



## Revistas científicas de arte. ¿Es posible?

Janitzio Alatríste-Tobilla →

### Resumen

En el presente escrito se plantea una reflexión en torno a la oposición entre arte y ciencia; se cuestiona el papel de las revistas científicas en el campo de las artes, así como el lugar privilegiado que se le ha concedido a la investigación en la transición de una educación artística no profesional a una profesional.

**Palabras Clave:** educación, arte, investigación, revistas, publicaciones.

## Science Art Magazines. Is it possible?

### Abstract:

The author gives a thought to the relation between Art vs. Science and questions the roll of science magazines in the field of Arts. He specially inquires about the priority given to academic research in transition from a non professional art education to its professionalisation.

**Key words:** education, art, research, magazines, publications

→ Facultad de Artes, Universidad Autónoma del Estado de México, México. Correo electrónico de contacto: [janitziobyc@yahoo.com.mx](mailto:janitziobyc@yahoo.com.mx)

¿Qué es una revista científica de arte? Esta pregunta plantea una gran cantidad de problemáticas, tantas, que incluso a ciertos críticos les parecería completamente impertinente, por no decir absurda; si me permito una exageración, me atrevería a decir que para algún sector la pregunta llegaría a ser grosera.

El primer inconveniente es la unión entre arte y ciencia. El arte corresponde a un campo ajeno a la ciencia, no son lo mismo. Su unión, si acaso fuese posible, daría lugar a una “ciencia artística” o a un “arte científico”.

Pensemos en una “revista de arte”. Quizá hemos visto alguna, en ella aparecen noticias sobre artistas, galerías y museos o incluso algún artículo sobre cierto estilo u obra en particular. Muchos nos hemos topado con esos objetos en algún consultorio mientras esperamos la fatal consulta al médico. Por otro lado, muy pocos deben conocer una “revista científica de arte”.

Hasta aquí, he señalado algunas incongruencias de la pregunta: la oposición entre arte y ciencia y la duda sobre qué es una revista científica; pero hay algo más, y más importante aún ¿qué sentido tendría unir dos campos tan distintos? que por sí mismos no podrían hacerlo, e incluso si lo hacen, su unión acarrearía consecuencias desagradables.

La ciencia, es el terreno de los sabios, ellos se encargan de estudiar las causas de todo lo existente y nos proporcionan las verdades sobre el mundo y el universo. Estas verdades además, nos permiten no sólo saber lo que ocurre, sino también lo que ocurrirá. Sus saberes, quizá, pudieran no gustarnos, pero al menos nos dan una certeza que nos proporciona tranquilidad.

El arte, en cambio, parece una fuente de confusiones. En principio, no queda claro para qué sirve, tampoco por qué se les llama “artistas” a personajes que evidentemente no comparten nada. “Artistas” son Lucerito y Fernando Botero, ambos se dedican a actividades muy distintas y su impacto aparece en contextos opuestos; la primera es visible en las telenovelas, el otro, en el palacio de Bellas Artes, a menos que éste último sea un escenario de telenovela es difícil entender por qué ambos son “artistas”. Alguien que quisiera tranquilizarme quizá diría que Lucerito ejerce el

“arte de la actuación” y Botero el “arte de las relaciones públicas”, por eso ambos son “artistas”, pero ¿cómo pueden ser “arte” acciones tan distintas?

Una mirada más especializada, por ejemplo, desde las artes visuales, no aclara la confusión. En este campo reconocido como “artístico”, se advierte que “arte” han sido las “magníficas obras” de Leonardo o los “encantadores angelitos” de Rafael; pero también, los “esperpentos” de Picasso o los “chorreados de pintura” de los abstractos norteamericanos.

Es evidente que el arte, a diferencia de la ciencia, no se encuentra en el terreno de la certeza ni del conocimiento, pero entonces ¿por qué unir arte y ciencia en una revista?

### **Arte como actividad profesional**

Parece que, pese a lo absurdo del cuestionamiento inicial, habría elementos para seguir indagando sobre éste. En México, desde hace aproximadamente cincuenta años, la formación escolar en arte entró en una fase de profesionalización, es decir, se insertó en una dinámica de formación formal universitaria, con el objetivo de ofertar programas de licenciatura. Cincuenta años, quizá parezca mucho tiempo, sin embargo, sólo se refiere a la aparición del primer programa educativo que ofrecía estudios de artes visuales a nivel licenciatura. A partir de esos años se crearon muy esporádicamente otros programas en el resto del país (CIEES, 2001).<sup>1</sup>

Lo significativo de este fenómeno es que la aparición de programas de estudio de licenciatura en artes fue muy lenta. En 1970, la UNAM lo hizo por primera vez, pero no fue hasta 1982 que se estructuró un nuevo programa, ahora por el Instituto de Bellas Artes a través de la Escuela

<sup>1</sup> Para conocer los detalles se recomienda la consulta del documento que en 1995 emitieron los CIEES (Comités Interinstitucionales para la Evaluación de la Educación Superior), dentro del área de Educación y Humanidades, en la que fueron ubicados los estudios profesionales de arte por parte de las instancias para la evaluación de la educación superior dentro de SEP (Secretaría de Educación Pública). En este documento se hace un detallado seguimiento de la aparición en distintas entidades de programas de este tipo.



Nacional de Pintura Escultura y Grabado (ENPEG) “La Esmeralda”. Sin embargo, la aparición de este tipo de programas educativos no significa de ningún modo, que en el país no se impartieran estudios de arte, ya que éstos existían fuera de las universidades. De modo que el proceso, no se logró mediante la emergencia de planes de estudio, sino a través de la transformación de éstos en programas universitarios de licenciatura.

Para el día de hoy, existen en el país más de 35 programas de educación profesional en arte, de los cuales la mayoría realizó dicha transformación.

Dentro de la formación universitaria, es indispensable la investigación, tanto, que en todos los estatutos aparece la investigación como una función sustantiva. Ésta implica en términos simples, que los conocimientos que incluye un plan de estudios no son estáticos sino que se encuentran en constante transformación, y para dar cuenta de ella es que se investiga en las universidades. También podríamos entender la investigación en la educación superior como un proceso que convierte el aprendizaje en un proceso continuo, por no decir infinito, pues después de una formación profesional la continuación en ella se hace a partir de una constante investigación.

Como intenté decir, el proceso de transformación que hemos vivido en México de una educación artística no profesional a una profesional, ha sido lenta, y aún más lenta su incorporación en procesos de investigación. De modo que a 50 años de la aparición del primer plan de estudios de licenciatura, hoy estamos frente a un proceso en el que las academias de arte buscan su consolidación mediante la investigación. Por ello la pregunta ¿qué es una revista científica de arte?, sí es pertinente.

Sin embargo, aunque aceptáramos que la existencia de grupos docentes de arte en las universidades se relaciona directamente con fenómenos como la ciencia, la investigación, las publicaciones y desde luego el arte, haría falta aclararlas mediante la reflexión.

### Revista científica

La publicación es la forma canónica de divulgar el conocimiento desde las estructuras universitarias, se ha pensado que esta estrategia ofrece

la posibilidad de generar una evidencia del producto académico, es decir, del conocimiento, que al mismo tiempo es fácil de cuantificar. El número, ha devenido en el criterio más implacable para la valoración de una producción cognitiva, al grado de haber creado el “demonio” de la evaluación científica: la *cienciometría* (Callon, 1995). Este “demonio posmoderno”, a la manera de aquel otro viejo y simpático, el de Maxwell, también es capaz de saber cómo separar el conocimiento bueno del banal, mediante la dictadura de la cantidad. Pero a diferencia del entrañable demonio de Maxwell, que se convirtió en la metáfora de la entropía, ese concepto que irremediablemente incorporaba al desorden como parte estructural del conocimiento científico, este “demonio” más contemporáneo y más ignorante pretende ajustar lo valioso sólo dentro de lo que es capaz de medir, y la revista como su instrumento implacable, evidencia de la morbidez que produce la entropía vista como el exceso de orden dentro de todo sistema. Quizá esa sea una comprensión cercana de la revista científica que ahora amenaza al arte.

### Arte en la universidad

La primera idea que quizá sea posible abordar es la de *Arte*, desde luego que no intentaré ofrecer una definición, ya que esa intención ha sido objeto de importantes discusiones, que incluso ha dado vitalidad y pervivencia al fenómeno artístico, de manera que aunque tal suceso sea irresoluble, paradójicamente alimenta su existencia. Por ello, no se me ocurriría responder a la pregunta ¿qué es el arte? simplemente me gustaría apuntar ¿de qué modo participa éste dentro de los sistemas académicos formalizados?

El arte al ser considerado como una disciplina profesional, se introduce en la lógica de las profesiones que ofertan las instituciones educativas de nivel superior. Una disciplina profesional presupone la demanda social de su práctica. La aparición de un quehacer profesional en la oferta de estudios de las universidades, exigiría de antemano el reconocimiento y la estabilización de una práctica, que ya se ejecutaba antes de enlistarse en los catálogos de la educación superior. Sin embargo, cabría decir que la aparición de un programa de licenciatura no ocurre siempre porque éste sea demandado por una comunidad. Si observamos otras disciplinas emergentes, por ejemplo el diseño gráfico,

veríamos que esta práctica se realizaba antes de la aparición de los primeros licenciados universitarios por otro tipo de profesionales como arquitectos, artistas e incluso ingenieros. De modo que, el profesional del diseño gráfico no tenía una demanda social, fue hasta después de su formalización que empezó a ser demandado por áreas laborales que hacen uso de impresos o proyectos editoriales.

Parecería entonces, que una sociedad demanda de sus individuos, en el plano de las funciones laborales, una determinada competencia en algún hacer específico, más que un profesional universitario de ese quehacer. Se piensa que una universidad responde a una demanda social, o que una comunidad requiere individuos capacitados en determinada competencia, y que una universidad genera planes de estudio que capaciten a los sujetos en las habilidades requeridas. Sin embargo, ocurre que una universidad no sólo es influida por su contexto cultural, sino que, ésta, a su vez, afecta a esa cultura, al producir tanto aquellas destrezas exigidas por el contexto social, como las formas de acceso y legalización para la adquisición de las competencias en cuestión.

Por ello, toda profesión avalada por una institución universitaria responde a un paradigma disciplinario conformado por el conjunto de saberes que una sociedad reconoce y considera valiosos. Cualquier profesión que se formaliza en la universidad no sólo se integra al catálogo de posibles ocupaciones, sino que además, adquieren un valor simbólico que antes no tenía. De modo que, las disciplinas y profesiones dentro de una cultura responden prácticas culturales establecidas desde criterios sociales. En otras palabras, toda necesidad social es cultural o como diría Adorno, histórica.

Sin embargo, dentro del espectro de profesiones que culturalmente nuestra civilización ha generado, la práctica artística es una que difícilmente podríamos ubicar dentro del concepto de necesidad. Esta condición podría entenderse bajo la siguiente pregunta ¿cuál es la función social del arte? Tratar de responderla no es tarea fácil. De momento, quizá baste recordar lo que Octavio Paz (2008) señalaba en su obra *El arco y la lira*, al afirmar que antes de conocer la función social del arte, debíamos imaginar una sociedad sin éste.

Resulta significativa la ambigüedad sobre la función social del arte,

ya que presupone una condición de particular desventaja de los programas educativos, tanto en quienes nos ubicamos dentro de las academias, como de las instituciones que las norman, pues los parámetros tradicionales de evaluación suelen proceder por un lado, bajo supuestas necesidades que un profesional cubre dentro de su contexto profesional y social, y por otro, bajo los efectos “reales” que ese profesional concreta.

Dicho de otra manera, se contrasta un ideal contra un real. Con toda la problemática epistemológica que esta metodología implica, al evaluar el desempeño de un programa educativo, resulta todavía más problemático en el campo de las disciplinas artísticas. Podría resultar obvio que ese ideal es mucho más difícil de acordar, ya que la función social del arte, como he intentado sugerir, es mucho más compleja, al tratar con valores simbólicos “móviles”, a diferencia de otras disciplinas que varían menos en cuanto a sus objetivos como la medicina, la ingeniería o el derecho. Si bien han cambiado las estrategias para alcanzar su función, la meta es similar a lo largo de su historia; en cambio el arte ha transformado radicalmente su finalidad a lo largo del tiempo. Sólo por mencionar un ejemplo: la belleza fue durante alguna época una condición de todo producto artístico, en cambio, actualmente esa cualidad dejaría fuera al objeto de toda condición artística.

### **Conocimiento artístico**

El arte como disciplina y su contextualización social, son elementos conflictivos dentro de la dinámica tradicional de las academias universitarias. Pero no son los únicos, otro factor de integración de la educación artística a las instituciones universitarias es la concepción habitual que en los claustros se tiene del conocimiento. En general, se entiende más como un proceso u objeto acabado. Es decir, sería un producto listo para la distribución y difusión, con soluciones probadas frente a dificultades concretas, además, su presentación se realizaría mediante un texto, en lenguaje, que tendría que poseer la cualidad de la objetividad, condición que expuesta en otros términos indicaría que se soslaye toda presencia subjetiva. Algo muy cercano al planteamiento cartesiano de “claro y distinto”. En síntesis, conocimiento es soluciones



probadas, con métodos repetibles a problemáticas concretas, presentadas en libros o artículos certificados por una comunidad científica.

Aunque casi ningún cuerpo académico estaría dispuesto a suscribir una definición tan limitada y esquemática de conocimiento, por desgracia la actitud de las instituciones y los sujetos, que asumen su representación, con frecuencia parecen confirmarla.

De modo que se presenta, para las disciplinas artísticas, otra dificultad para proponer un conocimiento propio del área disciplinaria, y por consiguiente, dificultad para adentrarse en los medios de divulgación tradicional, concretamente en revista científica. La práctica disciplinaria del arte produce objetos imaginarios no simbólicos, es decir, las disciplinas artísticas como la música, las artes visuales, la danza, el cine o la literatura son reconocibles porque la naturaleza de su producción está ubicada como parte de “lo imaginario”.

¿Cuál es la característica de un “objeto imaginario”? Pertenece al ámbito de la imaginación o de las imágenes, tanto reales como virtuales; está relacionado con lo que colectivamente entendemos como mitologías, cuya cualidad la constituyen los sistemas de creencias, los cuales poseen cuerpos iconológicos e iconográficos. Si abordamos el fenómeno de lo imaginario, tenemos que reparar en que este suceso está cargado de fuertes cualidades afectivas, pues experiencias como la identidad individual o colectiva, el gusto, los sentimientos, las emociones, las reacciones, son vivencias humanas comprendidas dentro de esta dimensión. Autores que han trabajado este fenómeno y que sugieren conceptos para comprenderlo serían desde luego Lacan (1953) y su famosa triada *real*, *imaginario* y *simbólico*; Cornelius Castoriadis (1975) y sus *imaginarios sociales*; Charles S. Peirce (2012) y su categoría de *segundidad*; Mircea Eliade (2002) y sus *imágenes simbólicas*; Jean Baudrillard (2004) y su concepto de *seducción*; y desde luego como gran antecedente, todo el *pensamiento romántico* de Schiller, Hugo, Schelegel, Schelling y Kant con su *teoría de la sensibilidad*, abordada en su canónica obra *La crítica del juicio*.

Cabría añadir que otras características del “objeto imaginario” serían su ambigüedad y su dificultad para ser traducida a lenguaje. Con todo

ese cuadro, será fácil imaginar la dificultad de un “objeto imaginario” para ser entendido como parte del conocimiento. Incluso, el mismo Kant define al juicio estético como inmediato por no aportar conocimiento alguno, en el sentido de que éste es desinteresado y universal (Bozal, 2002).

Por ello, la actividad artística se situó culturalmente como opuesta a la ciencia, si entendemos que ésta es por antonomasia la disciplina del conocimiento. De modo que, si pensamos al arte como un elemento de los sistemas culturales encargados de generar conocimiento, quizá una primera tarea sería abordar en publicaciones esta posibilidad, ya que como se ha sugerido, esta opción cognitiva no forma parte de las ideas tradicionales sobre el arte.

Pero además, los productores del arte no sitúan sus competencias en la elaboración de discursos teóricos argumentativos. Las destrezas de un productor artístico se agrupan tradicionalmente en razón del dominio técnico de su quehacer, sería parecido a lo que Michel de Certeau (2000) distingue entre un “conocer” y un “hacer”, en su texto *La invención de lo cotidiano*, de modo que el creador hace, pero al parecer no conoce aquello que realiza. Podríamos tal vez, entender más esta distinción si pensamos en lo que Pablo Fernández Christlieb (2011) comenta en su más reciente texto *Lo que se siente pensar*, cuando afirma que “...aquello que mejor hacemos, es lo que no sabemos que lo sabemos...”. Fernández Christlieb hace referencia a esas prácticas naturalizadas que realizamos sin un aparente pensar como conducir, cocinar o practicar algún deporte; estos “haceres” se producen dentro de otro registro de experiencia, que quizá no podríamos clasificar como pensar y sería un tipo de acción semejante a la que un productor artístico ejecuta.

Este “hacer”, también se situaría dentro de lo imaginario, en virtud de que su elaboración parece ser producto de una reacción, más que de una acción cognitiva. Entonces, un creador, aunque produce, no parece desarrollar una actitud reflexiva ante lo creado, al menos no en los contenidos habituales de los programas de estudio de arte tradicionales.

Así pues, tenemos varios problemas para ubicar al arte en un contexto de legalización de producción de conocimiento. Por una parte, el arte

no forma parte de los sistemas culturales que se encargan de producir conocimientos; por otra, los profesionales del arte no aprenden como parte de sus competencias la construcción de discursos teóricos.

### **La ciencia, su objeto de estudio**

Finalmente el objeto de estudio de un posible conocimiento artístico es de características opuestas al objeto tradicional de la ciencia, ésta trabaja con objetos reales, mientras el arte lo hace con imaginarios. Justo lo que plantea Heinz Von Foerster (1994), cuando dice que las ciencias duras trabajan con objetos “blandos”, es decir, que al ser “duros” o “reales”, los objetos de estudio de las ciencias exactas parecen más accesibles para su estudio y por lo tanto más “blandos”, pues parecería que su acceso a ellos es inmediato. Mientras que las ciencias “blandas” como la filosofía, las ciencias sociales, el psicoanálisis y todos aquellos pensamientos que presentan dificultades para entenderse como “ciencias”, trabajan, según Von Foerster, con objetos “blandos”, es decir, “virtuales” o que al menos parecen estar modelados desde el pensamiento. Lo que en realidad los torna “duros”, al ser claramente el resultado de conceptualizaciones, más que de observaciones empíricas del mundo, de ahí que, su acceso será mediado más que inmediato. Ese posible conocimiento artístico sería pues irremediamente “blando” y por ello inminentemente “duro”.

Quizá sólo haría falta precisar que al hablar aquí de un conocimiento artístico me referimos a un producto cognitivo, emanado de la propia práctica de la creación, ya que sería obvio distinguir que a lo largo de la creación del concepto de arte se han producido una gran cantidad de discursos desde la estética, la sociología, psicología o la historia del arte; que en su conjunto, se constituyen como un cuerpo cognitivo propio de la disciplina artística. Esta afirmación no carecería de razón, sólo que los programas de estudio, de los que partimos para plantear la problemática, son precisamente aquellos que abordan como objetivos los perfiles de egreso de sus estudiantes como productores de arte, así que se trataría de pensar un conocimiento desde ese objetivo pedagógico. Los filósofos del arte, los sociólogos del arte, los historiadores del arte, constituyen en su conjunto parte del cuerpo cognitivo de lo que hoy

llamamos “arte”, sin embargo, la emergencia de la profesionalización de los programas educativos de arte se refiere cabalmente a los currículos que forman artistas.

La preocupación central, entonces, será generar un conocimiento desde la perspectiva del creador artístico.

### **La perspectiva**

En resumen, el posible conocimiento artístico se enfrenta: a) al rechazo del arte como una disciplina que genera conocimiento; b) al cuestionamiento de un objeto de estudio imaginario, no real como en la ciencia dura, ni simbólico como en el conocimiento filosófico; y c) a que la formación de los profesionales del arte incluye el desarrollo de competencias de discurso.

Si ubicamos estas problemáticas para la fundación de una revista científica de arte quizá pudiéramos afirmar que tendríamos problemáticas culturales, es decir, la tradicional disyuntiva entre arte y ciencia. Problemáticas epistemológicas, la dimensión ontológica de los objetos de estudio de la ciencia y los posibles objetos del conocimiento artístico. Por último, problemáticas pedagógicas, como esas formaciones profesionales que únicamente contemplan competencias dentro del terreno técnico de la ejecución del arte.

Es posible que con este horizonte se vislumbre la atopía del arte como campo de conocimiento.



## Bibliografía

**Baudrillard, Jean** (2004) *De la seducción*, Editorial Cátedra, Barcelona.

**Bozal, Valeriano** (ed.) (2002) *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Vol. 1, Editorial Visor, Madrid.

**Callon, Michel** (1995) *Cienciometría*, Editorial Trea, Gijón.

**Castoriadis, Cornelius** (1975) *La institución imaginaria de la sociedad*, Editorial Tusquets, Buenos Aires.

**CIEES** (2001) *Las humanidades, la educación y las artes en las universidades en México*, México.

**De Certeau, Michel** (2000) *La invención de lo cotidiano 1. Artes del hacer*, Universidad Iberoamericana, México.

**Eliade, Mircea** (2002) *Imágenes y símbolos*, Editorial Taurus, Barcelona.

**Fernández Christlieb, Pablo** (2011) *Lo que se siente pensar: o la cultura como psicología*, Taurus ediciones, México.

**Lacan, Jacques** (1953) *Lo simbólico, lo imaginario y lo real*. <http://edipica.com.ar/archivos/jorge/psicoanalisis/lacan3.pdf>.

**Paz, Octavio** (2008) *El arco y la lira*, FCE, México.

**Peirce, Charles S.** (2012) *Escritos filosóficos*. Tomo I y II, FCE, México.

**Segal, Lynn** (1994) *Soñar la realidad. El constructivismo de Heinz Von Foerster*, Paidós, Barcelona.