

UNA COMPARACIÓN REFLEXIVA ENTRE LOS JUICIOS HISTÓRICO-CIENTÍFICOS MODERNOS Y EL DEVENIR ARTÍSTICO, A PARTIR DE LA REVISIÓN DE LAS TEORÍAS PLANTEADAS POR HILARY PUTNAM EN: EL DESPLOME DE LA DICOTOMÍA HECHO/VALOR Y OTROS ENSAYOS

A REFLECTIVE COMPARISON BETWEEN HISTORICAL-SCIENTIFIC MODERN JUDGMENTS AND BECOMING ARTISTIC, FROM THE REVIEW OF THEORY RAISED BY HILARY PUTNAM: THE CRASH OF FACT / VALUE DICHOTOMY AND OTHER ESSAYS

Esp. Juan José Cadavid Ochoa
Institución Universitaria Salazar y Herrera
Escuela de Artes, Diseño Gráfico.
Grupo Código.

Cra. 70 IV°52-49 Bloque Académico. 4° piso. Medellín, Colombia.
j.cadavid@iush.edu.co

(Recibido el 10-05-2012. Aprobado el 30-06-2012)

Resumen: la reflexión sobre los planteamientos del matemático y filósofo Hilary Putnam; quien presenta en una conferencia en el año 2000 un recuento histórico y una crítica de los métodos científicos positivistas, es comparada con el devenir artístico, para evidenciar las diferencias entre el arte a partir de las vanguardias y las propuestas científicas positivistas, llegando finalmente con los planteamientos de Putnam, a la propuesta del desplome contemporáneo de la dicotomía hechos-valores, que permite formas imbricadas de construcción del conocimiento y un acercamiento conceptual entre arte y ciencia.

Palabras clave: arte – ciencia - hechos – imbricación - positivismo lógico - valores

Abstract: reflection on the approach of the mathematician and philosopher Hilary Putnam, who presented at a conference in 2000 a historical and a critique of positivist scientific methods, is compared to the artistic evolution, to demonstrate the differences between art from vanguards and positivist scientific proposals, eventually with the approaches of Putnam, the proposal contemporary crash facts-values dichotomy, which allows overlapping forms of knowledge construction and conceptual approach between art and science.

Keywords: art - facts - logical positivism - nesting - science - values.

1. INTRODUCCIÓN

Este es un texto reflexivo escrito desde dos perspectivas expuestas de manera paralela: la del arte y la de la ciencia, con la pretensión de explicar las principales diferencias entre ellas y, porque no, sus coincidencias. Esto desde la forma en la que cada una de tales concepciones o estadios de la vida humana construye conceptos y conocimiento, y desde la mirada que cada una hace de la otra.

Esta es una comparación forzosa pues, aun hoy, la discusión por la validez del conocimiento sensible o estético, crea tensiones entre las ciencias denominadas duras y aquellas nombradas como blandas. Duras por inflexibles y determinantes fundadas en leyes y fórmulas con larga durabilidad y universalidad, y blandas por flexibles, dinámicas, cambiantes y contextuales. Esta primera diferencia denominativa comporta importantes coincidencias con la discusión filosófica sobre la separación científica de los hechos y los valores; en dicha dicotomía aparentemente ya superada, la estética se situaba del lado de los valores y al ser estos de orden

intersubjetivo era excluida junto a la ética, por el pensamiento positivista de cualquier posibilidad de construcción de conocimiento estructurado o desarrollo cognitivo. La discusión planteada no tiene como objetivo validar el conocimiento estético como científico, sino mostrar cómo la ciencia misma en su desarrollo ha dejado de construirse desde la visión lineal y fáctica de la realidad, y se ha acercado de alguna manera al conocimiento y a los métodos creativos del arte, entendiendo en primera medida que los hechos observables comportan valores éticos y estéticos, imbricación ésta, propia de las prácticas artísticas.

Esta discusión está guiada por los planteamientos del matemático y filósofo, Hilary Putnam, quien presenta en una conferencia pronunciada en el año 2000 en los Estados Unidos, un recorrido desde los métodos científicos positivistas, hasta las posibilidades contemporáneas de construcción conjunta de conocimiento científico. La discusión desde el arte se enmarca en los cercanos periodos históricos y da cuenta de las distinciones entre las dos formas de concebir, de entender el mundo y de transformarlo. Partiendo de los movimientos de la vanguardia artística, pasando por las segundas vanguardias y el arte de los noventa, hasta llegar a las posturas postmodernas y las posibilidades contemporáneas. Este es un tránsito referencial y no pretende ser un recuento histórico, se trata con este recorrido de ilustrar y contrastar las dinámicas artísticas con la propuesta del desplome de la dicotomía hechos-valores propia de las ciencias y principalmente del pensamiento matemático.

2. DICOTOMÍA HECHO/ VALOR

Los juicios del arte y su exiguo valor cognitivo

Esta dicotomía plantea que los juicios de valor no pueden ser, debido a su carácter subjetivo, enunciados de hecho. Es decir no son afirmaciones

fácticas, no se refieren a hechos observables y verificables. Esta separación se ha planteado como insondable. Lo que en esta tensión dual; es la diferencia del "es" frente al "debe".

Otra distinción que también se plantea de manera exagerada en términos de dicotomía es la diferenciación entre lo analítico que es la forma de nombrar a las verdades que son verdaderas en virtud de su significado, también llamadas tautologías, y lo sintético, que era el término utilizado por el filósofo representante del idealismo alemán Immanuel Kant, para las verdades que no dependían meramente de su significación es decir que no eran analíticas. Kant afirmó que las matemáticas eran tanto sintéticas como necesarias a priori. Los opositores empiristas de las posturas kantianas pretendían que lo analítico abarcaba la totalidad de las matemáticas que consideraban verdades tautológicas y convencionales sin relación alguna con los hechos. Los positivistas, pues, oponen hechos tanto a valores como a verdades analíticas. Tanto el empirismo clásico como el positivismo lógico enfrentaron las "cuestiones de hecho" a las "relaciones de ideas".

Entender estas separaciones entre hechos y valores y entre lo analítico y lo sintético como dualidad no es lo mismo que hacerlo como distinciones filosóficas, John Dewey plantea que la distinción entre estos conceptos es, y ha sido, de mucha utilidad, pero conviene hacer claridad que esta distinción no es análoga, sino más bien diferente a un dualismo filosófico como el que plantean positivistas y empiristas.

Los positivistas dividieron todos los posibles juicios en tres categorías: los primeros tipos de juicio eran los "sintéticos" verificables o falsables empíricamente; los segundos fueron los "analíticos", verdaderos o falsos, según las reglas de la lógica; y por último, aparecía una categoría que incluía los

Hilary Putnam nació en 1926 en Chicago, estudió matemáticas y filosofía en la universidad de Pensilvania. Luego estudio en Harvard y después en la Universidad de California, su doctorado en filosofía en 1951 lo recibió con una tesis titulada "El sentido del concepto de probabilidad aplicado a las secuencias infinitas". Sus profesores fueron Hans Reichenbach y Rudolf Carnap, importantes exponentes del positivismo lógico, postura que de manera estable ha rechazado Putnam.

En Harvard fue un profesor políticamente activo, participó del movimiento por los derechos civiles y se opuso a la guerra de Vietnam, organizando uno de los primeros comités de profesores y estudiantes en 1963. Protagonizó protestas en la universidad, dictó clases de marxismo y se convirtió en asesor oficial de la "Students for a Democratic Society". La administración de Harvard consideraba perjudiciales esas actividades y trató de censurarlo sin éxito. En 1976, se convirtió en Presidente de la "American Philosophical Association". El año siguiente, fue elegido Walter Beverly Pearson Professor of Mathematical Logic, en reconocimiento a sus contribuciones a la filosofía de la lógica y las matemáticas. Aunque rompió con su pasado radical, Putnam nunca ha abandonado la creencia de que los académicos tienen una particularmente importante responsabilidad social y ética. Ha continuado siendo fiel al progresismo en su opinión política, como declara en los artículos "How Not to Solve Ethical Problems" (1983) y "Education for Democracy" (1993).

Putnam es miembro de la Academia Estadounidense de las Artes y las Ciencias (AAAS), de la Academia Británica y de la Academia de Ciencias Morales y Políticas de Francia (ASMP). También es *Cogan University Professor Emeritus* en la Universidad de Harvard. Su corpus incluye numerosos volúmenes recopilatorios, libros y artículos.

Reseña biográfica realizada a partir de: POLANCO, Morris A. Realismo y pragmatismo. Biografía intelectual de Hilary Putnam. Tesis de doctorado dirigida por el profesor Dr. D. Jaime Nubiola Aguilar, Universidad de Navarra, facultad de filosofía y letras, sección de filosofía, Pamplona, 1997.

<http://ufm.academia.edu/MorisPolanco/Papers/237553/RealisRe> y Pragmatismo. Biografía intelectual de Hilary Putnam

<http://www.pragmatism.org/putnam/>

juicios éticos, los metafísicos, y los estéticos, todos estos sin ningún valor cognitivo. Esta separación podía aplicarse a todos los juicios significativos (sintéticos y analíticos) en cualquier área, constituyendo de esta forma entre ambos conceptos un "abismo omnipresente y fundamental" (Putnam, 2004: 24), instalando esta dicotomía como una metafísica ilustrada. En esta propuesta dicotómica, ambos lados se conciben como géneros naturales, es decir que poseen una propiedad esencial en común; la categoría de lo analítico tiene la propiedad de esta manera, de instalar como verdaderos sus juicios, en virtud de las reglas del lenguaje y los no analíticos o sintéticos tienen la propiedad de ser descripciones de hecho.

El arte se instala en la tercera categoría planteada por los positivistas, por lo que podría decirse desde tal postura, que no es un saber y no implica una construcción de conocimiento, limitándose a ser una actividad, un hacer destinado a la estimulación de los sentidos, al placer y al ocio, propios de la contemplación plástica. Los positivistas desconocen de tal forma la existencia de un saber sensible, la posibilidad reflexiva y de transformación social, espiritual, poética y fáctica de los juicios éticos y estéticos, limitando la condición de verdadero a aquello que es demostrado por la ciencia. Por su parte, el arte y la estética con él, sin tener la pretensión de ser ciencias duras (a lo sumo ser parte de las llamadas ciencias del espíritu, hoy humanidades), no solo ha transformado el mundo contemporáneo, sino que hoy condiciona múltiples dinámicas económicas, posiciones y elecciones políticas o las formas de habitar y de relacionarse socialmente, y claro está, las maneras de percibir y percibirnos en el mundo, constituyendo un conocimiento que permite juicios intersubjetivos de hechos observables y de valores abstractos.

En cuanto a la verdad, el arte, ya desde los tiempos del círculo de Viena, la entendía no como unicidad, sino como posibilidad, múltiple y cambiante. La verdad en la ciencia luego se demostraría; relativa.

3. ANTECEDENTES DE LA DICOTOMÍA HECHO/VALOR

Las vanguardias: el arte en conexión con la vida

Para entender el origen histórico de la dicotomía hecho/valor se puede revisar la famosa doctrina planteada por uno de los máximos representantes del empirismo inglés, David Hume en la que se propone que no se puede inferir un "debe" a partir de un "es". Este filósofo presuponía, para llegar a esta conclusión, una dicotomía metafísica entre cuestiones de hecho y relaciones de ideas, separación

que anticipa la distinción analítico/sintético. Hume además dice, en un sentido más amplio, que no hay cuestión de hecho acerca de lo conector, ni cuestión de hecho acerca de la virtud, pues estas cuestiones no son figurables y se refieren, más bien, a sentimientos suscitados por la contemplación de acciones observables. Pero para Hume existen otra clase de juicios que contienen "la idea" del debe y cuyos usos son relativos a la ética, en esta categoría caben las palabras correcto, erróneo, virtud, vicio, bueno y malo, a estos juicios se les llama "juicios de valor paradigmáticos".

Kant por su parte propone que los juicios de valor tienen el carácter de imperativos, habla de reglas y máximas así como de su famoso "imperativo categórico" (Kant, 1999: 25-108). En las propuestas positivistas los juicios de valor son llamados por algunos autores como enunciados de ética regulativa en Carnap o la naturaleza de la ética en Reichenbach, y no es que estos autores quieran negar los casos de juicios de valor, sino más bien que rechazan la objetividad y la racionalidad de la ética.

Por otro lado, las cuestiones fácticas o de hecho de las que las cuestiones éticas están separadas, constituirían la posibilidad de construcción del conocimiento, pues éste se derivaba del convencimiento de saber que es un hecho, siendo la concepción de lo fáctico desde donde se realiza todo el trabajo filosófico.

Para Hume un hecho es algo de lo que se puede tener una impresión sensorial pero, debido a los avances científicos, los positivistas lógicos se vieron abocados, no sin oponer resistencia, a transformar su concepción fáctica, pues asuntos como la realidad de los átomos cuestionaban la postura de que un hecho sólo es posible si es posible percibirlo, captarlo a través de los sentidos. Algunos miembros del Círculo de Viena proponían, incluso, que un enunciado significativo debería ser verificable de manera concluyente mediante la experiencia directa. Carnap en 1936, debido a la influencia de descubrimientos científicos no observables, liberalizó ligeramente la condición de verificabilidad concluyente, pero los hechos para ser cognitivamente significativos tenían que ser reducidos a términos observacionales. En 1938, en "Fundamentos de lógica y matemáticas", Carnap amplía su postura y reconoce que términos como electrón o carga no se pueden reducir ni observar y propone este tipo de conceptos como "primitivos"; términos abstractos que tienen que ser aceptados como "empíricamente significativos". Carnap, sin embargo, seguiría defendiendo la separación entre términos observacionales y los términos teóricos considerados dispositivos para obtener las proposiciones que realmente enuncian

los hechos empíricos, es decir, aquellos demostrables a través de la observación, y por lo tanto su concepción de los hechos se seguiría basando en una estrecha psicología empirista de "ideas" e "impresiones".

Mientras las concepciones positivistas seguían ancladas, aunque flexibilizadas por Carnap en los postulados de Kant, el arte en 1938 estaba muy lejos de ser un momento primigenio de contemplación, un estado de la fenomenología del asunto estético primordial, o un acto de contemplación sin conceptos, como una finalidad sin fin, producida o interpretada por un genio. Al inicio del siglo XX, el arte de vanguardia transformó los modos de creación; las prácticas artísticas futuristas, dadaístas, surrealistas, anarquistas y situacionistas difuminaron la figura de autor, conectaron al arte con la vida y se rebelaron frente a los modelos científicos y políticos dominantes. El arte de la revolución y la revolución del arte, transformó en ese tiempo las formas de aparecer y de acontecer. En las primeras décadas, Duchamp con sus ready-mades cambia la idea general de arte y las prácticas artísticas para siempre. Un acontecimiento marcaría esta nueva dirección: en 1917 Duchamp presenta para la exposición de artistas independientes en Nueva York, bajo el seudónimo de R. Mutt una obra llamada Fuente, que consistía en un urinario volteado y firmado, la obra fue rechazada y no se expuso allí, lo hizo en la galería 291 donde Stieglitz la fotografió (luego desapareció). Con esta obra Duchamp afirmaba que un objeto es arte por el hecho de ser escogido por el artista. Cincuenta años más tarde, diría: "Les tiré el urinario en la cara y ahora lo admiran por su belleza estética", evidenciando de paso que, a diferencia de las ciencias, los juicios del arte no son necesariamente verdaderos o falsos.

El arte superó con las vanguardias, las posturas canónicas de la representación y el virtuosismo centrando su atención en la acción, en la relación con la vida. La estética y el arte construyen conceptos que comportan, como la ética, un carácter imbricado entre lo observable y lo sensible, entre la representación y la acción, entre lo efímero y la permanencia.

4. LA IMBRICACIÓN HECHO VALOR Los valores simbólicos imbricados del arte

Quine, filósofo estadounidense, reconocido por su trabajo en lógica matemática y sus contribuciones al pragmatismo como una teoría del conocimiento, propone que la ciencia podría presuponer valores, además de experiencias y convenciones, pues la distinción entre hechos - relacionados estrechamente

con lo sintético — y enunciados convencionales equivalentes a analíticos, plantea un embrollo insoluble. Quine critica así la concepción positivista lógica de un lenguaje de la ciencia, claramente dividido en una parte fáctica y otra analítica, proponiendo que ésta sí presupone valores epistémicos.

Los valores epistémicos no equiparan objetividad con descripción, es decir, no tienen que tener correspondencia con los objetos, estos juicios pueden poseer objetividad sin objetos. Existen pues, muchos tipos de enunciados que no son descriptivos, pero que están bajo el control racional, que funcionan en contextos particulares. Pensadores como Pierce, James, Dewey y Mead—algunos de los denominados, pragmatistas clásicos—, proponen que tanto los valores como las normas permean la toda la experiencia humana y, por lo tanto, la elección de postulados científicos presupone una elección entre valores. Esta es la diferencia entre los valores éticos y los epistémicos, tales como: pertinencia, veracidad o belleza, usados con la pretensión de establecer una acertada descripción del mundo. Aun así, existen ciertos valores dentro de la categoría de los éticos, que pueden ser considerados normativos o descriptivos, según el punto de vista, es decir de acuerdo con su uso. De tal forma, conceptos como "cruel" tienen usos normativos y éticos, por ejemplo cuando alguien dice "el maestro de mi hijo es muy cruel", se está criticando a esa persona como maestro y como hombre, y "cruel" también tiene usos puramente descriptivos como cuando un historiador se refiere a las características excepcionalmente crueles del mandato de cierto monarca. El concepto "cruel" ignora la separación entre hecho y valor y se convierte en lo que la filosofía llama conceptos éticos densos.

El arte no ha podido establecer juicios objetivos absolutos, ni siquiera desde la subordinación del arte a la religión, o la posibilidad metafísica de iluminación divina, mediante la cual el artista era un mero instrumento de Dios en busca siempre de representar la belleza de su creación. La verdad entonces era siempre una meta inalcanzada; además, el arte comporta valores simbólicos imbricados que subyacen a la representación. Otra búsqueda de objetividad fallida se presenta cuando los artistas retrataban reyes y cortesanos intentando plasmar la realidad física de dichos personajes, al mismo tiempo que exaltaban sus condiciones morales, dotes de grandeza y sus más convenientes valores; tarea imposible de conciliar verdaderamente. También el arte ha buscado la verdad en el hombre mismo, en la razón, convirtiéndose en un instrumento de representación de la naturaleza humana, es decir, de

todo aquello que es observable y que el hombre transforma en conocimiento, lo verdadero entonces era medido y contenido por el arte enciclopédico; pero esta búsqueda tampoco alcanzó una totalidad, pues la sensibilidad del artista, su condición humana y las diferentes interpretaciones de los fenómenos observados, interferían con la absoluta objetividad requerida.

5. VALORES ÉTICOS DENSOS

El arte y la imposibilidad de verdad, o el arte como artimaña y simulacro

Bernard Williams propone que, inclusive, los conceptos meramente descriptivos no son verdaderos con independencia de toda perspectiva, es decir que son relativos; las oraciones éticas pueden ser verdaderas pero no absolutamente verdaderas, pues sólo lo son en relación con un mundo social, de tal forma que para este autor proposiciones como "Pedro es cruel" pueden ser verdaderas en el mismo sentido que lo es "la hierba es verde", pues estos enunciados fácticos no son poseedores de verdad absoluta, ya que las palabras no describen al mundo tal como es y, más bien, lo construyen desde diferentes perspectivas locales.

Hilary Putnam rechaza la posición del lenguaje que plantea que lo que es un hecho no puede ser un valor, pues gran parte de nuestro vocabulario descriptivo se encuentra imbricado con los valores y apoya la idea de los conceptos éticos densos como producto de la superposición entre valores éticos y cuestiones de hecho, asunto que permite el desplome de la dicotomía Hecho/Valor que para él funciona como freno de la discusión filosófica y del pensamiento, pues esta separación deja por fuera a los valores de la argumentación racional.

El arte pudo tener en su historia, intenciones objetivas bajo las cuales pretendió separar lo observable por el artista y lo representado, de los valores o juicios que ese artista o quien mira la obra, tienen o hacen sobre aquello que perciben, pero dichas intenciones siempre sucumbieron bajo la poderosa condición sensible y subjetiva del artista. La invención de la fotografía transformó la función artística, de los llamados pintores de la corte, en una práctica obsoleta por lo que la experimentación con diferentes puntos de vista, la transformación de la naturaleza y la posibilidad plástica de la abstracción, se hizo posible. Simultáneamente la revolución industrial permitió innovaciones técnicas y generó cambios en los procesos productivos, económicos y sociales, transformando las formas de producción, validación y circulación del arte. Pero la fotografía tampoco se instala como posibilidad de

representación fiel y verdadera de la realidad, pues refleja también y no solo en términos artísticos, sino como herramienta de reportería gráfica; puntos de vista que dan cuenta de una realidad y al mismo tiempo plantean juicios éticos y estéticos, productos, tanto de quien toma la foto, como de quienes la observan. Un ejemplo de esto es la fotografía del sudafricano Kevin Carter, con la que ganó el premio Pulitzer en 1994, la imagen muestra a un desnutrido niño sudanés con un gran buitre detrás; la polémica foto registra un hecho real, pero el encuadre, el color, la composición y la decisión editorial del fotógrafo, logra efectos emocionales y lecturas diversas o valoraciones éticas y estéticas imbricadas e inseparables del registro fáctico.

El arte moderno instalaría una búsqueda más que por una verdad, por múltiples certezas de carácter individual o colectivo. Con Picasso las lógicas absolutas de lo que se consideraba la representación de la realidad como un todo, cambiarían, desembocando en la posibilidad de la fragmentación y del collage como expresión posible de la realidad observable, experimentable y sensible o espiritual. En el siglo XX se dieron tanto revoluciones políticas como culturales, complejas y turbulentas; las primeras buscaban cambios en las estructuras de poder y de la economía, las segundas pretendían transformar las maneras de percibir el mundo y de vivir en él. Las revoluciones del arte propusieron empresas utópicas, no verdaderas, oníricas en muchos casos, que como iniciativas separadas no lograron los objetivos transformadores trazados pero que, como suma de esfuerzos, cambiaron en occidente las formas de entender y experimentar la vida. Las luchas revolucionarias del arte siguen hoy influenciando las maneras en que se produce e instala el arte.

Las vanguardias procuraron la transformación de la vida, y lo lograron. Hoy sorprende que buena parte de la población occidental, independientemente de que sea rica o pobre, culta o ignorante, profesional o trabajadora, oriente su vida hacia el hedonismo, la búsqueda de experiencias fuertes, espectáculos excitantes aventuras transgresoras y actitudes rebeldes, es porque se ha olvidado el legado vanguardista. El ideal de vivir la vida como si fuera una eterna fiesta, una soiree turbulenta y excitante" (Granés, 2011: 15). Mientras que las revoluciones políticas, sufrieron en Berlín, el 9 de noviembre de 1989, sino una estocada mortal, un revés insuperable simbolizado por la caída del muro. Occidente seguiría moviéndose a partir de políticas de mercado, tal como lo denunció décadas atrás, en los años 50 la Internacional Situacionista, cuando Guy Debord definía la sociedad del espectáculo como el momento

histórico en el que la mercancía y el capital se acumulan y ocupan de tal forma la esfera de las relaciones humanas, que se convierte en una imagen que se sitúa frente a un individuo pasivo que las consume.

Las búsquedas de las verdades en el arte contemporáneo, procuran generar encuentros entre las personas diferentes, crear conexiones deshaciendo identidades y relacionando intimidades, es decir, creando comunidades y creando en comunidad desde la alteridad, esto como reacción ante la evolución de los vaticinios situacionistas acerca de la sociedad capitalista, pues la voracidad del mercado y las formas de consumo del siglo XX, palidecen frente a la invitación actual a convertir a los consumidores en show mediático, en el espectáculo mismo: "donde el individuo se mueve como un trabajador temporario de la libertad, un figurante del espacio público que trabaja por bolos" (Bourriaud, 2008, p. 143). Esta exposición o figuración no implica una consolidación de las relaciones humanas, sino que crea la ilusión de compañía mientras convierte a las personas en espectáculo público, ya no en mera imagen, sino en reality show rodeando, y al mismo tiempo, aislando al individuo.

Oponiéndose a las lógicas evolutivas que dominan el pensamiento moderno desde Darwin hasta hoy y que procuran una progresión lineal del conocimiento, el arte ha planteado en ocasiones, no solamente revisiones sino retomas o retornos sobre pensamientos del pasado. Algunas manifestaciones y movimientos artísticos postmodernos proponen un retorno al mito, a una construcción imbricada de asuntos estéticos, científicos, políticos, éticos y culturales, fomentando una mirada completa y no, más bien, fraccionada del mundo, expandiendo las posibilidades de la experiencia estética. Sentir es, entonces, mucho más que percibir estímulos a través de los sentidos, de reaccionar ante estos; es superar la posibilidad priorizada por la modernidad de lo óptico y lo acústico, haciendo que las percepciones se entiendan al igual que las acciones mismas desde diferentes e imbricadas posibilidades sensoriales sociales y espirituales.

La postmodernidad en el arte se instala como vuelta al mito y sus rituales, en un contexto híper moderno, producto de la imposibilidad de creación de un paradigma diferente que remplace a la modernidad y que no se limite a declarar su muerte y a llorar por ella. El arte posmoderno se ha nutrido de la deconstrucción continua del paradigma moderno, sin proponer ningún otro modelo de recentramiento histórico, por lo que puede decirse que la

postmodernidad se produce, cuando se pasa "de la simple constatación de la condición perdida de un paradigma, es decir, de un estado de perplejidad postraumática, por así decirlo, al proceso de luto. Es decir, a una conciencia activa en la que se perfila la necesidad de una deconstrucción comprensiva de lo que fue, definiendo sus límites, antes de que resulte posible pensar en una reconstrucción" (Pinto de Almeida, 2007: 38).

Este rodeo por la historia reciente del arte permite entender cómo las formas plásticas de cualquier tipo comportan hoy, ya no solo una materialidad que es susceptible de análisis sintáctico, semiótico y estético, en tanto objeto perceptible, sino también hermenéutico, narrativo, antropológico, ético y nuevamente estético, en tanto objeto social. Deshaciendo cualquier dicotomía entre el hecho plástico y los valores socioculturales imbricados de tal forma que, lo que modifica el arte hoy no es básicamente el estilo de las obras sino las relaciones entre artistas, obras, intermediarios y público, y de todos ellos con la estructura social. Los cambios en las obras son más inteligibles cuando se interpretan como parte de la transformación de las relaciones sociales entre los miembros del campo artístico. Es evidente la consecuencia que esta afirmación sociológica tiene sobre la práctica artística: crear un nuevo arte requiere, tanto como un conjunto de imágenes nunca antes vistas, otra manera de producirlas, comunicarlas y comprenderlas: generar un nuevo modo de relación entre los hombres. (García Canclini, 2006, p. 38)

6. CONCLUSIONES

La influencia de David Hume sobre los positivistas lógicos en el siglo XX terminó por establecer, a través de ellos, una dicotomía desde la que se separaban las cuestiones de hecho y los juicios de valor, es decir juicios cognitivamente carentes de valor y juicios cognitivamente significativos que a su vez se dividían en analíticos y sintéticos, una tautología o una descripción de un hecho real o posible.

Pero esta separación no es posible cuando se analizan conceptos éticos densos como por ejemplo "cruel", en donde la valoración y la descripción están imbricadas, superpuestas y crean una relación interdependiente. Los hechos no pueden ser descritos desde una mirada desprendida de valoraciones, pues el punto de vista desde donde se leen los hechos hace que estos sean apropiados, interpretados de maneras diferentes. Esto plantea una crítica a la propuesta de distanciamiento valorativo, pues no es posible hacer un análisis que

no se vea afectado por el contexto social y la historia propia de quien lo realiza.

En cuanto a la crítica sobre la separación científica de los hechos y los valores, de la razón y la sensibilidad, de lo que es y lo que debe ser, se puede concluir que la utopía de la tradición racionalista ilustrada, desde la que se construyó el paradigma moderno occidental y la sociedad industrial de hoy, y que prometía un mundo feliz en el que los problemas de la humanidad eran solucionados por la ciencia, fracasó al situar al hombre, no como parte del mundo sino como amo de él. Sin embargo, los logros científicos conseguidos a partir de esa misma tradición racionalista en términos de avances tecnológicos, son inobjetables.

La ciencia también ha transformado sus objetivos y hoy ya no busca una verdad absoluta, sino certezas dinámicas, sujetas a cambios. El pensamiento científico contemporáneo intenta ver lo que debe ser, es decir, entender las implicaciones éticas dentro de sus dinámicas de construcción y, una vez reunidas las esferas de la estética, la ética y la razón, la ciencia retoma sus proyecciones fallidas y encuentra caminos más viables para la construcción de mundos, no solo posibles sino también felices. Desde la perspectiva del arte, es posible decir que este saber-hacer humano tiene las condiciones formales de significación e interpretación, es decir, de múltiples posibilidades de sentido necesarias para nombrar al conocimiento artístico, no solo como imbricado, sino como esencialmente polémico, pues su "uso apropiado implica, de forma inevitable, discusiones interminables entre los usuarios acerca de sus usos apropiados" (Gallie, 1998: 8).

Como idea esencialmente polémica podemos decir, primero: tener la categoría de arte comporta una valoración jerárquica del hecho o del objeto al que se nombra como artístico; segundo: arte, es una categoría general, que expresa una totalidad; tercero: lo artístico puede ser descrito de formas diferentes en diferentes contextos, tiempos y lugares, es decir, existen numerosas posibilidades del arte y como concepto contiene categorías diversas, tales como las artes literarias, las cinematográficas, las plásticas, las arquitectónicas y las escénicas entre otras; cuarto: el arte no propone como concepto, un uso prescriptivo, por lo que deja abierta la posibilidad de su sentido a la interpretación y apropiación de acuerdo con diferentes intereses y condiciones contextuales, y quinto: cualquier definición o explicación de la expresión artística puede ser controvertida desde múltiples visiones encontrando maneras válidas, según los contextos, de explicar su punto de vista e impugnar los otros, es decir, que los hechos y los

conceptos contruidos por el arte pueden ser usados "en contra de otros usos y reconocer que el uso que uno hace de él tiene que ser apoyado contra esos otros usos" (Gallie, 1998: 12).

REFERENCIAS

- Bourriaud, Nicolás (2008). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Bourriaud, Nicolás (2009). *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Carnap, Rudolph (1975). *Fundamentos de lógica y matemáticas*, Madrid: Taller de Ediciones Josefina Betancor.
- García Canclini, Néstor (2006). *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Argentina: Katz.
- Gallie, W.B (1998). *Conceptos esencialmente polémicos*, México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Granés, Carlos (2011). *El puño invisible*, Madrid: Taurus.
- Kant, Immanuel (1999). *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*. Traducido por José Mardomingo (edición bilingüe). Barcelona: Ariel.
- Kant, Immanuel (1999). *Crítica del juicio*. Madrid: Espasa— Calpe.
- Kant, Immanuel (2008). *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y lo sublime*. Madrid: Alianza.
- Pinto de Almeida, Bernardo (2007). *La posmodernidad, entre las décadas de 1960 y 1980 [Artículo] en: Arte y parte*. No. 70 (agosto-septiembre 2007); pp. 30-59.
- Putnam, Hilary (2004). *El desplome de la dicotomía hecho/valor y otros ensayos*, Barcelona, Paidós.

SITIOS WEB

- [http://ufm.academia.edu/MorisPolanco/Papers/237553/Realismo y Pragmatismo](http://ufm.academia.edu/MorisPolanco/Papers/237553/Realismo_y_Pragmatismo). Biografía intelectual de Hilary Putnam
- <http://www.pragmatism.org/putnam/>