



IMAGINAR QUE RAZONAMOS

HISTORIA DE UNA
QUERELLA
VÍCTOR LAIGNELET SOURDIS

*La ciencia no es el único camino
que conduce al conocimiento.
La práctica, la percepción y las
diferentes artes constituyen igualmente
medios para obtener conocimiento.*

NELSON GOODMAN

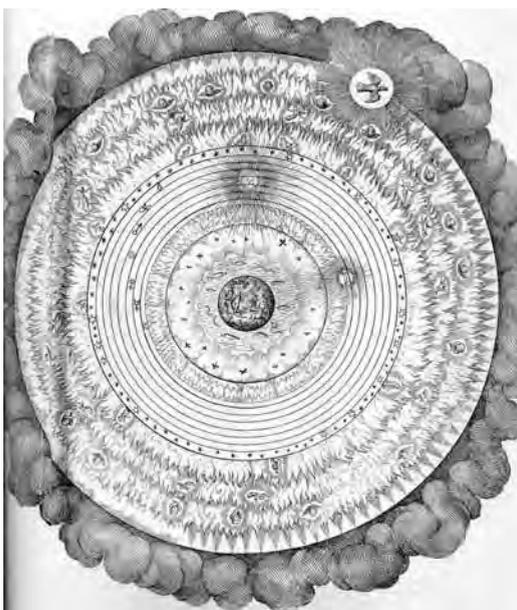
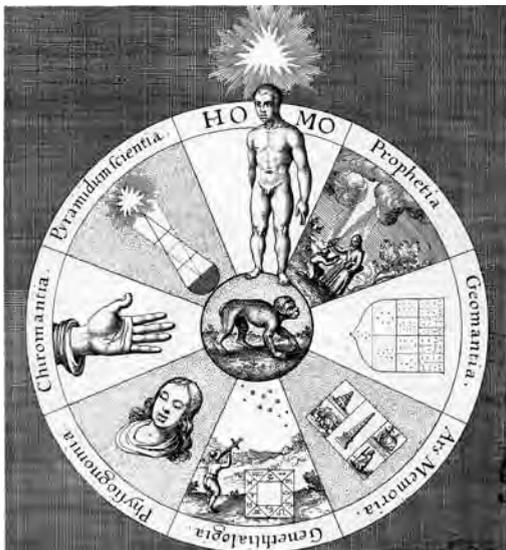
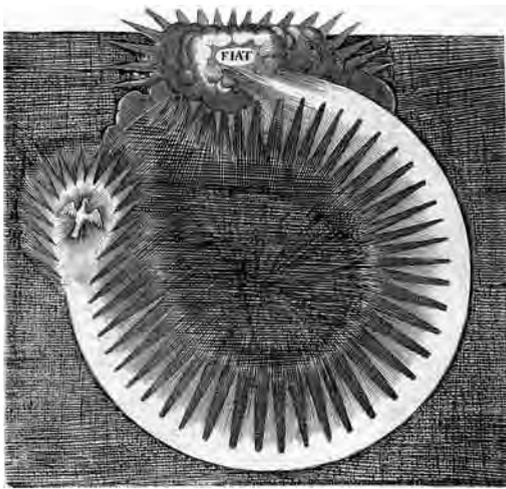
*La intuición es una forma
de conocimiento sin el
concurso del intelecto.*

HENRI BERGSON

*Al hablar de poesía no estoy pensando en
ningún género determinado. La poesía es
para mí un modo de ver el mundo, una
forma especial de relación con la realidad.*

ANDREI TARKOVSKY

LA NATURALEZA DESPLIEGA FORMAS, PROCESOS Y SISTEMAS INTELIGENTES ASOMBROSAMENTE CREATIVOS, entre ellos el ser humano. Ante la necesidad de sobrevivir y encontrar sentido a la vida, se pregunta: ¿por qué?, ¿cómo? y ¿para qué? Mas no sólo se pregunta racionalmente; observa, experimenta, desea, siente, recuerda, imagina e intuye. Sus respuestas racionales y sus complejas acciones creativas han transformado la faz del planeta y a él mismo. El ser humano es un ser tricéfalo; es instintivo, lógico y poético. Podemos abordar sus formas de conocimiento desde el cientificismo, desde el humanismo o desde la creación poética. Ciencia y filosofía conocen por medio de la investigación; las artes lo hacen a través de los procesos de creación. ¿La creación es parte del proceso de investigación o la investigación es un aspecto del proceso de creación? ¿Son lo mismo? ¿Producen conocimiento y construyen sentido en los mismos términos? ¿Cuáles son sus convergencias? ¿Cuáles son sus fronteras cognitivas?



3 Grabados de Robert Fludd.

Homo poeticus

De manera creciente y dominante durante los últimos dos siglos, el mundo occidental ha venido entendiendo por *sentido* sólo *sentido científico*, y por *conocimiento* sólo *conocimiento científico*. La razón parece haber ganado la batalla desde los tiempos de la Revolución francesa, cuando fue entronizada como diosa de la verdad por un puñado de entusiastas en la Catedral de Chartres. La academia es hoy su más sólido *bunker*. Hemos terminado por creer en una realidad objetiva y medible para ser investigada y controlada, donde las ciencias se presentan a sí mismas como la única forma válida de generar conocimiento. La academia superó los caminos de la fe ciega y dogmática, como a menudo era mal entendida durante la Edad Media y en buena medida lo sigue siendo hoy en día; también dejó de lado al pensamiento poético y desdeñó el pensamiento mítico como formas de conocimiento. El método de la investigación se convirtió en el sendero hegemónico de la razón para conocer la verdad, pensar con rigor y saber actuar sobre el mundo. Sin embargo, las rutas hacia el conocimiento no sólo se vindican desde la victoria progresiva de la razón científica sobre la fe religiosa y de la filosofía sobre el mito. En el foro del conocimiento, el arte y el pensamiento poético enseñan pergaminos antiguos y una vitalidad suficiente para continuar participando en este alegato.

La ciencia nos ha procurado niveles de confort nunca soñados por generaciones precedentes, ha puesto remedio a innumerables males y realizado proezas tecnológicas que nos asombran y maravillan; así mismo, ha profanado la vida, sucumbido a un funcionalismo ciego, desarrollado una tecnología nacida de la guerra y para la guerra y ha cedido demasiado a una instrumentalización gobernada por la ley del mercado.

El arte contemporáneo ha desplegado recursos plásticos múltiples y ha ganado en capacidad reflexiva y crítica, nos ha ayudado a reconocer políticamente la diversidad y lentamente da pasos hacia una solidaridad más amplia con el otro; no obstante, ha sucumbido, en su afán crítico, a una visión despiadada. Paul Virilio¹ lo acusa de haber pasado de ser demostrativo a solamente *mostrativo*,

La ciencia ha profanado la vida, sucumbido a un funcionalismo ciego, desarrollado una tecnología nacida de la guerra y para la guerra y ha cedido demasiado a una instrumentalización gobernada por la ley del mercado.

creando obras igualmente brutales que los horrores que señala, no sin cierto deseo de aterrar al espectador. La cuestión de fondo hoy en día es cómo pueden contribuir la ciencia, el arte, la filosofía y la religión, no sólo a la sociedad del conocimiento, sino a clarificar el sentido de la vida para la comunidad de los hombres.

El filósofo Gilles Deleuze² propone tres formas de pensamiento creador que producen conocimiento y son irreductibles. Las tres formas de saber son: filosofía, ciencia y arte. Hacer filosofía es crear conceptos. Hacer ciencia es crear funciones. Hacer arte es crear *perceptos* y *afectos*. Los *perceptos* son formas de percibir las fuerzas no perceptibles y los *afectos* formas de devenir otro, de ser afectado y afectar empáticamente. La ciencia, la filosofía, el arte y las luchas sociales se conectan horizontalmente, rizomáticamente, sin que ninguna imponga su jerarquía a la otra. ¿Pero sucede realmente de este modo?

Otra definición de arte en el mismo sentido de los *perceptos* de Deleuze es la del artista Paul Klee: “arte es hacer visible lo invisible”. Podríamos aplicar el criterio de la elegancia matemática para decidir con cuál de las dos formulaciones nos quedamos, si con la del filósofo o la del artista; en el fondo, son semejantes.

La dimensión estética del arte es un asunto de conocimiento a través de lo sensible, no un asunto de gusto y belleza, ni de subjetividad *versus* universalidad, como quería Kant³, al otorgar a la belleza “pretensión legítima” a la universalidad y al gusto la de singularidad: “[...] en lo que concierne a lo agradable, es válido el principio siguiente: cada quien tiene sus gustos [...] con lo bello la cosa es distinta [...] si afirma que algo es bello [...] no juzga sólo por él, sino por todos”. Tiziano había construido el dilema platónico de la belleza en su obra *Amor sacro y amor profano*, dilema que torturó profundamente a Miguel Ángel, adepto neoplatónico de la escuela de Ficino. Hoy el arte está alejado de tales angustias o ciego para tales sutilezas. La belleza que Kant diferenciaba del gusto y suponía universal, no es hoy sino mero asunto de gusto, por tanto, irrelevante para el arte contemporáneo. Podríamos

desafiar la contemporaneidad en arte y volver a preguntarnos, sin caer en la pretensión de universalidad ni en la confusión con el gusto: belleza sí, pero ¿cuál?

El arte no es *mímesis*; intenta conocer lo intangible, invisible, innombrable, inefable –en el orden natural, en la interioridad del ser humano y en la cultura– para hacerlos visibles. Busca conocer lo desconocido a través de lo sensible, penetrándolo, rearticulándolo, presentándolo de nuevo a los sentidos para refrescar la percepción y convocar nuevos flujos de sensación, deseo, memoria, emoción, pensamiento, imaginación e intuición. El arte aspira a extrañar lo común de las rutinas perceptuales, afectivas y de pensamiento. El desconcierto ante una percepción renovada desorienta los marcos establecidos por la inteligencia conceptual, las rutinas perceptuales, el gusto y los hábitos culturales. El medio de esa penetración es la poética, entendida como la capacidad de crear vínculos sensibles, entretejer procesos cognitivos, dar saltos analógicos y trasteos metafóricos, desbordando los procesos racionales, de suyo lineales, secuenciales y separadores, orientados a indagar el “*saber cómo hacer*” o el “*saber cómo saber*”, más que el “*conocer directo*”, circunscritos a una teleología racional, concreta, práctica, productiva, verificable. Los procesos investigativos no pueden dar cuenta de lo continuo sino por medio de lo discontinuo: los conceptos. Éstos sólo conocen el objeto a través de la abstracción del fenómeno. Es el proceso de abstracción el que divide la unidad fáctica del mundo y su experiencia holística directa.

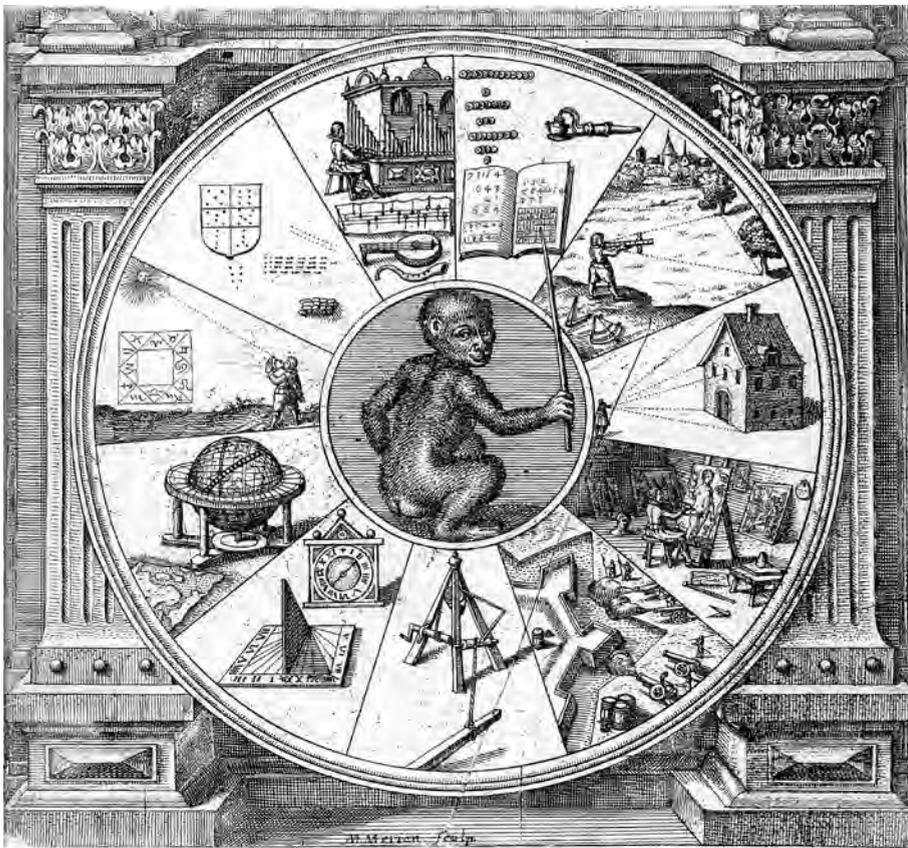
La experiencia holística es hija de la intuición. Manuel García Morente⁴, discípulo de Henri Bergson, dice: “Los conceptos no pueden equivaler nunca a la percepción directa de lo real”. En su libro acerca de la filosofía de Bergson señala que para el filósofo francés la intuición es el órgano por excelencia del arte y la filosofía: “¿Existe un órgano de conocimiento no intelectual? De un modo más general, ¿es posible conocer sin el intelecto? [...] El órgano del conocimiento científico es la inteligencia; sus

1 Paul Virilio, *El procedimiento silencio*, Barcelona, Paidós, 2001.

2 Gilles Deleuze y Felix Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona, Anagrama, 1993.

3 Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juzgar* (1790), pp. 140-141, Paris, Gallimard, 1989.

4 Manuel García Morente, *La filosofía de Henri Bergson*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1917. Discurso pronunciado por Henry Bergson en la Residencia de Estudiantes en Madrid el 1º de mayo 1916. Texto revisado por Bergson.



Crítica a la *mimesis*
(simbolizada por el simio)
en las artes y la ciencia.
Grabado del siglo XVII.

métodos son la lógica, el análisis conceptual y la experiencia sensible: el órgano de la filosofía es la intuición, y sus métodos, semejantes a los del arte, serían todos aquellos recursos que puedan expresar y sugerir, con la menor pérdida posible, la visión intuitiva de lo real [...] la intuición no por ser otra especie de conocimiento deja de ser conocimiento”. Para Bergson, la intuición sensible es incomunicable, so pena de atomizarla en un polvo de conceptos, es decir intelectualizarla. Cuando el intelecto intenta penetrar lo inefable, lo fragmenta en abstracciones conceptuales.

Los *procesos de creación* en artes generan conocimiento y construyen sentido al convocar nuevas formas de percibir el mundo y sus fuerzas inmanentes. Sus ontologías son distintas. El objeto del arte es penetrar en lo imperceptible (creando *perceptos*) para hacerlo sensible, comprensible y producir sentido. El de la ciencia es conocer y explicar lo perceptible para hacerlo inteligible y en muchos casos aplicarlo instrumentalmente, y cuando aborda la interioridad busca explicarla.

Los *procesos de creación* son un conjunto impredecible de estrategias y exploraciones cognoscitivas de orden poético propias al paradigma artístico; no son *investigación*. Se puede investigar *sobre arte*, pero *desde* el arte no se investiga, se crea; no obstante, el arte puede servirse de la investigación de manera complementaria y transdisciplinar, pero es prescindible, pues el arte produce conocimiento por sus propias vías, como veremos en mayor detalle más adelante.

Al arte no le interesa ser ciencia, como a la ciencia tampoco convertirse en arte. Si los estudios visuales ocasionalmente utilizan el término “ciencias del arte”, a lo que se refieren es a los discursos desde la crítica cultural en torno a los objetos visuales de la cultura, y utilizan el término *ciencia* para dar la impresión de una “buena corrección” epistemológica como lo admite José Luis Brea⁵. Los estudios visuales y los culturales se enfrentan al dilema de borrar el diferencial epistemológico entre sus estudios y las prácticas del arte, desapareciendo la noción de artista en favor de la de “productores”. Los modos de

⁵ José Luis Brea es profesor titular de Estética y Teoría del Arte Contemporáneo de la Universidad Carlos III de Madrid y director de la revista *Estudios Visuales*.

Al arte no le interesa ser
ciencia, como a la ciencia
tampoco convertirse en arte.
Si los estudios visuales
ocasionalmente utilizan el
término "ciencias del arte",
a lo que se refieren es a los
discursos desde la crítica
cultural en torno a los objetos
visuales de la cultura.

hacer de los artistas contemporáneos amplían el campo y lo hibridan desbordando límites formales, soportes, procedimientos, lenguajes, prácticas y diversas mediaciones, pero, por confuso que resulte para el pensamiento crítico, los estudios visuales y la academia, el punto de centramiento de la disciplina artística no gravita en torno a la "autonomía del arte", sino en la dimensión poética del conocimiento, sin salirse de la trama de significados de la cultura, y en cualquiera de sus prácticas e hibridaciones interdisciplinarias y transdisciplinarias; en ella, la dimensión poética, el pensamiento analítico, discursivo y racional se pierde. He ahí una frontera significativa.

La *pluridisciplinariedad* estudia el objeto de una disciplina desde varias a la vez, busca un tipo de integración donde el enriquecimiento de perspectivas le aporta y se inscribe en la disciplina estudiada, pero a la vez la fragmenta en los diversos conceptos (por ejemplo, una obra de arte abordada desde la geometría, la semiótica, la antropología, la economía y los estudios visuales). La *interdisciplinariedad* transfiere e intercambia métodos de una disciplina a la otra, realiza un matrimonio, sin borrar diferencias epistemológicas y sin fusionarse en una nueva totalidad

epistemológica (por ejemplo, la bio-política o el arte-terapia). La *transdisciplinariedad* se orienta a lo que sucede *entre* las disciplinas y *más allá* de ellas, su imperativo es la *unidad del conocimiento* más allá de las disciplinas, en la cual se acogen tanto disciplinas científicas como experiencias extra-científicas; se da, por tanto, al interior y por fuera del paradigma científico. El pensamiento clásico la rechaza, pues supone que no tiene un objeto de conocimiento; sin embargo, la transdisciplinariedad reconoce la presencia de niveles de realidad múltiples y simultáneos. Al servirse de investigaciones disciplinarias, es fácil confundirla con la interdisciplinariedad; no obstante, se diferencia en que su objeto de estudio escapa a una disciplina en particular, y al desbordar un paradigma específico, procura el conocimiento del entramado de conexiones entre paradigmas del conocimiento, comunidades culturales y la experiencia del individuo en el mundo, cercana a la vida, supone una perspectiva holista. (Por ejemplo exploraría lo que puede ocurrir *entre, en y más allá* del arte del jardín, la etno-medicina, tomas de *yagé* y la psicología de los arquetipos de Jung). El arte contemporáneo tiene cierta vocación transdisciplinar.

La investigación y los *procesos de creación* en arte se pueden complementar, pero no reducirse a los términos del otro. Es significativo que algunas ciencias sociales han intentado acercarse a modos de conocer y comprender la realidad, propios de las prácticas del arte. La antropología, por ejemplo, ha desplazado su objeto de estudio para asumir una posición dialógica que incluye la subjetividad del sujeto observado. En un principio se preguntó: ¿qué es el ser humano? Luego: ¿qué hace el ser humano? Ahora: ¿Qué dice el ser humano que hace? En el desplazamiento, abandona la diferenciación tajante entre realidad-ficción y objetividad-subjetividad. Es el sujeto quien tiene el derecho de definir cómo la experiencia tiene sentido para él, quien define para sí qué es o no *lo real*. Las narrativas son el medio para conocer esta experiencia, lo que se dice no se puede diferenciar fácilmente de lo fáctico. La antropología trata de interpretar los usos singulares que

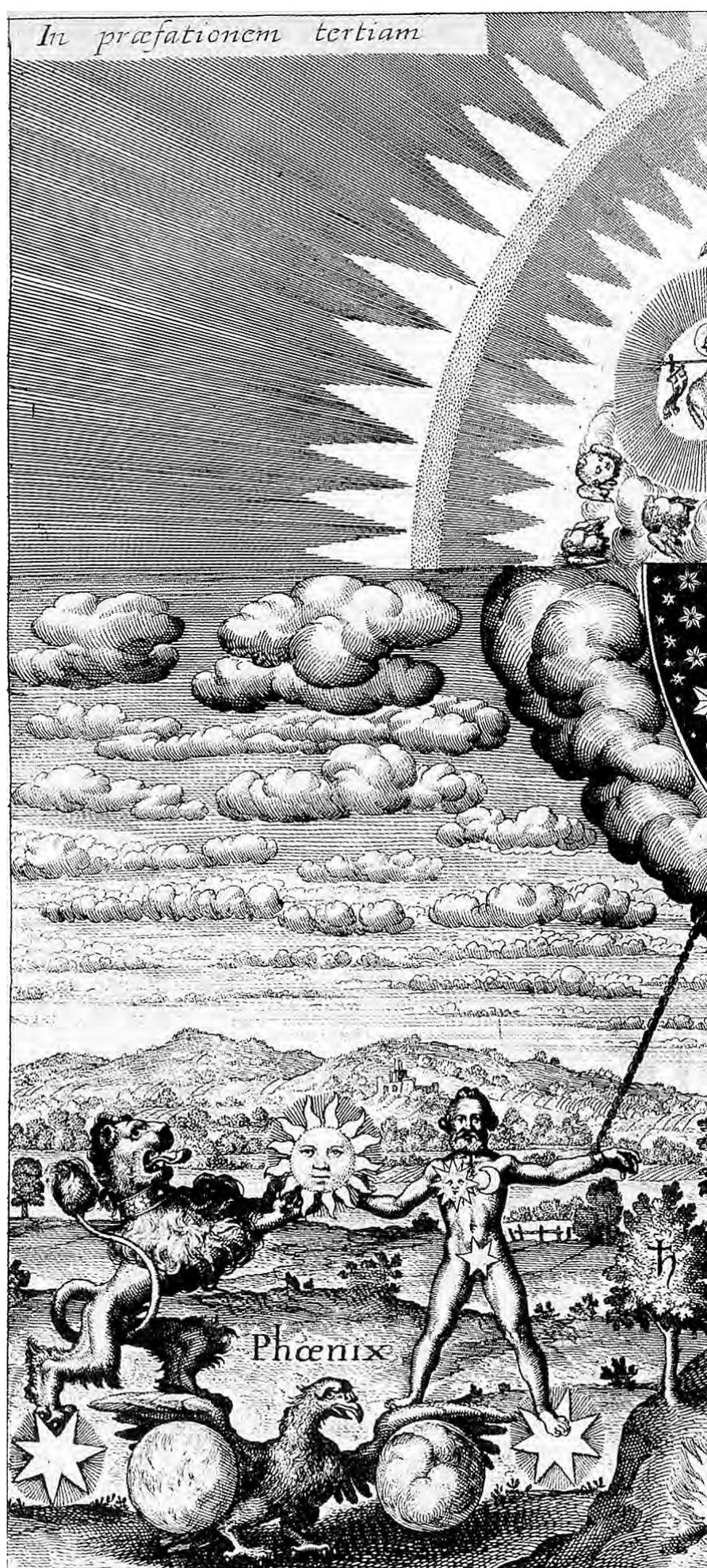
configura el sujeto y le generan sentido frente a las acciones dominantes de la cultura.

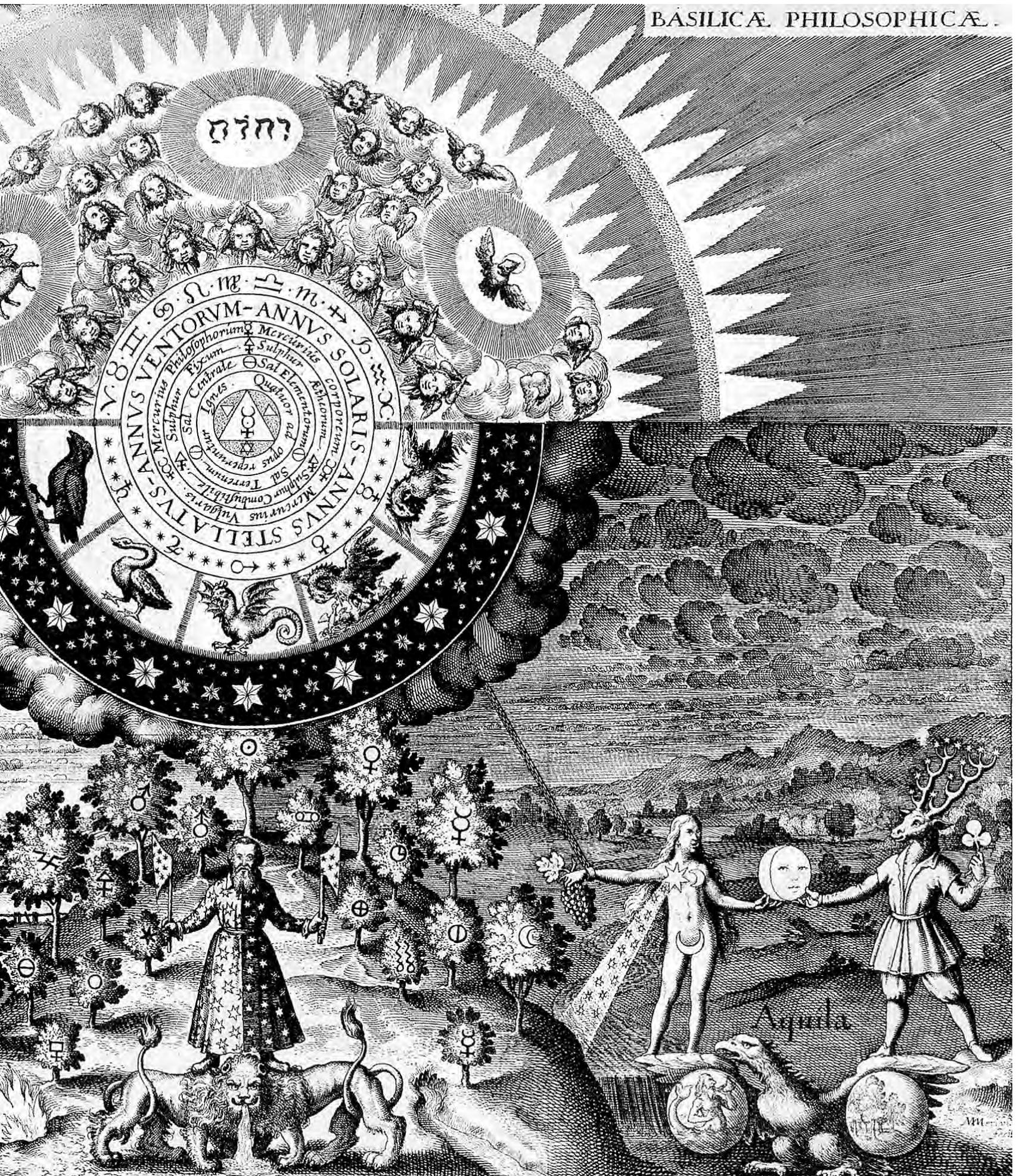
Big-Bang

La capacidad creativa del ser humano tiene múltiples aproximaciones según las diversas disciplinas y distintos puntos de vista: hay conceptualizaciones desde la psicología, neurofisiología, artes, filosofía, ciencias sociales, diseños, ingeniería, matemáticas, teología etc. Algunos enfoques abordan la personalidad creadora, otros el proceso creador, otros el producto creativo. Por ello es difícil hablar de la creatividad en general, en abstracto y atemporalmente; incluso al interior mismo de las disciplinas la creatividad es un concepto complejo, no-lineal, por tanto, cambiante y relativo a las expectativas, reglas y códigos de cada una de ellas. Comprende distintos procesos cognoscitivos de toma de conciencia *acerca* de y *en* lo real de orden sensorial, racional, emocional e intuicional. Los *procesos de creación e investigación* comparten algunos de estos procesos; sin embargo, existen diferencias considerables en el énfasis, el grado de intensidad, los modos de estar implicados y validados.

En términos aproximativos y generales, se puede afirmar que un *proceso de creación* es la capacidad de generar cambios a través de un proceso orientado a proponer nuevas percepciones o a dar respuestas novedosas y eficientes. Proceso entendido como la disposición de prácticas y técnicas que mueven ideas, objetos, situaciones; es decir, que –en determinadas circunstancias y campos disciplinarios– esas ideas y acciones tienen validez en tanto que ofrecen soluciones novedosas aplicadas a necesidades y problemas pertinentes a esos campos. Un proceso de creación, a diferencia de la creatividad espontánea, es un sistema complejo de actividades cognoscitivas orientadas a generar un resultado innovador en su campo, de modo que contribuya socialmente a transformaciones en distintos ámbitos de la vida.

¿Qué tipo de conocimientos específicos producen los procesos de creación en artes? En los *procesos de creación* las pulsiones y el deseo actúan como detonadores de procesos cognoscitivos, a diferencia de la *investigación*, donde son reconocidos, y –en ciertas





La gran obra filosófico-química *Opus medico chymicum*, de **Johann Daniel Mylius**.

disciplinas de las ciencias sociales— analizados en el sujeto de estudio, pero evitados en tanto condicionantes de falibilidad en el propio investigador. Las prácticas artísticas son un inestimable agente para visibilizar pulsiones y deseos individuales y colectivos, en tanto creadores de realidades. El agenciamiento de pulsiones es productor de conocimiento.

Los procesos de creación en las artes, a diferencia de la creatividad en otros ámbitos, cuyo valor se da en términos de su productividad, eficiencia e instrumentalidad, son entendidos como un acontecimiento de sentido ligado a la experiencia sensible, que emerge entre autor y receptor, por tanto, revelador de puntos de vista inéditos que desplazan la percepción que tenemos del mundo, dan forma sensible a fuerzas, emociones y pensamientos, e invitan a hacer pensar y sentir comprometiendo, en nuevos modos, al inconsciente, la emoción, la imaginación y la intuición, produciendo finalmente transformaciones de sentido en el orden simbólico y poético de

emergencia de nuevas visiones que producen conocimiento.

La ciencia se orienta a *explicar lo visible*; la toma de conciencia en la ciencia se refiere a una explicación conceptual o a la formulación de funciones. El arte, a diferencia, se orienta a descorrer el velo de lo visible; rechaza toda explicación y medición cuantitativa de *lo real* como una traducción reductiva que niega la experiencia directa, cambiante y polisémica de la vida. La poética plástica evita la precisión científica, y ama la paradoja, pues da cuenta del límite del lenguaje explicativo, demostrativo y discursivo de la ciencia o el reflexivo de la filosofía (entendida desde las corrientes dominantes de la filosofía occidental). El asunto en las diversas prácticas artísticas es producir nuevos pliegues de sentido a través de desplazamientos sensibles, de modo que el *desarreglo de los sentidos* convoque al rayo de la intuición que golpea a la torre del edificio conceptual, derrumba sus ladrillos y despierta poéticamente el conjunto de facultades cognitivas del ser humano: sensación, recuerdo, imaginación, emoción, pensamiento e inconsciente, orquestadas bajo una nueva luz. El factor conector de estos procesos es el pensamiento metafórico, que teje el sentido en el encuentro con el otro y con lo otro.

La investigación y "los procesos de creación" en los términos del otro. Es significativo que algunas de conocer y comprender la realidad, propios de

lo real, en un primer grado, y en un orden más amplio de transformaciones en distintos ámbitos de la vida cultural y social, en segundo grado.

Los *procesos de creación* procuran una toma de conciencia de sí mismo y del mundo, y de la relación entre ambos, que lleva a *percibirse* a sí mismo, al otro y a estar en el mundo a través de formas particulares de producir sentido. Para producir conocimiento, los procesos de creación movilizan distintas facultades cognoscitivas de forma integrada sin reducirse a los límites del pensamiento reflexivo y discursivo, ni tampoco excluirlos; se sirven de ellos, pero no son quienes sancionan el proceso. Los procesos de creación, al desplazar lo sensible, procuran la ruptura de hábitos del pensamiento y la superación de categorías usuales. Abrir nuevos canales mentales a través de sensibilizar la cognición posibilita nuevos flujos de pensamiento y favorece la

Para Bergson, cuando se confunde el establecer conceptos con el conocer se prejuzga la intuición en el sentido de desconocerla: "La intuición se dirige hacia adentro, se revela contra el lenguaje".⁶ Conocer y pensar sin conceptos es otra forma de conocer.

Nelson Goodman, profesor de lógica matemática y de filosofía analítica en la Universidad de Harvard, puntualiza que el único pensamiento que existe no es el verbal: "La cognición no se limita al campo del lenguaje o al pensamiento verbal, sino que está al servicio de la imaginación, la sensación, la percepción y la emoción, en el complejo proceso del conocimiento estético".⁷

La experiencia de conocimiento no se agota en el concepto; en los *procesos de creación* encontramos contenidos

6. García Torrente, *op. cit.*

7. Nelson Goodman, *Of the Mind and Other Matters*, Harvard, Harvard University Press, 1984. Goodman es una figura mundialmente reconocida de la estética analítica. Otras de sus obras son: *Estética y conocimiento* (1990); *Reconcepción en filosofía y otras artes y ciencias* (1988) y *Maneras de hacer mundos* (1978).

no conceptuales que implican modalidades de pensamiento complejo o no-lineales de los cuales la metáfora, el lenguaje poético y en ocasiones el mítico, dan mejor cuenta. Goodman, ante la tesis según la cual se dice que pensamos sólo cuando hacemos conceptos o tenemos juicios sobre las cosas, mientras que las otras formas de discriminación son sólo sensoriales o de otro tipo, se pregunta: *¿por qué circunscribir la noción de pensamiento sólo a juicios? ¿Por qué el modo lógico-predicativo ha de erigirse como un criterio de lo que ha de concebirse como pensamiento?* Es destacable que para un profesor de filosofía analítica no todo conocimiento sea necesariamente concepto:

El arte, al igual que la ciencia, proporciona la comprensión de nuevas afinidades y contrastes, hace desaparecer categorías usuales para establecer nuevas organizaciones, así como visiones nuevas de los mundos que habitamos [...] la ciencia no es el único camino que conduce al conocimiento: la práctica, la percepción y las diferentes artes constituyen igualmente medios para obtener conocimiento y formarse una idea de algo.

cuerpo docente: anda por el buen camino. [...] Quiero ser poeta y me estoy esforzando en hacerme *vidente*: ni va usted a comprender nada, ni apenas yo sabré expresárselo. Se trata de alcanzar lo desconocido por *el desarreglo de todos los sentidos*. Los padecimientos son enormes, pero hay que ser fuerte, haber nacido poeta, y yo me he dado cuenta de que soy poeta, no es en modo alguno culpa mía. Nos equivocamos al decir: yo pienso: deberíamos decir: *soy pensado* –perdón por el juego de palabras–.

Yo es otro. Tanto peor para la madera que se descubre violín, ¡y se mofa de los inconscientes que pontifican sobre lo que ignoran por completo!

Usted para mí no es Docente. Le regalo esto: ¿puede calificarse de sátira, como usted diría? ¿Es poesía? Es y será siempre fantasía. –Pero, se lo suplico, no subraye ni con lápiz, ni –demasiado– *con el pensamiento*”.¹⁰

Con este sobresaliente y sorprendente texto, escrito tan sólo a los 17 años de edad, el poeta abrió las puertas del arte moderno y más allá. El título de la carta destaca una característica del mejor arte, su capacidad anticipatoria. Rimbaud propone el *desarre-*

arte se pueden complementar, pero no reducirse a ciencias sociales han intentado acercarse a modos las prácticas del arte.

Recordemos lo que nos dice el gran director de cine ruso Andrei Tarkovsky⁸ acerca de los modos que caracterizan los procesos creación: “Hacen falta formas que se diferencien netamente de estructuras lógico-especulativas; en mi opinión, la lógica poética está más próxima a las leyes de la evolución de los pensamientos”. Son innumerables los ejemplos donde el arte ha demostrado tener capacidad anticipatoria frente a la ciencia, como señala José Fernando Isaza⁹ en su artículo: «El arte como lenguaje de la ciencia», donde afirma: “El arte precede a la ciencia, y al igual que ella, es un lenguaje que permite comunicar el pensamiento complejo del conocimiento”. Arthur Rimbaud denominaba “hacerse vidente” a la posibilidad anticipatoria de la dimensión poética de la realidad, en la famosa *Carta del vidente*, dirigida a su profesor Georges Izambard:

Ya está usted otra vez de profesor. Nos debemos a la Sociedad, solía usted decirme; usted forma parte del

glo de los sentidos, esto es, la ruptura de las rutinas perceptivas, y con ello, de las rutinas del pensamiento a las que habíamos hecho referencia anteriormente.

8. Andrei Tarkovsky, *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre arte, la estética y la poética del cine*, Rialp, Madrid, 1991.

9. José Fernando Isaza, «El arte como lenguaje de la ciencia», *Dan Regional*, N° 9, p. 11.

10. «*Vous revoilà professeur. On se doit à la Société, m'avez-vous dit; vous faites partie des corps enseignants: vous roulez dans la bonne ornière. [...] Maintenant, je m'encrapule le plus possible. Pourquoi? Je veux être poète, et je travaille à me rendre voyant: vous ne comprendrez pas du tout, et je ne saurais presque vous expliquer. Il s'agit d'arriver à l'inconnu par le dérèglement de tous les sens. Les souffrances sont énormes, mais il faut être fort, être né poète, et je me suis reconnu poète. Ce n'est pas du tout ma faute. C'est faux de dire: Je pense: on devrait dire: On me pense. –Pardon du jeu de mots –*

»*Je est un autre. Tant pis pour le bois qui se trouve violon, et nargue aux inconscients, qui ergotent sur ce qu'ils ignorent tout à fait!*

»*Vous n'êtes pas Enseignant pour moi. Je vous donne ceci: est-ce de la satire, comme vous diriez? Est-ce de la poésie? C'est de la fantaisie, toujours. – Mais, je vous en supplie, ne soulignez ni du crayon, ni –trop– de la pensée.*»

Cuando escribe: *soy pensado*, alude por una parte a la valoración del inconsciente en los procesos creativos del poeta y del arte en general, del que posteriormente daría cuenta la psicología y el surrealismo, y por el otro, se adelanta al reconocimiento de otras voces que nos habitan, principio de intertextualidad.¹¹

La sorprendente fórmula de Rimbaud, *Yo es otro*, no sólo profundiza en las dos acotaciones anteriores, sino que se anticipa de nuevo, como buen vidente, al problema de lugar del autor,¹² tan intensamente discutido en la postmodernidad. Conectar el presente, el pasado y mundos futuros, es un proceso que no apunta a la predictibilidad; no obstante, favorece el advenimiento de mundos posibles.

Una particularidad cognitiva fundamental del pensamiento poético es la capacidad de acceder a lo desconocido por medio de lo conocido, siguiendo el antiguo principio de analogía que afirma: *Quod est inferius, est sicut (id) quod est superius, et quod est superius,*

11. La teoría de la intertextualidad fue desarrollada durante los años sesenta y setenta por Kristeva, Barthes, Derrida y Genette, a partir de Mijaíl Bajtín. La intertextualidad ha de entenderse como el conjunto de relaciones entre textos de varias procedencias. El concepto de intertextualidad se encuentra en la teoría literaria de Mijaíl Bajtín, quien concibe la novela como “polifonías” textuales donde resuenan otras voces apropiadas y recreadas en lenguajes ajenos. El escritor, el poeta, sabe que el mundo está saturado de palabras ajenas, de otras voces que lo habitan, en medio de las cuales se desplaza y busca sentido. Fue Julia Kristeva quien propuso en 1967 el término “intertextualidad” en lugar de la noción de intersubjetividad.

12. La desaparición o muerte del autor fue anunciada por Maurice Blanchot, en 1958 en *Le livre à venir (El libro que vendrá)*, donde anuncia la muerte del escritor y propone una escritura neutra. Otros autores continuaron esta misma línea, como Samuel Beckett en «¿Qué importa quién hable?», o Roland Barthes en un texto titulado «La muerte del autor» (1968). Para Barthes lo que cuenta no es el autor, sino la escritura, y sobre todo el lector. Jacques Derrida elabora una filosofía de la escritura donde el autor es negado. Propone la *deconstrucción* del discurso, que pretende afirmar objetividades, es decir “significados”, fundamento estructural de los metadiscursos. Michel Foucault, en «Qué es un autor», confirma: “después de Mallarmé la desaparición del autor es un suceso que no cesa”; “el autor se debe al sacrificio de su propia vida (en cuanto autor)”. Esta posición no pretende negar que el autor exista, sino que “éste debe borrarse en provecho de las formas propias del discurso”. Catherine Francklin, en *La pasión de lo real*, propone que “los artistas, al haber integrado lo real en sus obras, han provocado el fin de la noción de autor, y la consagración actual del espectador”.



Escalier des Sages, Introduction à la Philosophie des Anciens, de Barent Coenders van Helpen. Publicado por Charles Pieman, impresor y librero en la Rue d'Or, París, año 1689.



Weighin... and wanting. Dibujo del artista surafricano **William Kentridge**, 1997-98.

*est sicut (id) quod est inferius, ad perpetranda miracula rei Unius.*¹³ El texto alude al principio que define las correspondencias entre niveles de realidad, reinos de la naturaleza, tipos, prototipos y arquetipos.

El pensamiento poético favorece una visión holística, sincrética y polivalente de lo real. La visión holística de la unidad detrás de los fenómenos no nos revela que lo diverso se convierte en idéntico y lo heterogéneo en homogéneo, sino que son análogos gracias a la correspondencia de un parentesco esencial que no conmuta diferencias, ni la riqueza de la singularidad; ésta es una paradoja contra la cual la razón colisiona y la poética ilumina.

La metáfora como método analógico-poético del arte no es otra cosa que la capacidad de saltar a través de una red invisible de correspondencias de sentido. Ya desde el siglo XI, en otro ejemplo de anticipación, el poeta persa Jalal al-Din Rumi¹⁴ proponía el vínculo entre el pensamiento poético y lo que hoy llamaríamos pensamiento no-lineal, cuando con elegancia minimalista evoca en nosotros la estructura del lenguaje al que nos referimos: “La red es la metáfora de la poesía”. La poética es pensamiento en redes de sentido: red virtual, neuronal, sensorial, afectiva, imaginativa, de recuerdos. Las poéticas literarias, visuales, espaciales y sonoras, son formas de conocimiento y experiencia que posibilitan el *cableado* cerebral en una malla compleja de sentidos, que los procesos lineales del pensamiento discursivo no osarían.

13. “Lo que está abajo es como lo que está arriba, y lo que está arriba es como lo que está abajo, para realizar los milagros de la substancia Una”. La *Tabula Smaragdina*, define el principio del conocimiento analógico-poético. Fue atribuida por algunos autores a Alberto Magno (1193/1206-1280). Estudios más recientes, apoyándose en hallazgos de Julius Ruska en 1923 de una versión árabe abreviada, en el *Segundo Libro del Elemento Fundamental* de Jabir o Geber (722-815) y posteriores hallazgos de otras versiones en árabe, llevaron a la conclusión de que probablemente estos textos eran a su vez traducciones del siríaco, que a su turno se remontaban en un texto griego más antiguo de Sagijus de Nabalus, cuyo contenido parece haber sido transcripciones de Balinas el Sabio (nombre árabe de Apolonio). El origen definitivo resulta en un problema insoluble, pero sin duda está vinculado con fuentes neoplatónicas, pitagóricas y alejandrinas. La razón por la cual no quedó incluido en el *Corpus Hermeticum* es también desconocida, cuando es aceptado por la mayoría de estudiosos que la *Tabula Smaragdina* es el corazón de este compendio.

14. Jalal al-Din, *Fihī-ma-Fihī (El libro interior)*, Barcelona, Paidós, 1996.

En los *procesos de creación* las diferentes funciones cognoscitivas proceden en estrecha integración con el cuerpo. En el *hacer* de los *procesos de creación* se produce el encuentro del pensamiento poético con las fuerzas del cuerpo intensificadas y se revela que es el cuerpo, y no sólo la mente reflexiva, la vía de acceso privilegiada del hombre-creador al mundo. La comprensión del *proceso de creación* como una experiencia cognitiva corpórea, aporta el cuerpo sintiente, y es por eso que allí no surge simplemente lo real en su exterioridad reflexiva, sino en el campo de fuerzas que lo construyen (*perceptos* y *afectos*). Se trata de comprender los modos de la sensación en tanto productores de conocimiento, la interrelación entre “sensibilizar la cognición”, como diría Goodman y “hacer cognitiva la sensación”. Al poner en juego el conjunto de funciones cognoscitivas mediadas intensamente por el cuerpo se da acceso a una realidad pre-reflexiva y trans-reflexiva que refresca la percepción del mundo, condición que tiene que ver con el mundo en su estado naciente, como diría Merleau-Ponty. Refrescar la percepción renueva el conocimiento.

Si todo conocimiento se estructura en un sistema de reglas, éstas crean hábitos por donde fluyen pensamientos que hacen vivir y concebir *lo real* de un cierto modo limitante o condicionante. Los *procesos de creación* tienen que ver con el cambio; por ello buscan transformar constantemente las reglas del juego de sus propios procedimientos, para recrear nuevos hábitos de percepción y de hacer en el proceso mismo, liberándolos de sus condicionamientos. La liberación del conocimiento de sus condicionamientos produce a su vez aperturas a nuevas formas de conocimiento.

La génesis en los procesos de creación es multicausal; no necesariamente tiene comienzo



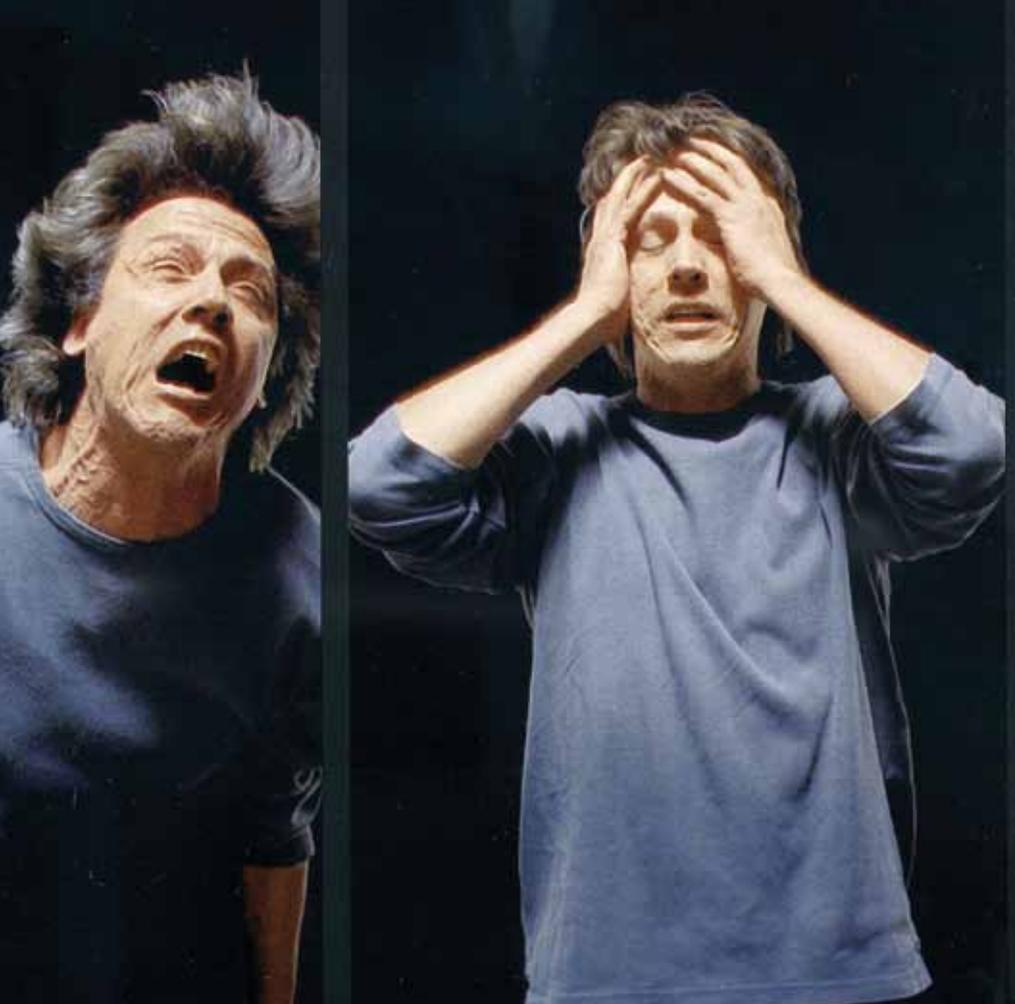
Para encontrar el sendero de un proceso de creación hay que perderlo con frecuencia. Los caminos de la poética requieren de saber lidiar con la incertidumbre del propio camino.

desde una pregunta, como es imperativo en la investigación. La génesis puede ocurrir de múltiples formas: desde la fuerza de una pulsión que deviene cuerpo presente (accionismo contemporáneo); desde una afección emocional (el método de Constantin Stanislavsky en teatro se inicia explorando la interioridad emocional del personaje a partir de verbos-emoción que disparan la acción; por su parte, en la obra de Bill Viola, *Silent Mountain*, un hombre y una mujer se ven avasallados por una oleada de tensión interior y presión emocional hasta alcanzar una intensidad insoportable); desde un sentimiento de empatía con el sufrimiento del otro (en prácticas plásticas de solidaridad basadas en la empatía); a partir de una impresión sensorial particularmente aguda de un instante privilegiado (el espontáneo gesto verbal de un haikú o la traza de un bambú en delicadas gradaciones atmosféricas que definen el arte zen); en el encuentro azaroso de dos materiales u objetos

dispares a la razón (como se le antojó al surrealismo); desde un flujo de imaginación pura (del que depende todo proceso creativo en arte); ante la emergencia de una evocación en la memoria (una evocación de este tipo detonó en Proust la escritura profusa de *En busca del tiempo perdido* en siete extensos tomos: “el recuerdo entonces llegaba a mí como un socorro de arriba para sacarme de la nada... mi memoria se estremecía...); y, ciertamente, también puede iniciarse desde una pregunta.

Los procesos de creación no prefiguran un resultado esperado, ni se orientan por un *telos* racional; por tanto, no pueden establecer objetivos desde la perspectiva de una metodología racionalmente coherente; los resultados sólo pueden pre-sentirse de forma oscura e incommunicable. En arte se procede por medio de estrategias y tácticas guiadas intuitivamente, no por metodologías. El proceso creativo se atiene en algunas de sus fases a lo que reconocía el poeta español san Juan de la Cruz¹⁵ acerca de sus propios procesos: “Para ir a donde no sabes has de ir por donde no sabes”. Para encontrar el sendero de un proceso

15. San Juan de la Cruz, *Obra completa*, Alianza, Madrid, 1991



Las pasiones de Bill Viola, 2001.

en sí y la *realidad en mí* enunciada por Kant, pues las prácticas artísticas asumen de hecho que la realidad no existe independiente de quien la observa, y particularmente del derecho del sujeto a determinar en sus propios términos cómo experimenta la realidad que está co-creando con otros. Es precisamente en su forma particular de experimentar lo real como se constituye en tanto sujeto. El arte, al propiciar la construcción dialógica del *sujeto*, favorece la construcción de conocimiento.

Frente a “lo real” como diferenciado del arte, el arte asume tal diferenciación como paradójica y nos recuerda que tal umbral es una ficción más. No es concebible la ficción del arte sin su substrato de realidad experimentada, ni es concebible la realidad sin el nivel ficcional con que toda subjetividad la experimenta: la vida deviene arte y el arte deviene vida, en un proceso creativo que se retroalimenta incesantemente.

Finalmente, en los procesos de creación es imposible definir algún tipo de impacto esperado, como lo precisa la investigación, pues el proceso de configurar sentido se prolonga mucho más allá de la terminación de la obra. En otras palabras, la obra no termina, pues está sujeta a lo que Derrida denomina *la différance*, donde el sentido queda permanentemente diferido y diversificado. El yo-autor deviene un nosotros-autor. Los procesos de creación en artes son obra del autor y simultáneamente son co-creados con el lector-observador. El artista se plantea el reto de intentar elevar sensiblemente a la dimensión de lo colectivo su propia experiencia de la realidad, y simultáneamente, gracias a la empatía, aspirar a servir de voz al que no la tiene, generando campos de acción concreta en la reconstrucción del sujeto y en la transformación colectiva, y de esta forma contribuir en alguna medida, a la modificación del estado de las cosas. Frente a semejante propósito, el artista hará bien en guardar silencio.

de creación hay que perderlo con frecuencia. Los caminos de la poética requieren de saber lidiar con la incertidumbre del propio camino; sin embargo, van configurándose en el andar, a través de las decisiones estratégicas del artista, en una constante revisión de las propias reglas del juego que se van definiendo o rechazando, a la luz de la emergencia de la forma sensible y de los diversos niveles de sentido que se despliegan y son inmanentes a la experimentación, con el material sensible y con sus vínculos con las experiencias en el mundo en las que se está inmerso. Un proceso de creación en arte requiere de la fe del artista en su propio proceso y de la confianza de quienes lo secundan, pues en arte los procesos de creación son fundamentalmente oscuros, como la figura poética de la “noche oscura” que caracterizó al poeta español; es decir, es un proceso habitado por lo inconsciente. La apertura y convocación del inconsciente promueve la emergencia de nuevas categorías de conocimiento.

Los *procesos de creación* en arte no se orientan a la búsqueda de *la verdad objetiva*, como sucede en las ciencias, ni siquiera de manera transitoria como propone Popper. No pretenden ser ni explicativos ni demostrativos; en cambio se concentran en la producción de sentido de lo real *en el sujeto*; no se trata de buscar la verdad fuera, sino de estar *en ella* desde la posición de no separar tajantemente realidad de ficción. Se trata de no caer en la diferenciación dicotómica entre objetividad-racional-científica y subjetividad-emocional-artística o entre la *realidad*

Itinerario de la querella

Las raíces de la filosofía se hunden en la historia desde los tiempos presocráticos, cuando sus practicantes se ceñían a su etimología original: *amor por la sabiduría* (amor en el sentido de estar unido con, lejos de las connotaciones sentimentales de hoy día). Los filósofos a los que nos referimos, para ponerlo en términos afines a la filosofía aristotélica más tardía, y para decirlo de forma deleitable al oído científico de hoy, le reconocían también al músculo del afecto y a las secreciones de su glándula conexas, el *timus*, un lugar central en la búsqueda del conocimiento. Aristóteles triunfó sobre Platón para el hombre moderno, y aquella antigua filosofía que reconocía la rosa del afecto y la solidaridad con los seres humanos como fundamento de su gnosis, se perdió en la historia, al menos la historia oficial, pues sus rizomas contemporáneos continúan ampliando el conocimiento desde lugares menos visibles para la filosofía y ciencia contemporáneas.

Algunos arqueólogos datan el origen del arte en una serie de cambios ocurridos hace 40.000 años entre el Paleolítico Superior y el Medio, cuando en respuesta a la pulsión apremiante por dar solución a la supervivencia floreció abiertamente en el hombre la inteligencia técnica, social, lingüística y creativa. Un largo camino trasegado desde el lejano paraíso inconsciente del *Australopithecus*, pasando por el *Homo Habilis*, el *Homo Erectus*, el *Sapiens Arcaico*, el *Homo Neanderthalensis*, hasta dar el gran salto hacia la autoconciencia, lo que le valió, sin duda, la expulsión del paraíso natural inconsciente, cuando emergió en el seno de la naturaleza como una especie que *sabe qué sabe*: el *Homo Sapiens Sapiens*, y debió desde entonces enfrentarse desde la alborada de esta conciencia emergente a un mundo que se le antojaba hostil, desconocido, fascinante y misterioso.

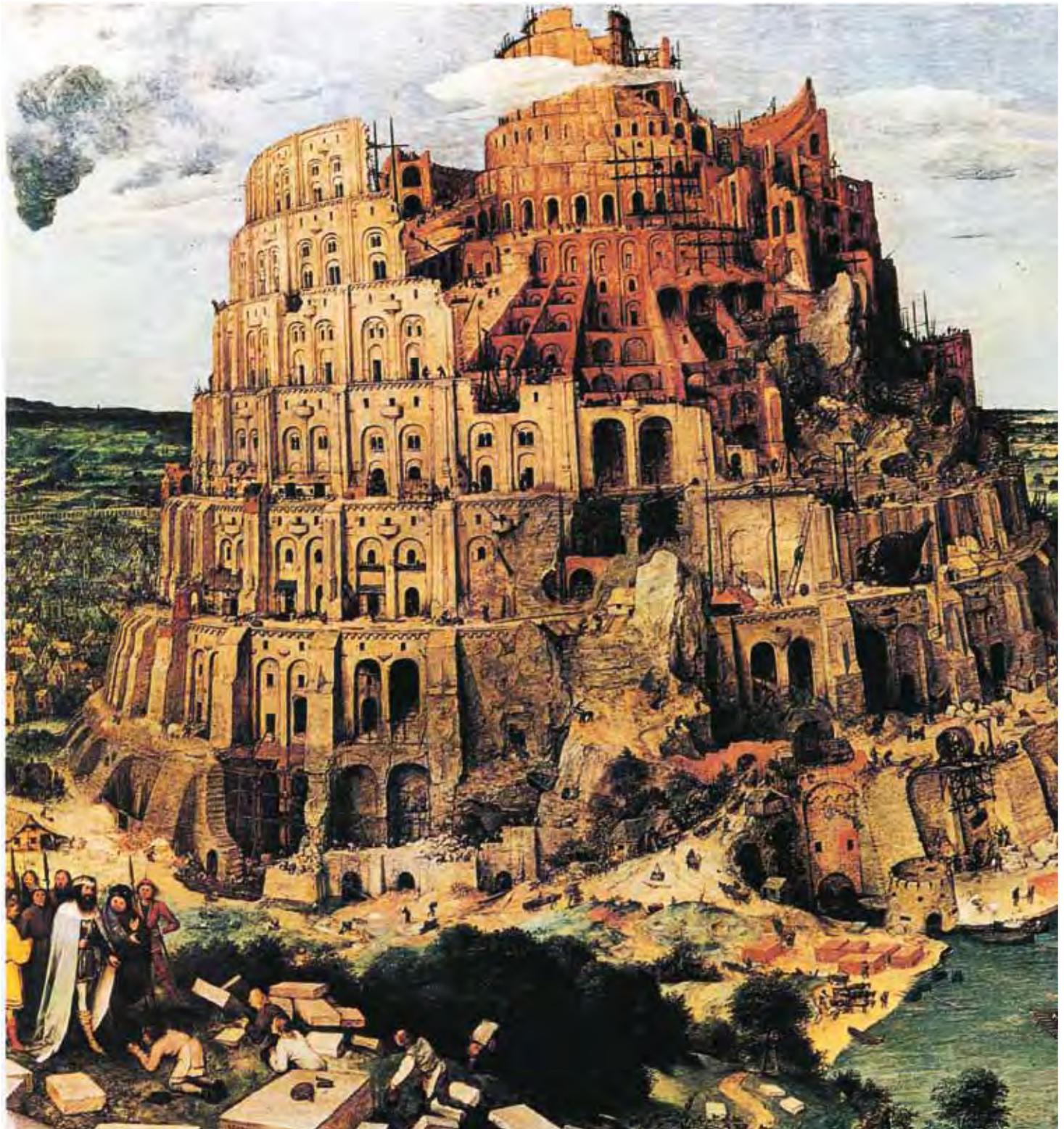
El *Homo Sapiens Sapiens* despertó a la percepción consciente de su entorno y de sí mismo, comenzó a sentir deseos y experimentar una misteriosa fuerza de voluntad, a interrogarse, a reaccionar emocionalmente, a descubrir sentimientos sobrecogedores en su interior, a

reconocer y adueñarse de flujos imaginativos en su mente, a soñar con mundos posibles, a experimentar la misteriosa cualidad de la intuición que le daba respuestas desde su interior a tantos enigmas; finalmente, a reconocerse a sí mismo como un ser *creador*.¹⁶ La expulsión del paraíso de la inconsciencia lo arrojó a una tierra cultivable y transformable, donde algunos comenzaron a presentir que eran oscuramente partícipes y constructores de su destino individual y colectivo. Se preguntó aquel hombre, como se pregunta hoy: “¿por qué?”, indagando causas; “¿cómo?”, buscando medios y soluciones; “¿para qué?” frente a su paisaje interior o psíquico; “¿quién soy?” en busca del sentido profundo de la existencia.

En un principio las distintas inteligencias se mantenían relativamente especializadas en compartimentos cerebrales diferenciados como en una Torre de Babel. El proceso de autoconstrucción, que no termina aún, está orientado a lograr que la conciencia fluya libremente en un cerebro profusamente interconectado, y depende para ello de la participación del consciente en la Gran Obra de la arquitectura cerebral, puesto que el cerebro es un organismo en *autopoiesis* neuronal. Se ha hablado profusamente del lugar de la razón en la evolución del ser humano, pero muy poco acerca del papel del pensamiento analógico y metafórico en la misma evolución. La conectividad del pensamiento metafórico y analógico, a

16. Procuramos evitar todo reparo teológico o de la sensibilidad religiosa con respecto al término *creación*, si recordamos que con *C* mayúscula se refiere a Dios como origen de la creación y con *c* minúscula alude a la capacidad creativa del ser humano. Desborda el marco del presente artículo ocuparse del problema del concepto de la creación *ex nihilo* o de la teoría del Big-Bang, también de la cuestión religiosa occidental acerca de la descripción mitológica del origen del ser humano teomorfo (*creado* a imagen y *formado* a semejanza del *Creador*), es decir creador como El Creador. Sería necesario distinguir las palabras *creación* y *formación* en el contexto del hebreo bíblico, como también diferenciar los términos *Ha-Elohim*: אֱלֹהִים - ה' ("el - dioses[as]"), el tetragrámaton *Yahveh*: יהוה ("Aquello que Fue, Es y Será"), y la discutible traducción griega ("Yo Soy el que Soy"), de *Eheye Asher Eheye*: אֶהְיֶה אֲשֶׁר אֶהְיֶה que en hebreo sería más bien: "Yo Seré el que Seré". Las traducciones traicionan y simplifican los pliegues de sentido del texto original. El idioma hebreo conserva en clave secreta su polisemia; antiguamente se escribía sin vocales, dando origen a un juego de analogías diverso y ambiguo que escapa a la más exigente exégesis lingüística y precisa de una hermenéutica más sutil. La hipersimplificación de los llamados nombres de Dios a un solo vocablo en español, nos aleja considerablemente de las implicaciones de la concepción antigua de los términos *Ha-Elohim*: אֱלֹהִים - ה' ("el - dioses[as]"), y *crear*: בָּרָא. Para comprender mejor la concepción de creación en la tradición hebrea, tendríamos que profundizar en el *Sepher Yetzirah*: סֵפֶר יְצִירָה o *Libro de la Formación*, mal traducido como *Libro de la Creación*. Tampoco entraremos en la discusión de los equívocos derivados de la generalizada incompreensión de la estructura del pensamiento mítico que da origen a interpretaciones literales, léase creacionistas. Finalmente, la extensión de este texto imposibilita adentrarse en la concepción de *autopoiesis* de los biólogos Humberto Maturana y Francisco Valera en relación con el tema de los procesos de creación en la naturaleza.

La conectividad del pensamiento metafórico y analógico, a diferencia del pensamiento lógico, más secuencial y lineal, posibilitan un cableado más extenso, una malla más compleja y unos circuitos más veloces en el cerebro.



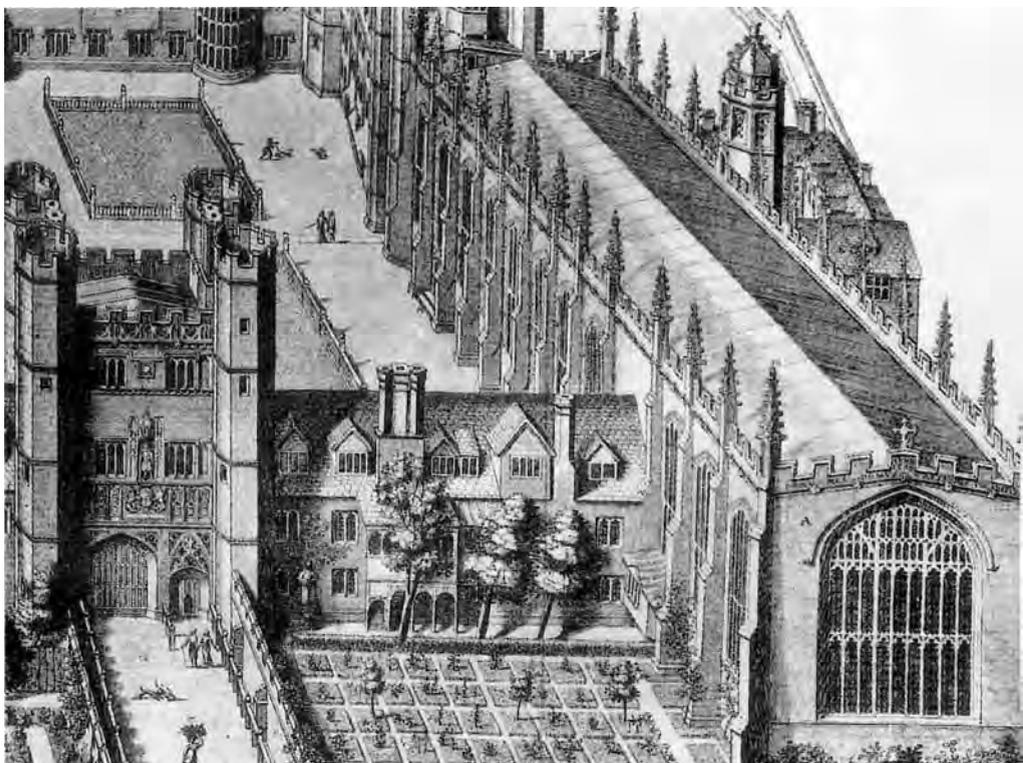
Peter Brueghel el Viejo,
La torre de Babel.

Grabado del Trinity College, en Cambridge, donde Newton realizaba sus experimentos de laboratorio.

diferencia del pensamiento lógico, más secuencial y lineal, posibilitan un cableado más extenso, una malla más compleja y unos circuitos más veloces en el cerebro. Las conexiones transversales del cerebro requieren particularmente del uso de la analogía y la metáfora, lo que equivale a decir, del pensamiento poético. Podemos estar de acuerdo en que la facultad de interrelacionar diferentes procesos cognitivos destaca a los individuos más sabios.

El pensamiento metafórico da saltos, pues ama los parentescos y descubrir conexiones y nuevos mundos en este mundo. Un científico hace uso de procesos metafóricos tal vez más de lo que supone. Si las religiones comprendieran que sus textos sagrados están escritos en clave metafórica y no discursiva, no hubiesen desconectado el arquetipo y el prototipo del tipo ni confundido el régimen mítico con el histórico y tal vez no habrían derramado una sola gota de sangre a nombre de sus politizadas quimeras historicistas y territoriales. Si tan sólo hubiesen entendido la virtud y el pensamiento poético para dar cuenta de lo inefable y no hubiesen interpretado lógicamente lo que es analógico, habríamos evitado este incommensurable mal. Requerían entonces, como precisamos hoy, de una formación poética, que complemente nuestra educación racional, de modo que asumamos la dimensión paradójica y polisémica de la vida con menos dificultad y rigidez, y mayor fluidez y apertura.

Cuando decimos analogía y metáfora, estamos diciendo pensamiento simbólico y poético; hablamos, en consecuencia, del corazón de los procesos artísticos en cualquier época y lugar. Cuando Platón expulsó a los poetas de la República, no lo hizo porque usaran metáforas, de las cuales él mismo no



prescindía, sino por lo contrario, porque habían caído en la *mimesis*. Los echó con justa razón porque no eran útiles a la República al dejar de serlo al conocimiento, puesto que es la analogía, y no la *mimesis*, la que permite vislumbrar la verdad detrás de las apariencias, como lo enseña su Mito de la Caverna.¹⁷

El arte, con contadas excepciones, ha buscado penetrar las apariencias para dar cuenta de lo invisible y hacerlo sensible. Lo que ahora denominamos arte, y todos sabemos el vasto campo de prácticas que aludimos con ese concepto, así las formas de interpretarlo varíen en cada época y lugar, es el resultado, no sólo de la capacidad del *Homo Faber* de imitar la naturaleza, sino del *Homo Sapiens Sapiens* y el *Homo Poeticus* de abordar el conocimiento, no sólo desde procesos lógicos, sino desde simbolizaciones de orden analógico y metafórico que posibilitan la clarificación del sentido y no sólo la representación mimética del orden sensible.

Aristóteles fundó las bases de la investigación en la observación de fenómenos y en la explicación que logra dar *razón* de ellos en un proceso inductivo, desde lo observado hasta los principios explicativos, que se convertían

17. Freeman Dyson, *Transtornando el Universo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982: “Los mitos tienen un fundamento de verdad. El mundo de la ciencia y la tecnología parece racional en la superficie, pero no es inmune a los mitos. Las grandes figuras de la ciencia tienen una intensa fuerza de voluntad y carácter que los diferencia de los hombres de ciencia comunes y corrientes. Lo mismo le sucede a Marx en relación con economistas comunes y corrientes. No podremos entender la dinámica de la ciencia y la tecnología, si ignoramos la influencia dominante de los mitos y de los símbolos”.

en principios generales, y un segundo momento deductivo, que permitía enunciar propiedades, facultades o potencias de la esencia de una especie observada. Construyó de este modo la visión metafísica de un Universo compuesto de sustancias. El método exigía una relación causal entre las distintas fases inductivas y deductivas establecidas en cuatro niveles: causa formal, causa material, causa eficiente y causa final o *telos*.

Hacia el final del Renacimiento, en época de Galileo, se produjo un giro de la cosmovisión aristotélica *teleológica* y *metafísica* hacia una *mecanicista* y *funcionalista* con un desplazamiento significativo; el hombre viene a ocupar el centro del universo, ya no el mundo; de esta forma la naturaleza cosificada pasó a ser controlada por la ciencia para la utilidad exclusiva del hombre, tal como lo expresaría poco después el Jardín Francés con sus remarcables *parterres*, demostración de la naturaleza plegada a los laberintos geométricos de la orgullosa racionalidad humana. A partir de entonces, predominó el enfoque racionalista como fundamento de la ciencia natural y también como fundamento de la religión. En aquel entonces se intentó descubrir la existencia de Dios mediante el estudio de su creación, el mundo natural.

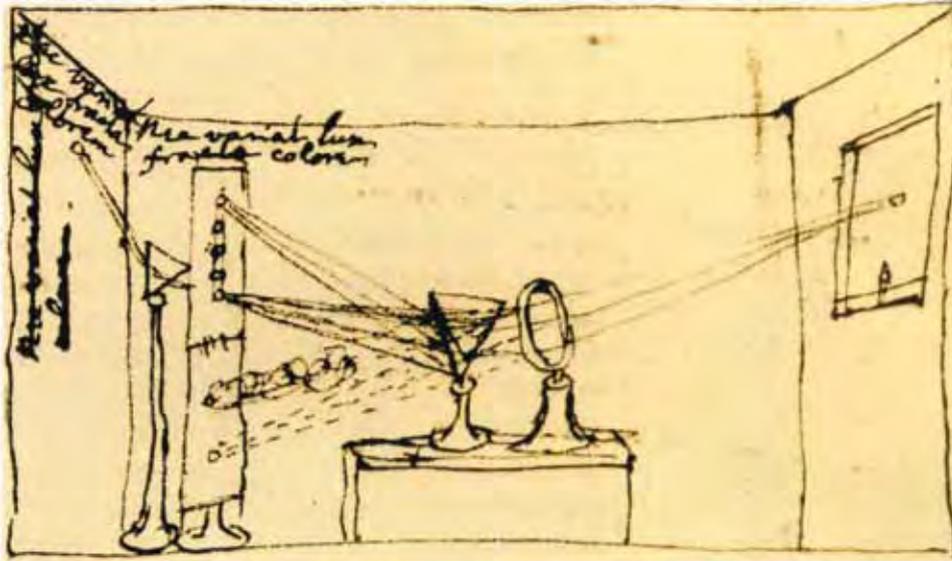
Con Galileo se inicia una nueva concepción científica que retoma un aspecto del saber pitagórico-platónico, aquel que nos dice que la naturaleza es un *mutus liber* escrito por la mano de Dios en caracteres matemáticos, no tanto compuesto por sustancias, como lo entendió la cosmovisión aristotélica, sino construido con formulaciones matemáticas que se esconden tras la cortina del mundo físico. Desafortunadamente, en los tiempos de Galileo las matemáticas comenzaron a dejar de ser comprendidas en su doble valor cuantitativo y cualitativo simultáneamente, tal como las practicaban platónicos y pitagóricos y las guildas de constructores, para quienes las matemáticas y la geometría se convirtieron en herramientas propicias a las artes por su capacidad de simbolización poética, configuración formal y tecnológica de forma simultánea. Desde Galileo se ha asumido que el mundo físico tiene un trasfondo matemático.

Durante el Renacimiento se redescubrió el orden matemático subyacente en el universo; no obstante, comenzó el olvido paulatino del giro simbólico de las matemáticas pitagóricas; vinculadas con una poética hermenéutica, que interesó a algunos pocos, pero selectos eruditos de Europa, entre ellos sir Isaac Newton, calificado como el científico más grande de todos los tiempos en compañía de Albert Einstein. Sus aportes en cálculo diferencial e integral, leyes de óptica y la ley de



Dibujos de Newton basados en la obra *Metamorphosis Planetarum*.

La naciente
ciencia natural
sólo recuperó
el valor
cuantitativo de
las matemáticas,
de modo que
desde entonces
las matemáticas
han estado al
servicio de la
dominación de
la naturaleza y
se abandonaron
las claves de su
sentido poético.



Boceto de **Newton** del *Experimentum Crucis*.



Dibujo del telescopio de **Newton** en el que determina los colores del espectro.

gravitación universal definieron la culminación de la revolución científica. Newton era científico y alquimista; sus textos alquímicos, sacados a la luz en el Trinity College de Cambridge por John Maynard Keynes, contienen más de un millón de palabras al respecto.

Es poco conocido por la comunidad científica contemporánea, que el más grande exponente científico de la historia junto con Einstein, se consagró toda su vida a la alquimia tanto como a la ciencia, donde la última era sólo la cara pública de la primera. Newton relacionó la alquimia con el lenguaje físico de las fuerzas. Firmó sus trabajos alquímicos con el seudónimo de *Jeova Sanctus Unus*, un anagrama de su nombre latinizado, *Isaacus Neuutonus*. Debemos recordar que la alquimia era perseguida en aquellos tiempos de intolerancia religiosa. El matemático Isaac Barrow y el filósofo Henry More, intelectuales de Cambridge, lo introdujeron en el arte y la ciencia alquímica. Newton escribió múltiples tratados sobre esta disciplina hermética: *Theatrum Chemicum*, *The Vegetation of Metals*, *De Natura Acidorum*, *Ripley Expounded*, *Comentarios a la Tabula Smaragdina*. Su más extenso

escrito alquímico fue *Index Chemicus*, y uno de su más importantes *Praxis*, con notas acerca del texto *Triomphe Hermétique* de Didier.

Difícilmente podemos conocer los métodos por los cuales Newton llegó a sus más grandes aportes a la humanidad, ni los procesos mentales y flujos de conciencia que abrazaban su cerebro, pero con certeza no se ceñían solamente a la investigación científica. Nunca se preguntó inductivamente, como nos ha hecho creer la historia: ¿por qué cae la manzana? Su propio relato desmiente esta versión; lo que nos cuenta es que mientras concebía con particular lucidez los principios de la gravitación universal en un profundo estado meditacional que llamaba imaginación introspectiva, una manzana cayó sobre el césped interrumpiendo su meditación. La manzana fue un fenómeno sincrónico.

El economista John Maynard Keynes redescubrió la personalidad alquimista de Newton. Keynes se apasionó por el estudio de los manuscritos alquímicos conservados en caja fuerte en Cambridge. Adquirió la mayoría de sus textos alquímicos y dictó conferencias acerca de ellos en el Trinity College de Cambridge, donde doscientos setenta años antes vivió y trabajó Newton. En una conferencia se refirió en los siguientes términos: “Todos sus trabajos inéditos sobre asuntos alquímicos llevan el sello de su erudición meticulosa, de un método muy preciso, y de



Tres pilares de la ciencia: Einstein, Newton y Descartes.

declaraciones extremadamente sobrias. Son tan cuerdos como los *Principia*". Newton fue afiliado a la Rosacruz, introduciendo algunas notas en el margen de una edición de la *Fama Fraternitatis*.

Descartes, el padre del racionalismo, buscó la misma afiliación con diligencia; no se sabe si lo logró, pues el primer deber de la fraternidad era mantener el secreto de su pertenencia en un siglo lleno de persecuciones y prejuicios. Descartes dedicó uno de sus libros a quienes denominaba sin reserva como "los filósofos que lo saben todo". Otro reconocido científico deudor de la alquimia fue sir Francis Bacon, igualmente formado en Cambridge y en Gray's Inn, cuyas aportaciones fueron fundamentales en la invención del método experimental científico. En este orden de ideas, cabe mencionar que el mismo Einstein, ya en los tiempos modernos, no fue ajeno a estas tradiciones. Le confesó a Heisenberg en 1937 su gran interés en la Doctrina Secreta de Helena Blavatsky, y le recomendó tener siempre a su lado en su escritorio una copia de los libros de esta autora, pues su contenido podría llegar a inspirarlo. ¿Cómo explica la racionalidad científica contemporánea que los tres más grandes científicos de todos los tiempos, entre otros reconocidos científicos de primer orden, hayan sido afectos o practicantes del arte alquímico? El mismo Einstein comentó una vez: "el secreto de la creatividad consiste en saber cómo ocultar sus fuentes".

La naciente ciencia natural sólo recuperó el valor cuantitativo de las matemáticas, de modo que desde entonces las matemáticas han estado al servicio de la dominación de la naturaleza y se abandonaron las claves de su sentido poético. No obstante, un universo estructurado por principios matemáticos le aportó al conocimiento una mayor capacidad de abstracción, sin duda, pero la concepción incompleta del arte simbólico de los números y la geometría aplicó el saber matemático al servicio de una naturaleza crecientemente cosificada, lo cual derivó en la modernidad en una actitud tecnológica orientada sólo hacia la productividad.

Cuando irrumpe en escena la Revolución francesa en el siglo XVIII promoviendo un nuevo año cero y conmoviendo los cimientos de la estructura social, nuevos interrogantes se imponen acerca de los fenómenos de la cultura humana, y sus acontecimientos sociales, que hasta entonces no constituían un problema central para la filosofía, ocupan ahora el primer plano de su reflexión. Se impone el estudio del devenir de los pueblos dando origen a una concepción de historia con visos de ciencia, a partir del estudio de costumbres, modos de



Joseph Kosuth propuso, a partir de Wittgenstein, una forma de conceptualismo puro en arte.

hacer y de comunicarse. Ante la necesidad de responder a un reordenamiento social tan profundo, otros invitados se allegan poco a poco al foro del conocimiento: la sociología, la antropología y la lingüística, todas con pretensión de ciencia, dan origen a nuevos problemas relacionados con el método científico apropiado para las nuevas disciplinas.

La ciencia positivista presupone unidad de método y de sentido, toma por modelo el canon de las ciencias naturales exactas y deriva de la ciencia físico-matemática la unidad de medida de la cientificidad de las nuevas ciencias sociales. Responde a hechos y busca el *por qué* de los mismos, es causalista en su aproximación, procura configurar hipótesis que expliquen (*erklären*) los hechos. Finalmente, se orienta a la predicción de hechos bajo el lema “*voir pour prévoir pour pouvoir*”. El interés que guía el conocimiento es el poder de controlar y dominar la naturaleza, y de paso, al hombre mismo.

Esta tendencia pronto tuvo su antagonista en la *hermenéutica*, que rechaza la unidad de método, la orientación causalista, el modelo físico-matemático de las ciencias exactas, el afán de predicción y la reducción de la razón a

la razón instrumental. Emerge la singularidad y la interioridad de la mano de algunos filósofos neokantianos. La explicación es desplazada por la *compresión* (*verstehen*), que no es posible sin dar cuenta de esta interioridad, y que es diferente del *conocer* (*erkennen*) de la filosofía. Destaca la psicología como disciplina, que indaga motivaciones, emociones, valores e ideas en el hombre como sujeto de estudio, o la sociología cuando lo hace en la sociedad en un ámbito cultural definido y vinculado con un contexto histórico relativo a hechos particulares. La *hermenéutica* se desentiende de la formulación de leyes generales; lo que busca es la *compresión desde dentro*, donde se trata de reconocer el vínculo entre la relación sujeto-objeto. Las ciencias humanas buscan legitimar su forma de conocer (*comprender*), de aquellas otras formas de conocer (*explicar*) de las ciencias naturales y exactas, y del conocer (*conceptualizar*) de la filosofía occidental.

La *compresión* en ciencias sociales tiene como objeto el estudio de las relaciones de valor que constituyen una *significatividad*. La manera de alcanzar el significado es compartiendo valores. No obstante, se mantiene la pretensión de objetividad relativa a *hechos* inscritos en la historia y con consecuencias en la sociedad, la cultura y el hombre. En Hegel se dio una recuperación de la visión teleológica aristotélica, según la cual se busca posibilitar la inteligibilidad teleológica, y no tanto la explicación

Las batallas y conquistas para reconocer el derecho a la diversidad de conocimientos y formas de construcción de sentido en el ámbito social y cultural han sido un largo y doloroso proceso para la humanidad, y aún estamos lejos de alcanzarla.

causal orientada a la predictibilidad. Posteriormente, la escuela de Frankfurt señaló que no se podía alcanzar un conocimiento conceptual prescindiendo del contexto sociopolítico y económico. Popper advirtió que los enunciados de la ciencia son esbozos temporales mientras no se demuestre lo contrario: la ciencia no posee la verdad, sólo la puede buscar incesantemente, donde los *hechos* son la conclusión de una inferencia lógica a partir de esquemas básicos conjeturales.

Wittgenstein, en el Trinity College de Cambridge, tomó clases de lógica matemática con Bertrand Russell. No obstante, Cambridge le negó la publicación de todas sus obras, incluido su famoso *Tractatus*. El filósofo vienesés diferencia la filosofía de la ciencia. El objetivo de la filosofía es la clarificación lógica de los pensamientos, ejercer la crítica para definir los límites del lenguaje; mientras la ciencia trabaja dentro del significado del lenguaje. Si se le pregunta a un físico: ¿qué es el agua?, contestará: “oxígeno e hidrógeno”, y podrá demostrarlo. Sin embargo, Wittgenstein afirmaba que los científicos modernos creían en el espejismo de que todo tiene una explicación; para el filósofo, las personas, los cuerpos y las mentes habitan en el lenguaje. Es imposible disociarse del lenguaje. Entender qué es el pensamiento requiere comprender las reglas de uso de la palabra *pensar* en el *juego del lenguaje*¹⁸ que la constituye. No es posible adquirir un lenguaje sin las reglas que regulan su uso social y los códigos que jerarquizan y privilegian significados, pues las palabras no significan nada fuera de su uso. Las reglas del juego de la ciencia construyen necesariamente las reglas del juego del lenguaje en el cual se inscribe y valida. Lyotard lo señala claramente cuando se interroga: “¿Cómo se prueba la prueba? [...] Sólo puede establecerse dentro de los límites de un debate que ya es científico por naturaleza, y no hay otra prueba de que las reglas sean buenas sino el consenso que les otorgan los expertos”.¹⁹ Para Wittgenstein, más allá de los juegos de lenguaje, existe lo inexpresable, como la ética. La ética es trascendental, no se la puede explicar, no puede haber una ciencia o una teoría filosófica de ella. Wittgenstein indagó los límites del lenguaje lógico.

18. “Los juegos de lenguaje son más o menos similares a lo que en el lenguaje ordinario llamamos juegos; no estamos contemplando los juegos de lenguaje que describimos como partes incompletas de un lenguaje, sino como lenguajes completos en sí mismos, como sistemas completos de comunicación humana”. L. Wittgenstein, *Los cuadernos azul y marrón*, Madrid, Tecnos, 1984.

19. Jean-François Lyotard, *The Postmodern Condition. A Report on Knowledge*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1979, p. 29.



Altus, *Mutus liber*, destilación del rocío en el laboratorio.



PERMUTACIONES



EL EJE PULSIÓN/DESEO/VOLUNTAD

Las pulsiones inconscientes, en su proceso de devenir deseos son la génesis de los *procesos de creación*. El deseo es agenciado por el propio proceso de creación hacia la realización de su satisfacción. La voluntad puede optar por dos vías: la ascética, cuando se antepone al deseo, o la hedonista, cuando se configura como la consolidación consciente del deseo.

LA SENSACIÓN

Los sentidos permiten entrar en contacto directo con el mundo, y conocerlo por medio de la discriminación de contrastes y matices. El cuerpo aporta los sentidos a la experiencia del mundo y a la producción de conocimiento directo de manera no lingüística. A través de este aporte sensible, el mundo viene a existencia constantemente. Los *procesos de creación* buscan desplazar los hábitos perceptuales y de este modo crear nuevas rutas y flujos sensibles, afectivos y de pensamiento.

LA MEMORIA Y EL INCONSCIENTE

La memoria registra y conserva disponible la información que participa activamente en los procesos de imaginación. Posibilita la reconstrucción de hábitos físicos, emocionales y mentales, agencia las respuestas automáticas del cuerpo de instintos, permite comprender que la mente no es un espejo limpio donde se proyecta la realidad objetiva. Aporta el pensamiento analógico a los *procesos de creación*. El azar es un factor vinculante con el inconsciente.

LA EMOCIÓN Y LOS AFECTOS

Es gracias a la emoción que nos podemos conectar con nosotros mismos y con el otro de manera no lingüística. Los afectos se mueven en términos de intensidades, y pueden llevar a aumentar o disminuir la fuerza que nos mantiene vivos. Gracias a los afectos sentimos y podemos devenir otro; al permitir ser afectados y sentir afecto ampliamos nuestro conocimiento de nosotros, los otros y el mundo. La emoción es una fuerza fundamental en los *procesos de creación*.

LA IMAGINACIÓN

Acompaña todos los actos de percepción, pues a través de ella se crean los puentes necesarios que unen elementos de naturaleza distinta: sensaciones, memoria, pensamientos, lenguajes. Por otra parte, la imaginación anticipa procesos cognitivos y crea mundos posibles; es el corazón de los *procesos de creación*.

LA RAZÓN

Conoce a partir de crear conceptos mediante lógicas diversas. La razón aporta la capacidad de análisis, de ordenamiento taxonómico de la información, y favorece la revisión lógica de supuestos. No obstante, la perspectiva analítica es reduccionista; al separar en partes *lo real*, lo fragmenta, y pierde la capacidad de comprender las propiedades emergentes de un sistema entendido como un todo, pues las propiedades emergentes desaparecen cuando el sistema se separa en partes por medio del análisis.

LA INTUICIÓN

Hace síntesis de los demás procesos cognoscitivos, procede de modos no-lineales y permite, en un momento de vacío, agotadas las posibilidades de respuesta racional, dar un salto más allá de lo conocido, donde se integran sin perder su naturaleza singular la diversidad y el Todo, procurándonos la visión de totalidades de sentido. La intuición es la principal guía de los procesos de creación.

En los *procesos de creación* se permutan las distintas facultades cognitivas, de modo que simultáneamente podemos asumir múltiples percepciones de lo real:

- Sensorialidad sensible
- Sensorialidad inconsciente (percepción subliminal)
- Inconsciente sensible (inconsciente óptico...)
- Emoción sensible (emoción estética);
- Racionalidad sensible
- Racionalidad analítica
- Imaginación sensorial
- Imaginación intelectual
- Intuición sensible

Etcétera.

Un pintor impresionista y uno neoclásico ven una figura a lo lejos (principio de sensación). El impresionista capta un juego de microplanos de colores cálidos y fríos (sensorialidad sensible). El pintor neoclásico cree percibir una mano con cinco dedos (sensibilidad racional). Al primero le interesa alcanzar la sensación pura; haciendo caso omiso de lo que sabe en su memoria acerca de una mano, privilegia la impresión del instante. El segundo sabe que una mano tiene cinco dedos; le interesa más el modelo ideal que el real (racionalidad sensible), aunque se sirva de él. Al lector, si nos ha acompañado hasta este punto, le queda permitirle a su imaginación continuar un juego que no acaba...



Amphiteatrum sapientiae aeternae,
realizado por Heinrich Khunrath

Derrida profundizó la crítica de la razón occidental y de los límites del significado. Los límites del lenguaje discursivo denotan los límites del conocimiento racional. Para Derrida una palabra depende, no sólo del uso, sino de la relación con lo que no es, de su *différance* (cambiando la *e* por una *a*), *diferencia* en tanto diferenciar y en tanto diferir. Un concepto diferencia y difiere constantemente el significado en un juego de diseminación sin fin, donde el significado siempre se difiere, manteniéndose en una zona ambigua. La deconstrucción que Derrida practicó con los ladrillos del lenguaje, en alguna medida, fue deudora de su conocimiento y estudio de la estructura lingüística del hebreo y de

la Kabbalah,²⁰ que viene a ser una hermenéutica del lenguaje de naturaleza poética-matemática.

Las batallas y conquistas para reconocer el derecho a la diversidad de conocimientos y formas de construcción de sentido en el ámbito social y cultural han sido un largo y doloroso proceso para la humanidad, y aún estamos lejos de alcanzarla. Tras una larga tradición de hegemonías religiosas, hoy la ciencia parece reclamar la posesión de la piedra filosofal. En tiempos de Aristóteles la filosofía abandonó el reino del pensamiento mítico o poético para

20. La hermenéutica de la Biblia clasifica cuatro niveles de sentido: *Pshat*, sentido literal; *Remez*, sentido alegórico; *Drash*, enseñanza ética, y finalmente *Sod*, sentido secreto. La *Kabbalah* corresponde al nivel de sentido *Sod*. La hermenéutica de ese método poético-matemático se denomina *Gematria*.

construir los ladrillos del edificio de la racionalidad filosófica y posteriormente científica del mundo occidental. No obstante, desde las raíces griegas de la filosofía existía un contencioso sobre el estatuto del conocimiento. Por un lado, Platón y los pitagóricos; por el otro, el Estagirita, de quien Platón comentaba cuando el discípulo se retiraba: “nos ha dejado el pensamiento”. El contencioso persiste hoy en día, independientemente de que la historia de esta disputa ha sido escrita por los mismos que exaltaron en el siglo XVIII a su venerada diosa, la Razón, como el gran faro clarificador para la modernidad; es decir, ha sido construida por los vencedores, como ocurre siempre con la historia. En la historia de esta querrela, la orgullosa razón occidental no sólo le ha dado la espalda a sus fuentes de sabiduría, sino a los tesoros de oriente, a las riquezas de la cultura musulmana y a los saberes ecológicos de las tradiciones chamánicas. Si bien es cierto, que no existe una sola razón, sino varias lógicas, no obstante, Albert Einstein, el mayor científico de los tiempos modernos, en su libro *El mundo tal como lo veo*, afirmó que no había llegado a comprender las leyes fundamentales a través de la razón, y que cuando se examinaba a sí mismo y sus formas de pensar, el regalo de la imaginación había significado más para él que su talento para absorber el conocimiento positivo.

En el *Amphitheatrum sapientiae aeternae*, realizado por Heinrich Khunrath, se aprecian las condiciones necesarias para el trabajo en el laboratorio. Se puede ver a la izquierda, en la parte alta del toldillo, la palabra *laboratorium*, que se compone de *labor* y *oratorium*, laborar o hacer y orar o meditar. En la base de los pilares que sostienen la repisa en la chimenea, aparecen las palabras *ratio* y *experientia*, unión entre reflexión y práctica. En el centro de la composición, en perfecto equilibrio, tres instrumentos musicales entrelazados hacen referencia al arte. En la inscripción del frontón, el recordatorio: *dormiens vigila*, para recordar que aún durmiendo hay que mantenerse alerta. Finalmente, en el horno de destilación, *festina lente*, que significa “apresúrate lentamente”.

Asunto de neurotransmisores

Ante la multiplicidad de perspectivas del conocimiento, las diferentes reglas de lenguaje y sistemas de validación, y la dificultad de definir los límites y fronteras de cada juego de lenguajes, los distintos campos

disciplinares han caído en una rivalidad territorial y conflictos epistemológicos de poder que en parte los ha llevado a desarrollar un concepto ampliado de sí mismos, una especie de inflación egóica de sus *epistemes*. Escuchamos ordinariamente sentencias tales como: “no hay realidad por fuera del lenguaje”, “todo hombre es un artista”, “todo es diseño”, “todo es representación”, “la arquitectura es la madre de todas las artes”, “los afectos son asunto de neurotransmisores”. Tales afirmaciones, ¿obedecen a conceptos ampliados o son en el fondo premisas depredadoras? El error común es universalizar lo particular.

¿Es posible lograr un terreno común teniendo en cuenta que algunas perspectivas pueden ser completamente inconmensurables?²¹ Las disciplinas, de la mano de los sujetos que las configuran, han optado por bulimizarse unas a las otras. Hemos sido testigos de cómo la química invade los terrenos de la biología, y ésta los de la psicología, la cual a su vez anexa la sociología, y la sociología se apropia de la lingüística. Mientras la semiótica se propone a sí misma como la ciencia del conocimiento devorando la filosofía, las ciencias sociales pretender adueñarse, un tanto irrisoriamente, de la facultad de pensar; la antropología se apropia de la dimensión conversacional de la literatura, y los estudios culturales intentan engullir al arte hasta desleírlo, como si hubiese sido tan sólo un mito pasajero del siglo XIX. Cada disciplina proclama su verdad *sobre* las otras y sobre el mundo. El objetivo de alcanzar la unidad de conocimiento, ha de reconocer la diversidad de epistemologías desde un enfoque transdisciplinar.

Para el arte, la pregunta acerca de quién asume el poder de decidir las condiciones del conocimiento es siempre relevante. Esta posición está en el fondo de la *différance* entre los procesos de creación en arte y los de investigación en ciencia. Si decimos que la ciencia se

21. AA.VV. *Pensamiento sistémico: diversidad en búsqueda de la Unidad*, Bucaramanga, Universidad Industrial de Santander.

asume como la perspectiva más adecuada para generar *conocimiento*, la ciencias sociales para generar *comprensión*, y la filosofía para generar *conceptos*, asumimos que conocimiento, comprensión y pensamiento conceptual ocurren sólo en esos lugares y son prerrogativa exclusiva de cada uno de esos campos disciplinares, ¿no se evidencia la exageración de tal pretensión, cuando tomamos distancia con los juegos de lenguaje de los respectivos campos? Por otra parte, si las diferentes perspectivas disciplinares intentan ofrecer una privilegiada que reúna todas las otras, el intento de configurar tal síntesis no sería en realidad sino otra perspectiva más en un juego *ad infinitum* de perspectivas parciales. Hay fronteras significativas entre los procesos de creación y la investigación. Es imprescindible reconocer su autonomía procesual y cognitiva; la frontera es, no obstante, un umbral de intercambio.

El debate académico acerca de las convergencias y divergencias entre investigación y procesos de creación viene ganando terreno poco a poco; sin embargo, las resistencias aún son considerables. Sabemos mucho acerca de qué es *investigación* y sus diferentes modalidades, pero ¿saben lo suficiente quienes legitiman la producción de conocimiento en las universidades y el Estado acerca de la naturaleza de los *procesos de creación*?

El largo camino continúa hacia la aceptación de la diversidad y de diferencias epistemológicas, la valoración de la riqueza y la complejidad, de modo que favorezca una concepción holística del ser humano y su formación en la universidad, respetuosa de la diversidad de formas de ser, conocer y actuar sobre lo real. La diversidad supone fronteras epistemológicas que posibilitan el diálogo inter-, multi- y transdisciplinar. La universidad del siglo XXI, es decir, la universidad del futuro, está llamada a abrirse progresivamente a la universalidad, diversidad y riqueza de diferentes modos de saber. En un principio, el conocimiento fue determinado por la escolástica, luego se concentró en su conservación y transmisión; posteriormente, se orientó a la producción de conocimiento a través del método científico de la investigación. Ha llegado el momento de incluir en la formación

Ha llegado el momento de
incluir en la formación
otros paradigmas por fuera
del científico con pleno
respeto de sus diferencias
epistemológicas. Reunir en
su seno a la filosofía, las
ciencias y las artes al
servicio de una formación
integral del ser humano.

otros paradigmas por fuera del científico con pleno respeto de sus diferencias epistemológicas. Reunir en su seno a la filosofía, las ciencias y las artes al servicio de una formación integral del ser humano.

¿Podemos acelerar el proceso evolutivo de las sociedades desde la formación? ¿Qué papel cumple el arte en la constitución del ser humano contemporáneo? La convergencia de diversos procesos cognitivos y el reconocimiento y valoración de diferentes epistemologías y modos de conocer la realidad y crearla son relevantes e imprescindibles para ayudar a orquestar fluidamente la construcción de la arquitectura cerebral, y pasar de este modo de la torre de Babel de la confusión de lenguas a la construcción de la catedral orquestada del cerebro.

El artista Joseph Beuys, poco antes de morir, en un diálogo memorable con Kounellis, Kiefer y Cucchi, recogido en el libro *Batisson une Catedral*,²² denuncia la condición humana en la modernidad, dominada por el materialismo y el intelectualismo que lo ha llevado, como pocas veces en la historia, a vivir en la insolidaridad. Reconoce en Leonardo da Vinci el prototipo del hombre integral con la cabeza de Jano dirigida tanto al pasado mítico como al presente analítico, mientras

22. Beuys, Kounellis, Kiefer & Cucchi, *Batisson une Catedral* [*Construimos una Catedral*], Paris, L'Arche, 1988.



Paul Cézanne



Diego Velázquez



Miguel Ángel Buonarroti



John Coplans

Galileo encarna sólo al hombre analítico de la modernidad. Finalmente, Beuys nos exhorta: ¡construyamos una catedral! La arquitectura interior se construye dialógicamente con la arquitectura social, como lo proponía el simbolismo de las antiguas gildas de constructores.

¿El cerebro construye la mente o la mente es el arquitecto del cerebro? La inmensa mayoría de los científicos no dudan en afirmar que la mente es una propiedad emergente del cerebro y la conciencia un epifenómeno de la materia, pero probablemente la respuesta a esta paradoja es que ambas polaridades, mente-cuerpo, constituyen un sistema de retroalimentación, en donde, como en una batería eléctrica, la mente es el polo positivo o activo y el cuerpo el negativo o receptivo. La teoría del campo a la escala de los nanómetros²³ deja ver que posiblemente el material corporal puede ser la consecuencia en vez de la causa de la conciencia. “Tocar el campo atómico es escuchar la voz de las moléculas”, dice Gimzewski.²⁴ La mente construye nuevas conexiones neuronales que cuando alcanzan cierta masa crítica de relaciones integradas, posibilitan nuevas propiedades emergentes en la mente y en el cuerpo, en un círculo virtuoso que llamamos aprendizaje o evolución.

23. Un nanómetro (nm) es la milmillonésima parte de un metro, es decir, 10^{-9} metros. Al nivel del cerebro, la dimensión *nano* es el punto de transición entre las partículas elementales y las moléculas y células (neuronas) que emiten biofotones configurando una dimensión sutil del cuerpo. Un grupo de científicos españoles enseñaron cómo la emisión de un punto de luz en el ámbito circundante de una neurona se convirtió en el atractor de una corriente energética invisible entre la neurona y el punto de luz; alrededor de dicha corriente se fue construyendo progresivamente, de forma zigzagueante, un conjunto de moléculas que terminaron por configurar un axón conectando físicamente la neurona con el punto emisor de luz. Sabemos que el pensamiento, las emociones y las sensaciones, activan corrientes energéticas en el cerebro. No cuesta mucho comprender o al menos vislumbrar cómo se materializa el proceso según el cual un pensamiento, una sensación o una emoción pueden cablear literalmente de axones el cerebro. A nivel biológico, el cerebro no diferencia el estímulo de una imagen mental de una imagen sensorial, de modo que la imaginación puede activar energéticamente el cerebro como lo haría una experiencia sensorial concreta. Es de esta forma que el cine nos emociona, maravilla o aterra y nos afecta física y cognitivamente. Igual sucede con las imágenes mentales y con las imágenes del arte. Diferentes procesos cognitivos construyen diferentes organizaciones cerebrales con diferentes propiedades mentales y perceptuales.

24. J. Gimzewski y Vesna, «The nanoneme Syndrome: Blurring of facta and ficcion in the construction of a New Science», *Tecnoetic Arts. A Journal of Speculative Reserch*, N° 1, 7 24 (2003).

Ilya Prigogine,²⁵ premio Nobel de Química en 1977, redefinió el pensamiento poético y mítico para la ciencia: “La génesis de la creación de formas se convierte en un tema de la imaginación científica tanto como de la imaginación artística [...] Ahora es posible concebir un diálogo renovado entre las esferas de la cultura contemporánea: la ciencia recupera temas que, durante algún tiempo, los creadores artísticos creyeron que debían oponerles pues los consideraban irreductibles a su manera de proceder [...]”.²⁶

Prigogine retoma el mito de la *danza de Shiva* de la tradición *tántrica*, que conoce bien, y lo propone como el nuevo paradigma para la ciencia del siglo XXI. La trinidad hindú es un símbolo de la tríada de fuerzas cósmicas que estructuran el cerebro humano: *Brahma*, el creador, corresponde al cerebro izquierdo, *Vishnu*, el preservador, al cerebro derecho, y *Shiva*, el transformador o destructor, al cerebro reptil. El proceso evolutivo va transformando el cerebro reptil hasta volverlo plenamente humano y seguir su marcha en un proceso de sincronización plena de las funciones de los tres cerebros. El premio Nobel de Química sostiene que en la física del no-equilibrio asistimos a bifurcaciones de estructuras que nacen y mueren en una danza como la de Shiva, de creación, preservación y transformación. Prigogine afirma: “La imagen que tenemos del Universo que nos rodea y la de nuestro interior se acercan; de este modo, podemos llegar a la emoción creadora del bergsonismo. Bergson decía: ‘Uno de los objetos de *La evolución creadora* consiste en enseñar que el Todo es de la misma naturaleza del Yo, y que captamos mediante una profundización cada vez más completa de uno mismo”.



Jean Auguste Dominique Ingres



Pablo Picasso



Andy Warhol



Egon Schiele

25. Ilya Romanovich Prigogine nació en Rusia y fue director del Centro de Mecánica Estática y Termodinámica en la Universidad de Austin, y doctor *Honoris Causa* de cuatro universidades.

26. Ilya Prigogine y Serge Pahaut, «Redescubrir el tiempo», en revista *El Paseante*, Nº 4, 1986, Barcelona.

Artículo siguiente: ENTRE...

Autor: DIEGO SALCEDO FIDALGO

B.A. en Historia del Arte y Estudios Cinematográficos, Universidad de Montreal, Canadá, 1997. Maestría en Museología, Universidad de Valladolid, España, 2002. Ha estado en la academia y la consultoría desde 1998 y en la actualidad es Profesor Asociado al Departamento de Humanidades en las áreas de Historia del Arte y Teoría del Museo, Universidad Jorge Tadeo Lozano.

En el año 2007 estuvo en el Aurovalley Ashram, India, aprendiendo prácticas de meditación y la técnica del Ashtanga Vinyasa Yoga; en el Thai Massage School of Chiang Mai, Tailandia; y, en el Kabbalah Center, Nueva York. Lugares que hicieron parte del recorrido interior que marca su forma de ser y de entender el entorno.

Diseñador: ORLANDO BELTRÁN DUQUE

"Aun tiembla con los motores, las muchachas y las flores, con Vivaldi y el flamenco." (Según la canción de Serrat)

Vive y trabaja en Bogotá.

Ilustradora: VALENTINA CABRERA

Actualmente, es estudiante del Programa de Bellas Artes, Universidad Jorge Tadeo Lozano.

