

ARTE, IMAGINACIÓN Y EXPERIENCIA¹

PABLO OYARZÚN R.²

1

Somos seres mundanos. Estamos en el mundo. Pero no estamos en él al modo de una piedra yacente. Estamos en el mundo habitándolo: habitamos el mundo.

De aquí se siguen dos cosas. Aun en la más completa soledad, sigue habiendo mundo para nosotros. Al naufrago Robinson Crusoe, que se presenta como el prototipo moderno del desamparo, del individuo aislado, le basta encontrar estampada en la arena de una playa la huella de la planta de un pie humano para reconstruir su mundo, y precisamente *su* mundo, el mundo que ha perdido,

¹ Conferencia dictada ante estudiantes de educación media de liceos municipales en el Archivo Nacional, en el marco de la VII Semana Nacional de la Ciencia y la Tecnología, Programa Explora-Conicyt, el 5 de octubre de 2001. Fue dictada también como clase magistral en la inauguración del año académico de la Facultad de Artes (sede Las Encinas) de la Universidad de Chile en abril de 2004. Una versión levemente modificada ha circulado formando parte de la primera sección del *dossier* de *Arte y Estética*, de los Laboratorios de Gestión Cultural del Consejo Nacional de la Cultura, 2003, preparado por el autor con la colaboración de Pablo Chiuminatto y Rodrigo Zúñiga.

² Profesor de Filosofía y Estética, Universidad de Chile; Profesor de Metafísica, Pontificia Universidad Católica de Chile.

la Inglaterra de comienzos del siglo XVIII, en ese espacio abandonado: apenas le basta ese vestigio para hacer habitable ese espacio.

Este mismo ejemplo sugiere —y esto es lo segundo— que el mundo no es simplemente lo que está allí, no se limita a ser solamente lo que nos circunda, no es un cúmulo de cosas, hechos y eventos. Así como el mundo de Crusoe está integrado por memorias y nostalgias, por fracasos, angustias, circunstancias y apremios, por objetos y recursos, saberes, ignorancias y extrañezas, por expectativas, propósitos, esfuerzos, y asimismo de manera tan esencial por la anhelada presencia del semejante, así todo mundo es, además de una trama de elementos y de relaciones más o menos regulares, también y sobre todo un tejido de coyunturas, encuentros y posibilidades. La inercia cotidiana puede hacérselo aparecer perfectamente constante, pero en verdad es mucho más virtual de lo que la costumbre nos sugiere. Cada una de nuestras relaciones, de nuestras reacciones y comportamientos proyecta y configura mundo, aunque sólo sea para reproducir las condiciones que lo dado nos impone. Siempre somos libres, al menos marginalmente libres, para introducir un cambio, una diferencia en lo dado, por pequeño o pequeña que sea, y aun cuando ese cambio o esa diferencia no ocurran concretamente, aun cuando sea un cambio o una diferencia que sólo imaginamos. Y aunque lo que hagamos sea simplemente prolongar lo dado, ya estamos ejerciendo esa libertad, ya estamos optando por no hacer diferencia. El mundo no es una aglomeración de hechos consumados: es lo que en cada caso construye la libertad de que disponemos para no admitir lo dado tal como nos viene dado, es lo que en cada caso construye la libertad que *somos*.

Entonces, ya en la vida cotidiana más banal, ya en la rutina más letárgica, dejamos siempre la huella de una libertad que nos permite relacionarnos con lo que nos rodea, personas, cosas, contextos y sucesos, y con noso-

tros mismos, como sucesos, contextos, cosas y personas *en un mundo*. No necesitamos pensar en grandes hazañas o en acontecimientos como éstos que trastornan nuestra existencia, individual o colectiva, para dar prueba de aquella libertad. Late, aunque sólo sea de manera imperceptible, en cada instante de nuestra vida.

2

Pero *proponerse* la construcción de mundo ya es otra cosa. Es decir expresamente *no* a lo dado, emanciparse de ello efectivamente, aun si es para volver a ello, porque en todo caso se volverá provisto de una nueva lucidez. Es la tentativa explícita de ejercer esa libertad para convertirla, de una manera u otra, en asumido fundamento del mundo que ella misma proyecta y construye.

Esta *proposición* puede tener muchas formas. Su forma *general* es lo que llamamos “cultura”. Entre las diversas formas que esta forma general puede adoptar, entre aquellas formas que para nosotros han llegado históricamente a tener un carácter rector y decisivo, hablemos aquí de la ciencia y del arte.

3

La ciencia es un modo de proponerse la construcción del mundo. Ya lo ven ustedes: en la ciencia nos conducimos con respecto al mundo a partir de una primaria emancipación respecto de los hechos. Esa emancipación se refleja en la pregunta y en la voluntad de indagación metódica y de esclarecimiento racional de los fenómenos. Se desarrolla a través de la observación, la descripción, la reflexión y la especulación, la formulación de hipótesis, el experimento, la explicación y, por último — en esa fase final en que la ciencia se vierte en aplicacio-

nes y dispositivos tecnológicos— la manipulación. En todo este proceso, los hechos ciertamente cuentan, y mucho, son muy importantes para la ciencia. Pero no para tomarlos como vienen dados, no para asumirlos tal como se nos presentan en la variada superficie de las apariencias perceptivas, ni en el modo en que puedan afectar a nuestros deseos y sentimientos, para decirlo en una palabra, de lo que ampliamente podemos llamar nuestra *experiencia*. La ciencia —y aquí estoy usando el término en su sentido más amplio, no para referirme sólo a lo que habitualmente se denomina las ciencias “duras”, sino también las “blandas”, no sólo las ciencias matemáticas o las ciencias de la naturaleza, sino también las ciencias humanas y las ciencias sociales—, la ciencia selecciona y encuadra los hechos en el marco de un problema, cuya solución ha de permitir una comprensión rigurosa de esos mismos hechos y, eventualmente, la posibilidad de intervenirlos, de modificarlos, de emplearlos en la generación de nuevos hechos previamente inexistentes, que va haciendo de lo que nos rodea cada vez más hechura nuestra.

Lo dado la ciencia lo convierte en dato, en un conjunto de datos ordenados que son relevantes para el problema que se plantea. Su importancia estriba en que en ellos está registrado lo que ha de explicarse y en que son los elementos de contrastación para determinar si se sostiene lo que la ciencia proyecta como explicación del mundo, si la teoría es plausible.

Un aspecto fundamental del proceder científico es que se considera adecuada o exitosa una teoría cuando no sólo se ha logrado seleccionar y ordenar bien los datos pertinentes, sino cuando se ha logrado reducir la pluralidad de manifestaciones de la realidad que se expresan en esos datos a un número más pequeño de entidades y procesos constitutivos, fundamentales. Ésta es precisamente la finalidad explicativa que debe satisfacer la investigación científica: mostrarnos a partir de qué, por qué y cómo está hecho el

mundo, cómo acaecen en él los hechos, cuáles son las leyes que hacen concebible su regularidad y, por ende, cómo es posible dar cuenta de las irregularidades y anomalías.

La ciencia construye el mundo, pues, en el doble modo de ofrecernos representaciones precisas, *teorías* solventes del mundo, sus fenómenos y comportamientos, y de posibilitar su efectiva transformación a través de la manipulación técnica.

4

Otro modo principal de proponerse la construcción del mundo es el arte. Tal vez pueda parecerles raro que lo plantee de este modo, porque todavía pesa la costumbre de pensar que el arte se limita a representar cosas que hay en el mundo. Esta idea, que viene de muy lejos, entiende que la finalidad del arte consiste en ofrecernos buenas imágenes de lo que hay, y también, si no queremos ser demasiado restrictivos, buenas imágenes de lo que *podría* haber. Se suele resumir esta perspectiva diciendo que lo que hace el arte consiste en imitar la realidad.

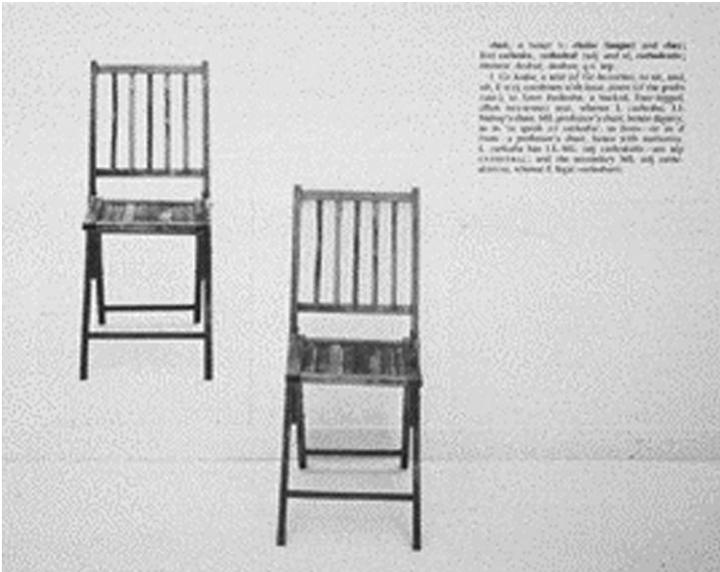
Según esta manera de entender el arte, éste queda siempre referido a algo previamente dado, ya se trate de objetos y situaciones que efectivamente pueblan el mundo, ya se trate de procesos mentales o anímicos (ideas, emociones) mediante los cuales los seres humanos determinan su propia posición en el mundo y sus reacciones ante lo que los rodea. Claro, esto último embrolla un poco el esquema, porque no sólo encara al arte con el mundo objetivo que se abre a nuestros sentidos y que es más o menos común a todos nosotros, sino también con lo que podríamos llamar los mundos internos, el espacio borroso de los deseos, los sueños, las fantasías y los sentimientos, que tiene un sello personal indeleble. Pero de todos modos

una concepción de esta índole dista mucho de asignarle al arte una función constructiva como la que le estoy atribuyendo. Así que estoy obligado a explicar un poco mi aserto.

Si el mundo fuese lo dado, el arte no podría sino limitarse a cumplir la función de un espejo. Aunque ya esa sola función trae consigo sus complicaciones —porque la legalidad de un espejo no coincide con la de lo que refleja, porque a la legalidad que rige la presencia de las cosas en la realidad hay que sumar en este caso la legalidad de la inversión, que condiciona esa presencia en el espejo—, aun descontando estas complicaciones que podrían hacer interesante la analogía, uno no podría decir convincentemente que el arte sólo cumple esta función especular. Y no resultaría convincente a pesar de que incluyésemos, junto al reflejo de las abigarradas apariencias sensoriales el de esos universos íntimos de que hablaba antes. Y es que es la complejidad de nuestra experiencia del mundo la que es interpelada por la obra de arte: son los pensamientos, actitudes y reacciones de cada cual lo que la obra —su cuerpo material y sensible— pone en movimiento, y su logro ciertamente no se mide, como ocurre en la ciencia, por el acierto o la plausibilidad de la explicación del mundo que ofrece, sino por la amplitud y riqueza del movimiento que provoca. Esto también sugiere que la orientación fundamental del arte no va dirigida hacia a la simplificación y generalización que es propia de la ciencia, sino —para volver sobre el término que empleé recién— hacia la complejidad.

Permítanme insinuarles el punto a través de dos ejemplos, que son como dos modalidades distintas de poner en discusión la analogía del espejo.

El primero. Hay un artista actual llamado Joseph Kosuth, nacido en Estados Unidos, en 1945, que presentó hace ya varios años una obra llamada “Una y tres sillas”. Constaba de tres elementos: una silla común y corriente



Joseph Kosuth: "Una y tres sillas"

instalada sobre el suelo, contra una pared de la galería, a su costado una fotografía de la misma silla colgada del muro a una altura un poquito superior a la del eje visual de un observador promedio, y al lado de ésta, a distinta altura, un panel negro sobre el cual estaba reproducida en caracteres blancos la definición de la palabra "silla" que aparece en el Diccionario Oxford de la Lengua Inglesa. Esta obra —extraordinariamente simple en su concepción— puede suscitar múltiples reflexiones y reacciones, y muy especialmente puede —y seguramente quiere— despertar la pregunta "¿qué es el arte?", "¿qué es una obra de arte?", y promover la sospecha de que la obra no se reduce a re-presentarnos lo que ya encontramos en el mundo circundante, sino a convertirlo en algo sumamente problemático. La pregunta por la obra que *esta* obra

nos evoca pareciera inducirnos a preguntar, a su vez, “pero ¿qué es una silla?”: ¿es el objeto, la imagen o el concepto?, ¿dónde existe eso que llamamos una “silla”? En su conjunto es un muy agudo comentario —y un comentario ciertamente crítico— a la idea de que el arte no consiste en otra cosa que en la imitación de la realidad.

Y otro ejemplo, un poema del gran escritor cubano José Lezama Lima, que nació en 1910 y murió hace ya un cuarto de siglo. El poema tiene el título “Ah, que tú escapes”, el cual reproduce el fragmento inicial del primer verso:

Ah, que tú escapes en el instante
en el que ya habías alcanzado tu definición mejor.
Ah, mi amiga, que tú no quieras creer
las preguntas de esa estrella recién cortada,
que va mojando sus puntas en otra estrella enemiga.
Ah, si pudiera ser cierto que a la hora del baño,
cuando en una misma agua discursiva
se bañan el inmóvil paisaje y los animales más finos:
antílopes, serpiente de pasos breves, de pasos evaporados,
parecen entre sueños, sin ansias levantar
los más extensos cabellos y el agua más recordada.
Ah, mi amiga, si en el puro mármol de los adioses
hubieras dejado la estatua que nos podía acompañar,
pues el viento, el viento gracioso,
se extiende como un gato para dejarse definir.

Aquí tienen ustedes un poema que parece poner juego toda la capacidad descriptiva y evocativa del habla poética. El poema hace ademán de desplegar algo así como un paisaje, o una variedad de paisajes y unos acontecimientos sutiles, que no llegan a consolidarse, que no alcanzan lo que el mismo poema llama su “definición mejor”. Me gustaría preguntarle a cada uno de ustedes cómo reaccionan ante un texto como éste. Sobre todo me gustaría preguntarles cómo entienden eso del “agua discursiva”, en que el poema se refleja a sí mismo. Ocu-

rre aquí como si el poema, lamentando y celebrando a la vez la fugacidad y la evanescencia de todo lo que hay, esa especie de pérdida de mundo que palpita en todas nuestras sensaciones, recuerdos, pensamientos y experiencias, sólo se ocupara en guardar el secreto que lo hace posible.

Estos dos ejemplos, creo, nos invitan a comprender el modo en que el arte construye el mundo.

Partiendo de la complejidad de nuestras experiencias, el arte construye el mundo cambiando nuestra relación con él, y enseñándonos de esa manera que el mundo es mucho menos sólido y constante de lo que podría parecernos de buenas a primeras. De un modo que suena a paradoja, instalando en el mundo una cosa nueva, cerrada sobre sí misma —la obra—, que se agrega a las que ya lo colman, transforma —a veces de manera radical— nuestra experiencia de todas las demás cosas, del mundo mismo. Lo hace, en la medida en que nos susurra, sin imponérsela, una pregunta por aquella complejidad, y nos invita a jugar el juego de hacer apuestas de sentido a propósito de ella.

5

Podría parecer que arte y ciencia tienen poco que ver entre sí. Sin embargo, si pensamos en lo que decía al principio, si consideramos esa libertad que tenemos para introducir la diferencia en lo dado, esa libertad que somos, veremos que la ciencia y el arte son dos grandes formas de ejercer esa libertad. La pregunta que uno podría hacerse es si ambas tienen una misma raíz. Y a pesar de las insoslayables disparidades que pueda haber entre una y otra, parece posible sostener que ni una ni otra serían posibles sin la imaginación. No habría pregunta —inicio de la ciencia— si no pudiésemos ponernos en el caso de que las cosas y los hechos no sean tal como se nos presentan, como creemos que se nos presentan. No

habría ciencia si no pudiésemos libremente imaginar cómo, en verdad, es el mundo. No habría arte si no pudiésemos llevar a la realidad, en una imagen, lo que nos imaginamos por el solo hecho de estar en el mundo, de habitarlo.

La imaginación suspende la dictadura de lo dado, pone en cuestión su aparente crédito y consistencia, ya sea para hurgar en su fábrica profunda, ya sea para evidenciar los infinitos modos en que puede volver a ser barajado. Si la ciencia nos enseña a partir de qué, por qué y cómo se da lo dado, el arte nos revela el don al cual se debe.