

# ARTE MANIFIESTO



Vladimir González Roblero  
Claudia Adelaida Gil Corredor  
Amín Andrés Miceli Ruiz

*Autores*

Los autores de este libro integran el Cuerpo Académico *Estudios sobre Arte y Cultura: Pensamiento Contemporáneo*. Es un grupo de docentes investigadores que tiene como eje temático el análisis y la creación interdisciplinaria del arte y la cultura.



# ARTE MANIFIESTO

Libro dictaminado por Josefina Anaya Morales, Xavier Cózar Angulo y Sergio Domínguez Aguilar, integrantes del Cuerpo Académico Consolidado “Alternativas en el Arte” UV-CAC-329, de la Universidad Veracruzana.

Primera edición 2019

D.R. © 2019, UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y ARTES DE CHIAPAS  
1ª Sur Poniente No.1460.  
Colonia Centro. C.P. 29000  
Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.

ISBN: 978-84-17840-18-1

Impreso y hecho en México  
*Printed and made in Mexico*

# ARTE MANIFIESTO

Vladimir González Roblero  
Claudia Adelaida Gil Corredor  
Amín Andrés Miceli Ruiz

# CONTE

**7** **NOTA ACLARATORIA**

**9** **PRÓLOGO**  
*Jesús Morales Bermúdez*

**19** **CAPÍTULO I**  
Las fronteras del arte

**47** **CAPÍTULO II**  
Arte y conocimiento  
en los albores de la modernidad:  
acercamiento comprensivo  
desde una perspectiva  
decolonial

**71** **CAPÍTULO III**  
Creación artística: procesos y  
coincidencias (una mirada de  
búsqueda)



# NIDO

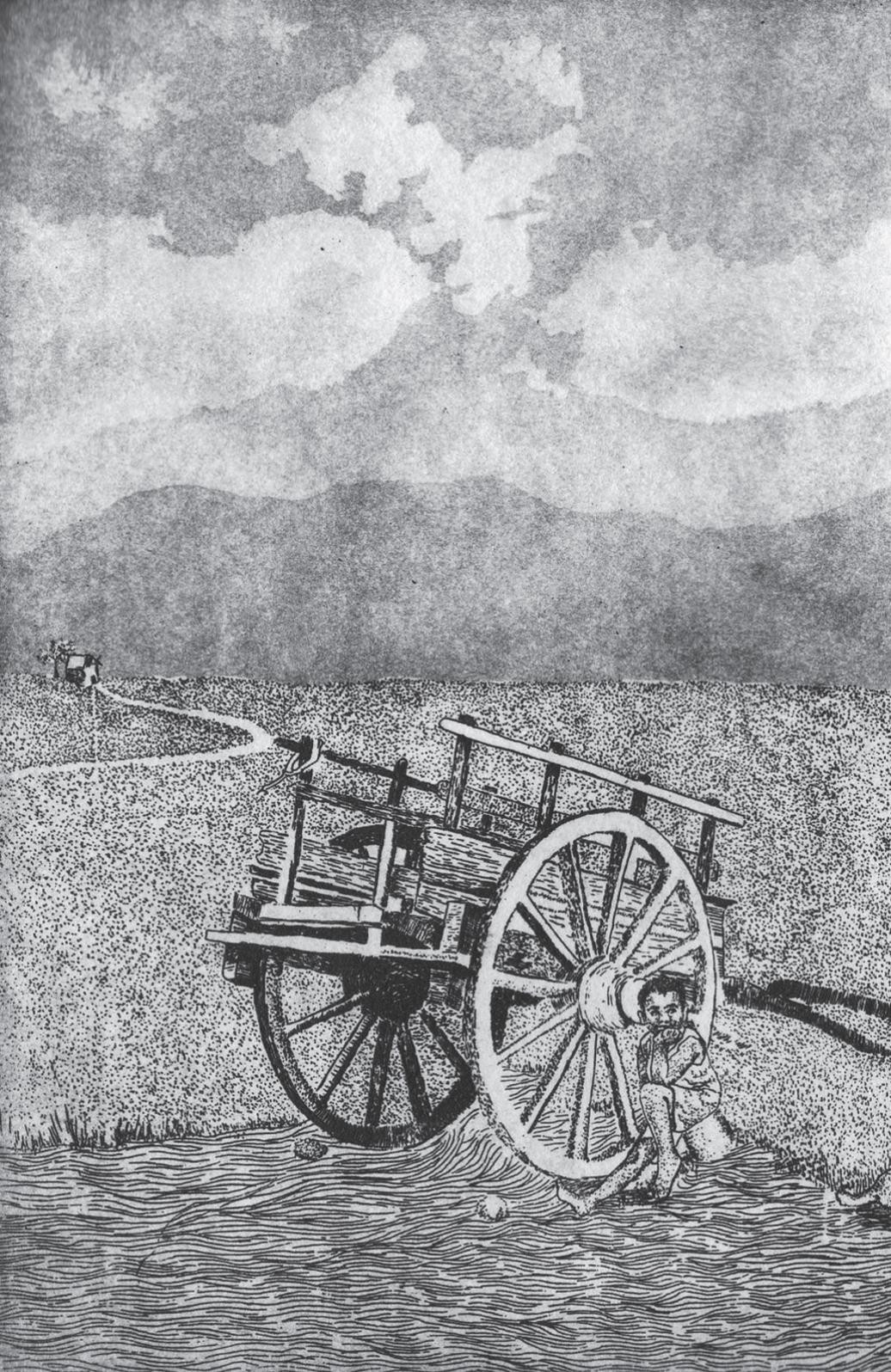


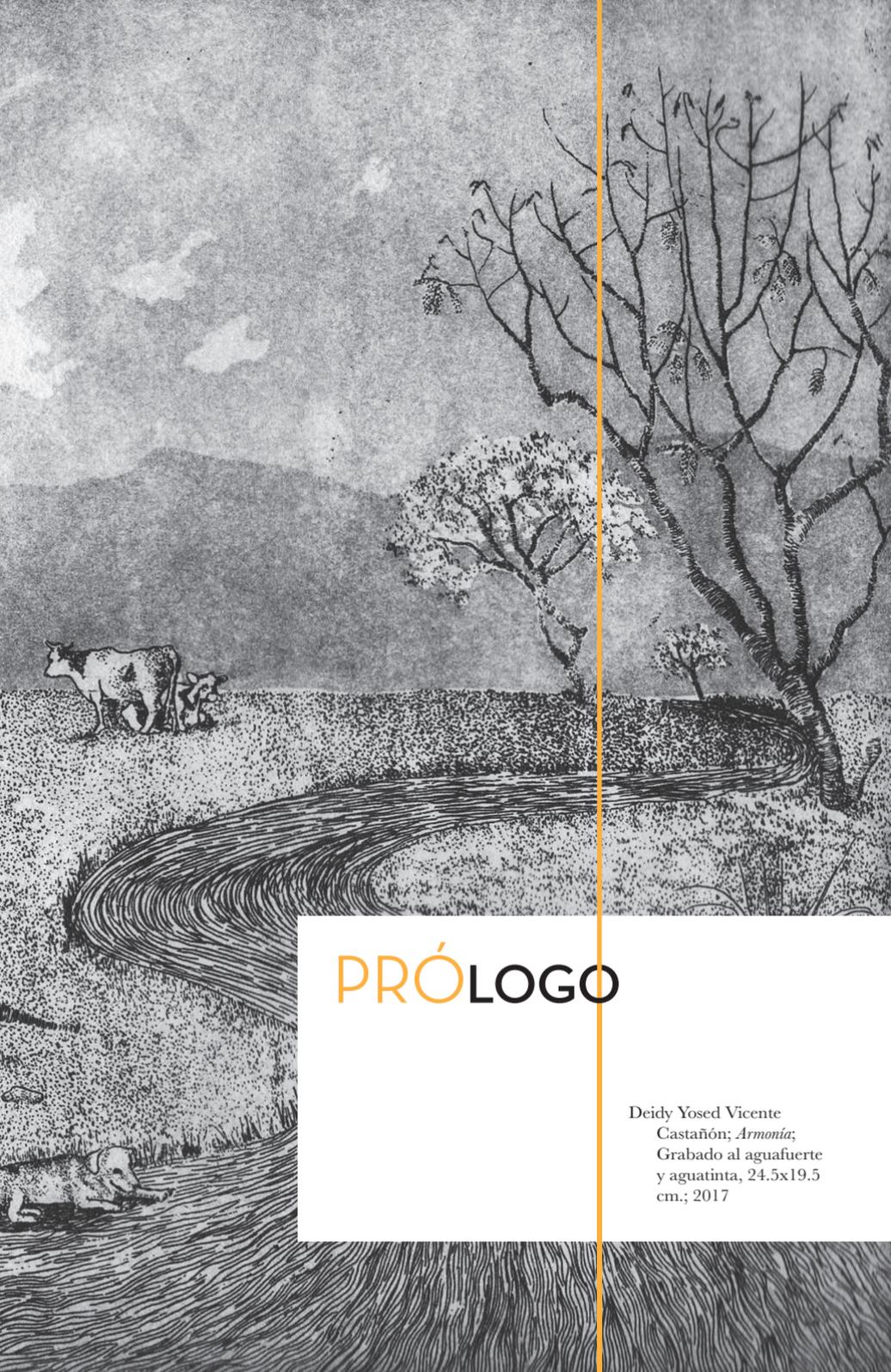
Deidy Yosed Vicente Castañón;  
*Soñar y pensar*; Carboncillo sobre  
papel, 75x70 cm.; 2017



# NOTA ACLARATORIA

Como grupo de trabajo y autores del presente libro decidimos presentarlo dividido en tres capítulos, cada uno de los cuales fue escrito a partir de comentarios, puntos de vista, convergencias y divergencias argumentadas en diferentes momentos de nuestros análisis y reflexiones conjuntas. Asumimos de este modo una autoría colectiva. Sin embargo, como se advierte en el Prólogo, cada uno de los capítulos tiene un responsable, quien desarrolló los argumentos principales, desde su propio lugar, y los enriqueció durante y después de las conversaciones colectivas que dieron como resultado el material que conforma este libro.





# PRÓLOGO

Deidy Yosed Vicente  
Castañón; *Armonía*;  
Grabado al aguafuerte  
y aguatinta, 24.5x19.5  
cm.; 2017

# PRÓLOGO

JESÚS  
MORALES  
BERMÚDEZ

Adentrarse en los mundos de la creación artística es siempre una aventura y es, también, un inquietante reto. Es así, en la medida en que existe la pretensión de conocer los entramados que mueven al creador a llevar a cabo tal ejercicio en vez de otro, tal resolución en vez de otra esperada por el receptor. Dos vertientes enunciadas en los renglones de inicio de la presente nota, en torno al hecho de creación: aventura y conocimiento. Ambas en el oficio del creador y de quien se acerca a su trabajo con los propósitos de comprenderlo o valorarlo, el crítico.

La primera vertiente, esa de la aventura, con frecuencia asedia al hacedor durante el proceso de creación de cualquier obra artística. En el escritor, por ejemplo, atrapa su pensamiento sin necesariamente alcanzar una figuración clara en su tiempo de gestación. Lo cierto en ese tiempo es, con frecuencia, la confusión, la angustia. Existe ciertamente la idea de aquello a escribir, apuntes previos, una imagen más o menos perfilada, pero

difícilmente las fases de realización, su inicio, su final. Para el artista visual, según expresión de biógrafos y estudiosos, opera de manera similar y también en el caso de músicos. El tiempo de creación es para el creador, entre sus muchos afanes, un proceso también largo de indagación, de reflexión, de búsqueda, incluso de pérdida de sí mismo. Y no necesariamente de manera programada; con frecuencia, a través de los artilugios tejidos por las diosas de la necesidad, diosas de los descubrimientos, diosas de la casualidad. Como imaginar a Ulises y su *Odisea* con los circuitos de encantamientos de Circe, de la hija del rey Alcínoo, o con las furias en pos de laceraciones o los enojos de Neptuno. Mas similar odisea es puesta al día en la ventura del creador con sus particularidades, trátase de una vida viajera, de cazador de fortunas, de seductor.

Entremeterse en la creación de una obra implica el conocimiento de cuanto existe sobre el tema, un conocimiento amplio y diverso sobre el asunto, no necesariamente útil para la creación directa de la obra pues ella juega con sus postulados propios, pero ilustrativa sí, iluminante. Ya de día, ya de noche, en vigilia, en insomnio, sosegado o afiebrado, el autor asoma progresivamente, paso a paso, a su creación, producto de su mente, imaginación y esfuerzo, pero también de cuantos demonios acompañan su camino, llámense circunstancias personales, formas propias de entender la historia, su situarse ante la literatura, sus contextos vitales, ambiciones y limitaciones, talento y talante, entre los tantos, a más de cuanto escapa a su control, tal como los sueños, las sorpresas, las voces interiores, aquellas otras voces escuchadas de soslayo con cargas sorpresivas de sentido o de destino. A más, también, del momento cuando emerge el trazo de la primera línea del texto, inexorablemente condicionante de la totalidad, momento de impulso en apariencia, en realidad de madurez interior de la obra, tal como si de un alumbramiento se tratara.

En general, las fases propias de la creación artística tratan de procesos eminentemente conscientes del creador en pos de su apuesta poética particular para cada obra y de su apuesta estética, ese cómo desea construir su discurso, el tipo de estructura a proporcionar, los

tipos de lenguaje a ocupar para dar cuerpo a un código específico, un código propio al universo poético. En tanto apuesta estética, el autor pondera su intencionalidad de procurar emociones de cualquier naturaleza en sus posibles receptores e incursiona en manejos temático y técnico para lograrlo. Aquello ahora conocido como percepción (*aísthesis*), el cómo un receptor percibe la obra, en términos de su naturaleza, acucia los trabajos del creador.

Es claro que cuanto en los párrafos anteriores hemos enunciado no corresponde exclusivamente al creador. Con holgura y planteamientos sólidos, precisos, con expresiones conceptuales siempre renovadas, puede ser enunciado como territorio propio por los estudiosos de la literatura y las artes, de los discursos relativos a ellas. De hecho, es un territorio de dichos estudiosos, al grado de llegar a constituirse un diálogo de especialistas, la actual y vital crítica literaria por ejemplo, en distancia de las obras de creación, o tomándolas a ellas como pretexto, en su sentido primigenio de «urdir con antelación, tejer antes», o al margen. La observación de George Steiner en este sentido, actualiza la paridad del fenómeno ya presente en la Grecia y la Roma clásicas. Aristóteles y Platón abstrajeron la reflexión normativa de la poética y la estética a partir de sus valoraciones de las obras de los creadores de su época o los anteriores, y Quintiliano haría lo mismo en Roma, sin parar mientes en el parecer de los creadores mismos, quienes en ocasiones se vieron precisados a reflexionar lo propio y escribirlo, como ocurriría con Horacio en su *Epístola a los pisones*.

Las distancias entre las posiciones de creadores y especialistas resultan a veces insalvables por mucho que el motivo lo constituya la obra del creador. Cierta crítica moderna plantea que «la obra literaria es una estructura abstracta posible, en la cual existen constantes discursivas que pueden ser estudiadas por un estudio científico». Puede, entonces, urdirse una trayectoria científica, con métodos propios, a partir del estudio de la literatura y sus discursos, del texto literario, a diferencia de la sociología, la historia o la lingüística, si bien se puede dialogar con ellas en términos de discursos. El asunto

de fondo es el de la autonomía de la obra: el autor pudo querer algo, la obra es ella y dice más, menos o algo diferente; el receptor experimenta lo propio y lo discute. Un debate en el cual se inscriben aquellos propios de la Reforma y Modernidad, con El Texto o *Biblia* como base y las enunciaciones de cercanía a la tradición o libertad de interpretación, dirimidas armas en la mano, para dar paso a las modernas exégesis y hermenéutica, diálogo de posibilidad, no necesariamente de síntesis.

La exégesis y hermenéutica, sin embargo, se originan por la necesidad de llegar a los sentidos del texto en los contextos de su escritura y época, los contenidos simbólicos y culturales de tales contextos, las formas de comprensión en los contextos de actualidad, las posibilidades de diálogo y entendimiento. Otras son las ambiciones de hacer decir al texto aquello ajeno a su pretensión o intencionalidad; la valoración de subjetividad y objetividad se entremeten en estos terrenos. El autor moderno sabe que su obra será interpretada de acuerdo con los intereses de los receptores, que será cargada con sentidos inimaginados para él, que los receptores harán decir lo que no dice o algo diferente a aquella que fue su intención de creador. Vale la reflexión para la literatura, para las artes en general.

Una de las formas de acercamiento crítico, por ejemplo, puede derivarse de las reflexiones de George Steiner, cuando escribe: «Cierta instinto primario de comunión nos impele a transmitir a otros la calidad y la fuerza de nuestra experiencia, y desearíamos convencerlos de que se abrieran a ella».<sup>1</sup> Una disposición, considera este pensador, propia de la «antigua crítica», en buena medida ajena

---

1 Steiner, George (1968), *Tolstoi o Dostoievski*, traducción de Agustí Bartra, México, ERA, p. 9.

a las dinámicas de la segunda mitad del siglo XX.<sup>2</sup> En este caso, el pensador determina partir de un hecho de experiencia personal, la experiencia estética se consideraba, entonces, en el cara a cara con la obra de arte, bien literaria, bien visual o musical, según el recorrido de sus libros posteriores. Su propósito, puede uno considerarlo de esa manera, es prestar un servicio ancilar a la obra de arte. La obra de arte es el centro privilegiado. A partir de ella se favorece en los receptores un despliegue de elementos conceptuales y valorativos que favorezcan acercamientos comprensivos de la obra en sí y de las intenciones de su creador, del contexto en el que la obra fue creada.

Entre las muchas propuestas diferentes, podemos enunciar parte de aquella propuesta por el crítico argentino Miguel Dalmaroni, habiendo como punto de atención una división entre la crítica de corpus y una crítica histórica. La oposición presentada por el crítico argentino es entre una crítica de corpus y otra de autor. La primera se remite a una investigación sobre un tipo de material “más bien construido por el crítico”;<sup>3</sup> la segunda se ocupa de estudiar un conjunto de textos con una misma firma. En la tensión ocasionada por estos dos puntos, Dalmaroni cifra su propia inquietud, nacida del tomo sexto de la *Historia crítica de la literatura argentina*, intitulado *El imperio realista*, el cual aborda el período de 1900 a 1930.

---

La lectura del libro y sus puntos de partida metodológicos, me condujeron a interrogar en qué medida es posible regularizar un período de la historia literaria contemporánea, es decir, razonar una región y un momento de las

---

2 Escibió Steiner: «la época presente está particularmente saturada del poder y el prestigio de una crítica autónoma. Las revistas críticas desatan un diluvio de comentarios o de exégesis; en Norteamérica hay escuelas donde se enseña crítica. El crítico existe en cuanto personaje por derecho propio; sus admoniciones y sus querellas desempeñan un papel público. Los críticos escriben sobre los críticos, y el joven brillante, en lugar de considerar la crítica como una derrota, como un reconocimiento gradual, deprimente, de los modestos ingredientes de su propio talento, la considera una profesión de gran tono». Steiner, G. (1990), *Lenguaje y silencio, Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, traducción de Miguel Ultorio, México, Gedisa Mexicana, p. 24.

3 Dalmaroni, Miguel (2005), “Historia literaria y corpus crítico (Aproximaciones williamsianas y un caso argentino)”, en *Boletín*/12 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, diciembre, p. 2.

prácticas culturales del pasado en torno del “imperio” o del “dominio” de un género, una poética, una estética.<sup>4</sup>

La inquietud de este autor tiene como sustento obras de creación pero, particularmente, requerir explicación de momentos culturales e históricos de una región. Puede favorecerlo la obra o no pero indudablemente funge como apoyo. A diferencia de la posición anterior, la actitud crítica no resulta ancilar: lo es la obra.

El propio texto de Dalmaroni revisa otras propuestas de crítica literaria y cultural. Hay una tradición de la crítica que se constituye como vertiente científica y cuenta con propuestas teóricas y metodológicas diversas, que enriquece a las obras mismas de creación a partir de acercamientos diversos, aun cuando no siempre resulten del agrado de los creadores. A veces los creadores mismos ofrecen comentarios críticos acerca de sus propias creaciones o de las ajenas, Baudelaire en la Modernidad,<sup>5</sup> pero no dejan de reconocer la autonomía de la obra en cuanto tal y su posible ser abordada desde orillas contradictorias. Y es precisamente Baudelaire quien ha pasado a ser considerado el primer teórico de la modernidad estética, derivado el concepto de sus planteamientos en *El pintor de la vida moderna* (texto de 1859 publicado en 1863), en que expone sus reflexiones acerca del arte y la belleza, el pasado y el presente y, sobre todo, reflexiona acerca de lo que para él sería la “modernidad”. Sus planteamientos sobre el asunto no han quedado al margen de los estudios actuales; antes bien, impactan en los estudiosos y creadores y dan consistencia a los rasgos que permitirían reconocer al artista “moderno”.

Para ejemplificar su planteamiento Baudelaire escogió al pintor Constantine Guys (1802–1892), en el texto el Sr. G., un pintor parisino de origen holandés, de quien dice “[h]a buscado por todas partes la belleza pasajera, fugaz, de la vida del presente, el carácter de lo que el lector nos ha permitido llamar la *modernidad*”.<sup>6</sup> Recorre con

---

4 *Idem*, p. 3.

5 Baudelaire, Charles (2014), *El pintor de la vida moderna*, traducción de Martín Schifino, México, Taurus,.

6 *Idem*, pp. 19 y ss.

su pintor los ámbitos diversos de lo cotidiano y de lo extraño en pos de la belleza, la belleza actual, como hacen los críticos actuales y los estudiosos de las obras artísticas. Dirime con hondura entre la permanencia del arte y la modernidad, lo efímero en ella, lo transitorio, y cómo es necesario abrir los ojos y la sensibilidad para ser acordes con las novedades estéticas que se nos presentan.

Los autores del presente libro son investigadores de la Modernidad, de la modernidad histórica y estética. Sus preocupaciones teóricas, conceptuales, reflexivas, se mueven a tono con la historia moderna, cualquiera sea su manifestación actual, y con las estéticas modernas, también cualesquiera que sean sus manifestaciones de época o sus propuestas. Parte de los retos de su trabajo académico se sitúa en esas márgenes y, como en el caso de este su libro, *Arte manifiesto*, exponen momentos de tales márgenes y se exponen a sí mismos en ellos. Desde su título y sus capítulos, el libro invita a adentrarse en su lectura, una lectura reflexiva, por momentos inquietante, en tanto sus temáticas, las tres sobre la creación artística, acucian actualidades de conocimiento y sus abordajes se atreven con lo diverso. A partir de una semilla de conocimiento que es la discusión de las fronteras de la creación con la investigación, en el marco del arte como conocimiento, la fronda discursiva de los capítulos cristaliza diversidad, frescura.

En el capítulo *Las fronteras del arte*, el estudioso Vladimir González Roblero, historiador y humanista, se adentra en la modernidad como etapa en la historia de la civilización occidental, y en la modernidad como concepto estético, ambas dos márgenes o fronteras desde sus enunciados, y se adentra en los vericuetos de las fronteras de la creación artística, en particular en las de la investigación de arte y conocimiento, y desemboca en un planteamiento novedoso acerca del arte y la ciencia que convergen como representaciones del mundo. Al adentrarnos en la lectura sabremos de qué tipo de representación se trata.

La historiadora del arte Claudia Adelaida Gil Corredor, en su capítulo *Arte y conocimiento en los albores de la modernidad: acercamiento compren-*

sivo desde una perspectiva decolonial, se adentra en las vertientes teóricas que en la época actual convocan a estudiosos de las emancipaciones conceptuales o científicas, de quienes propugnan por horizontes descolonizados, y se aviene a hurgar en núcleos de la relación entre el arte y el conocimiento con frecuencia denominados marginales. Finalmente esta estudiosa nos conduce a planteamientos plenos de sentido en tanto devela parte de las expresiones que se han ocultado ante la hegemonía del pensamiento occidental del arte oficial.

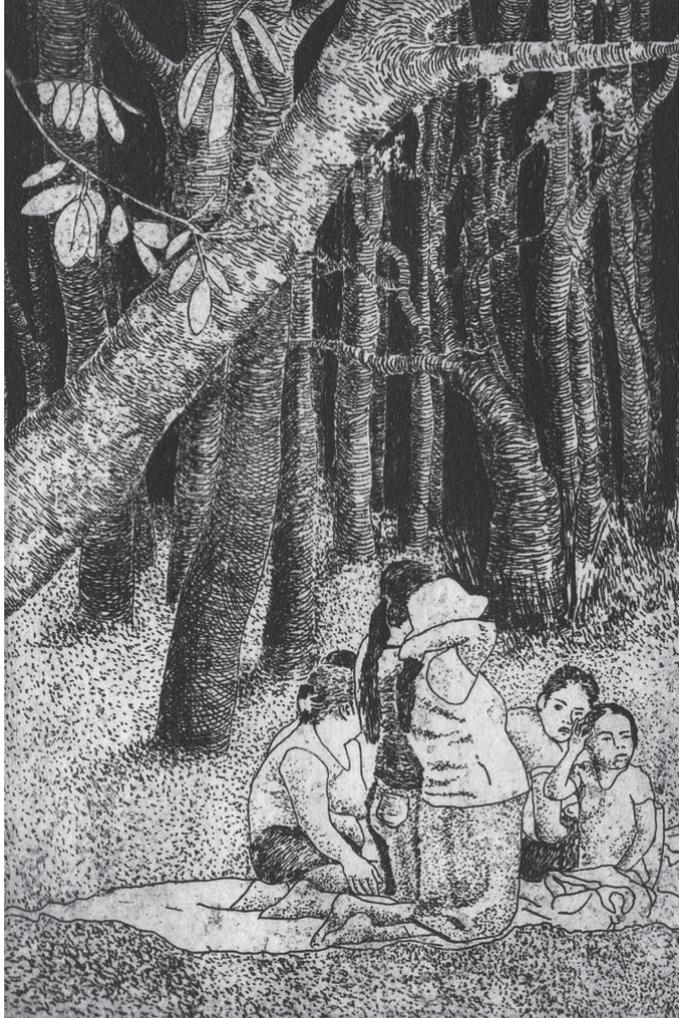
El escritor y estudioso Amín Miceli ofrece el capítulo *Creación artística: procesos y coincidencias (una mirada de búsqueda)*, en que se muestra a sí mismo en las fatigas intelectuales a que conducen los polos fronterizos de creación e investigación. Ese saberse creador, ser un creador (en su caso, de cuentos y novelas) y ser, a la vez, un investigador que debe construir edificios de conocimiento científico en relación a las artes o a la creación de las artes. Si es de suyo complicado comprender las fronteras en cualquiera de sus manifestaciones, políticas, disciplinarias, mentales, rango de dificultad particular ofrecen las fronteras entre los mundos de la creación y del conocimiento. El escritor de ese capítulo se adentra en la médula de esa frontera y tiende el puente de proceso fronterizo entre ambos polos, ponderando las coincidencias.

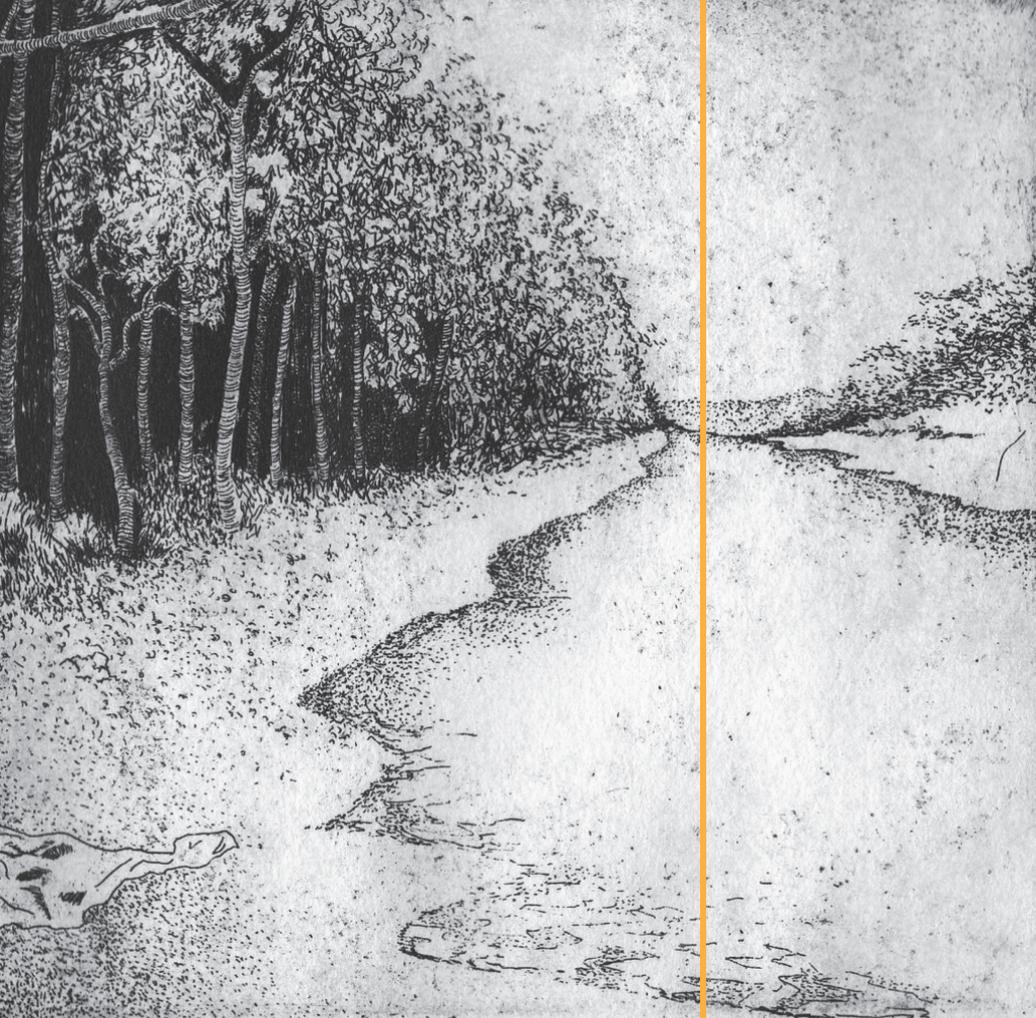
Un creador, quien además fue un estudioso de la literatura y las artes, un artista de la vida moderna, por parafrasear a Baudelaire, el poeta mexicano Octavio Paz, se preguntaba acerca de la modernidad: «¿es una idea, un espejismo o un momento en la historia? ¿Somos hijos de la modernidad o ella es nuestra creación? Nadie lo sabe a ciencia cierta. Poco importa: la seguimos, la perseguimos».<sup>7</sup> Retraigo su inquietud porque, me parece, el libro *Arte manifiesto*, que ponemos en las manos del lector interesado en las fronteras de arte y conocimiento, se adentra en los meandros de sus autores, quienes también persiguen la belleza creativa y el saber desde vertientes disciplinarias en escena.

Valle de Jovel, noviembre 21 de 2018

---

7 Paz, Octavio (1990), “La búsqueda del presente”, *Inti: Revista de Literatura Hispánica*, vol. 1, núm. 32-33, p. 7.





# LAS FRONTERAS DEL ARTE

Deidy Yosed Vicente  
Castañón; *Las comadres*;  
Grabado al aguafuerte,  
24.3x14.7 cm.; 2017

# LAS FRONTERAS DEL ARTE

VLADIMIR  
GONZÁLEZ  
ROBLERO

## La frontera

Históricamente, la frontera hizo alusión a la tierra vacía o tierra de nadie. Un concepto que peligrosamente, para unos, condujo a los colonialismos territoriales y simbólicos. Además, también es un espacio de interacción y de cooperación. El límite o borde, la circunstancia que la define, es intencional. Una forma de ejercer poder. A la luz de su historicidad, es lugar de imbricación, flexible y lábil.

Cuando pensamos en ella, inevitablemente recurrimos a la idea de límite. La frontera, coloquialmente, es lo que divide. De este modo, las naciones han establecido límites territoriales entre ellas con la finalidad de ejercer el poder en un determinado territorio.

El sentido de frontera se halla en:

---

El término límite [que] proviene del latín *limes*, [y] se refiere al camino que bordea un campo. El límite es

una línea que se traza para marcar una situación: “este lado”, “el otro lado”, “antes” o “después” ... todo límite es intencional y los esfuerzos que se hacen para legitimarlos se expresan en un ritual o en un proceso político. La noción de frontera como límite se manifiesta de diversas maneras, desde el concepto de límite político hasta el de límite étnico o cultural. En principio, el límite es la expresión de una forma de ejercer poder y concebir un territorio político en términos de un grupo de poder: “mi propio territorio” *versus* “el territorio de otros” (Fábregas, 2005: 27).

La frontera también es un espacio de diálogo, donde las tensiones, es cierto, conviven, pero como oportunidades de intercambio. Entonces hallamos una ambigüedad: esencialmente es el límite, lo que separa; paradójicamente, el límite constituye una frontera dialógica.

---

La frontera física y simbólica o sólo simbólica, que limita y separa entre entidades humanas, tenderá a bifurcarse en dos sentidos opuestos y a la vez complementarios: primero constituye ese límite que permite separar identidades y excluir al *otro* y segundo, es el espacio de diálogo entre entidades e identidades distintas, y como tal, elemento esencial para la dinámica cultural (Gustafsson, 2011: 22).

El concepto de frontera es histórico. Las fronteras no son espacios naturales. Las sociedades las han creado. Sea por intereses políticos, económicos o culturales, los pueblos han establecido sus límites para diferenciarse de los demás. La Modernidad ha mostrado cómo la sociedad europea, su proyecto, se impuso sobre otras. Esta imposición vino aparejada, sí, de un sentimiento construido en la Ilustración y también en su contraparte, el Romanticismo, en el que la civilización acentuó la idea de frontera al enarbolar, al mismo tiempo, la bandera del colonialismo. Nosotros y los otros.

Si hablamos de una frontera política hemos de remitirnos, para ejemplificar, a la construcción de los Estados nacionales. En América Latina es evidente cómo se han constituido entelequias políticas por encima de las naciones que habitan sus territorios. Los pueblos bajo el poder estatal han quedado en los límites de las fronteras políticas. Los Estados se han ocupado de construir un sentimiento de per-

tenencia; olvidan las raíces históricas y culturales de sus habitantes. En México la frontera al norte es cultural, al sur es política.

Pero las fronteras, además de espaciales, también son imaginadas. En el mismo sentido de las fronteras políticas, las que se han construido en el campo de la epistemología están penetradas por ejercicios de poder. Ya lo habían mencionado los teóricos de la Escuela de Frankfurt: el problema del conocimiento no es epistemológico, sino social. Los límites marcan las diferencias, y estos límites son ejercicios de poder. El proceso de institucionalización del conocimiento muestra cómo la ciencia se encumbró en el ámbito universitario. La razón instrumental reviste de sentido práctico y utilitario al conocimiento científico, circunstancia alentada por los poderes políticos y el contexto positivista en el nacimiento de las ciencias sociales.

En esta frontera epistemológica, en sus límites como conflicto e interacción, nos detenemos para pensar el arte, la ciencia y sus fronteras como lugares de enunciación.

## Construcción histórica de las fronteras.

### El lugar de la razón

Lo que nos interesa formular como hilo conductor es cómo se ha institucionalizado el conocimiento. Entendemos por institucionalización la normalización de una práctica. Al respecto, Castoriadis sostiene que frente a los procesos de institucionalización, es decir, los cuales se realizan para la satisfacción de necesidades sociales, se encuentra la imaginación social, que sirve para que la sociedad se reinvente (Albarrán, 2010: 162). Consideramos que la universidad ha tenido un peso fundamental en el proceso de secularización e institucionalización del conocimiento. Desde aquí podemos ubicar cómo se ha impuesto una forma de conocer. Es importante lo anterior porque, además de esta imposición, miramos otras formas que no han sido legitimadas en espacios seculares.

Los primeros lugares de producción de conocimiento fueron los vinculados a la Iglesia. Los monasterios sirvieron como espacios para la formación de los intelectuales. Constituyeron además unas de las primeras manifestaciones del monopolio del saber, de su institucionalización (Burke, 2002).

Muchos de los profesores universitarios eran a la vez clérigos. Al paso del tiempo, este monopolio ostentado por la Iglesia dio paso a nuevos lugares de producción del saber. Los procesos de imaginación o institucionalizantes se observan con la aparición de alternativas como las academias, los colegios y las asociaciones. Éstos aparecieron como una reacción frente a dicho monopolio; fueron posibles gracias a la oposición de lo que se ha llamado intelectuales rentistas y francotiradores. Los primeros se inscribían en la tradición epistemológica; los segundos en sus márgenes (Burke, 2002).

Esta lucha de contrarios no deja de ser sugerente para pensar la secularización del conocimiento. Los nuevos espacios de producción construidos en los márgenes de las universidades encajadas en la Iglesia, incluso los monasterios, también vieron surgir a nuevos intelectuales. Entre ellos es posible identificar a los humanistas, en los albores de la Modernidad; posteriormente los científicos y finalmente los ilustrados (Burke, 2002: 55 y ss). Estos pensadores, la *intelligensia*, fluctuaron en el centro y la periferia, en la universidad y fuera de ella. Hubo un desplazamiento de la curiosidad hacia la investigación (Burke, 2002: 69). De este modo se fue imponiendo una nueva racionalidad, la que permeó como relato legitimador y se encumbró en el espacio universitario.

El conocimiento institucionalizado obedece a la racionalidad propia de la Modernidad, a la noción de verdad como valor universal. Durante la revolución heliocéntrica de Copérnico aparece la primera noción científica, se sientan las bases de la observación como postulado para llegar al conocimiento. Pero sabemos que, además de la observación, la ciencia se fundamenta también en la experimentación y en la comprobación. El conocimiento científico construye su concepto de verdad a partir de la evidencia empírica. La ciencia

nace, pues, en el seno de las ciencias naturales. Busca formular leyes para evidenciar lo que se enuncia como verdad.

En la universidad se provoca una ruptura con el pensamiento filosófico. Los estudios sociales surgen bajo el signo del conocimiento científico. En el siglo XIX hay dos vertientes para entender la sociedad. La primera, el positivismo, cuya aspiración era fundamentar los estudios sociales como científicos, mirándose en los postulados metodológicos y epistemológicos de las ciencias naturales. Con esa idea se buscaba construir leyes sociales, universalizar el sentido de verdad.

Las humanidades, la segunda, se cobijan en la hermenéutica en contraposición con el propósito universalizante de la ciencia. Su método se basa en entender a las sociedades en su especificidad y en sus contextos; es decir, mirar los fenómenos sociales como históricos o situados (Wallerstein, 2007).

En dicho proceso de institucionalización del conocimiento —aquí nos atenemos a lo que sugiere Boaventura de Sousa (2009)— hay otras epistemologías, otras formas de conocer que han sido excluidas. A esto De Sousa lo ha llamado *epistemicidio*. Es cierto que piensa el *epistemicidio* en función de la Modernidad, pero también de otras formas de conocimiento no occidentales. En este contexto, queremos situar al arte porque no se ha incorporado cabalmente al proceso de institucionalización. Como señalamos más adelante, el propósito artístico funda otra Modernidad. Sin embargo, al igual que lo históricamente sucedido con el conocimiento científico, el arte también está migrando de otros espacios de enunciación, de los talleres artísticos y las academias hacia las universidades. En la universidad, los artistas se preguntan si el arte es conocimiento y qué tipo de conocimiento es.

El planteamiento que nos interesa sugiere los espacios fronterizos entre el arte y la ciencia en el contexto académico. Lo anterior merece la mención de otro proceso histórico, el del arte, lo que permitirá la reflexión de la frontera como lugar.

## Arte, poética pensante

El arte también registra procesos históricos de institucionalización e imaginación social. Encontró sus primeros lugares de producción en la Iglesia. Fue en los monasterios donde lentamente se monopolizó la producción estética. Esto no sucedió sino en la Edad Media. Antes de eso el artista seguía pensándose bajo los parámetros de la artesanía: no se consideraba creador, sino hacedor de formas cuyo rudo trabajo se caracterizaba por el empleo de herramientas. En la Antigüedad, además, los lugares de producción estaban al servicio exclusivo de los gobernantes y sus cortes.

Según Hauser (2002), durante la Edad Media existieron talleres o “escuelas” adjuntas a los monasterios. Aquí se disciplinó al artista, pues su producción comenzó a realizarse de manera ordenada, aunque lejos estaba todavía de su autonomía. Las piezas elaboradas no eran firmadas, y muchas de ellas eran obra de los mismos monjes.

El verdadero proceso de autonomía ocurre con el desmoronamiento del mundo feudal. En primer lugar, las logias, es decir, el grupo de artistas que trabajaban a la orden de la Iglesia, dieron paso a los gremios. Sucede en un momento de secularización: la burguesía propició la incipiente aparición de un mercado de arte y la obra artística, entonces, dejó de producirse exclusivamente en los monasterios (Hauser, 2002: 294-295). De este modo podemos pensar que los gremios o agrupaciones de artistas que no pertenecían a la Iglesia constituyen un momento de imaginación social.

En segundo lugar, la emergencia de una nueva ideología. Se trató del humanismo, cuya importancia radica en experimentar el mundo desde una mirada antropocéntrica. Junto con esta forma de pensar, la naturaleza se entendió ya no sólo en función de la divinidad. El ser humano se la explicó. Los fundamentos de la ciencia estaban aquí: la observación y la experimentación. Estos valores permearon a lo largo de la Modernidad e influyeron en el arte de dos modos. El primero de ellos significó un acercamiento a las formas geométricas; el artista se volvió observador de la realidad, e incluso acudió

a la experimentación como parte de sus procesos creativos (Hauser, 2002: 380).

La forma *científica* de hacer arte sucedió en un nuevo lugar de producción: la academia. Estos nuevos espacios se caracterizaron por una enseñanza artística que conjugaba la teoría y la práctica. Los talleres, a donde llegaba el artista para formarse con un maestro, privilegiaban el hacer. Con las academias el arte obtuvo su carta de naturalización como arte liberal. Ellas alentaron, además, la idea de genio creativo y elevaron el estatus del artista al de intelectual (Hauser, *idem*).

Esta prístina relación entre arte y ciencia, ocurrida a partir del Renacimiento, resulta paradójica a la luz de otro fenómeno observable. Aquí el segundo modo. El proyecto de la Modernidad, como dijimos, está fundamentado en valores como la verdad, la racionalidad y la objetividad. Jorge Juanes, en su libro *Holderlin y la sabiduría poética* (2003), sugiere que a la par de esta empresa se desarrolló otra Modernidad vinculada al arte. De acuerdo con este autor, los artistas se situaron al margen de un proyecto de Modernidad que concebía a los seres humanos únicos, e invisibilizaba la otredad.

La crítica a los valores modernos se puede apreciar a partir de la ruptura de los artistas con el pensamiento racional. En primer lugar durante el Renacimiento, sostiene Juanes, los artistas reivindicaron la idea de creación y se asumieron ellos mismos como creadores. Esto, desde luego, como parte del proceso de construcción de la autonomía del campo del arte. Posteriormente plantó cara al paradigma de la dominación de la naturaleza. Si algo sucedió para que el pensamiento racional se impusiera a otras formas de conocer, fue el proyecto político que permitió el dominio del mundo, primero de la naturaleza y después de la sociedad. Desde esta perspectiva la naturaleza se miró de manera objetiva, por un sujeto despojado de sentidos e investido de razón.

Como hemos dicho, los artistas se situaron al margen. Primero fueron los pintores. Repararon en la naturaleza desde sus cualidades: texturas, colores, formas, tonos y sensaciones (Juanes, 2003:

36). Posteriormente el pensamiento romántico se situó de frente al ilustrado. Los pintores y los poetas construyeron un discurso a contracorriente de los intelectuales. La naturaleza significó la fuente de inspiración y materia corpórea del arte (Juanes, 2003: 41).

Finalmente, en el siglo XIX la Modernidad se expresó a través de otros símbolos. La ciudad industrial puede considerarse una de las expresiones del progreso. Marshall Berman (1988) ofrece una visión del mundo moderno de entonces: “Es un paisaje de máquinas de vapor, fábricas automáticas, vías férreas, nuevas y vastas zonas industriales; de ciudades rebosantes que han crecido de la noche a la mañana”. Contra esta visión reaccionó la poesía (Juanes, 2003: 47). Los poetas malditos representaron a la sociedad citadina ubicándose ellos mismos en sus márgenes, desterrándose del avance moderno. El arte significó entonces un momento de imaginación social.

Como vemos resultó paradójico que el arte y la ciencia convergieran en los albores del Renacimiento, quizá porque sus lugares de producción desde la Edad Media se vinculaban con la Iglesia. Sin embargo, conforme el mundo se secularizó, los mismos lugares divergieron. La ciencia se impuso sobre el arte y otras formas de conocer.

Los caminos que han recorrido a veces se encuentran. Pero la noción común que tenemos de ambas formas de conocimiento, parece que las ubica en planos excluyentes. Históricamente, como hemos visto, han fundado narrativas distintas para ordenar el mundo, como distintos se convirtieron sus derroteros y lugares de producción. Con el paso del tiempo la ciencia se ha adueñado de una idea de verdad. Su vigencia se debe a que privilegia la razón instrumental, los conocimientos prácticos. Entonces entendemos que tiene una utilidad y que su conocimiento es fruto de un método racional. Aquí su límite.

Por otro lado, y en contraposición a lo utilitario, la idea de arte se vinculó estrechamente al concepto de belleza. Según Kant lo bello place de manera desinteresada. Los objetos artísticos son aquellos cuya función es estética, ontológicamente son para la contemplación. Entonces es evidente suponer que en términos epistémicos el arte se sitúa en un lugar distinto al de la ciencia. Otro límite.

Las fronteras han dado lugar a lo que Juanes (2003) llama dos culturas: el arte y la ciencia. La cultura del arte, dice Juanes, es *lo poético pensante*. Una poética o representación sensible del mundo. Desde aquí, otras lógicas, es posible pensar la realidad.

Por otro lado Hugo Zemelman (2003: 16) dice: “Las formas de relación que el sujeto establece con la realidad rebasan a la lógica no en el sentido de ser irracionales o ilógicas, sino en el de ser a menudo a-lógicas”. Hay otras formas de conocer, otras racionalidades que nos permiten interactuar y representarnos el mundo. El arte es una forma a-lógica en contraposición de la lógica científica. La palabra que mejor la describe es *poética*.

Ahora bien, si el arte es conocimiento ¿dónde está su lugar? Si la universidad se ha constituido como espacio de enunciación del conocimiento, ¿es ésta su lugar? ¿Son otros los espacios del arte como forma de conocimiento? Sus lugares de producción han estado en el sector cultural. Al emigrar a las universidades los artistas se enfrentan a su lógica: artículos, libros, conferencias, coloquios, tesis. Muchos de ellos terminan haciendo investigación con tal de obtener los beneficios del sistema.

Las preguntas enunciadas requieren un análisis sociológico. Sin embargo las respuestas que alrededor de ellas se construyan también contienen problemas epistemológicos. Son éstos los que nos servirán de guía para pensar las fronteras entre el arte y la ciencia como formas de conocimiento.

## Representación y creación

Una de las fronteras donde podemos situar al arte y la ciencia es en la representación. De suyo es común decir que a través de la ciencia *aprehendemos* la realidad. Luis Villoro sostiene que el conocimiento es la capacidad de aprehensión del mundo. Por aprehensión entiende formarse un cuadro completo de las cualidades del objeto, captadas a través de la experiencia (Villoro, 2004). Entonces, como sostiene

Hessen (2005: 24), esta aprehensión sucede en la correlación existente entre el sujeto que aprehende y el objeto aprehendido.

Pero además de lo anterior es importante decir que la ciencia *representa* la realidad. El problema en torno a la representación es de larga data en la historia de Occidente, como lo ha notado Foucault (2008). Para él existe una relación estrecha entre el mundo, como objeto de la representación, y el lenguaje, como la estructura que nos permite nombrarlo. Desde esta perspectiva señala dos grandes momentos en la historia de la representación. El primero de ellos alude a la semejanza como modelo propio de la época clásica. El segundo a la “metáfora, las comparaciones y las alegorías” (p. 58) como modelos de la Modernidad.

Si entendemos la representación no solamente como hacer presente lo ausente, sino el estudio de las observaciones de los objetos, es decir, las observaciones del mundo (Mendiola, 2006: 354), es posible pensar al arte y la ciencia como dispositivos que nos permiten observar.

En este sentido el arte tiene su propia historia. Su teoría supone un desplazamiento en las repuestas a la pregunta: ¿qué es el arte? Este desplazamiento es observable cuando una de las formas de responderla es pensar en la mimesis como una cualidad del arte. Como sabemos, Aristóteles concibió a los artistas (poetas) como imitadores; representaban las acciones humanas. Otra forma mimética la concibe Platón, para quien el artista era un imitador de las cosas ya creadas. El concepto de mimesis estuvo presente, no imperante, hasta prácticamente el siglo XIX, cuando la invención de la fotografía liberó al arte de la representación (Danto, 2003: 55). A partir de entonces la teoría del arte dejó de considerar suficiente la representación como condición, y emergió la creación de realidades como una de las características para pensar la obra artística. Aunque esta tensión (imitación/creación) ha estado presente cuando recordamos los procesos de autonomía del campo artístico.

Las formas de representación no son exclusivas del arte. La ciencia también ha construido sus propios modelos. Foucault y los

hermeneutas ubican la ciencia como un dispositivo *representacional* que también ha tenido sus desplazamientos de la semejanza a la metáfora. Uno de los valores científicos, la Verdad, se comprende a partir de los relatos legitimadores. En la Modernidad, la Verdad se construyó encadenada al referente empírico, a la correspondencia mimética entre el enunciado y lo enunciado.

Howard Becker (2015: 26-27) identifica representaciones asociadas a la ciencia. A saber: los mapas en la geografía y la cartografía, las tablas en los enfoques cuantitativos, los modelos matemáticos de los paradigmas positivistas, y la etnografía, que detalla los modos de vida. Es posible agregar a esta lista al relato como espacio de representación en la historia y otras ciencias sociales.

Hasta aquí hemos planteado que el desplazamiento entre arte y ciencia sucede en la idea de representación como ejercicio común. Otro desplazamiento ocurre en la idea de creación. Según Danto, la teoría de la no-imitación explica el concepto contemporáneo de arte y de creación artística. Desde esta perspectiva es posible dialogar con una idea de ciencia que cuestiona la realidad: es una construcción social cognoscible por el sujeto a través de sus mediaciones históricas, culturales y lingüísticas. Esto nos sitúa en realidades epistémicas.

Trataremos de adentrarnos en este desplazamiento a partir de la noción de creación, para intentar mostrar que existe un núcleo común entre el arte y la ciencia. Además de Danto, Tatarkiewicz (2001) sostiene que la creación llegó al mundo de las artes en el siglo XIX, y no en el Renacimiento, como sugiere Juanes. Así, explica, en la Edad Antigua, cuando apenas se vislumbraba la constitución del campo artístico, los griegos designaban *poiesis* a la acción de hacer mas no crear (Tatarkiewicz, 2001: 286 y ss). El artista no se distinguía del artesano, y su habilidad consistía en la imitación del mundo. Solo la poesía era más cercana a lo que después se designó como acto creativo.

Posteriormente, todavía en la Antigüedad, los romanos comenzaron a cuestionar la creación. Se creaba de la nada, y solamente Dios era capaz de semejante acción: *creatio ex nihilo*. El Renacimiento fue

la época cuando el arte alcanzó su autonomía, el artista se diferenció del artesano, y los objetos artísticos comenzaron a tener una función, la estética. En este ámbito la creación era divina. Si se crea de la nada, lo que existe antes de ella es el tiempo. Es decir: una materia caótica que, al ordenarla, se constituía en realidad, en cosmos. Esta idea, que la podemos rastrear en la hermenéutica contemporánea, nos mostrará después al artista como segundo creador. Para el siglo xx la creación significó novedad. Una capacidad no solamente del artista sino también de todo ser humano (Tatarkiewicz, 2001).

De este brevísimo recorrido podemos distinguir dos sentidos de la creación: como la configuración de una (auto) referencialidad a partir del caos hallado en un tiempo previo a lo creado, y como novedad; es decir, como lo diferente, distinto; como habilidad, destreza, lo posible, lo inesperado y contingente. Creatividad. De este modo la creación es el proceso y el resultado de dicho proceso.

Ahora bien, ¿cómo se articulan la investigación y la creación? En otras palabras, ¿cómo se articulan el arte y la ciencia? La investigación es un proceso que se ha vinculado a la ciencia, y como la creación al arte, no es exclusiva de ella. Generalmente entendemos que la investigación implica observación, preguntas, experimentación con la finalidad de generar nuevos conocimientos (Delgado, 2015: 13).

Consideramos que la investigación y la creación están implicadas en el arte y la ciencia, no separadas. El trabajo del investigador es creación. Pongamos como ejemplo el oficio del historiador. Llega al pasado a través de vestigios, huellas, fuentes primarias. Su primer ejercicio es observar estos documentos, interrogarlos y recoger de ellos información. Este momento de la investigación es el caos, el desorden. Los acontecimientos no están ordenados; el historiador los configura, los convierte en relato, y con ello nos presenta un pasado, el que se imaginó. La historia ha sido creada.

La noción de mimesis en Ricoeur (2004) nos sirve para argumentar nuestra idea de creación como elemento común. Su hermenéutica sostiene que el relato es la aprehensión del tiempo. Podemos suponer que la obra artística tiene una temporalidad como la científica.

Esta temporalidad se divide entres momentos: el fenomenológico, el narrado y el refigurado. El primero de ellos es el caos. Lo que existe fuera de la obra, bien sea en el tiempo histórico o en la psique. El segundo es la operación que hace el autor, artista o científico, para ordenar. El tercero es la interpretación de quien contempla o lee la obra. De este modo el arte y la ciencia se constituyen en relato.<sup>1</sup>

El otro sentido, la creación como creatividad o novedad, también es inherente al trabajo del investigador y del artista. Aquí otro espacio liminal. La investigación/creación es un concepto que vincula a la producción de conocimiento en la ciencia y en el arte.

La investigación es creatividad. Nos referimos al pensamiento divergente, la intuición y la subjetividad en la ciencia. Lo decía Pierre Bourdieu (2002): el científico social debe romper con el sentido común o con las prenociones. Ese rompimiento implica un acto creativo en tanto divergente. Así, pues, se privilegia la originalidad y la flexibilidad, la habilidad de abandonar caminos explorados y encontrar nuevas direcciones (Romo, 1987). Los investigadores hallan rompimientos al construir su objeto de estudio, a partir de miradas propias, de puntos de vista cuya originalidad se halla en el sujeto que explora.

Las metodologías creativas son propias de la investigación/creación. Al menos tres podemos enumerar: La bitácora, la serendipia y la transdisciplina (Anaya y Cózar, 2015). Es común en el arte y la ciencia realizar un registro de lo observado, de nuestras reflexiones y posibilidades en el marco de un proyecto. Este tiene una temporalidad que rebasa al protocolo. Su inicio se ubica desde el surgimiento de la idea, transita hacia la maduración y la explicación en el protocolo, y desciende al desarrollo hasta llegar a su conclusión. En todo momento hacemos registros que nos ayudan en la agonía del ritual que significa el proyecto. Estos registros son las bitácoras. Las escribe el artista, pero también realiza bocetos que solidifican una idea, o

---

1 Debemos observar aquí otro modo de concebir el relato: como dispositivo organizador y comprensivo del mundo, es decir, no la obra de arte ni el documento científico, sino el arte y la ciencia como relatos de la humanidad.

son guiños a nuevos proyectos. Las escribe el investigador, sobre todo cuando realiza trabajo de campo. No es el único momento. También en gabinete, en su cubículo, escribe apuntes, notas sueltas que cumplen la misma función que la bitácora del artista.

Cuando hablamos de serendipia nos referimos al mexicanismo chiripa: un hallazgo fortuito, producto del azar, la casualidad, el accidente. La serendipia tiene la función, nada desdeñable, de poner en crisis nuestras certezas, nos exige flexibilidad, adaptar lo nuevo, incorporarlo a la investigación/creación o reformular nuestros propósitos.

¿Cuándo sucede? Imaginar que todo está sujeto al azar no es condición de la serendipia. Insistimos en que la investigación/creación es un momento largo, agónico, ritualizado, en el que nos sumergimos. Este trance nos permite mirar los accidentes. La atención que prestamos a la realidad y a los sueños sucede si usamos nuestros “lentes epistemológicos”. Solamente los llevamos puestos cuando vivimos el ritual de la investigación/creación. Vemos realidades construidas, mediadas por el sentido de la búsqueda, por la necesidad de construir conocimientos, por el utillaje lingüístico específico del creador y del investigador. Cuando eso sucede hacemos lecturas de lo que nos sucede basados en el metalenguaje del arte y la ciencia. Construimos realidades epistémicas. Solo ahí tiene lugar la serendipia.

Finalmente, la transdisciplina (multimedios en Anaya y Cózar). No sólo es un cruzamiento de disciplinas, sino también un transitar por otras disciplinas. El artista se nutre de conceptos que toma de las ciencias sociales y las humanidades, que caminan con los propios de las artes y que orientan su propuesta estética. Asimismo, toma estrategias metodológicas de la investigación, como el trabajo documental y de campo, y transita por ellas. El tránsito, además de lo teórico-metodológico, también sucede en la obra, cuando los conceptos orientan y, de algún modo, se recrean en ella. La transdisciplina, finalmente, es el espacio fronterizo, liminal, que aparece en los cruces del arte y la ciencia.

Del otro lado, quien hace ciencia también se piensa como autor. Hacerlo significa asumir la originalidad de su trabajo.<sup>2</sup> La identidad aquí manifiesta linda con la creatividad y la novedad de la obra. Una de las formas de resolver la tensión es a través de la dimensión estética del texto: su urdimbre, estructura, tropos, analogías y metáforas, lenguaje. La narrativa como posibilidad.

También está implicada la heurística. Para Matute (1999: 9), esta tiene dos sentidos, según su ámbito de aplicación. El primero de ellos la concibe como la capacidad para la invención. Para los griegos la heurística consistía, además de la invención, en el descubrimiento. Se llegaba a este no por azar, sino a través de la reflexión (Maldonado, 2005: 101). Aquí, entonces, su segundo sentido: como investigación de las fuentes de conocimiento (Gaos, en Matute, 1999: 10).

Según su primer sentido, el desplazamiento ocurre del arte a la ciencia. En el segundo, dicho desplazamiento es a la inversa. Entonces, una de las formas de producción artística es heurística. La vieja idea de genio y de inspiración, como los misterios de la creación, se sustituye por un conjunto de reglas y operaciones técnicas y conceptuales. El artista “busca resolver problemas lógicamente (...) realiza experimentos, teorías (...) elabora modelos” (Sánchez, 2015: 68).

Este núcleo común, la creatividad como novedad, divergencia y heurística, despierta malestar en los relatos científicos y artísticos, más aún si atendemos a sus lugares de producción. El pensamiento divergente se enfrenta a la castración por prácticas intersubjetivas de validación del conocimiento. Nos referimos a los géneros discursivos de la ciencia. El artículo o *paper* está determinado por una estructura que ordena el pensamiento de tal modo que la creatividad se relega. El libro, soporte prácticamente en desuso, permitía explorar la creatividad del científico.

Los artistas también se disciplinan. Cuando se proponen la obra investigan sobre lo que quieren hacer y decir. Nos referimos, además del tema, a que también experimentan materiales, técnicas, procesos. Sin embargo, esta práctica genera malestar al menos en

---

2 La idea de originalidad nos remite al problema de la creación, es decir, al origen.

el espacio universitario, y urge al mundo del arte a identificar su especificidad en este contexto. Por ejemplo, la elaboración de un proyecto de investigación/creación, a nuestro juicio, responde a una matriz constituida por preguntas comunes. A saber: ¿Qué? ¿Por qué? ¿Para qué? ¿Cuándo? ¿Dónde? ¿Con qué? ¿Quiénes? ¿Desde dónde? De estas se desprenden las partes del protocolo. Los artistas interrogan: ¿debo construir preguntas?, ¿redactar objetivos o propósitos?, ¿hacer un estado del arte?, ¿explicar el proceso? La heurística como poética responderá de manera afirmativa. El artista situado en su tradición moderna se defenderá argumentando, imponiendo el azar, el caos, la contingencia, el juego a la racionalidad expresada en los protocolos. Entenderá la frontera como límite que separa.<sup>3</sup>

## Método o poética

Otro desplazamiento. Nos referimos ahora a la noción de método. Las preguntas que nos guían al respecto son las siguientes: ¿En qué momento se concibe la obra de arte? ¿Antes del proceso de producción o ahí mismo? Es como si nos preguntáramos ¿cuál es el método para la construcción del conocimiento? ¿Partimos de supuestos o hipótesis o arribamos después de la experiencia?

Estas preguntas también articulan al arte y a la ciencia, las que, como hemos dicho, históricamente se han construido en lugares de enunciación distintos. Sin embargo, más allá de percepciones, se interpenetran. Lo común en ellas, afirma García Canclini (2011: 41), es la incertidumbre:

---

Las artes participan en la redefinición de las ciencias sociales, que también dudan de su identidad y hallan en el arte no la solución, la salida, sino, como decía Maurice Merleau-Ponty acerca del marxismo, un lugar a donde uno va “para aprender a pensar” (García Canclini, 2011: 41).

---

3 Véase a modo de ejemplo la descripción del proceso creativo en Santiago García (2006).

El núcleo común puede observarse en sus modos de hacer. El investigador:

Yo creo que la construcción del objeto en una investigación con perspectiva cualitativa tiene varias etapas; comienza con la intuición, va en un proceso de ida y vuelta de reflexividad del propio investigador, rascando aquí y allá, y llega un momento en el cual sientes que ya tienes algo que te permite hacer la especificación de una pregunta, de objetivos y de una metodología. Y entonces es cuando yo diría que tenemos construido un objeto (Domínguez, 2007: 44).

El artista:

...García Lorca: “El poeta que va a hacer un poema tiene el vago sentimiento de que parte hacia una cacería nocturna en un bosque muy lejano”. Y Van Gogh: “A menos de que uno sienta la necesidad de saber lo que hay en su mente y verlo, un hombre no es un pintor” (Labrada, 1984: 50).

¿Dónde ocurre el desplazamiento? La historia nos lo dice. El investigador señala “la perspectiva cualitativa”. Esta es relativamente reciente en las ciencias sociales. Debemos recordar que durante el siglo XIX el relato científico se construyó al amparo del positivismo. El modo de proceder era el empirismo; es decir, la corroboración *del* enunciado como coincidencia con *lo* enunciado. El discurso científico debía *simpatizar* cabalmente con la realidad, demostrarse. Lo anterior se alcanzaba gracias a la objetividad, y de este modo se llegaba a la verdad.

Las nociones constructivistas o cualitativas son del siglo XX. Con ellas se sitúa al observador, al sujeto que construye conocimiento. La pretendida objetividad fue suplantada por los modos, las mediaciones históricas y culturales del investigador, y por su subjetividad. Solo así se entiende partir de intuiciones, de corazonadas, procesos donde no cabe la razón.

Dichas intuiciones o corazonadas nos acercan a la idea de libertad en el arte. A cierto subjetivismo. Hemos dicho que una de las características del arte y de los artistas es lo posible o contingente. La creación es abierta a la incertidumbre, como diría Canclini. Es decir,

la obra de arte no necesariamente es pensada *a priori*, sino su origen está en *lo posible*. En la patafísica. Esta postura, la que pone al individuo en el centro de la investigación y de la creación, es común en el arte, y en algún momento fue revolucionaria en la ciencia.

Sobre el acto creativo, *lo posible*, dice el escritor Jesús Morales (2017: 208):

— La escritura de una obra de creación es pensamiento constante en el escritor, sin necesariamente alcanzar una figuración clara en su tiempo de gestación. Lo cierto en ese tiempo es la confusión, la angustia, el trabajo. Existe ciertamente la idea de aquello por escribir, pero no necesariamente de sus fases, su inicio, su final. Se presenta para el creador, a más de una necesidad inextricable de escribir, el largo proceso de indagación, de reflexión, de búsqueda, de transformación.

Los momentos de indagación, búsqueda, reflexión y transformación recuerdan el trabajo del investigador. Respecto del artista, los resultados son distintos, pero parece que el proceso es el mismo. Un proceso recursivo, se avanza y se vuelve en sus momentos, como cinta de Moebius, según el método o la poética.

Es común asumir en la tradición investigativa dos grandes modos de hacer: el inductivo y el hipotético deductivo. El primero nos sugiere al investigar haciendo. Este modo de proceder es común al historiador: se adentra en los archivos y, conforme avanza, el pasado, objeto de su investigación, poco a poco aparece. Intuye que algo hay, mas no sabe qué. Existe aquí una articulación con la poética: el saber práctico. Según los artistas, “no existe una representación interior de lo que se va a hacer. El artista sólo sabe lo que quiere hacer cuando se encuentra haciéndolo” (Labrada, 1984: 49). Sin embargo, como hizo Ariadna, si jalamos de este hilo: “existe ciertamente la idea de aquello por escribir” (*supra*), la poética se articula con otra tradición investigativa: la deductiva.

El razonamiento deductivo construye premisas de las que se deducen realidades. Es decir, el enunciado antecede a lo enunciado. Este razonamiento, a la vez método, es el que comúnmente se en-

seña como fundamento básico a quien se inicia en la investigación. Sus momentos: observación, hipótesis, deducciones y comprobación empírica. ¿Existe alguna articulación a la poética? Maritain considera que la obra de arte se piensa antes de ser hecha, se razona antes de ser materia:

---

Pero si el arte no es humano por su fin, lo es, y esencialmente, por su modo de obrar. Pues se trata de hacer una obra de hombre, que ha de tener la marca del hombre: *animal rationale*.

La obra de arte ha sido pensada antes de ser hecha; ha sido plasmada y preparada, formada, incubada, madurada en una razón antes de pasar a la materia (Maritain, 1972: 13-14).

Juan José Arreola (2010: 9), en su *Bestiario*, lo expresa de este modo:

---

Antes de devorarlas, el búho digiere mentalmente a sus presas. Nunca se hace cargo de una rata entera si no se ha formado un previo concepto de cada una de sus partes. La actualidad del manjar que palpita en sus garras va haciéndose pasado en la conciencia y prelude la operación analítica de un lento devenir intestinal. Estamos ante un caso de profunda asimilación reflexiva.

Consideramos que ambos caminos, método o poética, se entrecruzan, no existen en su pureza. El investigador y el artista no son tabula rasa. No comienzan de cero. El momento de la creación y de la investigación empieza en la experiencia; es decir, en observaciones. No queremos afirmar que el tiempo del arte es enteramente histórico. El tiempo de la obra es ficticio, su existencia sucede en el mundo de la obra. En concordancia con lo que hemos dicho sobre la creación, si existe un tiempo antes de la obra artística, no es absolutamente un tiempo histórico, el del mundo del autor, sino también ficticio, en tanto producto de la imaginación. En este sentido, Gastón Bachelard (2013) atribuye a la imaginación creadora un lugar reservado en la intimidad de quien crea, su psique. “La imagen poética [tiene] un origen absoluto, un origen de conciencia” (p. 2), dice. Resulta paradójica esta aseveración respecto de lo que hemos planteado. Sin embargo, el mismo Bachelard se propone pensar la ima-

ginación creadora a partir de la fenomenología, desde lo observable. Nos referimos a situaciones que se inscriben no sólo en el tiempo histórico, sino también en el alma: sueños, emociones, motivaciones, situaciones memorables o execrables. Sergio Pitol (1996: 177), por su parte, sostiene que su poética se nutre de lo que ha vivido: “... los conflictos personales, las preocupaciones sociales, los buenos y los malos amores, las lecturas, y, desde luego, los sueños”.

En este sentido volvemos otra vez al postulado inicial. La investigación y la creación tienen un núcleo común. No significa que sigan las mismas reglas. Significa que los modos de hacer tienen su origen en el caos. Artistas y científicos entran en él, observan, inquietan, agonizan, ordenan y desordenan, van y vienen hasta que emerge lo nuevo.

## Limes: Verdad y discurso

Si el conocimiento está vinculado a la idea de verdad, debemos preguntarnos por la verdad en el arte. Al hacernos esta pregunta acudimos al método de la creación; es decir, a la poética. La verdad en el arte se entiende si miramos a través del arte *como si* algo hubiera en él. Es decir: no debemos mirar ni esperar una referencialidad aunque haya un correlato con lo real; sino debemos mirar *como si* hubiera referencialidad. He aquí, por ejemplo, lo que la hermenéutica ha sugerido para el relato historiográfico: emigrar del *tal como* al *como si* (Ricoeur, 1996).

En este sentido la verdad en el arte no necesariamente se construye en relación con una referencialidad, sino en torno a la experiencia estética, al modo en que nosotros comprendemos la obra artística. Por esta razón es necesario pensar en una educación estética y no en una educación artística: aprender a mirar sensiblemente al mundo.

Así, pues, la idea de verdad en el arte radica en la experiencia, en la comprensión de la obra propiciada por la educación estética. La diferencia en la ciencia es que esta se fundamenta en la experiencia empírica. La pretensión de la obra de arte es mostrar/nos el mun-

do, mostrar la verdad; la ciencia pretende demostrar/nos el mundo, demostrar la verdad.

Aquí pensamos también en los pactos que los seres humanos establecemos con las obras artísticas y científicas. Cuando nos situamos frente a una novela establecemos un pacto de lectura y fingimos creer la historia ficticia como cierta. Por lo tanto, nos dejamos llevar por el mundo de la novela; cuando estamos frente a una obra científica nos confiamos porque sabemos que es un enunciado demostrado a través de la *empíria*.

A través de los pactos, al fingir o al confiar en la obra artística o científica, experimentamos una verdad que se produce en el ámbito de lo simbólico, para el caso del arte, y en lo empírico para la ciencia.

Otro entrecruzamiento sucede en el ámbito de lo discursivo. Bajtín (1997) se preocupaba por los géneros discursivos, en los que podemos ubicar el arte y la ciencia. Un enunciado, sostenía, es iniciado por alguien y replicado por otro hasta construir un gran enunciado. El arte y la ciencia son géneros discursivos que inician o replican enunciados, hasta encadenarse en uno solo. Estos enunciados construyen discursos sobre lo real.

Lo anterior se puede reflexionar desde las interrelaciones de la historia y la literatura (u otras expresiones científicas y artísticas). Son géneros discursivos que se complementan, según la idea de Bajtín. A pesar de esta complementariedad, la verdad se sustenta en lo simbólico, para el arte y la literatura, y en lo empírico para la ciencia.

## Una frontera: Historia y literatura

La Historia recorrió el camino de su institucionalización en el siglo XIX. Para entonces, se dice, no había distinción clara entre el relato histórico y el relato literario. Al llegar al ámbito universitario, la Historia se desligó de la literatura. Entonces se pensó también ciencia social. A propósito de la pregunta vigente, ¿qué es la historia?, los historiadores defienden el ejercicio historiográfico *como si* fuera ciencia:

guarda pretensiones de verdad, construye un método científico en el que la evidencia empírica es garante del enunciado.

Uno de los historiadores que contribuyeron a la fundación de la ciencia histórica fue Leopoldo von Ranke. Su pretensión fue narrar el pasado *tal como* ocurrió. Este *tal como* es el *así fue*; es decir, hay una pretensión de verdad. Para Ranke era de suma importancia el uso de fuentes primarias, la evidencia empírica. Las fuentes son las garantes de la verdad, las que conducen al conocimiento verdadero, científico. A él se le debe el método histórico: la interpretación de fuentes.

La frase *tal como*, que dominó el panorama historiográfico anclado al positivismo, será puesta en crisis con ciertas corrientes teóricas, filosóficas y hermenéuticas, algunas de ellas vinculadas a la posmodernidad. Estas corrientes vuelven a emparentar la historia con la literatura y sugieren sustituir el *tal como* por el *como si*.

Uno de los cuestionamientos viene del llamado giro lingüístico. Gracias al lenguaje, o al modo en que nombramos al mundo, se produce ese mundo. El lenguaje no expresa cabalmente lo que queremos decir; el lenguaje no representa cabalmente el mundo. Es una crítica al concepto moderno de verdad. En el caso de la historia, se señala la imposibilidad de representar el pasado *tal como* ocurrió. En este sentido, en la posmodernidad se habla de una teoría antirrepresentacionista. Es decir, el pasado no se puede representar *tal como* ocurrió, sino se representa *como si* hubiera ocurrido. Es como el historiador se lo representa a sí mismo y como lo representa a los demás. El pasado entonces es una *posibilidad*.

Estas críticas a la Historia como ciencia la ponen otra vez de frente a la literatura. Una de las formas de construir el pasado es a través del relato. Implica narración, forma de tramar, para configurar el haber-sido como una obra literaria. También se critica el uso de fuentes. En la historiografía positivista se afirma que el documento primario es la fuente para llegar al pasado. Otras fuentes ayudan, como la literatura, el arte, el cine. En este sentido hay una crítica al documento como fuente. El documento no nos dice *tal como* ocurrió el pasado, sino más bien nos induce a pensar el pasado. No es necesariamente el único garante de la verdad. Se impone la necesidad de

interrogar a la fuente. Es interesante, porque la representación del pasado depende de las preguntas que hagamos. Volvemos a la idea de que el pasado no es *tal como* sino *como si*. No significa faltar al criterio de verdad, sino explorar una idea de verdad. Michel de Certeau (1994) expresa que los historiadores realizan una doble operación historiográfica. La primera de ellas pretende hacer ciencia: acude a sus fuentes documentales, las examina y determina que ellas son huellas del pasado; por lo tanto, se puede construir un relato cierto. Acude a estrategias teóricas y metodológicas.

La segunda operación sucede al momento de escribir el relato. Lo hace como si los historiadores fueran escritores. Usan estrategias literarias para contar la historia: urden, traman, construyen personajes, juegan con el tiempo, que deja de ser histórico para ser fictivo. Debemos pensar la ficción como lo  *fingido*, y no como lo  *ficticio* en el caso del relato historiográfico.

Los entrecruzamientos, el espacio de diálogo entre la historia y la literatura, se dan en el relato, el vehículo del conocimiento histórico. Estas mismas corrientes sostienen, en este tenor, que los historiadores hacen ficciones: acuden a modos de tramar como los novelistas. Identifican al menos cuatro modos de hacerlo: el romance, la comedia, la tragedia y la sátira.

Ricoeur, cercano por momentos a Hayden White (2005), toma de él la idea de los modos de tramar. Sostiene que las intersecciones entre historia y literatura son el relato y los modos de tramar. Aboga por la narratividad de la historia, porque en ella hay personajes, nudos argumentales, móviles, climax; es decir tiene la estructura de un relato. Agrega que describir también es una forma de narrar. Las estructuras también configuran estrategias narrativas.

De este modo, el relato construye sentido. Con ello quiero decir que el autor del relato implica ideológicamente a sus lectores. Los orienta en la forma de percibir el mundo o el pasado histórico. Lo que hacemos los lectores es redescubrir el tiempo.

Hemos observado los cruces entre dos formas de conocer que en el sentido común parecen ajenas. El arte y la ciencia tienen un

núcleo común que hemos rastreado en la investigación, la creación, el método, la poética, la representación y el relato. Este núcleo no es más que el espacio fronterizo, lo que nos recuerda la complejidad del mundo y nos urge miradas liminales.

## Referencias

- Albarrán, María de Lourdes y Roberto Manero Brito (2010), “La migración, una institución”, *Enseñanza e Investigación en Psicología*, 15 (1), enero- abril, México, pp. 159-182.
- Anaya, Yosi y Xavier Cózar (2015), “Bitácora, serendipia y multimedios: construyendo metodologías creativas en la investigación artística”, en Vladimir González Roblero (Coord.), *Arte y epistemología*, Chiapas, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, pp. 71-78.
- Arreola, Juan José (2010), *Bestiario*, México, UNAM.
- Bachelard, Gastón (2013), *La poética de la ensoñación*, México, Fondo de Cultura Económica, formato *epub*.
- Bajtín, Mijaíl (1997), *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI.
- Becker, Howard (2015), *Para hablar de la sociedad: la sociología no basta*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Berman, Marshall (1988), *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la Modernidad*, Madrid, Siglo XXI.
- Bourdieu, Pierre; Chamboredon, Jean-Claude y Jean-Claude Passeron (2002), *El oficio de sociólogo*, México, Siglo XXI.
- Burke, Peter (2002), *Historia social del conocimiento. De Gutenberg a Diderot*, Barcelona, Paidós.
- Certeau, Michel de (1994), “La operación histórica”, en Françoise Perus (Comp.), *Historia y literatura*, México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora.
- Danto, Arthur (2003), “El mundo del arte”, *Disputatio. Philosophical Research Bulletin*, pp. 53-71. Disponible en: <https://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/127353/1/2013%20Danto%20WorldArt.pdf>. Consultado: 10 de octubre de 2018.
- Delgado Tania, Catalina y Elsa María Beltrán (2015), “La investigación-creación como escenario de convergencia entre modos de generación

- de conocimiento”, *Iconofacto*, vol. 11, núm. 17, Universidad Pontificia Bolivariana, pp. 10-28. doi: <http://dx.doi.org/10.18566/iconofac.v11n17.a01>.
- Domínguez Gutiérrez, Silvia (2007), “El objeto de estudio en la investigación. Diversas aproximaciones”, *Revista de Educación y Desarrollo*, vol. 7, Universidad de Guadalajara, pp. 41-50.
- Fábregas Puig, Andrés (2005), “El concepto de frontera: una formulación”, en Alain Basail Rodríguez (Coord.), *Fronteras des-bordadas. Ensayos sobre la frontera sur de México*, México, Casa Juan Pablos/Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, pp. 21-51.
- Foucault, Michel (2008), *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, México, Siglo XXI.
- García Canclini, Néstor (2011), *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*, México, Katz Editores.
- García, Santiago (2006), “La investigación y los procesos de investigación colectiva”, en Pedro Pablo Gómez y Édgar Ricardo Lambuley, *La investigación en artes y el arte como investigación*, Bogotá, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, pp. 17-26.
- Gustafsson, Jan Edvin Christian (2011), “La insoportable ambigüedad de la frontera”, en Gloria Ciria Valdez Gardea y Helene Balslev Clausen (Coord.), *Retratos de fronteras. Migración, cultura e identidad*, Hermosillo, El Colegio de Sonora, pp. 21-35.
- Hauser, Arnold (2002), *Historia social de la literatura y el arte. Desde la prehistoria hasta el barroco*, t. I, Argentina, Debate.
- Hessen, Johann (2005), *Teoría del conocimiento*, México, Editores Unidos Mexicanos.
- Juanes, Jorge (2003), *Holderlin y la sabiduría poética (la otra Modernidad)*, México, Itaca.
- Labrada, María Antonia (1984), “La racionalidad en la creación artística”, *Anuario filosófico*, vol. 17, núm. 1, España, pp. 45-64.
- Maldonado, Carlos (2005), “Heurística y producción de conocimiento nuevo en la perspectiva cts”, en I. Hernández (Comp.), *Estética, ciencia y tecnología*, Bogotá Pontificia Universidad Javeriana, pp. 98-127.
- Maritain, Jacques (1972), *Arte y escolástica*, Argentina Club de Lectores.
- Matute, Álvaro (1999), *Heurística e historia*, México, UNAM.
- Mendiola, Alfonso (2006), “Las representaciones como temas de estudio de la historia. Una aproximación desde Louis Marin”, en Valentina Torres

- Septién, *Producciones de sentido*, 2. *Algunos conceptos de la historia cultural*, México, Universidad Iberoamericana, pp. 343-355.
- Morales Bermúdez, Jesús (2017), “Reflexiones en torno a la creación artística y la crítica literaria a partir de la novela *El regreso*. Nueva vía de las conversaciones (2013 y 2015)”, en Rafal Reichert y otros, *Discursos históricos, literarios y culturales desde el sur de México y Centroamérica*, Tuxtla, UNICACH, pp. 207-228.
- Pitol, Sergio (1996), *El arte de la fuga*, México, Ediciones Era.
- Ricoeur, Paul (1996), *Tiempo y narración. El tiempo narrado*, vol. III, México, Siglo XXI.
- (2004), *Tiempo y narración*, vol. I, México, Siglo XXI.
- Romo Santos, Manuela (1987), “Treinta y cinco años del pensamiento divergente: teoría de la creatividad de Guilford”, *Estudios de Psicología*, núm. 27-28, Madrid, pp. 175-192.
- Sánchez, Daniel Jorge (2015), “La dimensión epistémica de la creatividad en el proceso artístico contemporáneo”, en Vladimir González Roblero (Coord.), *Arte y epistemología*, Chiapas, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, pp. 60-70.
- Sousa Santos, Boaventura de (2009), *Una epistemología del sur. La reinención del conocimiento y la emancipación social*, México, Siglo XXI y CLACSO.
- Tatarkiewickz, Wladislaw (2001), *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, España, Tecnos.
- Villoro, Luis (2004), *Crear, saber, conocer*, México, Siglo XXI.
- Wallerstein, Immanuel (s/f), *Abrir las ciencias sociales*, México, Siglo XXI.
- White, Hayden (2005), *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Zemelman, Hugo (2003), *Conocimiento y ciencias sociales. Algunas lecciones sobre problemas epistemológicos*, México, UACM.

Mauricio Sánchez  
Jiménez; *Sin título*,  
Grafito y carboncillo  
sobre papel, 10x8 cm.;  
2018





ARTE Y CONOCIMIENTO  
EN LOS ALBORES  
DE LA MODERNIDAD:  
ACERCAMIENTO COMPRENSIVO  
DESDE UNA PERSPECTIVA  
DECOLONIAL

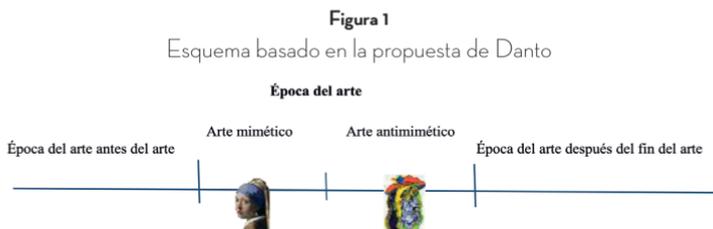
# ARTE Y CONOCIMIENTO EN LOS ALBORES DE LA MODERNIDAD: ACERCAMIENTO COMPRENSIVO DESDE UNA PERSPECTIVA DECOLONIAL

CLAUDIA ADELAIDA  
GIL CORREDOR

En el presente capítulo se exponen resultados de un estudio sobre la relación entre el arte y la epistemología hecho a través de la práctica docente en el área de teoría e historia del arte en la licenciatura en Artes Visuales de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas durante tres años. El estudio aborda la Historia del Arte oficial —es decir, la que se ha institucionalizado desde una perspectiva eurocéntrica—, como referente para identificar los distanciamientos o las aproximaciones que se han dado entre las nociones de arte y de conocimiento durante el surgimiento de la Modernidad. Esta identificación permitió precisar la necesidad de contar con perspectivas nuevas o emergentes para

reconocer la capacidad del arte como generador de conocimiento desde una perspectiva diferente a la dominante.<sup>1</sup>

Como punto de partida, se asumió la periodicidad de la historia del arte propuesta por Arthur Danto,<sup>2</sup> a través de tres momentos esenciales: El primero lo denomina *la época del arte antes del arte*, en el cual el concepto de arte no tenía lugar en la conciencia general; este primer momento también es reconocido como arte de la antigüedad. El segundo, *la época del arte*, que surge con el Renacimiento en Italia, pero especialmente con la narrativa de Giorgio Vasari, y se extiende hasta mediados del siglo xx —Danto divide este momento en dos, la del arte mimético o clásico, que va aproximadamente del siglo xiv a finales del xviii, y el antimimético, que abarca el arte de vanguardia del siglo xix y parte del xx—. El tercero, *la época del arte después del fin del arte*, de mediados de los años setenta del siglo xx hasta la actualidad, en la cual, según lo explica Danto, las grandes narrativas se agotan.



Inicialmente, el estudio se sitúa en la época que Danto llama *del Arte*, con la intención de identificar los primeros rasgos de la relación entre el conocimiento y el arte en el surgimiento de la Modernidad. En este período histórico de Europa, llamado del Renacimiento, se

- 1 Más de una veintena de jóvenes estudiantes de la carrera de artes visuales formaron parte de la reflexión y el análisis de este estudio; por ello las miradas fueron diversas y localizadas en la necesidad comprensiva del arte en la región de Chiapas, México.
- 2 Claramente, la propuesta de organización de la historia del arte de Danto pone a Europa como el centro o parámetro desde el cual medir e instituir un modelo para el arte en el mundo. No obstante ello, en este estudio se usó para dar inicio al análisis correspondiente al periodo del Renacimiento.

da el reconocimiento del arte como un fenómeno capaz de configurarse con autonomía de la vida cultural. En él surge el estudio histórico del arte, la crítica, la reflexión estética, la noción de artista y la institución de los museos de arte. Es por ello que Danto lo nombra como *la época del arte*.

El Renacimiento marcó un punto fundamental en el largo proceso de transición de una economía feudal a otra de acumulación de riqueza, la cual, además, definió un nuevo modelo de ser humano: el individuo autorrealizable. Según plantea la filósofa húngara, especialista en estudios de la vida cotidiana renacentista, Ágnes Heller, en este período se lleva a cabo un quiebre en la concepción antropológica del ser humano, debido a que se pasó de la noción estática del hombre a la del hombre dinámico y universal. Explica que la individualidad renacentista implicaba:

---

...andar al paso de las situaciones nuevas y en constante transformación, sensibilizarse ante el “tiempo”, buscar y encontrar ocasiones para la acción individual en el flujo y reflujó de la realidad, situarse en la cresta de la ola —y no sólo desplazarse con los acontecimiento, sino ponerlos en marcha también—, avanzar con el correr del tiempo y hasta anticiparse a él. Se trataba de empresas que brotaban de la vida pública, que pedían una vida pública y confluían en ella (Heller, 1980: 205).

Es así que la naciente economía de acumulación de capital propia del Renacimiento implicó que las relaciones sociales se hicieran más fluidas y cambiantes. El individuo trató de ubicarse en los nuevos estratos sociales, lo que favoreció la naciente dinámica social, política y económica desde la cual fue posible crear los conceptos de arte y artista asociados con la genialidad y las dotes excepcionales.<sup>3</sup>

Y es que el individuo renacentista sentó sus raíces en el proceso en el que sus lazos con la comunidad se resquebrajaron al diluir los vínculos con lo familiar y la posición social preestablecida hasta conformar un tipo de estructura social que dejó de ser comunal para darle paso a otra que se centraba en la competencia interindividual.

---

3 Son criterios que se asociaron exclusivamente con artistas varones.

Así, los artistas del siglo xv y xvi de Italia, Inglaterra, Francia y parte de los Países Bajos, lugares de mayor desarrollo del modelo renacentista, se exhibían públicamente con una personalidad suficientemente poderosa como para autosuperarse o superar a sus contemporáneos.<sup>4</sup>

En el libro *La vida de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos*, del italiano Giorgio Vasari, que se publicó por primera vez en Italia en 1550, se comprueba la concepción renacentista del arte y los artistas asociada a la historia como relato de los hombres, sus habilidades técnicas e instrumentales, así como sus datos biográficos.<sup>5</sup> Para ello Vasari recurrió a un género que, desde entonces, ha impregnado la historia del arte, en el cual pintores y escultores son retratados con un toque teatralizado y anecdótico que los exalta. Sus obras, a su vez, se analizaron como expresión definitiva de un temperamento que impulsaba la creación. Un ejemplo de ello se encuentra en la descripción que Vasari hace del pintor, escultor y arquitecto florentino Giotto:

---

La misma deuda de gratitud que contraen los artistas pintores con la naturaleza —la cual sirve continuamente de ejemplo a quienes, extrayendo lo bueno de sus partes mejores y más bellas, siempre se ingenian en representarla e imitarla—, la han contraído también, a mi entender, con Giotto, pintor florentino (...) Y, en verdad, fue milagro muy grande que aquella época grosera e incapaz tuviese el poder de obrar en Giotto tan sabiamente que el dibujo, del cual poco o ningún conocimiento tenían los hombres de esos tiempos, mediante él volviese enteramente a la vida... (Vasari, 2011: 26).

Vasari narra con gran detalle acontecimientos de la vida de Giotto, así como lo hizo de numerosos artistas toscanos y florentinos, con

---

4 No es casual entonces que en el Renacimiento se diera un énfasis tan sobresaliente al retrato o al autorretrato como un medio muy eficaz para exponer, o hasta immortalizar, la personalidad y las cualidades del individuo.

5 Se considera que Vasari estableció las bases para una historiografía artística con sustento en un método biográfico. Se trata de una metodología que estableció una concepción progresista de la historia del arte dentro de un esquema razonado. Véase al respecto el artículo de Beatriz Garrido Ramos publicado en el número 2 del año 2014 de la Revista *ArtyHum*. Revista Digital de Artes y Humanidades, en las páginas 102 a 108.

un estilo que lo engrandece y glorifica. Además, describe sus obras organizándolas cronológicamente para mostrar el refinamiento que alcanzó tras grandes esfuerzos y una profunda dedicación, así:

---

...Baste decir que toda esa obra conquistó a Giotto enorme reputación por la bondad de las figuras y por el orden, la proporción, la vivacidad y la facilidad que poseía naturalmente y que mediante el estudio había desarrollado mucho más, sabiendo en todos los casos expresarse claramente. Y porque Giotto, además de lo que la naturaleza le diera, fue estudiosísimo y siempre estuvo pensando en cosas nuevas y hurgando en la naturaleza, mereció ser llamado discípulo de la naturaleza, y solamente de ella (Vasari, 2011: 30).

Es frecuente encontrar en los retratos que Vasari hace de los artistas de la época la comparación entre la naturaleza y sus obras de arte. Constantemente asocia la habilidad artística con la capacidad para imitar o representar a la naturaleza, a tal grado que la convierte en la principal fuente de su sabiduría. En este periodo se funda un vínculo entre arte y conocimiento logrado a través de la apropiación de leyes estructurales contenidas principalmente en la geometría y las matemáticas, las cuales se consideraron un medio para explicar y poseer a la naturaleza misma.<sup>6</sup>

El arte, pues, se convierte en un instrumento que permite al artista apropiarse de las leyes que explican y controlan aquello que hasta entonces se percibía como indómito y amenazante. La naturaleza se convierte así, bajo la mirada del individuo renacentista, en algo funcional, y dejar de ser algo mágico o espiritual. El arte y los artistas se conciben como medios para apropiarse del paisaje, al grado de considerarlos sus artifices. El artista conquista a la naturaleza y la hace suya al descifrar sus leyes.

Esta conquista permite que el artista se considere como un creador capaz de concebir una naturaleza propia y dominada por él. La obra de arte será así un acto de posesión en la cual el artificio

---

6 Durante los siglos xv y xvi se escriben números tratados teóricos de arquitectura y pintura que buscaban evidenciar los estudios hechos sobre estas artes con base en las leyes de la Naturaleza.

configura una realidad que puede superar a la naturaleza misma. Leonardo da Vinci, por ejemplo, consideraba que la naturaleza ofrecía conocimiento observándola e imitándola. Observar, retratar y estudiar rigurosamente el agua, el vuelo de los pájaros, la fuerza del caballo, la anatomía del ser humano, para descubrir sus estructuras e identificar la capacidad para contener la vida a través de cálculos aritméticos, proyecciones o estudios geométricos eran parte de su método.

La técnica de la perspectiva fue otro de los aspectos ampliamente estudiados en este periodo. Como resultado de los estudios sobre la luz y el funcionamiento del ojo, hechos a partir de la matemática y la geometría, los artistas del Renacimiento lograron dominar la técnica de representación icónica de los fenómenos tridimensionales del mundo natural a través de lo que en ese momento se llamó *perspectiva artificialis*. Estas proyecciones o ilusiones ópticas del espacio y el volumen prepararon la mente de los individuos de la época para concebir al mundo a través del globo terráqueo.

Durante el Renacimiento se desarrolló una concepción de espacio asociada con la idea de globo terráqueo que se sustentó en el profundo interés por la cartografía. La tecnología marítima era un aspecto fundamental, pues la navegación garantizaba el desarrollo del mercado y la adquisición de materias primas. El uso de la brújula y los profundos conocimientos de navegación retomados de China, principalmente desde la Edad Media europea, permitieron que individuos renacentistas como Cristóbal Colón emprendieran la búsqueda de nuevas rutas para llegar a las Indias.



**Fig. 2**

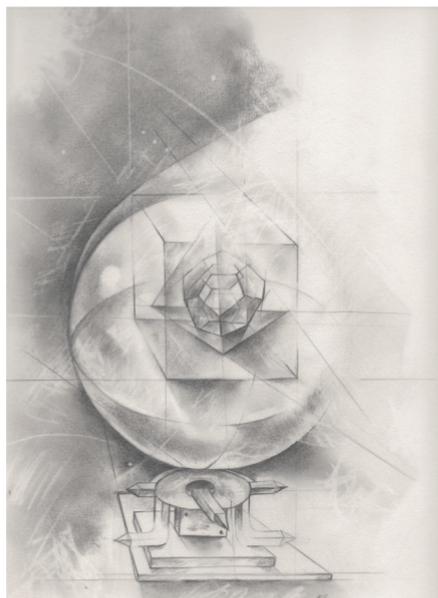
"La Pinta". David Betanzos Bello. Artista visual egresado de la UNICACH. Acrílico y óleo sobre papel. 2018.

El espacio se vinculó con una concepción de tiempo en la que se lo asume como una plataforma para el desarrollo personal. Espacio y tiempo servían para situar al individuo y proyectarlo. La categoría mundo se convierte en el territorio, en el lugar para situar. Una localización para nombrar una civilización y otra que no le es —lo bárbaro en oposición a lo civilizado— o para nombrar lo local en oposición a lo universal. El concepto de espacio y su proyección en el tiempo se convirtieron en territorios conquistables. El filósofo e historiador del arte José Luis Barrios lo explica así:

En este contexto [se refiere al siglo xvi] la categoría de mundo (espacio) como globo resulta de la doble operación que se da entre la física de los materiales, la tecnología marítima —esto en lo que al aspecto tecnológico científico se refiere— y el concepto de tiempo que se desarrolla a través de la idea de aventura y empresa en el Renacimiento. El anudamiento entre el sentido de la aventura (temporalidad), fuerza (navegación) y *terra incógnita* (utopía) determina un modo del deseo donde se inscribe la pulsión colonial como lógica primaria del capitalismo mercantil (Barrios, 2016: 97).

Este impulso colonizador promovió también un nuevo esquema de relación entre el arte y el conocimiento, sujeto al pensamiento racional. Sobre la base de alegorías matemáticas y geométricas se elaboraban imágenes armónicas y estetizadas del mundo, que permitían explicarlo y disponer de él. El carácter expansionista y mercantil de la época favoreció el uso del arte como una herramienta para representar y detentar al mundo y a la realidad.

Cuando en 1596 el astrónomo y matemático Johannes Kepler intenta explicar las leyes del movimiento de los planetas en su órbita alrededor del sol, usa representaciones de esferas en el interior de poliedros perfectos que consideró hacían evidente su armonía y proporción divinas; además planteó que las leyes de los astros eran semejante a las leyes musicales. Al respecto, Agnes Heller dice: “La concepción kepleriana del mundo no aparecía a este como un ser vivo y divino, sino como un mecanismo de relojería divino. Su armonía, pues, no era orgánica sino mecánica” (Heller, 1998: 63).



**Fig. 3.**

Interpretación de la representación del universo de Johannes Kepler. Por Andrés Torres. Grafito sobre papel. 2018

Reemplazar la visión orgánica del mundo, del universo o la naturaleza, por una visión mecánica favoreció el desarrollo del pensamiento racional y metódico de la época, así como favoreció el desarrollo técnico e instrumental. Ayudó además a estrechar la relación entre arte y conocimiento, ya que se consideró que al representar a la naturaleza a través de la imagen se la podía conocer y explicar. El arte llegó a considerarse un medio para aprehender las fuerzas de la naturaleza a través de la contemplación e interpretación estéticas, específicamente a través de alegorías y representaciones matemati-

zadas plasmadas en imágenes.<sup>7</sup> A su vez, esta relación le dio al arte un estatus intelectual hasta entonces desconocido.

En los estudios hechos sobre la perspectiva, el color y la forma por diversos artistas renacentistas se puede observar esta intelectualización del arte. Un caso particular se encuentra en el pintor y arquitecto italiano Raffaello Sanzio, quien realizó análisis que le permitieron precisar la capacidad de la imagen para idealizar la for-

---

7 A inicios del siglo XVII René Descartes planteaba que la función del arte era moralizante en tanto imitaba la verdad y por ello necesitaba a la razón. La verdad era la certeza última a la que se llegaba mediante el método de la duda. Este consistía en someter al conocimiento frente a la duda hasta encontrar una verdad de la que ya no se pudiese dudar. Descartes consideraba que la ciencia era un medio para buscar la verdad y que la ciencia unificada era la matemática. Promovió también el método de reconstrucción de la realidad a través de la geometría analítica, hasta concebirla como un medio fundamental para percibir el mundo y representarlo.

ma y los espacios. Sanzio consideraba que no era necesario, así como lo planteaban la mayoría de sus contemporáneos, observar directamente una forma para representarla. Señaló la posibilidad de alejarse de la realidad para idealizarla a través de la imagen. Así, el artista se hacía poseedor de una capacidad intelectual interna para crear a partir de su imaginación, su pensamiento o sus razonamientos.

Se da paso entonces a la conformación de una estética de la razón centrada en la facultad del artista para realizar interpretaciones idealizadas del mundo a través del dibujo, la pintura y la escultura. La matemática y la geometría permitían abstraer las formas y ubicarlas en la mente del artista, y así ejercer un dominio de ellas. Un ejemplo de esta intención por supeditar a la naturaleza se encuentra en el epitafio de la tumba de Rafael, ubicada en el Panteón de Roma, escrita por el cardenal Bembo, que reza: “He aquí la tumba de Rafael: mientras vivió, hizo que la madre naturaleza temiera verse vencida por él y, al haber muerto este, morir ella también...”. Y es que al dominar las formas de la naturaleza se hacía posible registrarlas en tratados y en libros que, gracias a la imprenta, tenían la posibilidad de reproducir una ideología y con ello institucionalizar un conocimiento necesario para la época: el de la estética basada en la razón del individuo.

Otro caso particular se encuentra en el artista Miguel Ángel Bounarroti, quien llegó a afirmar que se pintaba con el cerebro y no con las manos. Con base en los esquemas idealizados de Sanzio, Miguel Ángel planteó la necesidad de distanciarse de la naturaleza, al considerarla algo externo del hombre. Por el contrario, propuso la necesidad de concebir la naturaleza misma del hombre como centro del conocimiento, para lo cual se requerían procesos de autoconocimiento.

La noción de interioridad trajo consigo la de conciencia de sí, que, asociada a las aspiraciones de los individuos particulares, favoreció la concepción de autorrealización y autocomplacencia. Las personali-

dades ávidas de gloria y fortuna propias del individuo renacentista consolidaron la subjetividad de la época: la del egocentrismo.<sup>8</sup>

Es así que, en los albores de la Modernidad, el Renacimiento inventó sus propios artificios a través de una estética que permitía relatar la noción de individuo autorrealizable y con espíritu conquistador capaz de escalar los peldaños del poder hasta superar los límites de su propia existencia y trascender en la historia por su grandeza. Se trata de una tecnología de la representación basada en el monólogo —encuentro del individuo consigo mismo— y en el diálogo —proyección social del individuo—, tal como se encuentra en la dramaturgia de Shakespeare o en el *Quijote* de Cervantes.

El ego conquistador de la individualidad renacentista se consolidó con el carácter expansionista de la época en la que lo otro —la naturaleza, lo no europeo, lo no católico, lo no racional— podía ser dominado, negado, ocultado, vencido o destruido.<sup>9</sup> La noción de conocimiento se asoció con este carácter expansionista en tanto se consideró que al conocer —descifrar la verdad— se poseía aquello mismo que se conocía. El científico, o el artista en su caso, se hacían poseedores de un bien que garantizaba estatus y poder: el conocimiento.

Es así como el conocimiento se convierte en un dispositivo para hacer visible una hegemonía. Es decir, se convierte en un mecanismo para evidenciar un discurso de poder acorde con la necesidad

---

8 Ágnes Heller plantea que la individualidad y el individualismo renacentistas tenían como motor el egoísmo. Para explicarlo pone como ejemplo las biografías que Vasari hace de artistas, en las que, según lo expone, la envidia o los celos hacia quien se conducía mejor o quien podría hacerlo era una conducta normal dentro de la personalidad renacentista. La envidia acompañada de la ambición no se consideraba como acción que mereciera la menor censura; por el contrario, se describen entre sí capaces de “apuñalar” a otro por la espalda. Heller precisa que el egoísmo renacentista no fue egocéntrico, como lo sería en la sociedad burguesa avanzadas, sino fue un egoísmo creativo. Véase al respecto su libro *El hombre del Renacimiento* (1980), Barcelona, Península, p. 206.

9 Enrique Dussel lo señala como un “en-cubrimiento” del Otro. Explica que la Modernidad se originó cuando Europa pudo definirse como un ego colonizador de la alteridad constitutiva de la Modernidad misma. Reconoce al año 1492 como el momento del surgimiento del concepto de Modernidad y su mito de violencia sacrificial, momento que además enmarcó el proceso de en-cubrimiento de lo no-europeo. Véase el libro *1492 El encubrimiento del Otro. Hacia el origen del “mito de la modernidad”*, publicado por la Universidad Mayor de San Andrés en La Paz, Bolivia, año 1994, p. 8.

de la época de construir un relato frente a la alteridad desde el cual activar estrategias de expansión mercantil.<sup>10</sup> Esta lógica permitió sentar las bases de lo que sería parte importante del proyecto mismo de la Modernidad: el Occidente como modelo civilizatorio.

En este contexto, el arte se convertía en un productor de imágenes – representaciones — que ofrecían garantía de realización de la promesa moderna. El arte entonces pasa a ser el sistema de representación de la modernidad así como lo sería la imprenta y como después lo sería la fotografía desde el capitalismo industrial de mediados del siglo xix y el cine en el siglo xx. A su vez la imagen se convierte en un medio de documentación que sustenta el tipo de historicidad requerida por el discurso moderno.<sup>11</sup> La imagen como memoria de “lo civilizado” y como parámetro para categorizar, jerarquizar, incluir o excluir.

Más adelante, de finales del siglo xvi a principios del siglo xvii, en el Barroco, la estrategia de la imagen como tecnología de la representación se refina y perfecciona. Los pintores, escultores y arquitectos de este periodo profundizan sus estudios sobre la representación de espacios, de formas, del uso del color o de la materia escultórica. Durante el Barroco más que hacer alegorías de la naturaleza se buscó capturar o representar ciertos rasgos de la interioridad del individuo, es decir se buscó representar algunos rasgos de la naturaleza humana.<sup>12</sup> Bajo el uso de efectos visuales de inmediatez e intensidad se personificaban sentimientos interiores y pasiones tea-

---

10 Ante la toma de Constantinopla por los turcos, la actividad comercial de Europa con China y la India se vio seriamente limitada; por ello se necesitaba buscar rutas alternativas para obtener materias primas, nuevos mercados o, sencillamente, lugares para establecerse.

11 El filósofo Santiago Castro-Gómez plantea el carácter histórico colonial de Occidente como un criterio de ordenamiento del tiempo y de validación del pasado en todo el mundo. Véase su texto *Sobre el valor de la historia para el presente, o cómo relacionarnos con el pasado*, Bogotá (inédito).

12 Durante el siglo xvii el filósofo racionalista Baruch Spinoza reivindica la pasión y el afecto en todos los órdenes, incluso en el conocimiento. Esta reivindicación permite identificar cómo en la época se da reconocimiento a una posible relación entre el conocimiento y el “mundo interior” o pasional del individuo.

tralizando las escenas para humanizar —o espiritualizar— los acontecimientos retratados.

Este desarrollo del tratamiento de la imagen durante el Barroco se puede observar en la obra de múltiples artistas de la época, desde escultores como Bernini y arquitectos como Filippo Juvara hasta pintores como Rubens, Caravaggio o Velázquez —incluida Artemisia Gentileschi, una de las pocas mujeres que entraron en la historia del arte—. En el caso específico de Diego Velázquez, y como ejemplo del refinamiento de la estética moderna durante el siglo xvii, su pintura de ambientes muestra cómo se perfeccionaron y diversificaron los recursos visuales y perceptivos de las artes plásticas.

Con el gran refinamiento en la representación de la realidad material (cristales, cerámicas, armaduras, metales, telas, alfombras o cualquier objeto de un bodegón) o en la representación de retratos de modelos vivos (personas, animales, frutas, flores o paisajes), que se lograba copiando sus colores, reflejos, sombras, relieves o texturas, el arte barroco perfeccionó las técnicas pictóricas y escultóricas. Velázquez, por ejemplo, así como lo hicieron varios de sus contemporáneos, alcanzó un nuevo control en la composición con numerosas figuras de cuerpo entero y de tamaño natural a través del empastado y el manejo controlado de la luz; además, con el recurso de la indefinición tridimensional y formal creaba atmósferas vivas por las que circulaban el aire y la calidez de los cuerpos allí retratados.

Las figuras encajaban en el espacio al hacer coincidir el punto de vista del artista con el del espectador mediante posiciones que se marcaban con acentos de color, con las miradas de los personajes o con el realismo de las telas. Velázquez, como muchos pintores barrocos, recurre al uso de perspectivas con puntos de fuga precisos desde los cuales el espectador se sentía invitado a transitar por los cuadros como quien atraviesa umbrales en paisajes habitables. Con ello se daba inicio a narraciones visuales que resultaban una clara provocación para integrarse en la experiencia retratada.

La pintura y la escultura barroca lograban disuadir y conmover a tal grado que en ellas se intuyen atmósferas emotivas, así como se

perciben los amplios espacios de las habitaciones como si la ilusión óptica de la perspectiva concediera la posibilidad de hacer realidad aquellos ambientes humanizados. Con recursos de carácter sentimental se manifiestan ademanes y gestos que acentúan las emociones de las personas retratadas. Para lograrlo se seguían las normas de decoro establecidas en tratados que buscaban mantener el uso de la imagen en función de los lugares y los tiempos propios de la escena (incluida la categoría social o moral del personaje).

Al describir la influencia italiana en dos de las pinturas de Velázquez, el historiador del arte Fernando Marías dice:

Pero si la estructura y los recursos de ambos cuadros se dirigen a la creación de una imagen “creíble”, Velázquez nos guiña el ojo con su incrédula reflexión sobre la “verdad aparente”, incluso doblemente engañosa (como imagen y como situación), y “no se deja implicar” consciente de los niveles de ambas ficciones, de cuya realidad falsa sólo parece darse cuenta, en un único plano, uno de los personajes (el perro) (Franco, s/f: 64).

Este juego entre ilusión y realidad, entre ficción e imagen, es una constante del arte barroco. Aparece con ello la noción de una iconografía “virtual” que se inaugura con artistas como Velázquez. En la imagen de la figura 4 se observa una pintura con la cual este artista sevillano consolida su práctica como *pintor de ambientes*, al intervenir como arquitecto y definir diferentes decorados del Alcázar madrileño. Se trata de una mitología horizontal, la cual forma parte de cuatro más en las que se percibe la reflexión de este artista en torno a la visión y su ausencia: la ceguera de Argos, el gigante de cien ojos, quien se queda dormido con la música divina de Mercurio, mientras que este roba a su amada Io, convertida en vaca por Juno, quien, movida por los celos, le ha encargado que lo asesine.

La escena de la pintura pone en juego lo que Fernando Marías llama “la verdad aparente”. En ella Argos, el personaje capaz de verlo todo, convertido aquí en un humilde y cansado guardián, ha cerrado los ojos ante una situación trivial y sencilla: la somnolencia que produce una dulce melodía. La flauta reposa junto a la delgada espada,



Fig. 4.

Diego Velázquez. Mercurio y Argos. 1659.  
Óleo sobre lienzo, 83 x 248 cm. Museo del Prado, Madrid

el arma letal, en espera de la acción audaz de Mercurio. Este, aún adormilado, se encuentra a punto de impulsar su cuerpo que pareciese va a girar lentamente como lo hace la tela roja que brilla entre su torso y su brazo. Las plumas de su gastado sombrero, diluidas entre las nubes que se encuentran a su espalda, se convierten en el telón de lo que podría ser el rapto de la vaca. Dos acciones que conseguirían ocurrir en un mismo tiempo: la espada envainada en el pecho de Argos —al que Velázquez ha dado un golpe de luz como si el sol iluminara el punto central de la escena— junto con el momento en que la vaca marrón se desplazará para huir.

Los múltiples ojos cerrados de Argos parecen ser una invitación para que el espectador, en su reemplazo, sea quien observe en detalle la escena. Igualmente, el efecto en el que Velázquez funde el cielo del fondo con la silueta casi cuadrada de la vulgar vaca marrón en que se ha convertido la divina y blanca becerra Ío, insinúa un horizonte incierto. El color en óleo es aplicado con la fluidez y ligereza de la acuarela para que el contraste casi plateado con que se pintan los cuerpos muestre cómo los miembros pesados de los personajes están relajados por el profundo sueño en que se encuentran. La realidad y la ilusión parecen discutirse el protagonismo de la situación retratada.

Se trata de una escena en la que los personajes se encuentran ensimismados, con lo que podría pensarse que Velázquez nos persuade para entrar en un espacio íntimo bañado por la dulzura de la luz con

la que se inicia el atardecer. La intimidad del momento sólo sirve para enmarcar un drama: la muerte. Aunque no la vemos, Velázquez nos sitúa en el instante en el que la melodía de la flauta ha cesado para dar inicio al fatídico momento que ocurre únicamente en nuestra mente. Así, la dulzura enmarca un asesinato. Se trata de un contraste de situaciones que busca conmover los sentidos del espectador.

El propósito principal de la imagen barroca, tal como se observa en el cuadro de Velázquez, se sujeta a una intención retórica retomada de la Antigüedad, la cual se usó como medio de persuasión de los sentidos.<sup>13</sup> Eran tres los aspectos necesarios para lograr la persuasión que proponían los clásicos: enseñar, deleitar y conmover. Estos principios se convirtieron en parte fundamental del discurso visual barroco. Con el fin de alcanzarlos se desarrollaron técnicas específicas para el tratamiento de la imagen; una de las más importantes fue la *composición de lugar*. La *compositio loci* era un método de espiritualidad creado por Ignacio de Loyola, fundador de la Compañía de Jesús. Esta técnica, junto con la *emblemática* y el *arte de la memoria*, buscaba crear cercanía con el espectador o lector.

Se trata de una técnica de representación que tenía como fin último ordenar el lugar para “el encuentro con Dios”. Es decir, disponía la situación para hablar con Él a través del uso de la imagen. La *composición de lugar* propiciaba la imaginación a través de los sentidos, de tal manera que se asumió como una técnica que permitía percibir lo intangible; además, garantizaba una mayor participación del observador.

Perla Chinchilla, investigadora sobre la predicación jesuita en la Nueva España, plantea que la intención era con-mover para propiciar un cambio de vida para gracia de Dios (Chinchilla, 2004). Esta técnica lograba afectar el entendimiento y generar actos devocionales o de creencias, y se convertía así en un medio muy eficaz

---

13 El fin último de esta estrategia de seducción era evangelizar.

para provocar acciones concretas.<sup>14</sup> La imagen se convirtió en un mecanismo de ideologización muy efectivo.

Según lo expone el investigador del arte barroco neogranadino Jaime Borja, la imagen —en especial la pintura— se asumió como el medio para transmitir mensajes a través de símbolos y de una sofisticada tecnología de interpretación, así como de un complejo aparato teórico que conformó la denominada retórica barroca. Esta estructuró un discurso moralizador que se usó para ordenar todo el cuerpo social sacralizándolo (Borja, 2012: 15).

El grado de perfeccionamiento que adquirió la imagen barroca como instrumento de ideologización —principalmente católica— propició el desarrollo de una elaborada estética en la que sobrevivía un pasado feudal en decadencia (principalmente en España y Portugal) junto al desarrollo de naciones encaminadas hacia el capitalismo mercantil.<sup>15</sup>

La sofisticada estética del discurso visual barroco se constituyó en un importante dispositivo político que ayudó a instaurar lo que sería la moral fundacional de la modernidad, la cual se basó en un sistema normativo binario —lo correcto y lo incorrecto—. Así, antes que buscar el conocimiento, la retórica barroca buscó moralizar la sociedad.

A diferencia de lo que ocurrió en los siglos precedentes durante el Renacimiento, en el Barroco la relación entre arte y conocimiento dio un giro importante. Si en el Renacimiento el arte —la imagen— se usó como medio para representar lo que Descartes nombró como

---

14 Además, la técnica de *composición de lugar* se integró con los tratados de pintura de la época, los cuales establecían los preceptos y reglas para la elaboración de imágenes. Es el caso del tratado del español Francisco Pacheco, quien, en su libro *Arte de la pintura*, señala que los cuerpos, cuyas imágenes representa la pintura, son de tres géneros: naturales, artificiales o formados con el pensamiento y consideración del alma. *Arte de la pintura. Su antigüedad y grandeza* (1871), Madrid, Imprenta de J. Cruzado, p. 1.

15 En el área con presencia protestante se enfatizó el imaginario de la acumulación de capitales y el enriquecimiento nacional e individual. Mientras, en la zona ibérica el arte barroco, con su elevada estética, continuó funcionando como aparato de sometimiento y dominación de un régimen con predominio de la Iglesia Católica, de la papado de Roma, de ricos comerciantes y señores feudales.

la ciencia unificada; es decir la matemática, en el Barroco el arte comenzó a generar una forma de conocimiento propio. Es decir, el arte de mediados de finales del siglo xvi, del xvii y principios del xviii ayudó a configurar una epistemología nueva en la que se dio cabida a la conmoción de los sentidos y no sólo al pensamiento racional. Es por ello que filósofos de la época, como Spinoza, reivindicaron la pasión y el afecto como un orden posible en el conocimiento.

La relación entre arte y conocimiento tomó entonces dos rutas paralelas. Por un lado el arte se siguió valorando como una episteme útil para institucionalizar la ideología dominante; por el otro, comenzó a desarrollar un proceso de conocimiento hasta entonces desconocido o excluido en Occidente, el conocer poetizado.<sup>16</sup> Más allá de ser un simple medio de representación del discurso de poder, durante el Barroco el arte abrió la posibilidad de considerar un episteme sensible. Es decir, no logocéntrica.

Durante el siglo xvii, y a partir del estudio de los cuerpos elásticos, el matemático y físico Christiaan Huygens desarrolló una matemática barroca basada en la curvatura.<sup>17</sup> Se considera barroca en tanto visualizó el principio de expansión curvada en la que, por ejemplo, cada punto luminoso de un frente de ondas puede considerarse una nueva fuente de ondas, tal como ocurría en el arte barroco, en el que la curva era la fuente de expansión de la obra, al grado que una pintura se desdoblaba en el retablo que la envolvía al mismo tiempo que se enlazaba con las esculturas que se encontraban adosadas según la arquitectura del lugar. Es decir, la obra no se limitaba por los bordes de su soporte, sino se ampliaba en una dinámica elástica infinita, de tal manera que una obra se transformaba en otra.

Se trata de un sentido de expansión que se explica desde la noción de cohesión de los elementos que, a diferencia de la noción de separabilidad de las partes del método de Descartes, permitió una

---

16 En el siglo xix Nietzsche señala la arrogancia del conocimiento, y por ello exalta el *conocer poetizado* y la fuerza vital del arte.

17 Es Gilles Deleuze quien denomina los estudios de Huygens como una matemática barroca. Véase al respecto, *El Pliegue. Leibniz y el Barroco* (2014), Barcelona, Paidós, p. 13.

concepción de continuidad infinita. El pensamiento cartesiano tuvo como principio fundamental la descomposición, según la cual era necesaria la división del problema en partes para su análisis y solución por separado —se consideró como un método para conducir el pensamiento y el razonamiento hacia las certezas últimas—. A diferencia de ello, el filósofo barroco Gottfried Leibniz, a finales del siglo xvii, planteó la idea de la fluidez de la materia, la elasticidad de los cuerpos y la concepción del resorte como mecanismo de la curvatura, desde la cual se hacía posible considerar un pensamiento de cohesión de las partes.

Por su parte, el crítico de arte de principios del siglo xx, Heinrich Wölfflin, en el libro *Renacimiento y Barroco*, al tratar de identificar las diferencias entre estas dos épocas definió algunos rasgos característicos del Barroco: la búsqueda del movimiento real mediante la ondulación de las edificaciones y mediante el uso del imaginario; el intento por sugerir el infinito mediante el uso de horizontes perpetuos; el uso de la luz para crear atmósferas escenográficas, y la tendencias de vincular las disciplinas artísticas. Estas características se integran a la noción de resorte y curvatura a que se refiere Leibniz.

Y es que el arte barroco siempre proponía la transición de la pintura a la escultura, de esta a la arquitectura y de la arquitectura al urbanismo, como una dinámica que no sólo se extendía del interior hacia el exterior sino también lo hacía, tal como se observó en el cuadro de Velázquez, de lo tangible a lo intangible. En él se da apertura a la multiplicidad de instantes.

Es así que el Barroco puede explicarse desde una dinámica elástica de dobleces infinitos en el que el plano cartesiano se reemplaza por la textura de una onda o la espuma de una ola. Y es justamente esta noción la que abrió la posibilidad de una epistemología diferente en la cual el pensamiento se hace orgánico antes que mecánico. Esta organicidad sitúa el pensamiento en una corporeidad de cohesión barroca que Leibniz describe como una máquina infinita en la que todas las piezas son máquinas. Allí la división se concibe como ampliación antes que considerarse como fragmentación.

Desde esta perspectiva, el saber no sólo se vincula con el intelecto o el *logos*, sino también reconoce lo sensorial, lo emotivo, lo intangible o lo subjetivo: esto es, reconoce el *pathos*. Es así como en del siglo XVIII el filósofo Baumgarten plantea que la estética es una forma de cognición sensible vinculada a la experiencia de lo singular, mientras que Kant señalaba que el arte producía ideas estéticas despojadas de voluntad de verdad.

La estética comenzó entonces a asumirse como el saber sobre lo sensible en el que se enlazan los afectos, la imaginación y la experiencia del vivir concreto. Así, la estética moderna se puede entender como la intención urgente que ha tenido Occidente de dar un lugar a lo sensible dentro de su economía de la racionalidad.

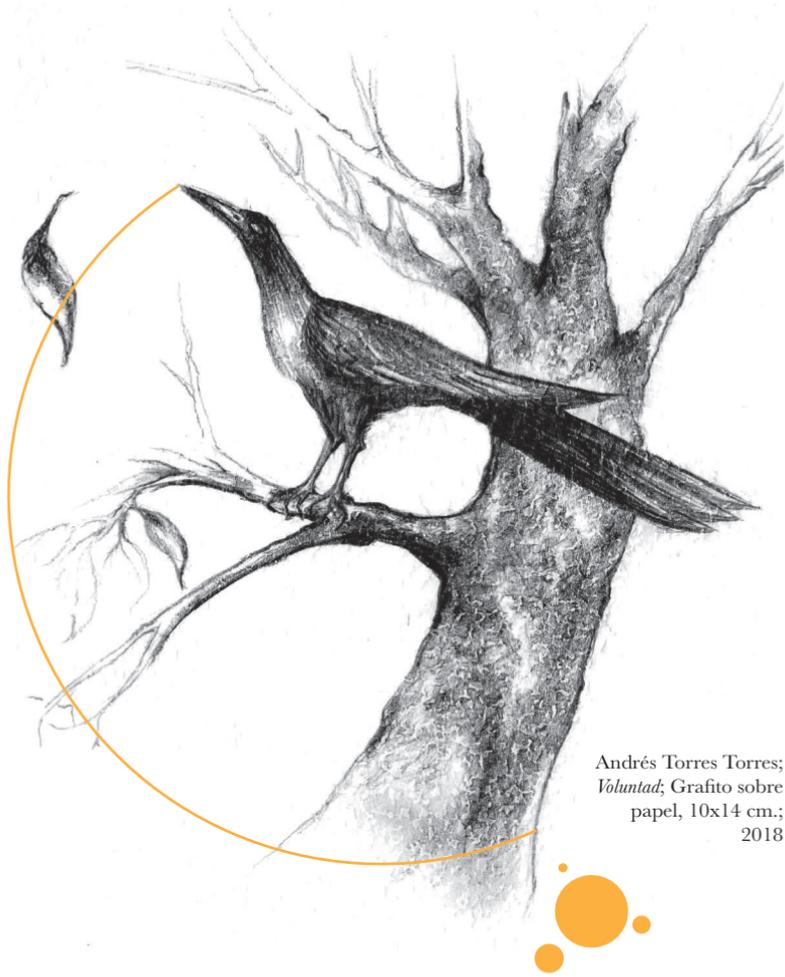
Finalmente, y a modo de conclusión, es importante señalar que una alternativa descolonizadora para estudiar la historia del arte — como la que se intentó exponer aquí— podría encontrarse en una que se centre en reconocer los afectos y subjetividades a partir de la caracterización de los dispositivos de poder de cada época. Se trata de una perspectiva implementada por historiadores del arte como el mexicano José Luis Barrios, quien plantea el emplazamiento de los afectos a la hora de definir los dispositivos de poder y las afecciones que eso produce en los sujetos. Desde esto se pueden establecer los diferenciales en términos de la afectividad como *ethos* y *pathos* epocal. De esta manera sería posible concebir una relación entre arte y conocimiento que se sitúe en el borde de la historia del arte oficial, de tal modo que se dé cabida a la que ha sido excluida durante los cinco siglos de la hegemonía occidental.

## Referencias

- Barrios, José Luis (2016), *Lengua herida y crítica del presente*, Ciudad de México, Universidad Iberoamericana.
- (2008), *Memoria instituida, memoria instituyente*, México D.F., Universidad Iberoamericana.

- Borja, Jaime Humberto (2012), *Pintura y cultura barroca en la Nueva Granada. Los discursos sobre el cuerpo*, Bogotá, Fundación Gilberto Alzate Avendaño.
- Castro-Gómez, Santiago (2010), *Sobre el valor de la historia para el presente, o cómo relacionarnos con el pasado*, Bogotá, inédito.
- Danto, Arthur (1999), *Después del fin del arte*, Barcelona, Paidós.
- Deleuze, Gilles (2014), *El pliegue. Leibniz y el Barroco*, Buenos Aires, Paidós.
- Dussel, Enrique (1994), *1492 El encubrimiento del Otro. Hacia el origen del "mito de la modernidad"*, La Paz, Universidad Mayor de San Andrés.
- Franco, Fernando Marías (s/f), *Velázquez*, Madrid, Arlanza,
- Garrido-Ramos, Beatriz (2014), "Vidas, Giorgio Vasari (1511-1574)", *ArtyHum. Revista Digital de Artes y Humanidades*, sección historia del arte, 2, pp. 102-108.
- Heller, Ágnes (1980), *El hombre del Renacimiento*, Trad. de José-Francisco Ivars, Barcelona, Ediciones Península.
- Loyola, San Ignacio de (1952), *Excercicios espirituales en Obras completas*, Trad. de Ignacio Iparraguirre, Madrid, Católica.
- Pacheco, Francisco (1871), *Arte de la pintura. Su antigüedad y grandeza*, Madrid, Imprenta de J. Cruzado.
- Chinchilla, Perla (2004), *De la Compositio Loci a la República de las Letras. Predicación jesuita en el siglo XVII novohispano*, México D.F., Universidad Iberoamericana.
- Pío, V San (1761), *Catecismo del Santo Concilio de Trento para los párrocos*, Trad. de fray Agustín Zorita, Madrid, Imprenta de don Fernando de la Madrid.
- Vasari, Giorgio (2011), *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos. Desde Cimabue a nuestros tiempos*, Madrid, Cátedra.





Andrés Torres Torres;  
*Voluntad*; Grafito sobre  
papel, 10x14 cm.;  
2018



CREACIÓN ARTÍSTICA:  
PROCESOS Y COINCIDENCIAS  
(UNA MIRADA DE BÚSQUEDA)

# CREACIÓN ARTÍSTICA: PROCESOS Y COINCIDENCIAS (UNA MIRADA DE BÚSQUEDA)

AMÍN ANDRÉS  
MICELI RUIZ

|

El presente ejercicio reflexivo es un inicio de búsqueda. En este trabajo de indagación tratamos de encontrar algunos vínculos de relación liminal del acto creativo artístico con otros procesos de creación humana donde se dan acciones preliminares de investigación para otros fines, pero mantienen cierta relación analógica entre ambos. Presuponemos que existe en las personas un primer nivel de acercamiento a través de la capacidad sensorial, condición a la que puede acceder toda persona a través de sus sentidos, atraída por el medio ambiente natural, los contextos culturales donde nace y crece, la cercanía con los procesos creativos a temprana edad, los elementos genéticos, etcétera, que le permiten hacer uso de sus cualidades perceptivas. Otro nivel es la condición de sujeto pensante.

Es precisamente su condición de sujeto social, es decir, todo el saber acumulado que lo ubica en un tiempo histórico determinado, su tiempo y su propio espacio, el cual agudiza sus sentidos directa o indirectamente, proporcionándole información en muchas dimensiones desde los primeros años de vida, ya no como individuo primigenio que se acerca por primera vez a los fenómenos naturales, a las cosas y a sus propias emociones, sino como persona que navega en un universo de saberes acumulados por miles de años; saberes que en algunos casos no se tiene conciencia de poseerse y, sin embargo, se navega en ese mar de conocimientos (expresado de muchas maneras, más allá de las academias), legado de muchas civilizaciones cuyo aprendizaje se da de múltiples formas, todos de orden cultural, es decir, aprendidos socialmente (en diversas formas de organización económica y social; más específicos: en las formas de estados, de gobiernos, en la familia, en la convivencia cotidiana, costumbres y tradiciones, en los primeros centros educativos, en las universidades, en las nuevas tendencias ideológicas, movimientos y rupturas sociales, culturales y artísticas; en todo aquello que integra de cierto modo, un territorio de pertenencia, una región, credos, modas y gustos de apreciación de los entornos inmediatos y de la propia vida. Sin pasar por alto su transformación permanente..., bajo un propósito inteligible para unos y dirigido hacia otros: “la supremacía de unos sobre de otros”.

Desde luego, esto no se da de manera tan directa como se discursa en las tendencias hegemónicas.<sup>1</sup> Por lo tanto, consideramos que el artista, así como otros creadores, no está ajeno de compartir capacidades de percepción que lleva a la observación y luego a realizar abstracciones en unos y concreciones en los otros. Así, pareciera que la influencia de los saberes acumulados (a través de muchas civilizaciones) es incluyente para todos; nadie, por muy distante que se encuentre o pretenda permanecer de los centros de decisión, está

---

1 Categoría ideológica de Antonio Gramsci, que presupone la presencia de una superestructura económica manifiesta en los contextos culturales, educativos, artísticos, religiosos,..., que expresan las ideas e intereses de las clases dominantes y del poder político constituido establecido en una sociedad determinada. *El materialismo histórico y la filosofía de Benedetto Croce*.

lejos de sus influencias a través de paradigmas universales o cambios radicales. Es decir, nadie deja de ser tocado, sea para acrecentar sus tendencias, sea para confrontarlas. Sin embargo, tampoco podemos desentendernos de que estos conocimientos universales, si bien legitiman las estructuras constituidas de toda sociedad, excluyen a unos y privilegian a otros individuos.

Lo cierto es que esos conocimientos llegan a todos, y a unos los integra en sus estructuras orgánicas; luego, ellos son los encargados de legitimar, moralizar, privilegiar esto sobre aquello..., y a otros como receptores de ideas y valorativas ajenas a sus contextos e intereses. Desde luego, a la par de esta universalidad de conocimientos existen culturas externas<sup>2</sup> que obedecen a sus propios discursos, a sus niveles de intersubjetividad,<sup>3</sup> que tienen sus propias formas de pensamiento y, por lo tanto, tienen cosmogonías propias, territorios de resistencia y resiliencia donde existen lenguajes, más o menos híbridos, que les permiten preservar de cierto modo sus propias reglas de convivencia, sus propios valores, sus propias formas de presenciarse en el planeta, al mismo tiempo que se arropan de las influencias hegemónicas para su propia sobrevivencia y transformación permanente.<sup>4</sup>

Aclaremos que en este acercamiento no pretendemos seguir o tratar de encontrar huellas que sean determinismos demostrativos fronterizos<sup>5</sup> de elementos que unen el proceso creativo artístico con otros, sino más bien se busca exaltar la capacidad creativa humana, que manifiesta la concreción en unos y la abstracción en otros. En

---

2 En “Hacia una aventura epistémica ambientalista”, al referirse a la externalidad, Leff lo hace para nombrar aquellas expresiones culturales, artísticas, etc., ajenas a lo constituido por influencias colonizadoras, dominantes e impuestas...

3 Según Villoro, se refiere sus propios acuerdos, valores, formas de aceptación y de vida. Es decir, sus propias formas de legitimar sus culturas, su mundo.

4 Donde lo concebido y expresado por ellos no es la expresión genuina de lo impuesto, sino su propia interpretación, resignificando su pasado remoto en el presente, a su manera, a su modo, donde lo nuevo, lo impuesto es un remedo u otra forma de ver el mundo inmediato.

5 Entendemos como frontera todos aquellos espacios integrados por conceptos, formas, costumbres, expresiones, significados, saberes, que unen posibilidades de pertenencia en aquello que no es y es a la vez. Es decir, elementos que por encontrarse en límite comparten origen, significaciones analógicas, procesos históricos...

unos la objetividad se dirige a lo demostrativo, y en otros es la construcción de imaginarios a través de diversos lenguajes expresivos, válidos tanto los unos como los otros, ya que ambas representaciones del mundo son componentes de miradas humanas que no son excluyentes; por el contrario, se retroalimentan.

Esta cercanía analógica entre la creación artística con otros tipos de creación se visualiza, entre otras áreas del conocimiento y expresiones humanas, en la música, la arquitectura, la literatura, las artes escénicas y en la amplia gama de las artes visuales, ahí donde las ciencias modernas —que surgen en el siglo xviii con la Enciclopedia y el pensamiento liberal, en el xix con la industrialización y el positivismo en los tratados sociales— no son ajenas a los procesos artístico, más bien comparten zonas liminares. Algunos ejemplos: la medición del sonido y su clasificación, tan indispensables en la construcción de las escalas musicales, no son ajenas a la exactitud de la física; es importante la acción demostrativa de las ondas sonoras, su duración y el cómo se produce dicho fenómeno para la objetividad científica; el músico, consciente o no de tal fenómeno físico, produce y cuida los tiempos sonoros en la ejecución del instrumento, es ahí donde el sonido se convierte en un hecho estético y su combinación en escalas predeterminadas permite al artista componer o ejecutar una melodía. En la arquitectura esta realidad limítrofe es más evidente: para que se produzcan las formas y los estilos estéticos en las estructuras tangibles, estas necesariamente tienen como principio la geometría y el cálculo matemático; elementales que llevan a las dimensiones y a los estilos estéticos; muchas veces, también responden a otros intereses, como la demostración del poder a través de lo monumental, la espiritualidad religiosa, los gustos sociales de un periodo histórico, las clases y los estratos sociales, así como las tendencias culturales en los usos de los espacios histórico geográficos predeterminados; son evidencias de su profunda relación con las ciencias sociales...; en la poética y la narrativa literaria está presente el sentir de un tiempo y un espacio, mediante las condicionantes de los sentidos que obedecen a un juego estético de la palabra como hechos

de una historicidad sentida y pensada en un tiempo social, con su propio registro de lo cotidiano, aparte de todas las dimensiones lingüísticas que encierra la literatura en la vida social, que en la narrativa es *como si lo fuera* (al ser leído o escuchado en el presente).<sup>6</sup> Es posible que lo mismo suceda en las narrativas, que juega con personajes y espacios de una supuesta materialidad (en el metalenguaje), donde se atiende a otras forma de pensar y jugar con posibilidades en contextos vívidos (narrativas fantasmagóricas entre los jóvenes *millenials*). En las arqueologías<sup>7</sup> de lo literario se conjugan formas de vida, de organización social, de conductas, del sentir, de pensar y actuar cercanas a hechos y categorías sociológicas, antropológicas, psicológicas, y sobre todo a otras ciencias clásicas, como la filosofía, la semiótica (tan antigua y reconocida recientemente, en 1960), la hermenéutica, etcétera. En las artes escénicas no sólo es el cuerpo en movimiento el registro de lo actuado, también es la transmisión de emociones representadas, la exaltación de registros narrados en el movimiento de los cuerpos y la palabra actuada, la sátira como crítica social en una suerte de reírse de la vida misma; ahí donde existe una narrativa visual, sonora, argumentada en la palabra escrita, se repite permanentemente *el cómo si lo fuera* a través de la actuación y a través del espectador, que también construye su propia narrativa en las emociones provocadas y en su propio registro pensado. La danza, por su parte, es un encuentro o regreso al ritual, es movimiento de significados, es festejo comunitario, catarsis e identidad, cercano a lo antropológico y a otras ciencias sociales. En las diversas expresiones de las artes visuales se reúnen no sólo las artes en su conjunto, sino también las ciencias clásicas y modernas; ahí donde las tecnologías

---

6 La realidad ficcionada no es fantasía, es algo muy cercano a la certeza, a los sucesos no referentes a particularidades específicas, sino a generalidades donde personajes y escenarios se inventan para representar a muchos; los sucesos en ocasiones también forman parte de otros registros. *Es como si lo fuera* (una cercanía a Ricoeur).

7 El concepto de arqueología se trata de aplicar aquí a la literatura, con sus propios registros, fuentes, tradiciones, escuelas y tendencias, que hacen de la literatura para su estudio toda una gramática. El concepto se retoma de “Arqueología del saber” y “De las palabras y las cosas” (Foucault).

de la información y la comunicación no sólo son herramientas, es posible que cobren presencia en sí mismas,<sup>8</sup> como expresiones artísticas.

En la búsqueda y la resemantización de nuestro objeto de estudio, “Creación artística y sus fronteras epistémicas con otros procesos creativos (científicos...)”, partimos del concepto de creatividad de Bianchi: “comportamiento psicológico de un sujeto y su correlación con el mundo, para concluir en un cierto conocimiento, ficción o idealidad”, representado por la ciencia, el arte u otro tipo de producto de la acción humana, (Esquivia: 2004) definición que se acerca más a esa conjunción fronteriza entre lo que es y puede ser llamado proceso creativo, como un acto humano donde se incorporan capacidades físicas, sensoriales e intelectuales diversas de los sujetos sociales en relación con sus diferentes entornos y búsquedas que dan, como resultado del trabajo y la disciplina, un producto genuino, sea físico o intelectual, científico o artístico, y cuya producción es consecuencia del pensar humano en su necesidad de descubrir el pasado, lo nuevo, las tendencias, de provocar rupturas, encuentros y desencuentros con el saber; y la creación de formas e imaginarios, así como todo tipo de conocimiento que se da en el devenir histórico; conducen a otras búsquedas y posibles resultados más allá de la obra o significante, sea esta de orden científico o estético, o pertenezca a otros universos creativos, los cuales terminan por unirse en eso que llamamos cultura en su acepción amplia, integradora de todo la acción social productiva (en términos de creatividad), que, luego, no sólo se queda en la obra, en lo creado, sino trasciende a los gustos, los estilos, las formas de pensar, de organizarse..., en el actuar social: “La cultura o civilización, en sentido etnográfico amplio, es aquel todo complejo que incluye el conocimiento, las creencias, el arte, la moral, el derecho, la costumbres y cualesquiera otros hábitos y capacidades adquiridos por el hombre en cuanto miembro de la sociedad” (Kahn, 1976: 29).

---

8 En la creación de nuevas expresiones visuales, que fundan nuevos procesos creativos y universalizan nuevos lenguajes, hay que evitar, si aún es posible, que engendre se un nuevo aparato de control ideológico..

Es en la cultura donde se expresa el afán humano de acrecentar la sensibilidad, la razón y los constructos pensados productos de la interacción de hombres y mujeres en un tiempo histórico donde han contribuido a la formación de las ciencias clásicas, de las ciencias modernas, ahora, en el presente, de las tecnologías digitales, y desde mucho tiempo atrás de las artes, a través de infinidad de lenguajes entrelazados en campos semánticos que establecen arqueologías propias, distantes o cercanas. Así, lo cotidiano adquiere formas sociales, económicas y políticas..., expresadas en diversidad de formas y sentidos, no ausentes del ¿cómo? Y el ¿dónde?, para intervenir en los espacios y transformarlos a través del pensar y del crear y, al mismo tiempo, contribuir a la formación de nuevas culturas.

Entonces, es posible que la resemantización de múltiples saberes y tipos de conocimientos nos permita percibir que existen entre universos aparentemente ajenos unos de otros, y que la concreción y la abstracción son dos componentes en la acción pensada del hombre, sea cual fuere el orden de su búsqueda.

Los procesos creativos en el arte no están ausentes de los diversos contextos que rodean al artista, pues son parte de su propia realidad, son parte de sus propios constructos pensados,<sup>9</sup> pues, por su condición de sujeto social, no es ajeno a los diversos acontecimientos transcendentales y ordinarios que conforman lo cotidiano. A la vez, esta cotidianidad es parte del espacio del otro (ahí donde los avances del pensamiento humano se han acrecentado a través del tiempo en muchos procesos “civilizatorios”); por lo tanto, el artista posee conocimientos que le vienen de diversas áreas o vertientes, alejados de un estado primigenio,<sup>10</sup> ahí donde el conocimiento y su búsqueda se dan de manera interrelacionada y diversa.

Ese otro, quizá poco interesado en desarrollar las habilidades y destrezas de la sensibilidad para el proceso creativo artístico, pero nutrido del mismo acontecer social y del mismo proceso histórico

---

9 Conocimientos adquiridos y acumulados a través de la reflexión, el análisis y la confrontación, que permiten al sujeto social tener una cercanía sobre el fenómeno.

10 Hombre de la prehistoria.

con todas sus aristas, de donde abreva el artista; ese otro,<sup>11</sup> que posiblemente sea un investigador social o de otras áreas de la ciencias moderna, posiblemente parta de una necesidad inmediata insertada en su vida misma, su tiempo y espacio, pero utiliza otros procesos de investigación que lo llevan a la creación científica con metodologías objetivas, concretas, demostrativas, unívocas y precisas, mientras el artista se somete al proceso creativo a partir de abstracciones en un universo de subjetividad, de imaginarios y realidades ficcionadas; pero ambos comparten el mismo devenir histórico, los mismos espacios de la vida diaria, con todas sus implicaciones.

El artista se diferencia del otro que es objetivo porque su semántica no pretende ser objetiva y demostrar fehacientemente teorías y leyes, sino transmitir su sensibilidad, que también es la sensibilidad de los otros en cierta medida, así como sus imaginarios y formas expresadas en el proceso creativo de la obra, donde se socializa lo estético, cargado de tendencias, técnicas, símbolos, movimientos humanos o lenguajes quizá incomprensibles para el otro (en lo inmediato), y es posible que hasta para el mismo artista constructor de la obra. Pero todos comparten circunstancias y escenarios de origen, contextos determinados, y sólo difieren, entre otros aspectos, por la objetividad de unos y la subjetividad de los otros; proceden de escenarios humanos, realidades y acontecimientos compartidos, concretos y ficcionados, según sea el caso. Lo importante es el sentido que adquiere lo creado y su utilidad social, sea esta amplia o restringida, objetiva o subjetiva, pues lo diferente viene de la concreción de uno y de la abstracción del otro; es decir, nos referimos a dos tipos de conocimientos: el científico moderno y el de los lenguajes estéticos y simbólicos.

La diferencia radica en los procesos creativos, en los lenguajes que sostienen a ambos procesos, en las diferentes formas de interpretación y representación, en los diferentes mundos en que se mueven los procesos artísticos y los procesos científicos. Es por esto que

---

11 El otro como referente de lo que se es en el presente, el otro como un producto histórico que provoca el reencuentro y la tolerancia (Manuel LeVinas). Octavio Paz: Yo soy en el otro y el otro es en mí.

considero necesario preguntar: ¿Cuáles son las posibles fronteras de los procesos creativos artísticos con los procesos científicos? ¿Cómo se da el proceso creativo artístico? Así, trataremos de responder a nuestro objeto de estudio: *Creación artística y sus posibles fronteras epistémicas con los procesos científicos*.

Para dar respuesta a la segunda interrogante, trataremos de abordar los recursos que nos permiten acercarnos al relato literario. Para el caso, consideramos que los procesos creativos en el arte son tan diversos como su intencionalidad, su finalidad o su sentido de búsqueda; depende en todo caso del interés de quien lo realiza, de su estilo, sus diversos contextos de vida y su formación. En la literatura, si bien es cierto que existen estructuras y técnicas clásicas, modernas y posmodernas, un marco crítico referencial que le da soporte a una teoría literaria, las diversas narrativas de actualidad se logran en la libertad de lenguajes y estructuras, conjugando técnicas y estilos del pasado con lo nuevo. Es muy poco probable que en la narrativa actual exista una metodología rígida, determinista, que indique a los creadores cómo estructurar un relato; más bien corresponde a cada escritor plantear su estructura, la acción de sus personajes, el entrecruce del entramado, los diálogos, el ritmo de la temporalidad y el manejo de los espacios... Para lograr todo esto, se necesita lecturas, formación sobre el tema a tratar, agudeza en la observación cotidiana, perspicacia en el manejo de las imágenes pensadas, una estilística poética que atraiga al lector y no lo deje descansar hasta terminar de leer la última página y, sobre todo, un manejo preciso de la sintaxis.

A partir del concepto de creatividad de Bianchi y el concepto amplio de cultura de Edward B. Taylor, consideramos como posibles espacios liminares de los procesos artísticos y científicos: el acto de observar como primicia de todos procesos creativos (*fase sensorial*);<sup>12</sup> el arte y la ciencia como representaciones contextuales; el devenir

---

12 La observación tiene muchas fases, aquí nos referimos a la sensorial, donde los sentidos tienen un primer acercamiento con el objeto o la cosa que atrae, generalmente por el simple gusto.

histórico como principal vínculo integrador en toda búsqueda; las tendencias económicas y sociales que trastocan todo proceso creativo; la narrativa como espacio de expresión, las metodologías cualitativas. Así, tratamos de responder a la primera interrogante.

- a. La capacidad de observar es inherente a todo ser humano, en una primera fase que podemos llamar fase sensorial. Ese nivel de observación, que se relaciona con los sentidos, provoca la apreciación,<sup>13</sup> la contemplación<sup>14</sup> del entorno inmediato, y más adelante la percepción.<sup>15</sup> En todo acto creativo, apreciar y contemplar provocan la imaginación, la posibilidad de inventiva, el cómo puede ser la cosa, las formas y su estructuración física. Es un acto de abstracción, de gusto, de interés y de su posible representación como un lenguaje. En la percepción se empieza a vislumbrar lo que se quiere pensar o hacer; para este caso, es posible que existan diversos niveles de percepción en correspondencia con la información que se tiene de lo que se quiere hacer. A medida que se tengan más bases teóricas, más técnicas, más tendencias, más información, la información se distancia de esta primera fase sensorial, y los diferentes tipos de acción creativa empiezan a surgir, a tomar forma en correspondencia con universos concretos o abstractos.
- b. El arte y la ciencia como representaciones<sup>16</sup> contextuales. De entrada, es importante preguntar: ¿Qué son la ciencia y las artes? Encontraremos que son conjuntos, estructuras, formas, lenguajes,

---

13 Es un proceso de atracción ante el objeto o lo creativo, por el conocimiento que se tiene, por el interés de búsqueda, por los gustos o juicios estéticos que posee el observador.

14 Es un acercamiento pasivo placentero a la obra, generalmente porque se conoce y se logra trascender lo conocido hasta llegar a un estado psicológico de atracción sublime.

15 Es el acercamiento que se tiene a la obra, a través de juicios de gusto o de juicios estéticos, conocimiento o formación básica de lo observado, que permite establecer ciertos criterios sobre el fenómeno o la obra creada.

16 Es posible que el arte y las ciencias, tal como se presentan en la realidad perceptiva, no sean más que representaciones de eso que consideramos como realidad de lo vivido, realidad social, cotidianidad, etc., a través de codificaciones, acuerdos e investigaciones experimentales que constituyen un cúmulo de interpretaciones y registros.

discursos, narrativas..., de representación. Representaciones del sentir y el pensar (razonar) del ser humano. Al referirnos a las ciencias en su generalidad y en sus particularidades, entramos en una búsqueda epistémica que nos lleva más adelante a plantearnos una teoría del conocimiento cuyo sustento se argumenta a través de razonamientos y procesos rigurosos de investigación que nos arrojan como resultados teorías o fórmulas científicas que son representaciones de los fenómenos pensados o experimentados. El estudio de estos fenómenos nos puede llevar a su representación de manera exacta, experimental o teórica en un registro producto de lo estudiado. El arte también es una representación de formas, ideas, tiempo, ritmos, tendencias, rupturas, vacíos, elementos estéticos y simbólicos que realiza el artista para expresar algo que tiene que ver con el entorno espacial, con el otro, directa o indirectamente, con el sentir social, los gustos de una época, etcétera. Tanto para las ciencias como para el arte, siempre será determinante preguntarse a partir de qué contexto se representa.

- c. El devenir histórico. La creación artística, así como las ciencias y todo tipo de conocimiento, no surge de un momento a otro, es producto de muchas civilizaciones, de la búsqueda permanente que ha tenido el hombre en su devenir a fin de explicarse el qué, el cómo y el para qué de las cosas, de los fenómenos naturales y de la misma integración social. En este sentido, el arte y las ciencias no son producto de la acción creativa en sí misma, sino de un proceso de indagación permanente, de contrastes, de rupturas y de una subsunción<sup>17</sup> de tendencias, épocas, estilos, conocimientos y técnicas que se tejen a través de la historia en un proceso dialéctico: Así, un día surgió la rueda, la polea, y el

---

17 Es un concepto del materialismo dialéctico que demuestra que lo nuevo no es tan nuevo, porque lo que es en el presente lleva implícito todo lo que fue en el pasado; es decir, lo que es tiene un devenir histórico que ha dejado de ser para ser otra cosa, pero en lo nuevo también está sumergido el pasado, porque lo contrario no sería. Nada nace de la noche a la mañana, todo tiene un proceso de transformación permanente.

hombre ha diversificado su uso a través del tiempo para muchos fines; los colores y las formas quizá por imitación, y luego sus usos se relacionaron con el pensar y el sentir de las personas en otras dimensiones. Lo que tenemos hoy en los procesos creativos generalmente incluye algo de ese pasado remoto. Entonces, el producto logrado es relativamente nuevo, en su esencia existe reminiscencia del devenir. Aun en lo más novedoso pululan las civilizaciones antiguas. Entonces, el arte y las ciencias comparten en sus procesos creativos una temporalidad y un espacio, como hechos sociales<sup>18</sup> de un periodo histórico determinado, pero a la vez su acción social,<sup>19</sup> en sí misma, es producto de un devenir civilizatorio, no ajeno al pasado reflejado en su presente, por lo que el devenir histórico es compartido en todo acto creativo, cualquiera que sea su naturaleza.

- d. Tendencias económicas-sociales. Pareciera que en este inciso nos referimos a los mismos contenidos del inciso c), pero no es así; aquí nos referimos concretamente a las tendencias económicas y sociales (ideológicas) que determinan, a través de modelos económicos, las tendencias sociales de un periodo: tipos de organización social, gobiernos, políticas, modelos educativos, los avances de las ciencias, expresiones-movimientos en el arte, nuevas tendencias culturales, gustos, creencias, rupturas y nuevos paradigmas económicos y sociales en general. Ejemplos para el caso de estudio: feudalismo: arte bizantino; mercantilismo: renacimiento artístico; revolución industrial: liberalismo, enciclopedia; revolución científica: positivismo, arte moderno; economías de Estados cerrados: nacionalismo, arte nacionalista; globalización: sociedad del conocimiento,

---

18 Según Durkheim, todo movimiento pensado o ejecutado por una sociedad consciente, organizada para tal caso y con reglas precisas, es considerado un hecho social, visto como si fuera una cosa.

19 Teoría sociológica weberiana que reconoce la acción social de hombres y mujeres en sociedad en un tiempo y espacio determinados, estableciéndolos por su aceptación y legitimación social, como si fueran un registro civilizatorio a través de tipos ideales; ejemplos: la época bizantina, el Renacimiento, la Modernidad o la Posmodernidad.

videoarte, intervenciones espaciales... Las expresiones creativas de toda índole se nutren de la estructura y la superestructura económica en tiempo y permanencia ideológica. Aquí nos referimos a procesos parametrales (paradigmáticos) similares ideológicamente tanto en el arte como en las ciencias y en otros procesos durante un periodo.

La narrativa como espacio de expresión y comunicación, donde el lenguaje escrito cobra dimensión para todo acto creativo en una acción de comunicación, a partir de la codificación de lo sentido, pensado y creado, así como en su decodificación. Ahí donde el lenguaje como medio de comunicación es un espacio común que permite y transmite todo proceso de creación, no sólo en su divulgación, sino en la construcción de sus estructuras, metodologías, tendencias, y todo tipo de lenguajes en general.

- e. Metodologías cualitativas: concretamente en el caso de las artes literarias, se comparten con otros procesos creativos algunas metodologías cualitativas (empíricas) relacionadas con observación directa, historias de casos, historias de vida, investigación participativa, etcétera., así como investigación documental. Todo esto permite construir entramados, darles vida a personajes y escenarios; así, la investigación cualitativa atrae al relato sucesos cercanos a los acontecimientos de la realidad cotidiana y los entrelaza con la ficcionalidad, hasta llegar a la construcción de estructuras casi completas, donde el lector recrea sus imaginarios y, a su vez, de forma analógica, compara sucesos del acontecer pasado, de la sociedad en movimiento y de sus propias vivencias con la obra escrita, sean cuentos, novelas, anécdotas, ensayos, crónicas... Así encontramos que ambos universos, el literario y el científico social, abrevan de las mismas fuentes de abstracción, e incluso comparten temas y sucesos en sus registros disímboles.

*¿Cómo se da el proceso creativo artístico?*

- a. Desde el interior de la práctica artística, generalmente, no son suficientes la sensibilidad personal, la experiencia adquirida a través de los años (salvo algunas excepciones), los hábitos de vida, sentirse artista..., condiciones algunas de ellas requeridas y muy importantes en y durante el proceso creativo, pero no suficientes para llegar a un buen término de la obra. Se necesitan otros ingredientes, tales como: información suficiente de fuentes válidas, observar con profundidad lo cotidiano, tener información especializada sobre el tema en cuestión, ser cazador de historias que fluyan en la oralidad social o en sucesos particulares, auxiliarse del devenir histórico en el abordaje de la estructura inicial y durante todo el proceso, conocer sobre personajes, escenarios geográficos y hechos históricos que permitan la recreación o historicidad de la(s) trama(s), para alcanzar la verosimilitud de lo narrado. En la contemporaneidad duendes, musas y espíritus macabros sólo son referentes románticos; lo que existe es la disciplina y el estudio. Estos dos elementos no se dan fortuitamente, son fruto de la información y del trabajo constante, del análisis crítico, de la confrontación de ideas, de nuevos y viejos componentes estilísticos que se incorporan en los primeros bosquejos. La idea de la hoja en blanco (papel y lápiz), para dar inicio al proceso creativo, es demasiado visual para ser cierta. Es disminuir al escritor a la medianía, donde sólo es un conducto y objeto que no piensa. Entonces, ¿cuándo se inicia el proceso creativo en el caso del narrador? Es difícil referirse a un momento exacto, puede ser en sus primeras notas, cuando camina por la calle y se interesa por algo que puede ser un acontecer, una imagen, olores, palabras, actitudes, un hecho trascendente; en la lectura, cuando se siente atraído por una idea, personaje o un

hecho narrado que aumenta su imaginario y le da pauta a una nota para su desarrollo en otros sentido; cuando asiste al cine, al teatro, a un programa interesante o una consulta, hace uso de las TIC, asiste a una clase o conferencia, cuando guarda silencio y escucha al otro, cuando conversa en las reuniones familiares...

Son muchos los posibles escenarios que dan inicio informal a un proceso creativo, que permiten ese primer acercamiento a un posible hecho narrado en el futuro, aún sin concreción o idea de lo que se quiere crear en ese instante. Todas esas notas escritas o memorizadas nutren la búsqueda del escritor; ya en el proceso creativo empiezan a parecer como lluvia de ideas, es cuando hay que desempolvar la bitácora y sustraer aquellas ideas, imágenes o referencias que como una chispa se convierten en fogata, en un primer ejercicio catártico frente al monitor o a la hoja en blanco. Entonces, el escritor no parte de cero frente a la hoja en blanco o el monitor; en su saber lleva lecturas, observaciones, ideas propias o cercanas, quizá una estructura pensada (que es como un puente para introducirse en el proceso creativo) de lo que pretende realizar en los primeros pasos del proceso. Es decir, se auxilia de procesos similares a los realizados en algunas investigaciones “empíricas”.

Investigar en el arte implica partir desde dentro, desde esa búsqueda sensorial que luego se traduce en raciocinios más o menos completos, no lejos de la práctica artística. Al contrario, a la medida que se concreta la obra las exigencias para el escritor de más información, aumenta. Ya no es información inicial que motive, despierte o induzca a la búsqueda, sino información de mayor alcance, especializada, se puede decir hasta de cierto nivel científico, si es el caso. Investigar en el arte conlleva desde el comienzo implicaciones prácticas; aun en esa búsqueda inicial, donde no existe un rumbo definido, de manera inconsciente se puede sentir motivado a crear algo: una frase, una imagen..., algo.

Investigar en el arte es investigar desde la acción práctica, de dentro hacia afuera, de la agudeza de los sentidos hacia la concre-

ción razonada, pero se debe tener claridad en la intencionalidad en el tipo de investigación relacionada con el arte, es posible que ahí radique la diferencia en investigar en el arte (propio del artista), investigar para el arte (propio del físicos, químicos, matemáticos) e investigar sobre las artes (propio de estudiosos de las humanidades y del científico social). Henk Borgdorff, profesor del Real Conservatorio de la Universidad de las Artes de la Haya y de la Academia de las Artes Creativas y Escénicas de la Universidad de Leiden (Países Bajos), controvertido investigador sobre la práctica artística y la investiga artística, reflexiona, en sus conferencias dictadas en Ghent, Amsterdam, Berlín y Gothenburg en el año 2005, sobre lo siguiente:

- (a) Investigación sobre las artes (...) se propone extraer conclusiones válidas sobre la práctica artística desde una distancia teórica. Propio de las humanidades, la historia del arte, la musicología, la crítica literaria, estudios sociológicos sobre el arte, etcétera. (...), implica una distancia teórica entre el investigador y el objeto de estudio. El autor denomina a este tipo de investigación “perspectivas interpretativas” (Borgdorff, 2004);
- (b) Investigar para las artes (...) puede describirse como la investigación aplicada en sentido estricto, aquí el arte no es el objeto de investigación, sino su objetivo; ejemplos: materiales de aleación aplicado a los metales en la elaboración de esculturas, el descubrimiento de las baterías electrónicas, la guitarra eléctrica, etcétera.
- (c) Investigación en las artes. Es el más controvertido de los tres tipos ideales. Se refiere a la investigación que no asume ninguna separación entre el sujeto y el objeto. No considera ninguna distancia entre la investigación y la práctica artística (Borgdorff, 2005: 8, 9, 10).

Desde la introducción al apartado II en este inciso a) hemos referenciado este tercer tipo ideal de investigación artística que se plantea Borgdorff, con el propósito de esclarecer dónde se ubica la búsqueda de los recursos que sustentan la práctica creativa en la narrativa literaria, como un hecho práctico que necesita de los recursos de la investigación para su aplicación inmediata en la obra; aquí lo importante es la obra, y hacerse allegar todo aquello que la enriquezca, desde diferentes planos, a diferencia de quienes investigan sobre

el arte o teorizan sobre el arte y, más aún, de quienes investigan para el arte o para servir al arte.

- b. Investigar en arte no es sólo una necesidad que permite el desarrollo de la práctica creativa, sino también es indispensable para darles vida a los personajes y escenarios, para darles fuerza estética a los entramados. Quien posee mayor información y conocimientos tiene más facilidad en la acción práctica; sus imaginarios son tan amplios como la propia búsqueda permanente. En el caso del proceso creativo narrativo, la teoría y la práctica van de la mano, están interconectadas antes, durante y después de la obra. Antes, porque el escritor, si bien indaga al inicio de la investigación bajo un propósito muy general, sabe o intuye que tal o cual idea o referente puede servirle para el desarrollo de un posible personaje, historia, tema, escenario, entramado..., investiga porque tiene la necesidad de crear, quizá no sabe qué, pero busca referentes que motiven su imaginación y sus imaginarios; tal es el caso de Julio Cortázar, según María Luisa Valenzuela en su libro *Escritura y secreto*, publicado en *Cuadernos de la Cátedra Alfonso Reyes* del Tecnológico de Monterrey, donde expone cuatro ventanas para hurgar la escritura y el secreto en esa urdimbre del acto narrado (previa aclaración: para Cortázar ya era un método inicial nutrido de experiencia, conocimientos y agudeza visual): El puente (ventana 1):

---

Trataré de ser breve para narrar algo que ya he contado en otra parte, pero que tiene una relación directa con el presente pero escurridizo tema. En diciembre de 1983 pasé una larga tarde con Julio Cortázar en Nueva York (...) más adelante, quizás en el mes de marzo, me dijo con entusiasmo, se tomaría un muy merecido sabático para escribir una nueva novela (...) Mencionó la futura novela varias veces en esa larga charla que tuvimos, hasta que decidí preguntarle si tenía un argumento en mente y si quería hablarme de eso. Julio no descartó la pregunta, tomó su tiempo para contestar que, como de costumbre, más que de costumbre, no tenía el menor atisbo del tema o del clima de la futura novela. Nada. Pero estaba convencido de que estaba armada ya en su cabeza, perfecta, completa, porque (...) la veía en un sueño recurrente (...) al hojearlo estaba convencido de que por fin había podido dar todo lo

que nunca antes, había podido aunar mundos, atravesar barreras, fusionar de la manera más limpia y menos dogmática aquello tan difícilmente fusionable en literatura: sus paralelas vidas de ratón de biblioteca y de activista político, Además, además, tenía acceso directo a lo inefable aquello tras lo cual había estado corriendo —por escrito— toda su vida” (Valenzuela, 2002: 32).

Esa primera ventana, llamada puente, está construida de mucha información previa, observación, experiencias, la vida misma del escritor, de tal manera que, sin saber con exactitud lo que será la obra, ya se tiene un constructo pensado, como parte del conjunto de imaginarios que brotan en el momento de allegarse a la escritura. No basta sentarse a escribir: es necesario tener algo más que una visión de lo que se quiere. Para ello es necesario investigar antes y durante el proceso.

Durante el proceso, porque el escritor se sustenta sobre todo de la información adquirida y en el manejo práctico inventa y acomoda aquella palabra, frase u oración que tiene un sentido lógico y estético en relación con todo un lenguaje que se crea para comunicar algo (ideas, temas, historias, espacios, personajes), es decir tiene un constructo pensado, pero le da forma en la práctica, en el hecho visual e inteligible de la obra. Ciertamente es que ahí, es posible, sea el momento donde radican las habilidades del escritor al escribir- pensar-escribir, pero en el pensar muchas veces existen infinidad de pausas para investigar, indagar y reflexionar, luego se regresa al teclado, al juego del equilibrista entre las emociones y la razón, no porque todo tenga que ser racional, sino porque todo escrito debe tener un sentido lógico y semántico. Después de concluida la obra, esta debe aportar la suficiente información estilística que atraiga a los lectores y haga que se mantengan en la lectura y al terminar tengan un juicio o un razonamiento acerca de la obra, que se puede dar en un sentido de gusto o estético, todo dependerá de lo narrado y del análisis del lector.

La teoría y la práctica en la investigación en el arte se acercan a partir de:

...la idea de que no existe ninguna separación fundamental entre teoría y práctica en las artes. Después de todo, no hay prácticas artísticas que no estén saturadas de experiencias, historias y creencias; y a la inversa, no hay un acceso teórico o interpretación de la práctica artística que no determine parcialmente esa práctica, tanto en su proceso como en su resultado final (Borgdorff, 2005: 10).

Esta cita, en lo particular, nos motiva de la manera más sencilla y honesta a recordar la forma en que la teoría y la práctica han permitido construir a Miceli sus relatos en el caso de *Shalo (La Generala)*, *Tierra de nadie* y *La carpa imaginaria*. Primeramente debemos decir que la formación sociológica de Amín Miceli ha sido fundamental no sólo en su concepción de mundo pensado como sujeto social, sino también en la importancia de acudir permanentemente a la historia como fuente que explica el presente. Sin estos recursos le sería difícil construir entramados, personajes y escenarios; además, estos recursos permiten ubicarse en la propia complejidad personal y contextual, para tratar de indagarse y asirse a los propios espacios y tiempos antes de iniciar el ejercicio de la escritura creativa. Posiblemente, este hecho es en un primer plano, lo que hace honesto el trabajo del autor y lo lleva al abordaje de ideas y temas comprometidos con lo que piensa, con el origen y la forma de llamar a las cosas, casi como un “¡hey..., aquí estamos!” la necesidad que tiene de hurgar en lo establecido hasta romper y poder conocer el verdadero rostro de las cosas; quizás otras mentiras.

A Miceli lo satisface su cercanía con las ciencias sociales y humanas para comprender su gusto por la literatura. Sabe que ésta es algo más que ficción y sabe que existen otras voces distintas, complejas casi acabadas, sobre todo humanas. Pero esta formación social no encontraría donde abreviar si no existiera esta posibilidad de investigación creativa, ahí dónde camina cotidianamente desde temprana edad, su gusto por la lectura y los talleres. Luego entonces, para él, investigar en el arte es una necesidad, un encuentro con la vida. Crear con sentido.

Cuando niño, acudían a casa de mi abuela seis mujeres, cuya edad andaba entre los setenta y ochenta, la belleza de sus tiempos de juventud se reflejaban en su ojos cansados.

La firmeza al caminar y lo rectilíneo de sus espaldas que no permitían encorvamiento alguno. Se sentaban a platicar en la sala y al pequeño, por supuesto, le ordenaban salirse al patio a jugar con su cincho de alambre dando vueltas y más vueltas hasta llegar al cansancio. Sus voces eran altisonantes; hablaban de sus secretos, de cómo se las llevaron los mapaches en ancas de mulas reparadoras a la “revolución”.

Esos acontecimientos narrados por tan ilustres damas hacían que el niño dejara de correr el cincho y se sintiera atraído por la cuentería. A partir de ahí, visitó a las tías con frecuencia, entre caramelos y chucherías empezó la indagatoria: ¿Por qué te dicen mapacha?, esto le valió una zurra de la tía Chenta, quien ya toda una señora le disgustaba de sobre manera le recordaran tanta degradación; hasta que se hizo costumbre su oficio de preguntón. Así supo por qué se las llevaron los mapache; cómo participaron en la revolución; quiénes los mayores y soldados rasos (...) La idea de las mapachas creció hasta llegar a la preparatoria, donde se le hizo costumbre meterse a las bibliotecas a investigar sobre el tema, por cierto había muy poca información (creo que todavía no hay lo suficiente). Ya en la universidad indagaba más sobre el tema hasta descubrir que en Chiapas no hubo revolución sino contrarrevolución, razón que provocó más desesperación en su búsqueda, pero un tal De León, del Colegio de México, le confirmó la ausencia de revolución en Chiapas y le abrió otra vertiente: el bandidaje. Tal era su inquietud que se adentró en la historia de la revolución mexicana, ahí empezó a observar las diferencias del Centro, el Norte y el Sur del país.

Para comprender a Chiapas en ese movimiento social buscó y buscó hasta llegar a Casahonda Castillo, en *Cien años de lucha de clases en Chiapas*; ahí sintió el Chiapas del presente. Después hizo del método de historia de vida, su manual preferido y regresó al terruño a investigar a las tías con más profundidad; de paso entrevistó a su abuelo paterno y este le dijo que él había sido carrancista, venido a menos por andar defendiendo a la indiana, como los mapaches llamaban a los indígenas y mestizos pobres.

Quedaba la interrogante, ¿Qué hacer con la información? Después de algunos años (1989), decidí escribir mi primer relato novelado *Shalo la Generala*.

En *Tierra de nadie*, existe información de diferentes fuentes, datos históricos llevados a la ficcionalidad, historias de vida, costumbres de la región, prácticas y hábitos de vida, proyectos de desarrollo económico (las hidroeléctricas), crítica al poder político constituido por más de 70 años, enfrentamientos religiosos y creencias ancestrales, lucha por la tierra, alfabetización de los

años 20 del s. XX. Despojo e injusticia social, etcétera., no muy distante a la realidad, desde un enfoque sociológico.

*La carpa imaginaria*, surge de la historicidad reconstruida con la llegada de los circos a la provincia y un estudio comparativo con otros circos de la vida, donde la carpa es sólo un referente conceptual hecho metáfora en los diferentes rostros y roles de la existencia de los hombres y mujeres, muy cerca de la sociedad globalizada.

Concluimos retomando lo dicho en párrafos anteriores, aplicado a los relatos referidos; podemos decir que la narrativa como obra literaria está muy cerca en sus procesos creativos de otros tipos de investigación social, donde convergen el acto de observar permanentemente, las formas de representaciones a partir de leguajes orales y escritos, el devenir histórico como eje de principio a fin de la obra, las tendencias económicas y sociales de la época que influyen en la construcción de temáticas y escenarios, la narrativa como espacio de expresión y algunas metodologías cualitativas brevemente demostradas en los procesos de construcción en los relatos antes expuestos. A todo esto, tratamos de demostrar que los lazos liminares entre la investigación científica y la investigación en el arte son tan cercanos y correlacionados que su presencia pasa inadvertida y hay quienes la piensan antagónica y niegan que la subjetividad y la objetividad en todo proceso creativo probablemente son inherentes una de otra. Quizá la diferencia radique en el fin último al que se quiere llegar: demostrar o simplemente crear. Es posible, aventurándonos un poco, que la diferencia radique en los métodos de búsquedas, los espacios epistémicos que alimentan los procesos; en unos el afán demostrativo, utilitario y concreto, y para otros la abstracción, el juego de lenguajes y la concreción que sólo se da en la obra ya realizada para su apreciación, contemplación y percepción estética. Sin embargo, aclaramos, en la narrativa literaria, siendo los lenguajes escritos y orales los que convergen en su conformación, son mucho más cercanos a los límites de la investigación en las ciencias sociales y humanas.

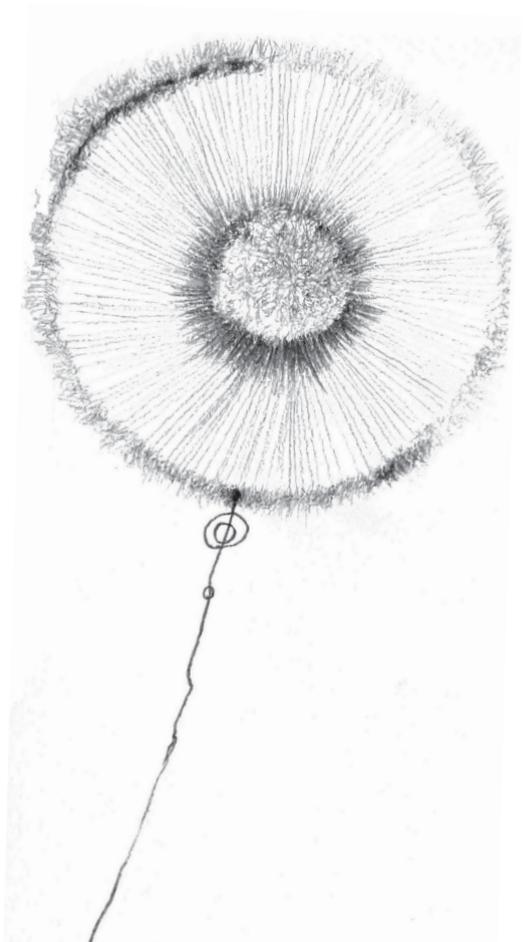
## Referencias

- Acha, Juan (1995), *Invitación a la estética*, en torno a la obra de Adolfo Sánchez Vázquez, México, UNAM-FFYL.
- Ariño, Antonio (1995), *Sociología de la cultura*, Barcelona, Ariel.
- Borgdorff, Hewnk, “El debate sobre la investigación en las artes, Amsterdam School of the Art”, en Felix Meritis en Amsterdam el 6 de febrero de 2004, hubo ya un previo intercambio de ideas sobre este tema. Disponible en: <http://www.ahk.nl/lectoraten/onderzoek/ahkL.htm>.
- Bourdieu, Pierre (1990), *Sociología y cultura*, México D.F., Grijalbo, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Crimson, Alejandro (2014), *Culturas políticas y políticas culturales*, Buenos Aires, Böll Cono Sur, Clacson.
- Durkheim, Emile (2001), *Las reglas del método sociológico*, México, FCE.
- Foucault, Michel (2002), *Arqueología del saber*, Argentina.
- (2014): *El orden del discurso*, México, Tusquets.
- (2005): *De las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI.
- Gilli Gaya, Samuel (1980), *Curso superior de sintaxis española*, Barcelona, Vox Bibliograf.
- Gómez Campa, José (Comp.) (2005), *Desarrollo de la creatividad*, La Paz, Bolivia, Fondo Editorial FACHSE-UNPRG (Lambayeque).
- Gramsci, Antonio (1975), *El materialismo histórico y la filosofía de Benedetto Croce*, México, Juan Pablos, p. 12.
- Leff, Enrique (2007), *Hacia una aventura epistémica ambientalista*, México, Siglo XXI.
- Levinas, Emanuel (2001), *La huella del otro*, México, Taurus.
- Paz, Octavio (2000), *Estación violenta (Piedra del Sol)*, México, Letras Mexicanas, FCE.
- Ricoeur, Paul (2003), *Tiempo y narrativa*, t. III, México, Siglo XXI.
- Salcedo Miliani, Antonio (2005), *América Latina, arte y territorio*, Terragona, Universidad Rovira y Virgili, pp. 133-140.
- Sánchez Vázquez, Adolfo (1972), *Textos de estética y teoría del arte*, antología I, México, UNAM.
- Taylor, Esward, “Primitive cultura” (Kahn;1976, 29), en *Estudio sobre las culturas y las identidades sociales*, Gilberto Giménez (2007), CONACULTA, México, p. 14.
- Valenzuela, Luisa (2002), *Escritura y secreto*, Cuadernos de la Cátedra Alfonso Reyes del Tecnológico de Monterrey, México, Tec-Ariel, pp. 28-37.

- Villoro, Luis (1987), *Crear, saber y conocer*, México, Siglo XXI, pp. 150-171.
- Weber, Max (1964), *Economía y sociedad*, México, FCE, p. 5-44.
- Wong, Oscar (2016), *El cuento "Caracol luminoso del lenguaje"*, México, Biblioteca Chiapas. Disponible en: <https://es.scribd.com/doc/144556273/Creatividad-Definiciones-Antecedentes-y-Aportaciones>.



Andrés Torres Torres; Sol de  
medio día; Grafito sobre  
papel, 10x14 cm.; 2018





*Arte maniesto*

se terminó de imprimir en marzo de 2019  
en los talleres de Ediciones de la Noche  
Madero #687, Zona Centro  
Guadalajara, Jalisco

El tiraje fue de 500 ejemplares

[www.edicionesdelanoche.com](http://www.edicionesdelanoche.com)

**A**RTE MANIFIESTO es el resultado de discusiones ocurridas al interior del Cuerpo Académico *Estudios sobre Arte y Cultura: Pensamiento Contemporáneo* de la Facultad de Artes de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas. Discusiones que han tenido como eje central las posibilidades del arte en la construcción de conocimiento y, también, de la relación dialéctica entre la investigación y la creación.

Se trata de un libro que aborda las fronteras del arte. Por ello pretende identificar algunos cruces epistemológicos entre el arte y la ciencia, al mismo tiempo que hace un recorrido histórico por sus procesos de institucionalización y sus lugares de producción. De esta manera la frontera es abordada como una búsqueda de lugar. Esto facilita la exposición de algunas aproximaciones logradas desde ejercicios escriturales en la novela, al igual que las identificadas desde una perspectiva histórica decolonial.

Tiene el lector en sus manos un libro sugerente, con miradas diversas, como lo son sus propios autores.



Universidad de Ciencias  
y Artes de Chiapas

