diferenciación, arte y ciencia se concebían en el Renacimiento como dos formas de conocimiento complementarias, pues «el arte sin ciencia» (en otras palabras, la práctica sin teoría) «no es nada» (Burke, 2002, p. 113).

Otra clasificación imperante fue la que distinguía entre un conocimiento público y uno privado; el primero al que tenía acceso el grueso de la población; y el segundo el reservado a ciertas élites intelectuales o grupos políticos. Asimismo, se estableció una diferencia entre conocimiento superior, que aludía a la política y los negocios; y el inferior, relativo al ámbito doméstico; como se observa, esta distinción aludía a una cuestión de género. Además de éstos,

Arte y ciencia se concebían en el Renacimiento como dos formas de conocimiento complementarias, pues «el arte sin ciencia» (en otras palabras, la práctica sin teoría) «no es nada».

era común referirse a un conocimiento *liberal*, que incluía el estudio de los modelos clásicos; y un conocimiento *útil*, cuyos temas principales eran el comercio y la manufactura. La contraposición entre conocimiento especializado y conocimiento universal fue otra de las distinciones más importantes en la historia del pensamiento humano, cuyo fundamento lo constituía el ideal renacentista del “hombre universal” (Burke, 2002, p. 115). Es pertinente observar que las anteriores denominaciones continúan vigentes en la época actual, y pese a la variedad de actividades contenidas en éstas, el arte, no como destreza sino como forma de creación y expresión, no se encuentra incluido como un tipo de conocimiento.

¿Cuáles serán las razones por las cuales el arte no comporta un valor cognoscitivo específico? Una posible respuesta es la progresiva disociación entre la creación artística y la sociedad; el arte moderno, como indicó Ortega y Gasset, recurre cada vez más a una suerte de introspección, y se convierte en un arte

comprensible sólo para los artistas, alejado del público y del gusto de la gente común y corriente.

Esta orientación de las artes a constituir su dominio, aparte de la praxis social, es el resultado de una serie de interacciones entre el artista y las condiciones sociales, históricas y económicas en las que se encuentra inmerso:

El proceso que conduce a la constitución del arte en tanto arte es correlativo de una transformación de la relación que los artistas mantienen con los no artistas y, por ello, con los otros artistas, transformación que conduce a la constitución de un campo intelectual y artístico relativamente autónomo y a la elaboración correlativa de una definición nueva de la función del artista y de su arte (Bordieu, 2010, p. 69).

Por definición, el conocimiento es lo comprensible, lo claro y organizado. Aunque sea una aseveración simplista, el arte, anterior a los siglos XX y XXI, poseía características más precisas. En la

Grecia clásica, y todavía en la Edad Media, las artes como la pintura, la poesía y la escultura fungían como símbolos de representación de lo mítico y lo sagrado, y la experiencia a la que se destinaban era el placer de contemplar lo bello expresado a través de lo sensible; durante el Renacimiento y la Ilustración, conservaron su función mimética, procurando revelar ya no lo divino, sino los progresos del ser humano que se descubría como juez de su propio destino.

En otras palabras, hasta antes de las vanguardias, el espectador percibía las obras artísticas como objetos familiares, producto de una cosmovisión compartida con el artista. Mas los adelantos científicos y tecnológicos ulteriores trajeron consigo nuevas formas de percibir la realidad y relacionarse con el mundo, por lo que la capacidad representacional del arte parecía ya no cumplir con las exigencias de una sociedad cada vez más cambiante y dinámica.

La introspección artística y la búsqueda de su gramática propia pueden entenderse como la contestación del arte y de

los artistas a la concepción generalizada de constituir un sector no productivo y a su paulatino desplazamiento hacia la periferia de la sociedad; la consecuencia de este retraerse de las artes hacia sí mismas, y de su desconexión respecto del público general, fue su incomprensibilidad:

Al no disponer de los instrumentos de percepción indispensables para discernir los rasgos estéticamente pertinentes que una obra comparte con la clase de las obras del mismo estilo y sólo con ellas, los espectadores menos cultivados se ven en la imposibilidad de considerar la obra de arte como tal, no vinculándola a otra cosa que a ella misma (Bordieu, 2010, p. 76).

El problema de si las artes desempeñan una función cognitiva específica depende en gran medida del esclarecimiento de las formas de percepción de la obra artística, así como de su potencial representativo. Es evidente que la resolución de tal interrogante ha de ser posible si se profundiza en las interacciones entre arte y sociedad, en concreto, en las

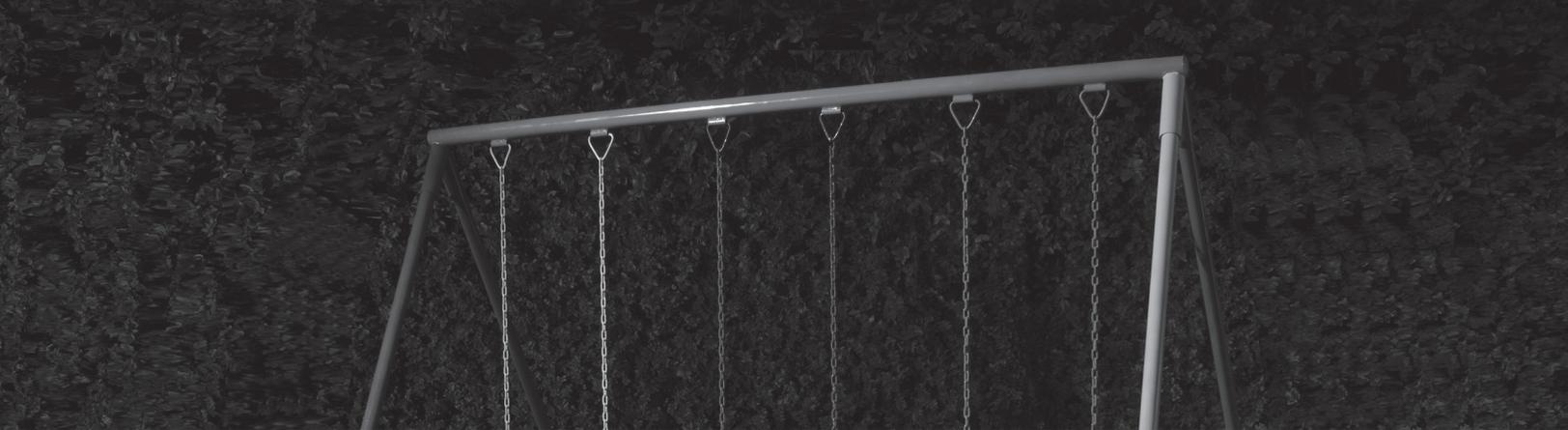
causas que han propiciado su extrañamiento.

3. LA FUNCIÓN COGNITIVA DE LAS ARTES

Todo acto cognitivo supone una percepción determinada, mas no toda percepción implica conocimiento; esta sencilla afirmación expresa la fórmula del racionalismo clásico, doctrina para la cual el conocer era un acto intelectual que superaba los datos sensoriales inmediatos proporcionados por la percepción sensible. De acuerdo a esta postura, el conocimiento es un acto reflexivo, un discurrir sobre el objeto captado con el fin de aprehender su esencia, la cual se encuentra en su más recóndita interioridad; esta teoría ya no está vigente, pero aún ejerce su influencia de una manera particular: en la recusación de la sensibilidad como forma inferior o errónea de conocimiento.

Puede resultar inverosímil afirmar que perdura —incluso hoy— una desconfianza hacia la sensibilidad como modo de conocimiento, pero no es que el conocimiento sensible sea sospechoso, sino que la sociedad actual reúne ciertas características que disocian lo sensible de lo cotidiano. Como ejemplo de ello, piénsese en el fenómeno del *zapping*, que evidencia el grado de atención que brinda una persona a las imágenes televisivas, o, en el terreno musical, el

En la Grecia clásica, y todavía en la Edad Media, las artes como la pintura, la poesía y la escultura fungían como símbolos de representación de lo mítico y lo sagrado.



individuo escucha una canción mientras realiza otras actividades; es decir, no centra su interés de manera específica en la pieza musical. Estas acciones, tan cotidianas, constituyen la demostración de que el contexto del sujeto contemporáneo es uno en el que los estímulos superan su capacidad perceptiva, lo que resulta en una sensibilidad fragmentaria.

Si se define a la obra de arte como el medio por el cual se expresa sensiblemente el concepto —definición, cabe agregar, con un evidente dejo hegeliano— el problema de la sobreestimulación sensorial y de la fragmentación de las aptitudes perceptivas humanas afecta a las artes. Las condiciones en que se produce esta particular forma de alienación son variadas: gran parte del tiempo libre se dedica a navegar en la web, las interacciones entre las personas se encuentran cada vez más mediadas por dispositivos electrónicos de interconexión, tales como celulares, tabletas, computadoras. Mas esto no implica que la tecnología sea la causa de la disociación entre sujeto y mundo, al contrario, los adelantos tecnológicos procuran una

mejor calidad de vida; son, sin embargo, otros factores los que conllevan a ese extrañamiento del individuo con respecto a sí mismo, a su entorno y, por añadidura, respecto del arte.

El primero de estos factores es lo que Read denomina como la *atrofia de la sensibilidad*, consistente en el aletargamiento de los sentidos y “la progresiva separación entre las facultades humanas y los procesos naturales” (Read, 1976, p. 67); la entumecida capacidad perceptiva del individuo requiere de estímulos cada vez más potentes para salir de la indiferencia.

De igual manera, la industrialización, o más bien un aspecto de ésta, ha propiciado el actual fraccionamiento de lo sensible, pues la mecanización de ciertos procesos productivos significa que ciertas tareas manuales son realizadas por apéndices robóticos, de manera tal que el trabajador no afronta de manera directa al material de su trabajo. Por último, desde que el concepto comprende la genialidad individual, las artes se han ubicado simbólicamente en un terreno ajeno al de la vida cotidiana y

regido por grupos de individuos, considerados como diferentes al ciudadano promedio; son élites que resguardan conocimientos y valores no comprensibles para el público indoculto:

Las obras de arte son producidas por individuos, verdad de la cual se desprende que los valores del arte son esencialmente aristocráticos: no están determinados por el nivel general de sensibilidad estética, sino por la más elevada sensibilidad estética que se da en cada momento histórico (Read, 1976, p. 25).

Los factores antes comentados propician el actual extrañamiento entre arte y sociedad, y esta gradual disociación resulta en la omisión de sus funciones sociales. Antes se afirmó que las artes no ostentan el mismo potencial mimético que en tiempos pasados poseyeron, pero este es un juicio errado, pues el concepto de mimesis se ha definido desde un punto de vista “realista”, esto es, como una reproducción de la realidad exterior. Tal formulación es inexacta, por dos razones: primero, la mimesis no es una noción exclusiva al ámbito de lo artístico, antes bien, se presenta como

un fenómeno que interviene en varias esferas de la vida en su sentido biológico, lo mismo que en el social; segundo, la mimesis forma parte de un proceso más comprensivo y complejo, que es la representación, concepto cuya revisión es necesaria para establecer el vínculo entre operación mimética y función cognitiva en las artes.

El término de representación ha sido objeto de estudio desde diversas disciplinas, siendo la filosofía a la que se le atribuyen las reflexiones más completas; los recientes estudios culturales le conceden al concepto una mayor importancia, pues la representación pareciera situarse como el trasfondo, o, si se prefiere, el escenario desde el cual se organizan los contenidos simbólicos que configuran la realidad humana, esto es, la cultura. “La representación es una parte esencial del proceso por el cual se produce e intercambia el sentido entre los miembros de una cultura” (Hall, 2003, p. 15 trad. autor).

Este proceso es el que garantiza no sólo la aprehensión de la interioridad humana o de la realidad circundante, sino que posibilita la comunicación entre los individuos; es decir, los intercambios simbólicos que median entre los sujetos. La definición ampliada que ofrece Hall corrobora el doble papel cognoscitivo y

comunicativo de la representación:

La representación es la producción del sentido de los conceptos través del lenguaje. Es el vínculo entre conceptos y lenguaje lo que nos permite referirnos ya sea el mundo de los objetos, personas y acontecimientos ‘reales’ o bien a los mundos imaginarios de los objetos, personas y sucesos ficcionales (p. 17, trad. autor).

El concepto, tal como lo desarrolla Hall, es en esencia relacional, en tanto constituye el enlace entre lo subjetivo y lo objetivo; la mimesis, en tanto forma específica de representación, debe poseer de igual forma esta cualidad vinculatoria de nexo entre entidades y/o dominios diferenciados.

De acuerdo a Schaeffer, mediante las operaciones miméticas se establecen tres tipos de relaciones, recordando que la mimesis no es un procedimiento estrictamente artístico, sino también biológico y conductual. La primera relación mimética es la de la reproducción, esto es, una acción que tiene por finalidad

imitar o copiar otra acción, operación fundamental orientada al aprendizaje. El segundo tipo de nexo mimético se refiere a un tipo de comportamiento, el del fingimiento, que consistente en aparentar una conducta o una forma de actuar determinada. La tercera relación es la de “la mimesis como representación, es decir, como producción de un modelo mental o simbólico fundado en una cartografía isomorfa de la realidad que se quiere conocer en virtud de una relación de semejanza (directa o indirecta) entre las dos” (Schaeffer, 2002, p.61). En este sentido, la mimesis funge como una modelización de los fenómenos externos que son aprehendidos mediante estructuras conceptuales cuyo grado de abstracción es variable.

Esta es la operación mimética que se le puede atribuir a las artes; sea la literatura, la pintura, la música, incluso las formas más recientes de creación artística, tales como el performance, la instalación y el videoarte, la relación que establecen las artes con el mundo, humano o natural, es una en la que el sentido se

Mediante las operaciones miméticas se establecen tres tipos de relaciones, recordando que la mimesis no es un procedimiento estrictamente artístico, sino también biológico y conductual.

revela mediante estructuras simbólicas que no necesariamente se refieren de manera directa a los fenómenos o acontecimientos que constituyen el tema de la obra. En esta cualidad mimética reside la función cognitiva de las artes, en su capacidad, siempre renovada, de generar diversas representaciones de la realidad humana.



Jesús Eduardo Oliva Abarca

.....

Es doctor en Artes y Humanidades por el Centro de Investigaciones en Ciencias, Artes y Humanidades de Monterrey, A.C. y actualmente se desempeña como profesor en la Facultad de Artes Visuales de la Universidad Autónoma de Nuevo León. Pertenece al Sistema Nacional de Investigadores, en el nivel de Candidato. Ha publicado artículos en revistas nacionales e internacionales y ha colaborado con capítulos en libros de investigación.

REFERENCIAS

- Burke, P. (2002). *Historia social del conocimiento. De Gutenberg a Diderot*. Barcelona: Paidós.
- Bourdieu, P. (2010). *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Hall, S. (ed.) (2003). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage.
- Platón (2000). *Diálogos*. México: Porrúa.
- Read, H. (1976). *Arte y alienación*. Buenos Aires: Proyección.
- Schaeffer, J. (2002). *¿Por qué la ficción?* Toledo: Lengua de trapo.
- Shiner, L. (2004). *La invención del arte. Una historia cultural*. Barcelona: Paidós.
- Tatarkiewicz, W. (2008). *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Tecnos.

Recibido: julio 2015

Aceptado: septiembre 2015