

Reflexiones: Las implicaciones del arte

Tonatiuh Gallardo Núñez
Facultad de Psicología, UNAM
México, DF
bandulu@hotmail.com

*Cualquier idea humana tiene un contenido político,
psicológico e histórico*
Maris Bustamante

Una de las muchas preguntas que podrían surgir en un primer momento creo que podría ser: ¿Qué es arte? Y bueno, responder a esta pregunta implicaría no sólo un congreso para discutirlo, sino tal vez toda una vida de creación; pues algo que sí puedo afirmar es que la creación es parte fundamental del quehacer artístico; pero esto no quiere decir que lo sea todo. Así, para simplificar esta cuestión –por falta de espacio- definiré de forma muy general que arte es aquello que un grupo de personas, legitimadas socialmente como supuestos conocedores del tema, definen a algo como arte. Y digo algo porque puede ser: una caja de zapatos, una pintura rociada de orina, un perro muriéndose en una galería, o cualquier otra cosa. Es decir, el arte entonces, entra dentro del grupo de cosas que existen por ser una convención social, históricamente situada en un determinado contexto, que vive y cambia según las prácticas sociales que la implican. De ahí que el presente texto busque resaltar las implicaciones del arte; pero su centro lo fijaré en la pintura, en parte por el espacio que dispongo, pero también porque quiero resaltar la función de la imagen.

Ahora, al hablar de implicaciones hago referencia a todas las cosas que se entretajan con la creación artística, cosas como pueden ser: cuestiones sociales, cuestiones técnicas, cuestiones políticas, de poder, etc. A grandes rasgos, busco dibujar, de forma general, las implicaciones políticas de los movimientos artísticos. Implicaciones que los sustentan como arte, implicaciones que, al mismo tiempo, socavan otros discursos como no artísticos haciendo que se pierden en el olvido de una censura que no necesariamente tiene que ser explícita.

Pero siempre el hablar de política se presta a mal entendidos. Por eso quisiera delimitar a grandes rasgos a qué hago referencia. Para comenzar, utilizó un texto de Tomás Ibáñez donde hace una diferenciación entre lo político y la política. Siendo lo político el *nomos* inherente y constitutivo de una sociedad y la política la acción deliberada sobre eso político al saberlo no un absoluto, sino una construcción social (Ibáñez, 2001, p. 163 – 164). Así, lo que manejo como política es la acción –conciente o inconsciente- que, mediante la incidencia en las relaciones sociales, busca conseguir un objetivo. Pero quisiera hacer una aclaración: cuando hablo de política no hago referencia al partidismo, o a lo que he dado en llamar “politiquería partidista”, cuya base es la consecución y mantenimiento del poder, siendo una cuestión diferente y que, por ende, dejé fuera de este texto.

Con estas delimitaciones, quisiera empezar a bosquejar un fondo que ayude a ilustrar el punto que quiero demostrar, me basaré en dos hechos que considero relevantes. Nos situamos a principios del siglo XX. Las grandes potencias mundiales incrementan su

inversión militar en lo que se conoce como Paz Armada. Y, como planeado, explota la Primera Guerra Mundial.

Poco después, en las reuniones del Círculo de Viena se busca crear un lenguaje artificial que no contenga como parte fundamental el principio de indexicalidad, es decir, que no se preste a malinterpretación; y así, construir -literalmente- una palabra que se adecue perfectamente a la realidad basándose en el principio de representabilidad y, aceptando per se, que existe una realidad aparte de nuestra lectura de ella. Y así, realizar un análisis lógico del lenguaje que pudiera explicitar cualquier teoría desde sus axiomas.

¿Por qué resalto estos dos sucesos de la infinidad de cosas que podría nombrar? Una de las posibles respuestas es porque ambos responden a los cánones positivos, ambos fueron paridos por lo ilustrado de la razón, por lo tanto son hermanos del progreso y la tecnología, compartiendo su misma sangre. Y aunque el nacimiento de la estela progresista lo podemos encontrar mucho más atrás en el tiempo, en este momento, me interesa el siglo XX, el siglo de la Física, de la bomba atómica, del nacimiento del neoliberalismo y de la comunicación a gran escala, entre muchas otras cosas.

Así, por ahí de 1916, en plena Guerra, un grupo de artistas refugiados en Suiza crean un movimiento artístico llamado Dadaísmo. Uno de sus fundadores, un literato rumano nacido bajo el signo de Aries que se hacía llamar Tristan Tzara, lo nombró Dadá porque fue lo primero que encontró en el diccionario y que, al mismo tiempo, representaba el primer balbuceo de un niño. Lo cual simbolizaba el volver a nacer a partir de ese punto. Era un grito que buscaba romper con todo lo establecido y empezar de nuevo. Reacción extremadamente sensible, más en un contexto donde el mayor conflicto bélico de su tiempo se suscitaba en Europa, el Dadaísmo buscaba negar, de forma muy infantil eso sí, todo el pensamiento occidental.

Dentro del marco artístico, el Dadaísmo se conforma no como arte sino como un anti-arte que cuestiona justamente los fundamentos del arte. En el plano social, resulta ser uno de los primeros discursos que muestra lo convencional de la realidad (casi medio siglo antes de la crisis de la Psicología Social). Y en el plano político, el Dadaísmo surge como una crítica al pensamiento de ese tiempo, pensamiento que provocó varios millones de muertos y cuerpos mutilados en trincheras, por mencionar solamente un evento.

Pero millones de muertos no fue lo único que dejó la Guerra. Otra de las consecuencias de la Primera Guerra Mundial que se presenta como clave, fue que gracias a ella se dio la primera exportación masiva de artistas e intelectuales a América. Entre ellos se encontraba Marcel Duchamp, quien llegó a Nueva York y fue uno de los fundadores, por ahí de 1917, del movimiento dadaísta neoyorquino.

Me interesa la figura de Duchamp por varias razones. La primera es que fue él quien aportó el concepto de los denominados *ready-mades*. No es fácil definir este concepto, a grandes rasgos podría aventurarme y decir que su descripción lo podría definir de mejor manera. En este sentido, un *ready-made* es un objeto de uso masivo sacado de su contexto y expuesto en una galería como una obra de arte, es decir, es la estética del objeto por el objeto mismo. Dejando fuera las explicaciones estéticas y subconscientes que atribuyeron a todo esto, fijaré mi discurso en la implicación social de estas "esculturas".

Primer punto. Aceptando el supuesto de que el Dadaísmo se fundamenta en ser un anti-arte pues reconoce lo convencional de esta atribución, se deduce entonces, como había mencionado en un principio, que una obra de arte es considerada así porque lo dice un grupo de artistas, intelectuales o cualquier persona con ciertas atribuciones. Siguiendo esta lógica, surgió en Nueva York y en Francia una galería que se hacía llamar “Salón Independiente”. Cuyo principio era eliminar estos filtros. Ahí no había jueces que dictaminaran qué se exponía y qué no lo hacía dentro de una galería. De esta forma cualquier cosa podría ser considerada como arte, si aceptamos el supuesto de que lo que se expone en una galería es un objeto artístico. Ahora, esto no sólo abría las posibilidades de expresión y técnica, sino que se socavaba, al mismo tiempo, el discurso instituyente del arte. Lo cual podría sonar muy bien a oídos anarquistas; sin embargo en la realidad pareció acontecer otra cosa.

Y es así que regresamos a la figura de Duchamp. Pues él decidió enviar un urinario como escultura a una exposición en el Salón Independiente de Nueva York; sólo que se tomó la molestia de no firmarlo con su respetado nombre, sino con otro cualquiera: R Mutt. Y como uno de los principios de la Galería y la muestra en sí era exponer cualquier obra que se enviase, pero por alguna extraña razón el urinario les pareció ofensivo, decidieron simplemente exponerlo tras bambalinas. Y sólo cuando se estaba desmontando la exposición fue que Duchamp encontró su “escultura” expuesta justo donde nadie la vería. Obviamente, decidió jamás volver a exponer en ese salón.

Esto hecho funciona como un ejemplo del abismo que muchas veces se encuentra entre la práctica y la teoría. Pero el punto que quiero resaltar aquí es que el Dadaísmo muestra, muy a su manera, que son las convenciones quienes regulan a una sociedad. Expone de manera radical los puntos principales que fundan la crítica férrea que el relativismo demuestra. Hago referencia a los discursos legitimadores y de poder, que al ser desenmascarados conllevan al derrumbamiento de la verdad, de los absolutos y de los universales que la Ciencia gusta de imponer.

Ahora, el segundo punto por el cual me interesó la figura de Duchamp es porque sirve de eslabón con lo que sigue. Pues fue el mismo André Breton quien dijo que Duchamp era “el hombre más inteligente del siglo XX”. (Antoine, 1994, p. 8) Y fue Breton quien, alrededor de 1919 y con cierta influencia del Dadaísmo, comienza a esbozar un nuevo movimiento artístico que sería conocido posteriormente como surrealismo.

El Surrealismo tiene claras bases psicoanalíticas y políticas. Dejaré, no sin pena, las primeras sólo como un nombramiento para enfocarme sólo de forma superficial en las segundas. Como sabemos, el surrealismo empieza a forjarse en un ambiente de fricciones. Así, mientras el pensamiento artístico reivindicaba una relectura y un renacer de lo humano. El mundo occidental seguía enredándose en su mismo pensamiento, y por lo tanto, algunos años después da comienzo la Segunda Guerra Mundial.

Esta guerra genera una nueva exportación de artistas e intelectuales a América. Sólo que ahora, llegan directamente a México, entre muchos otros, un grupo de surrealistas, abstractos y constructivistas (MAM, 2008). Esto tal vez -y lo considero sólo un supuesto- por un evento que tomó lugar en México poco antes de la Segunda Guerra Mundial. Hago referencia a la visita que hizo André Breton, específicamente para entrevistarse con Trotsky. Quien ya por esos tiempos se encontraba refugiado en la Ciudad de México y que, para acentuar un poco más este hecho, fue Diego Rivera quien sirvió de enlace.

La visita de Breton no sólo lo maravilló al extremo para poder afirmar que México era “el lugar surrealista por excelencia”. También funcionó de apoyo para realizar en la Galería de Arte Mexicano la Exposición Internacional del Surrealismo y, una cuestión más, fue el lugar y el momento donde se escribió el “Manifiesto por un Arte Revolucionario Independiente”, resultado de la conjunción ideológica de Breton y Trosky.

Pero para entender las implicaciones de estos sucesos, considero pertinente primero dibujar brevemente qué sucedía en México en ese momento. Ahora no hablo de la Primera Guerra Mundial, pues en México no estábamos muy preocupados que digamos por ello, o eso supongo, pues nosotros vivíamos nuestra propia guerra. La Revolución Mexicana.

Así, la Revolución, se dice, termina en 1920 y deja un México fragmentado. Álvaro Obregón llega a la presidencia de la República y, entre muchas cosas, “se dio a la tarea de reconstruir las estructuras del país de acuerdo con las nuevas ideas sociales que la revolución había hecho aparecer en escena” (Ávila, 2007). Así, para 1921, con:

“José Vasconcelos al frente de la Secretaría de Educación Pública comienza una nueva política de educación. La iniciativa promovió una ola de creatividad artística e intelectual. Vasconcelos comisiona obras para los muros de los edificios públicos... Los murales incluyen temas relacionados con acontecimientos históricos tales como la Conquista de México, el Movimiento de la Independencia, la Revolución, el poder de la Iglesia, el Estado secular, la lucha de clases, las fiestas populares, las etnias, y el pasado prehispánico. Utilizando símbolos fáciles de descifrar, los pintores fueron capaces de relacionar los temas con la nacionalidad mexicana y así aumentar el conocimiento del público de los valores patrióticos y entre las razas indígenas” (1).

Surge entonces en México el movimiento conocido como Muralismo con los Tres Grandes a la cabeza: Orozco, Rivera y Siqueiros. Surge así mismo “un arte público, un arte fincado en sus propias raíces... un arte didáctico y a la vez incendiario, para motivar al pueblo de una manera representativa” (Ávila, 2007). Su función era específica, crear una identidad nacional, con base en la historia sembrar la semilla que hiciera resurgir la soberanía que se había conseguido formar en el pueblo durante el gobierno de Juárez. Sólo que Juárez lo había logrado sin símbolos patrios (Jurado, 2008). Ahora, se mostraba un México de símbolos y así, el arte revive su función política medieval. Antes se producía temor y respeto al poder de Dios mediante imágenes. En la segunda década del siglo XX en México, las imágenes creaban una nación. Cosa no muy extraña, pues si nos remontamos a la Conquista, el arte también sirvió como facilitador para la transformación del pensamiento.

A este movimiento se le conoció posteriormente como la Escuela Mexicana de Pintura, aunque no fuera en rigor una Escuela. Y así, gracias al apoyo político se volvió Academia. Con el tiempo, la Escuela Mexicana de Pintura se convirtió Institución, es decir, totalizaba, fijaba técnicas, formas y temas. Así, arte era sólo aquello que mediante un realismo expresaba las cuestiones políticas y sociales que envolvían al México de aquellos tiempos. Pero para este momento, ya habían pasado varios años desde sus comienzos. Retomando el hilo que dejé anteriormente. Es en este momento cuando la visita de Breton termina por agudizar el cisma que se estaba produciendo en el arte mexicano.

Pues desde que la Escuela Mexicana de Pintura totalizó la Academia con sus normas, poco a poco se empezó a gestar en los márgenes de las galerías particulares el movimiento conocido como Ruptura. Algunos de los artistas que se encuentran englobados en este movimiento son: Lilia Carrillo, José Luis Cuevas, Gunther Gerzso, Alberto Gironella, Wolfgang Paalen, Juan Soriano, Rufino Tamayo, entre muchos otros.

Se le nombra Ruptura pues fue un movimiento que buscó escindirse por completo de la imposición de poder expresar solamente una crítica social mediante un realismo, si se quería ser reconocido y por lo tanto poder mostrar su trabajo en los pocos espacios destinados para el arte. Es por eso que surge la dicotomía, solamente teórica, realistas-abstractos. Y digo teórica, porque los artistas de la Ruptura no pueden ser considerados del todo abstractos. Son considerados así sólo cuando se comparan con lo figurativo de la Escuela Mexicana. Pero lo que puede definir a los artistas del movimiento de la Ruptura es que pertenecían a un:

“México posrevolucionario. Rechazaban toda idea de arte social, comprometido, en el fondo se oponían al ideal colectivo como inspirador de lo colectivo. Defendían un arte regido por sus propias leyes, desvinculado de los problemas sociales y morales y acorde con la concepción romántica en torno del artista. La particularidad de este modo de pensamiento era la conciencia de la desarmonía frente a la sociedad y, por tanto, el énfasis en los factores subjetivos: el mundo imaginario, los estados de ánimo, etcétera; todo esto se convierte en realidad y en modo de conocimiento”. (González, 1986, p. 2205)

Es en parte por esto que, incluso actualmente, se considera que el arte abstracto está al margen de la crítica social ya que, al alejarse de lo figurativo, se desprende igualmente de su capacidad de criticar o protestar sobre temas de actualidad. Hasta se ha hecho una distinción política, considerando a lo figurativo como de izquierda y a lo abstracto como de derecha (Mateos-Vega, 2008).

Este punto de vista se vio apoyado en que, durante los años de la Segunda Guerra Mundial, el comercio artístico con Europa se vio completamente impedido, por lo tanto, Estados Unidos fijó su mirada en México y apoyó en gran medida a los artistas mexicanos abstractos. Es incluso por esos años que se presenta en Estados Unidos su primer movimiento artístico, el Expresionismo Abstracto. Así, durante el periodo de la Guerra Fría se impulsó en gran medida este tipo de arte porque se le consideraba apolítico.

Sin embargo, hay algo que se pierde de vista. La posición supuestamente “apolítica” o “acrítica” de los artistas abstractos no lo es tanto si tomamos en cuenta que su discurso surge de un cisma con la corriente dogmática anterior que buscaba homogeneizar tanto técnicas como temas. La posición política de los abstractos era la de abrir tanto las formas como las posibilidades de expresión pero que, al formar parte de un grupo, resultaba ser una posición política colectiva, aunque ellos propugnaran lo contrario. “La ruptura es de este modo un sinónimo de libertad creadora” (Juan García Ponce, MAM, 2008). En donde la crítica social no necesariamente tiene que estar ausente, puede aparecer encubierta. (Vargas, 2008). Simplemente, se utiliza otro lenguaje.

Pero ese cambio de lenguaje no sólo responde a una cuestión estética o subjetiva. En sus raíces se encuentra un cuestionamiento a lo que era considerado como realidad. Los figurativos se expresaban de esa forma porque consideraban que la realidad estaba habitada por cuerpos y acciones; los abstractos, en especial de los años sesenta, decían

que eso era más bien era pura apariencia, que “la realidad de las cosas (era) la esencia de las cosas y en consecuencia (estaba) en su interior. La realidad molecular del guijarro, la realidad orgánica de la planta, la realidad sicoquímica del hombre” (González, 1986, p. 2207). Aquí, lo que está en juego no es solamente una cuestión de técnicas, sino una problemática de ontologías muy en el sentido aristotélico. Si uno quiere expresar la masacre de una matanza, bien puede hacerlo al estilo de Goya. Pero si lo que se busca es expresar el movimiento de una bailarina, bueno, las cosas son distintas.

Así, mientras el debate sobre la realidad y sus formas de representación estaba en escena, empezó a surgir, por ahí de los años cincuenta, el movimiento Geometrista mexicano. El Geometrismo más que interesarse en las técnicas, en las realidades o en las expresiones, fijaba su punto de partida en el espectador. Los artistas de este movimiento se fueron alejando de una cuestión expresiva que los representara en la obra, para preocuparse por la percepción y el cómo podía ser más fácilmente recibida su obra por el espectador. Para esto empezaron a depurar sus trabajos hasta culminar en sencillas formas geométricas que fueran más asequibles por la razón del espectador (Manrique, 2001).

De esta forma, la distancia con el espectador que se había situado con los abstractos, el geometrismo buscaba superarla; sin embargo, aun así no existía la cercanía que el Muralismo había conseguido de cierta forma. Es hasta después, situándonos a finales de los sesenta cuando empieza a surgir otro movimiento artístico en México. Y, como era de esperarse, negaba todo lo anterior.

Porque a grandes rasgos:

“Lo que surgió entre los pintores mexicanos independientes en los años 50’s en México fue una “vanguardia” o si se quiere un simulacro de vanguardia, en cuanto que cada movimiento de esta índole responde o cuestiona al que lo antecede y al mismo tiempo es anulado por que lo sucede.” (Teresa del Conde, MAM, 2008).

Sin embargo, esta no es una cuestión nueva o extraña. También nosotros:

“Si miramos desde fuera el desarrollo teórico de la psicología en general, el punto de interés que resalta más a la vista es el hecho de que cada nueva teoría que se cristaliza lo hace con base en contradecir lo que la teoría pasada sostenía. El estructuralismo... dio base al funcionalismo quien lo atacó rotundamente y que fue socavado después por el asociacionismo y el conductismo tachado de inservible por el cognositivismo” (Gallardo, 2006) etcétera.

Así, lo que sucede al movimiento de la Ruptura en el tiempo y que se aparta de forma radical tanto del Muralismo como del Geometrismo (y de los movimientos que por espacio he omitido) es lo que yo denomino el movimiento de colectivos. Lo que caracteriza a estos movimientos artísticos, que surgen por los años 70’s, es principalmente la utilización de lenguajes no objetuales, pero también una acción vigorosa y una gran carga expresiva (MAM, 2008).

Está de más mencionar que sucedía en esos años en México y en el mundo. Mucho se ha escrito y hablado del octubre del 68, más aún del mayo francés, de Praga, etc. No voy a hacer una referencia explícita en este texto sobre estas cuestiones, todos las sabemos.

Sin embargo; esto no es una omisión, es un silencio que representa de mejor manera mis sentimientos, mi silencio es más fiel que un montón de palabras.

Así, estos colectivos, después de una masacre, salen y retoman las calles. Son la viva imagen de una expresión contracultural. Y ahora no son sólo artistas plásticos, se unen a este movimiento fotógrafos, teóricos y literatos. El arte no objetual, que sería la bandera de muchos de ellos es, a grandes rasgos, un arte del performance, de la instalación, de la ambientación, etc. Es decir, dejan el caballete y los muros e interactúan directamente con la gente. Salían a las calles y dejaban sacos con formas humanas, amarrados y envueltos en bolsas negras de plástico; dejaban en el suelo cartulinas con palabras y la gente que pasaba iba construyendo un poema colectivo; tapizaban muros de recortes de periódicos donde se mostraba la brutalidad y represión policiaca, fotografiaban la vida cotidiana de los barrios; a grandes rasgos, daban voz a todas esas personas que siempre han sido ignoradas (MUCA, 2007).

Algunos de estos colectivos se hacían llamar: Taller de Investigación Plástica (1968), Tepito Arte Acá, Poetas Infrarrealistas (1973), Taller de Arte e Ideología, Taller de Arte y Comunicación TACO (1974), Proceso Pentágono, Fotógrafos Independientes (1976), No Grupo (1977), Peyote y la Compañía (1979), por mencionar algunos.

Finalmente, éstos grupos dieron muestra de un trabajo colectivo que buscaba nuevos espacios y nuevas técnicas de acercamiento al público; cuestionaron profundamente a la cultura y al arte borrando las fronteras artísticas establecidas y siempre hicieron una reflexión política auxiliados de complejas formas de arte y comunicación (MAM, 2008).

Este momento es el que considero que es el parte aguas que divide a las vanguardias del arte contemporáneo. Aquí detendré mi análisis histórico y pasaré al punto importante, es decir, a qué quiero llegar con todo esto.

A mediados de este año, durante dos o tres meses, se presentó en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México, una exposición titulada: La Tradición de las Rupturas. Ahí se hacía un análisis sobre la historia del arte en México en el Siglo XX, muy parecido al que les acabo de mostrar. La cuestión es esta, el equipo curatorial del MAM presentaba la exposición de la siguiente forma:

“...Se propone abordar las obras como experiencias de inscripción individual, por encima de su capacidad para ilustrar un contexto cultural y su sincronía crítica.”
(MAM, 2008)

Es decir, separaban la obra de su contexto socio-político. Argumentando que la obra se sostenía por sí misma (lo que es conocido como el Arte por el Arte mismo), y por lo tanto, no había necesidad de ubicar a los artistas en su momento histórico; como si ellos hubiesen estado en una burbuja que los protegiera del exterior y que, por ende, su creación no tuviera algún nexo político. Diciendo que, a grandes rasgos, cualquier parecido con la realidad contextual, fue un mero azar sincrónico.

Las preguntas que me formulé en ese momento fueron: ¿Por qué esta insistencia en la fragmentación? ¿Por qué separar algo que a simple vista se encuentra por completo imbricado? ¿Qué es lo que se oculta tras esa omisión? Y bueno, después del despliegue que he realizado, espero que sientan algo parecido a lo que yo. Pues hacer a un lado lo

histórico, y más en estas cuestiones, es realizar una amputación, tanto a la obra, como al artista.

Y entonces, encontré dos posibles soluciones. La primera es que, si seguimos la historia, siempre la crítica férrea fue dirigida tanto a la cuestión política como a la Institución artística. Así, el pertenecer a esa Institución hace que no sea fácil recibir bien una crítica que lleva por lo menos 80 años expresándose, en distintas formas, pero con el mismo contenido. Pero la segunda posible solución es la que a mí me parece más importante, y esta hace referencia a que, al fragmentar la obra de su contexto socio-político, lo que se esconde, al mismo tiempo, es la responsabilidad social que el artista carga con su creación.

Y en este punto, en lo relativo a la responsabilidad, se me ocurre mejor, poner otro ejemplo. Al principio había dicho que “arte es aquello que un grupo de personas, legitimadas socialmente como supuestos conocedores del tema, definen a algo como arte.” Pero ahora hago un pequeño cambio. Y entonces la proposición: “ciencia es aquello que un grupo de personas, legitimadas socialmente como supuestos conocedores del tema, definen a algo como científico” No está por demás equivocada.

Bien, si se acepta esto último, lo que sigue es una simple cuestión lógica. Si en esta definición *arte* y *ciencia* resultan ser significantes intercambiables que no modifican la sustancia general del significado sino solamente mandan esta figura a otro espacio, es decir, del artístico al científico; resulta que, en esta proposición, tanto *arte* como *ciencia* comparten el mismo complemento y por ende, el mismo desarrollo.

Así, si yo me sentí insultado al ver que separaron la obra artística de su contexto socio-político, imaginen lo que siento al ver que, a cada momento, se fragmenta el quehacer científico de la misma manera, como si fuera algo completamente independiente de las circunstancias exteriores y de las prácticas humanas que lo generan. Si uno escucha o acude a discusiones “científicas”, y más en ciencias sociales, toda argumentación y cuestionamiento, generalmente, gira en torno a la metodología aplicada. No importa que el tema central sea la guerra, la exclusión o la represión y qué nos dice eso de la sociedad, lo que importa es si su investigación obedeció las normas estadísticas. Es como crear una burbuja donde la ciencia se estudia por ser ciencia sin importar lo que ocurre al exterior o, como dice Gerald Holton, es mantener la discusión en el plano contingente de la empiria y la analítica utilizada (Holton, 1985).

Si realizamos este tipo de análisis a la investigación científica, resulta que de igual manera, nos encontraremos con las cuestiones socio-políticas que envuelven a un momento histórico. Pues siempre existen temas de investigación que son novedosos. Por ejemplo, a principios de siglo, en neurociencias estaban enfocados en encontrar las diferencias entre homosexuales y heterosexuales. Gran parte de las investigaciones en ese tiempo se centraban en encontrar “el centro cerebral” de la homosexualidad. ¿Qué nos dice eso de la sociedad de ese tiempo? De la misma manera, que nos dice de una sociedad el hecho de que sus científicos se afanan en buscar diferencias hombre–mujer o zurdos–diestros. esta posición del quehacer científico lo que en verdad hace, es ocultar tras el telón del conocimiento una serie de prejuicios sociales.

Pero podemos ser un poco más radicales, desde este discurso, el científico se encuentra entonces exento de la responsabilidad de cómo es que su conocimiento y/o descubrimientos afectan al mundo. Pues si aceptamos que existe un estatus de poder en

el discurso del científico y más aun del psicólogo en el ámbito de lo cotidiano. ¿Cómo saber qué efectos produce en la sociedad el conocimiento que se crea en los laboratorios? Si el discurso construye realidades, pues resulta que cuando surge el concepto de depresión, y sólo después de ese momento, la mayor parte de la sociedad sufre de depresión. Y no hay que olvidar que ese es un concepto psiquiátrico y que, por ende, se trata con medicamentos. Es algo así como inventar una enfermedad para después tratarla. Ahora, no estoy diciendo que los estados depresivos no existan, sólo pongo en tela de juicio el por qué hasta este momento surge con tanta fuerza. ¿No existían acaso los estados depresivos en la antigüedad?

Esto, obviamente es un tema muy delicado que obedece a otro tipo de cuestiones y que, por ende, necesita un análisis más minucioso. Pero dejemos de lado a lo psicológico para adentrarnos en otro ámbito científico. Un físico que trabaja para el Gobierno de E.U.A. (en el ámbito de investigación militar) puede irse a su casa tranquilamente, pues lo que su investigación produce ayuda a mejorar el corpus teórico científico, lo cual es sinónimo de progreso, y por lo tanto es un espacio exterior, como Dios, donde el científico como persona no tiene nada que ver.

Pero en ese caso no hay problema, porque este pensamiento va en pos de la ciencia y del progreso, ese tercero atemporal y omnisciente que sabe lo que es mejor para cada uno de nosotros, pues resulta que no depende de las prácticas humanas. Es el mismo pensamiento que hace muchos años creyó firmemente que se tenía que dominar a la Naturaleza para que el ser humano pudiera vivir mejor. Al menos, esa era la consigna de Comte. Es la misma epistemología positiva que ahora se presenta fracasada, pero reiterada en casi cada rincón de occidente. Sin dar cuenta que, por mencionar tan sólo un ejemplo: El riesgo ecológico que se presenta ante nosotros es un límite que cuestiona al conocimiento del mundo. (Leff, 2003, p. 7) Un límite tanto a la ciencia, como al progreso, un límite a la dominación y destrucción tanto de sociedades como de ecosistemas bajo un argumento económico. Pues resulta que actualmente, los descubrimientos científicos más importantes (a nivel comercial) son aquellos que curan las enfermedades producidas por antiguos conocimientos científicos y que, a la larga, producirán más enfermedades que necesiten nuevos conocimientos científicos para resolverse, y así, espero no, *ad infinitum*.

Pero prefiero detenerme aquí. Si me han seguido hasta este punto, el tema del arte fue sólo un pretexto para manejar algo más profundo; fue algo así como sólo un artificio retórico que funcionaba para dar cuenta de la idea que en sí quiero manejar. Así, desde mi perspectiva, resulta absurdo amputar lo histórico-político del estudio de las prácticas sociales, sean éstas el arte o la ciencia, a menos que se acepte sacrificar uno de sus componentes constitutivos y por lo tanto, su significado y su sentido. Así, uno puede estudiar a la sociedad estudiando a sus científicos y los temas que trabajan. Pero lo más importante para mí, es dar cuenta que nuestros discursos, nuestras investigaciones y acciones tienen un efecto imprevisible en la sociedad. Entonces, es una cuestión ética el actuar con la responsabilidad que ello implica.

Tonatiuh Gallardo Núñez

Índice de abreviaturas

- MAM. (2008) De la exposición temporal “La tradición de las Rupturas (1950 – 1990)” presentada en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México.

- MUCA. (2007). De la exposición “La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968 – 1997” presentada en el Museo Universitario Cultural, Ciudad Universitaria, UNAM.

Referencias bibliográficas

González, M. (1986). Historia del Arte Mexicano. Tomo 15. Arte Contemporáneo III. S.E.P. SALVAT. México.

Holton, G. (1985 – 1998). La imaginación científica. FCE. México.

Ibáñez, T. (2001). Municiones para disidentes. Realidad-Verdad-Política. Gedisa. España.

Leff, E. (coord.) (2003). Prólogo. Pensar la complejidad ambiental. En: La complejidad ambiental. Siglo XXI. México.

Páginas de Internet

1. <http://latino.si.edu/education/Soumaya/ArteModernoMexicano.htm>

Revistas

Antoine, J. (1994). Entrevista a Duchamp. En Saber Ver. Lo contemporáneo del arte. Número 17, julio – agosto.

Textos electrónicos

Gallardo, T. (2006). El retorno posmoderno al Psicoanálisis.

Manrique (2001). Una visión del arte y de la historia.

Artículos periodísticos

Ávila, W. (2007). La escuela mexicana de pintura del siglo XX. El Sol de Cuernavaca, 17 de septiembre.

Mateos-Vega, M. (2008). Escuelas de arte relegan el realismo por temor a que critique el sistema: Tovar. La Jornada, domingo 15 de junio.

Vargas, Á. (2008). En el arte coreano, el comentario social está encubierto: Yu Yeon Kim. La jornada, domingo 15 de junio.

Seminarios

Jurado, R. (2008). Historia de México del siglo XX. Facultad de Psicología, UNAM.

