



# **ARTE E INVESTIGACIÓN:**

Más allá de la ventana.

Boris Julián Pinto Bustamante

El desarrollo tecno-científico plantea para el artista contemporáneo nuevos desafíos estéticos e interpretativos. En muchas direcciones, las ciencias naturales, las matemáticas, la física y la mecánica tradicional han aportado sus principios para concebir sucesivas revoluciones en la confección e interpretación de la obra de arte. En la posmodernidad, la multiplicidad de discursos exige a su vez la modelación de un nuevo artista cosmopolita, que comprenda la hibridación, reinterprete los fragmentos del discurso posmoderno y reconstruya una nueva sensibilidad desde lo estético.

The techno-scientific development raises further aesthetic and performative challenges to the contemporary artist. In many ways, natural sciences, mathematics, physics and traditional mechanics have contributed their principles to conceive consecutive revolutions about the work of art creation and performance. In post-modernity, the discourses multiplicity demands at the same time the shaping of a new cosmopolitan artist, who comprehends hybridization, who reinterprets the postmodern discourse snippets and rebuilds a new sensibility from aesthetics.

Palabras clave:

investigación, arte, perspectiva, posmodernidad, estética, bio-arte, bio-poesía, arte transgénico.

Keyword:

research, art, perspective, postmodernity, aesthetics, bio art, bio poetry transgenic art.

FECHA DE RECEPCIÓN: 28/JULIO/08

FECHA DE ACEPTACIÓN: 30/OCTUBRE/08



*“En el Salón de Primavera de 1946 presenté un cuadro llamado «Maternidad». Era por el estilo de muchos otros anteriores: como dicen los críticos en su insoportable dialecto, era sólido, estaba bien arquitecturado. Tenía, en fin, los atributos que esos charlatanes encontraban siempre en mis telas, incluyendo «cierta cosa profundamente intelectual». Pero arriba, a la izquierda, a través de una ventanita, se veía una escena pequeña y remota: una playa solitaria y una mujer que miraba el mar. Era una mujer que miraba como esperando algo, quizá algún llamado apagado y distante. La escena sugería, en mi opinión, una soledad ansiosa y absoluta”.*

Ernesto Sábato. *El túnel*.



Una estructura cuadrada o rectangular, bidimensional, plana, colgada sobre un muro blanco y homogéneo, frente a la cual nos asomamos silenciosos y sorprendidos a la contemplación de algún paisaje, de algún rostro, de alguna escena en *sfumato* de otros días. El arte visual como una ventana a través de la cual arrojamamos la mirada en medio de la devoción y el quietismo que demandan las artes nobles; hoy por hoy conviven con otras formas de ventanas y con otras perspectivas estéticas que van mucho más allá de la noción de perspectiva que Durero resumió en el concepto de ventana, por medio de la cual miramos un espacio más allá de nosotros mismos, un “plano figurativo” que recrea a través del trazo, el color, la densidad de las formas, las sombras y la luz, un universo imaginario que no solo retrata, sino, mejor, reconstruye una porción del universo sensible. Un escaparate de continuo abierto, cuyos postigos y persianas tan solo se cierran frente al velo de la ignorancia, frente a la bruma de la lejanía, frente al rebozo de la indiferencia. Pero una obra pictórica no es solo una ventana que permita la contemplación inmóvil de un universo figurativo. La ventana es también una puerta y es un umbral que, una vez superado, introduce al fisgón en el ámbito de lo privado de la obra de arte (Huertas, 2005) (o en el ámbito privado del artista si recordamos a Juan Pablo Castel), en la ilusión de la profundidad, en la transparencia de los claroscuros.

83.

¿Mirar a través de qué? Del cuadro mismo que se halla convertido en una ventana, a través de la cual nos parecemos estar viendo el espacio, esto es, donde la superficie material pictórica o en relieve, sobre la que aparecen las formas de las diversas figuras o cosas dibujadas o plásticamente fijadas, es negada como tal y transformada en un nuevo “plano figurativo” sobre el cual y a través del cual se proyecta un espacio unitario que comprende todas las diversas cosas

(Panofsky, 1991).

# 84.

Aunque las ventanas suspendidas siguen perforando los muros del mundo y los museos, las nuevas formas del arte hace mucho trascendieron los marcos rígidos del ventanal. La necesaria convivencia del arte con las diversas dinámicas socioculturales ha obligado al artista a convertirse, en cada momento, en un intérprete de su tiempo, en un alquimista de las formas que compendia en su atelier el mundo sensible explicado desde la ciencia y el universo insensible explicado desde la subjetividad. De tal forma, la concepción del artista como algún eremita melancólico, como el autoexiliado del mundo operativo, como el incomprendido del cosmos empírico-positivista-utilitario, es el retrato de una figura que no convive con la trascendencia del artista como punto de encuentro entre el *techné* de la ciencia y el *kerygma* de la poesía.

Si aceptamos la insinuación irónica del escritor peruano Eduardo Chirinos, acerca de la poesía como uno de esos “largos oficios inservibles”, tendremos que admitir que, dentro de las artes nobles, las artes representativas tradicionales ostentan algún grado de “utilidad”, al ser, por lo menos, estructuras decorativas, lo cual, por supuesto, jamás saciará los anhelos trascendentales de un verdadero artista. Concebir obras puramente ornamentales, que hagan juego con el mobiliario del comensal, que agraden los sentidos, que contribuyan con las exigencias del confort y que las visitas celebren como una muestra exquisita de gusto y refinamiento, es una tarea explícita del diseño de interiores (que sin embargo, al igual que la moda, también pueden ofrecer diversas lecturas semióticas y culturales), y no una tarea asignada en principio a un artista de lo bello. El artista de lo bello, el artista de la ventana, es también el anfitrión del umbral de lo privado, el hospedero de la subjetividad, el conserje que abre las puertas de lo imaginario.

Más allá de la inmediata función ornamental, las artes nobles han sido un espejo con variaciones de la realidad sensible, un espejo que no dice necesariamente la verdad, que tampoco miente deliberadamente, sino que prefiere reflejar la realidad y la irrealidad a su manera, y esa “manera”, esa forma en que el espejo habla, esa forma en que vemos a través de las ventanas, obedece a la multiplicidad de perspectivas que la historia y sus utensilios nos han prodigado a lo largo de los siglos. Conocer “los signos de los tiempos”, las herramientas apócrifas de “los largos oficios inservibles” en cada siglo sucesivo, el discurso leído al derecho y el palimpsesto leído entre líneas, son ejercicios fundamentales para cualquier artista en su búsqueda de un oficio que debe procurar no solo elevadísimos requisitos estéticos, sino también la reinterpretación del mundo sensible y la propuesta de un nuevo lenguaje, necesario para “deshabituarnos del mundo del deterioro”

(Elitis, 1982).

En esa búsqueda de ese nuevo lenguaje, las letras de la nueva escritura, los caracteres de ese alfabeto infinito de la lengua del artista, son los mismos utensilios del universo operativo y son los mismos aparatos instrumentales de que se sirve el progreso tecnocientífico para convertir una idea en un objeto y un objeto en un producto. A lo largo de la historia del arte, varias cosas mudan en la concepción del esteta: el sustrato y los recursos desde los cuales se realiza la obra de arte (lienzo, piedra, cerámica, madera, materiales de desecho, interfaz electrónica), el discurso estético (figuración, iconología, semiótica, surrealismo, deconstrucción) y la asignación de los valores ético-ontológicos de la obra de arte dictados por las visiones y las narrativas morales particulares y por los paradigmas sociales de cada edad humana.

Así, para los griegos, en los días de la Escuela de Atenas, de Platón, la estética está irremediamente atada al imperio de la matemática, la ciencia que permite acceder de la oscuridad de la caverna hacia el mundo inteligible, del caos de los sentidos a la luz y el cosmos de un universo construido por un Dios-demiurgo geómetra, visión que confiere, de paso, un clarísimo valor moral a la confección estética: lo virtuoso será lo geométrico, lo armónico, según el canon de las matemáticas, se corresponde con lo verdadero.

También en la Filosofía de la Estética y del Arte la influencia de Platón ha sido muy significativa. La fuente primaria de la armonía y la proporción en el Arte se encuentra en los conceptos matemáticos del universo pitagórico-platónico. Si ciertas relaciones numéricas y formas geométricas encarnaban, según el *Timeo*, la verdad absoluta de la estructura armónica y ordenada del Cosmos, el Arte debía dar expresión a ese orden apoyándose en la verdad eterna y universal de los números y las relaciones espaciales. De acuerdo con Platón, para los artistas, la forma en sí era solo la esencia del Arte si derivaba de ciertas relaciones numéricas sobre la base de precisos módulos y cánones, aritméticos y geométricos, expresión última de las formas mismas en sentido de la Teoría de las Ideas

(González, 2008).

# 85.

Esta concepción platónica de la estética sobrevivirá hasta el Renacimiento, en el cual la perfección de la perspectiva en las obras de Leonardo, Miguel Ángel, Pacioli, Durero y Alberti llevará a la excelencia la aplicación de los principios geométricos de Euclides a la pintura.

Las artes pictóricas se nutren a su vez de otro paso en el avance de la comprensión del mundo conocido a través de la investigación. Los estudios del químico francés Eugéne Chevreul y su obra acerca de la teoría de los colores simultáneos, publicada en 1839, contribuyeron, desde el estudio de la química y la óptica, a configurar una nueva propuesta plástica, en la que el estudio de la luz y la utilización de los colores primarios del prisma visual, yuxtapuestos en trazos evocativos, se mezclan en la retina del visitante y producen, al igual que la perspectiva renacentista, una ilusión visual y un goce estético formidable, una novedosísima propuesta plástica, que el posimpresionismo y el puntillismo de Seurat continuaron por varios años.

No parece extraño que la audiencia del teatro en que se representó la famosa "Llegada del tren a la ciudad" de los hermanos Lumière, en 1895, saltara desprovista al ver acercarse la locomotora hacia sus asientos. Con la llegada del "progreso" a la ciudad y el vertiginoso desarrollo de las comunicaciones, el mundo conocido habría de cambiar diametralmente en un lapso inversamente proporcional a la velocidad con que se sucederían en adelante las cosas. Lo que tardó siglos de paciencia, de luchas, de teorizaciones encarnizadas desde la filosofía, desde la teología y desde las ciencias naturales para construir el enorme edificio de la modernidad anclada en el justo uso de la razón, recién empezando el siglo XX, cuando llegó el tren a la ciudad, comenzaba a tambalearse como la torre de Nimrod en los días de Babel. A la estética de la aparición (pintura, escultura), en la cual el artista ve surgir las formas desde el color o desde la piedra tallada, le sucedió la estética de la desaparición (cine, fotografía), en la cual la imagen obtenida y en movimiento es el resultado de una veloz desaparición de los cuadros sucesivos (Virilio, 1997). Las viejas doctrinas de la geometría, de la física y la mecánica tradicional, que suponían un universo construido de trayectorias, de repente se encontraban con las nuevas teorías de la ondulación, del movimiento corpuscular, de la dispersión. A la mecánica tradicional, ahora le respondían las evidencias de la mecánica cuántica. A la certeza de la trayectoria, ahora le sucedía el concepto de incertidumbre, la misma incertidumbre que acompañó al siglo XX en todas sus expresiones estéticas: la música atonal, la música aleatoria, el fauvismo, el cubismo, el dadaísmo, el surrealismo en la pintura, el ultraísmo, la escritura automática, la prosa espontánea y el creacionismo en la literatura. A la conciencia y la razón, los sustratos orgánicos de la modernidad, los estudios de Freud y Carl Jung respondían desde la psicología analítica con un nuevo intruso: el inconsciente.



Los elementos tradicionales del arte (imágenes, armonías, colores) reaparecen solo como "citas", residuos de un sentido del pasado en un contexto de negación

(Marcuse, 1985).

# 87.

El arte como el Gran Rechazo, la Gran Negación, la subversión de las formas, la cara inversa del universo funcional, y el artista, “ese que no conozco”, el que prefiere el enigma antes que la consigna, el lenguaje laberíntico y no el lenguaje del discurso, el que siembra la duda sobre lo dado, el que camina en el agua y en el aire, no la mitad que sube y baja por las calles y “figura inscrito en el registro de los varones del municipio” (Elitis, óp. cit.). El arte como el Gran Rechazo es el mejor testigo del lento pero demoledor proceso de deconstrucción del mundo moderno (en palabras de Derrida) a todo lo largo del siglo XX, un proceso construido por trechos de innovaciones sucesivas, a veces frenéticas, perturbadoras y violentas, a veces reflexivas y brillantes. Al tiempo con la genialidad, el decadentismo de la estética es evidente en el afán vertiginoso de las innovaciones.

“(…) considero que las innovaciones técnicas son legítimas en la medida en que responden a una necesidad expresiva... pero cuando la innovación se hace por la innovación misma estamos siempre frente a una época de decadencia”

(Rodríguez, 1968).



Este proceso deconstructivo no ha detenido su marcha desde los días de los ismos subversivos. La obra de arte como ventana ha dado paso a nuevas formas de contemplación. Las propuestas posmodernas alternan la concepción de la obra de arte como objeto de tributo estético a través de la mirada del visitante, al tiempo que promueven nuevas experiencias imaginativas en un insólito entorno contemplativo, a través de los ambientes multimedia, el arte performático y las instalaciones. Ahora el espectador puede penetrar los marcos de la ventana y recorrer los dominios de las nuevas estéticas, no siempre anhelantes de significado, no siempre congruentes con las nociones clásicas sobre lo bello. El artista posmoderno, heredero del largo proceso deconstructivo, bien puede ser un iconoclasta caprichoso, nihilista y transgresor (como Pollack y su *action-painting*), un nostálgico de las viejas formas a través de los nuevos sustratos o simplemente un intérprete que propone, más allá de la trillada deconstrucción, alguna forma de reconstrucción de una nueva sensibilidad, de edificación de una nueva forma de diálogo desde la interactividad, la afirmación de algún mundo posible desde el imaginario subversivo de lo poético más allá de la eterna negación, más allá de la ventana del forastero, la habitación de los paisajes interiores y los jardines secretos a partir de los diálogos cotidianos con el mundo posmoderno.



Nutrigenomics  
- Alicia Buelow

“Especialmente siendo una artista que trabaja el *collage*, tienes la oportunidad de demostrar conciencia en tu trabajo. Puedes aproximarte a él con esa sensibilidad posmoderna, comprendiendo cada cosa de tu sociedad. Y así llegas a reflejar aquello que deseas”<sup>1</sup>.

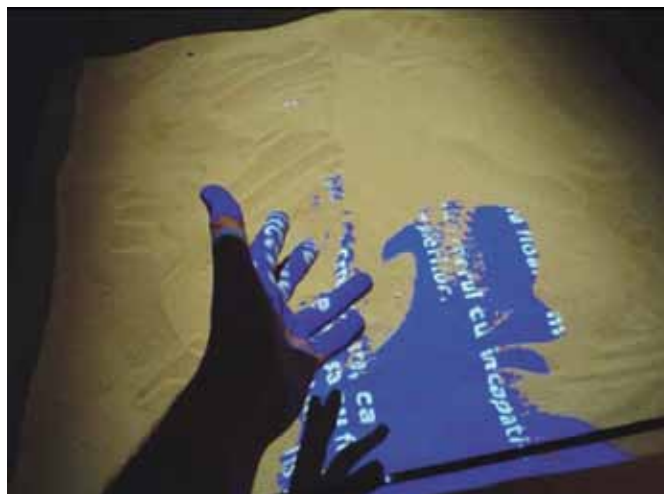


El artista contemporáneo, como intérprete de su tiempo, enfrenta el desafío de ser mucho más que un confeccionista de ornamentos, el cosmopolita que se alimenta del mundo a través de la investigación y que asume también el papel del profeta, que lee los signos de su siglo, que denuncia y que vaticina, desde el arte, las re-configuraciones del mundo conocido. En esta reconstrucción, las interfaces multimedia, electrónicas, el lenguaje binario de las máquinas, son el nuevo sustrato, producto del mundo tecnificado, que son redimensionadas como un novedoso habitáculo del arte, y el artista, como un ultramoderno ingeniero de las formas, capaz de leer y describir los interminables diálogos y correspondencias entre nuestro mundo sensible y el mundo inteligible de las ideas, al cual aspiraba Platón.

“Durante mis últimos años de trabajo en el laboratorio, este se había transformado en mi estudio de arte. Con el tiempo dejé la física y la pintura se transformó en instalación, video y videoinstalación. Sin embargo, aquello vivido en la ciencia estaba siempre presente. Pues yo me quedaba con esos elementos de la ciencia que me interesaban más como experiencia estética que científica. Hacia el año 2000 comencé a experimentar con mis primeras interfaces, sensores y códigos de computadora en torno a vincular cosas en el mundo. Hacer interactuar cosas muy disímiles que se materializaron en obras expuestas en aquel entonces (...)

1. Entrevista a Alicia Buelow [en línea] <[http://altpick.com/spot/alicia\\_buelow/index.php](http://altpick.com/spot/alicia_buelow/index.php)> [citado: 4 de julio 2008].





[http://www.marianosardon.com.ar/arte\\_tecno\\_esp.pdf](http://www.marianosardon.com.ar/arte_tecno_esp.pdf)  
LIBROS DE ARENA - Instalación - Mariano Sardón.



(...) En procesos híbridos de prácticas tecnológicas y artísticas, todo es plausible de ser parte de una interrelación de elementos en el mundo como obra artística. El arte interactivo, al igual que la ciencia, posibilita la construcción circunstancial del mundo en un acto de percepción y creación donde la razón y el espíritu instauran un orden en el instante en el que las palabras denominan al mundo”

(Sardón, 2008).

Paul Virilio acierta al afirmar que el próximo derrotero en la conquista de las tecnologías es el cuerpo humano. De hecho, hace tiempo, hemos dejado de ser simplemente los observadores advenedizos de la ventanita de Juan Pablo Castel. Hemos pasado a ser, al mismo tiempo, el objeto de la contemplación, el lienzo palpitante de una reformulación de lo humano a través del arte, el cual, de la mano de las ciencias biomédicas, ha penetrado el microuniverso de la biología para utilizar la esencia orgánica de la vida como una nueva sustancia de la expresión estética. La ventana ha desbordado cualquier marco conocido y pareciera que el paisaje contenido, como un océano de óleos derretidos y volcánicos, trasegara su lava de colores por fuera de cualquier frontera posible. Este es el caso de las obras de arte transgénico, de bío-arte y bío-poesía de Eduardo Kac y George Gessert, entre otros, que han utilizado los fundamentos de la ingeniería genética y molecular para penetrar estéticamente el microuniverso íntimo de la vida biológica. La mirada, entonces, parece querer invertirse sobre sus propios pliegues en la búsqueda de nuestro propio paisaje interior, del universo de lo humano en su expresión orgánica, una búsqueda que comenzó tímidamente en los balcones de la historia, a la orilla de una ventanita que nos ofrecía algún verano azul en los jardines de Giverny y que hoy no solo es un acto contemplativo, sino quizá el vaticinio oracular de una nueva humanidad, remodelada desde la convergencia de las nuevas tecnologías y las ciencias biológicas, en un giro de la historia que no sabemos dónde terminará, pero que cada vez más nos plantea nuevos desafíos bioéticos, filosóficos y sociales.



Move 36 - Eduardo Kac - 1999

90.

Aquí vamos, algunos de nosotros, en el tren de los hermanos Lumière, todavía asustados, echando de menos las praderas infinitas, las paletas de Monet, aquí vamos, nostálgicos irremediables, añorando el mundo imperfecto pero familiar –como el movimiento de las manos– que un día conocimos, a través de alguna ventana.



Hablé de una pureza cuyo sentido metafísico está superpuesto sobre el ético y este, a su vez, exactamente sobre el estético, tal lo conocemos y cual nos ha sido transmitido yo diría que como simple, casi, movimiento de las manos, familiar desde siempre a los griegos (...)

(Elitis, 1982).

## Referencias bibliográficas

- Elitis, Odiseas. *Antología*. Akal Editor. Madrid. 1982.
- González, Pedro Miguel. Platón. *La matemática en la filosofía y la filosofía en la matemática* [en línea]. <<http://divulgamat.ehu.es/weborriak/Historia/MateOspetsuak/Inprimaketak/Platon.asp>> [citado: 4 de julio de 2008]
- Huertas, Miguel. *Los años setenta y el crepúsculo del arte en Colombia*. Unibiblos. Bogotá. 2005.
- Marcuse, Herbert. *El hombre unidimensional*. Planeta De Agostini. 1985.
- Rodríguez, Emir. *El arte de narrar*. Monte Ávila. Caracas. 1968.
- Panofsky, E. *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona, Tusquets, 1991. 7 p.
- SARDÓN, Mariano. *El Arte como Investigación*. [en línea] [http://www.marianosardon.com.ar/arte\\_tecno\\_esp.pdf](http://www.marianosardon.com.ar/arte_tecno_esp.pdf) [citado en 4 de julio 2008].
- Virilio, Paul. *El ciber mundo, la política de lo peor*. Entrevista con Philippe Petit. Ediciones Cátedra. Madrid. 1997.