

MIREN ERASO

O el aburrir de la verdad o un encuentro con lo real

Este texto está basado en una entrevista con Juan Luis Moraza realizada en Arteleku el pasado 18 de Junio y posteriormente ampliada por él. En el mismo se analizan en profundidad cuestiones relativas a la cognición creativa, la inteligencia y la enseñanza del arte.

ME En el texto *Interpasión*, que presenta tu propuesta de taller para Arteleku, analizas sintéticamente las complejas relaciones que hoy en día se establecen entre la producción artística y el espacio social. En la descripción que realizas del actual entramado socio-económico-cultural, las nuevas tecnologías de la comunicación son uno de los factores determinantes de la naturaleza de la sociedad que tú describes como interpasional e interpasiva. ¿Podrías explicarnos estos conceptos?

JLM La idea de “interpasividad” es una respuesta directa a la noción de “interactividad”, recurrente en muchos ámbitos de nuestra cultura contemporánea, que está en el núcleo de la legitimidad democrática, y que tiene también su correspondiente estético: la figura de una experiencia que, como la moderna, se pretende instalar en el ámbito cotidiano sin intermediaciones, sin los cercos sagrados, sin las auras que eran propias de la aristocracia del objeto artístico clásico. La idea de una obra de arte inmediata, de un contacto directo entre el objeto y el espectador, entre el autor y el espectador, encuentran su expresión más literal en formas vinculadas con lo que se ha venido en llamar “estéticas de la receptividad” o “estéticas de recepción”, que a su vez han encontrado sus expresiones más literales en modos de arte que abiertamente provocan una interacción física, incluso manual, con el espectador: una versión divulgativa y frívola de interacción. En el ámbito de lo cotidiano, según las formas de legitimidad modernas, las nuevas tecnologías de la comunicación, como las redes de información, sugieren una reciprocidad interactiva, pero la vertiginosa transmisión de información, y los oligopolios a los que está sometida, hacen difícil pensar que el usuario tenga las mismas posibilidades de acción y reacción que los sistemas emisores: se trata de una asimetría de la influencia que hace que la capacidad de intervención esté determinada como reactiva, y limitada a un campo de retroalimentación dirigido e instrumentalizado por el propio circuito: la comunicación emisor-receptor surge sobredeterminada por los intereses del canal. La idea de interpasividad nace de una cierta incomodidad con respecto al carácter ritual o escénico de esa interactividad. Proviene en parte de la sospecha de que ciertos juegos de legitimidad democrática que también han afectado al arte son más bien teatrales, virtuales: un enmascaramiento de otro tipo de vínculos que, lejos de ser eficaces o efectivamente interactivos, tienen que ver más bien con una especie de tráfico simbólico que no se produce en el plano de la simetría de la reciprocidad, sino en el polo representacional... Se trata más bien de un comercio de pasividades, más que de una acción de recíproca influencia. El concepto de “interpasión” surge desde esta conciencia, enriquecido con las aportaciones de ensayistas como Santiago Alba Rico, y su fantástico estudio sobre la antropología del mercado *Las reglas del caos*, Luis Castro Nogueira, y su análisis sociológico del espacio, Mario Pemiola, y su propuesta sobre una “mediacracia”, Marc Augé y su libro *La guerra de los sueños*, o las muchas sugerencias de las obras de Xavier Rubert de Ventós, todos ellos profesores invitados al curso.

ME ¿Cuáles serían las actitudes que debería adoptar el espectador para dejar esa pasividad? o ¿Cómo debe establecerse la relación?

JLM En cierto modo, y eso es otra idea que estaba planteada ya en la publicidad del curso, todo acontecimiento artístico exige una interactividad; no existe si no hay una actividad creadora por parte del espectador. Cada oferta artística aspira a ser coreografía de la atención del espectador, y cuando el espectador se deja llevar en ese movimiento, su pasión es acción, su mirada, su memoria, sus asociaciones son creativas... y solicitar esa creatividad de la mirada es, creo, una aspiración de la obra. Desde un punto de vista cognitivo parece ya inopinable que en realidad no descubrimos la realidad, sino que sofisticamos nuestras redes neuronales para percibirla, de tal modo que la recepción de la obra implica una operación sintética. Esta es la base del constructivismo cognitivo que, desde Vico a Vigotsky, de Piaget a Foester, Glaserfeld o Watzlawick... sugieren la relatividad sustancial de toda referencialidad: es la eficacia de cierto nivel de representación para instituir o reforzar cierto protocolo de aceptabilidad lo que produce un “efecto de referente” como si tal efecto fuera la causa originaria de la representación misma. Todo nivel de representación, desde las simulaciones que producen nuestros órganos perceptivos hasta los más sublimes símbolos convencionales, apela a la producción de estos efectos referenciales que están en la base del vínculo naturalista, esto es, del efecto de continuidad entre el espectador y lo que observa. Esa interacción es inevitable, y es independiente del estilo. Pero la predisposición humana al naturalismo conduce a un olvido de ese artificio, hasta imaginar la referencialidad absoluta, que se identifica de modo sencillo con la razón y la verdad. El ensueño de referencialidad se erige en modelo, y por oposición, la percepción individual y la pasión serán consideradas como estados alterados.

Por una parte, pues, toda obra de arte implica un acto creativo por parte del espectador, y por lo tanto un circuito de realimentación que hace patente una interactividad; por otra, advertimos la emergencia de una estética que se pretende diferenciar de otras en función de su naturaleza interactiva. Estas estéticas de la recepción e interactividad parecen aludir a otro tipo de actitud productiva, justo en el sentido de un abandono de cierta pretensión de control absoluto sobre la obra. Algo planteado en la noción de Barthes sobre la “textualidad”, entendida como un “tejido” de interacciones en las cuales el autor aparecía como un efecto más de la trama en la que estaba también implicado el espectador. En el mejor de los casos, se trata de la oferta de un tejido significativo para el espectador, y abierto, que no permite una lectura unívoca. En el peor de los casos un señuelo, un engaño del conformismo generalizado, que ya no se expresa mediante coacción, sino mediante sugestión, con el reclamo interactivo de la manivela, del mando, del botón, del interface.

ME Incidiendo en la cuestión de relaciones interpersonales e interactivas, me gustaría citar a Peter Halley que, en el texto que publicamos en este número sobre realidad virtual titulado desenfadadamente *Llegará un día en que Vd podrá ir a una fiesta y ser el único asistente*, dice que la realidad virtual ha culminado el proceso de aislamiento iniciado con el desarrollo industrial y está haciendo posible nuevos marcos de relación socioeconómica. ¿Cómo contemplas la incidencia de la realidad virtual en estas relaciones?

JLM El proceso de evolución cultural conlleva un distanciamiento respecto al contacto directo: no cazamos el animal ni el vegetal que comemos, ni construimos nuestra casa, ni confeccionamos nuestra ropa, sino que estamos involucrados en sistemas de relación mucho más mediatizados. La nostalgia de inmediatez es característica del malestar en la cultura. En un contexto de intermediaciones cada vez más presentes y conscientes, la realidad virtual ofrece una especie de contacto directo que provoca el efecto de inmediatez: reenuncia el círculo de continuidad del naturalismo, pero no desde la naturalidad, sino en nombre de la artificialidad: un artificialismo naturalista o un naturalismo artificialista: es un *trompe l’cognition*... De acuerdo con esa gran obsesión, los fabricantes de realidad virtual han llegado ya a eliminar el soporte de la pantalla, bombardeando directamente con

láseres de baja potencia el interior de la retina para que la imagen virtual se fabrique directamente en el cerebro, sin necesidad de una pantalla material externa al cuerpo: se trata de eliminar intermediaciones para introducirse en una experiencia directa. Claro, esto conlleva no pocas paradojas, propias del vínculo entre una realidad virtual —donde no rigen las leyes de posición y materialidad de la realidad— y un cuerpo que no puede evitar seguir siendo real. La experiencia virtual, como la experiencia onírica o psicótica, pertenece a un cuerpo que puede atravesar muros, volar... que habita en una burbuja propia del principio de placer. La problematicidad de la realidad virtual siempre parece estar relacionada con la vuelta a lo que de real tengan el cuerpo y el mundo. El naturalismo artificialista contribuye a desplazar las interacciones personales hacia otras interacciones sólo imaginarias, hasta hacer que lo que compartamos, lo que nos une, sea el aislamiento, la mediación.

Por otra parte, nuestra experiencia siempre está mediatizada por una virtualidad. Como decía antes, desde el punto de vista del constructivismo cognitivo, no tenemos un contacto directo con la realidad, sino a través de nuestras simulaciones cerebrales, y en ese sentido toda nuestra realidad sensorial, afectiva, perceptiva y conceptiva es “realidad virtual”. En todo caso, lo que hace la realidad virtual es dar soporte literal a esa evidencia, al mismo tiempo que la invisibiliza, extremando así la circularidad naturalista del principio de placer y con la potencia de una tecnología y una legitimidad aplicadas a la lógica del beneficio inmediato. En este ámbito, los cambios que el desarrollo extensivo de la realidad virtual puedan producir en futuras generaciones son imprevisibles. Lo que nos corresponde es construir mecanismos cognitivos que nos hagan veloces y adaptativos en esa circunstancia.

CONSTRUIR MECANISMOS COGNITIVOS

ME Creo que la definición que Francisco Varela y Jean-Pierre Dupuy hacen de la cognición puede ayudar a pensar esta idea de construcción de mecanismos cognitivos. En su texto *Circularidades creativas*, describen la cognición no como representación de un mundo dado con anticipación, sino como la producción de un mundo basado en la historia y la variedad de las acciones efectivas que un ser puede realizar.

JLM Ciertas hipótesis o aproximaciones desde la biología cognitiva, como las de Varela o desde las teorías computacionales, como las de Neumann o Jackendoff, están inspirándose mutuamente; se está produciendo una especie de bucle de realimentación: cuanto más sabemos sobre computación inteligente, tanto más conocemos lo que sucede en el cerebro orgánico; y viceversa: cuanto más se descubre sobre el complejísimo funcionamiento de la mente orgánica, tanto más se avanza en la sofisticación de los modos de computación no-orgánicos. Aunque la diferencia entre la inteligencia artificial y la humana es insalvable, aunque sólo nuestro particular cerebro animal sienta placer y dolor, se aburra, se emocione, se canse y sea capaz de imaginar proyectos, aunque la subjetividad o subjetualidad sean ingredientes inexcusables para pensar la creatividad, la fertilidad de las metáforas cruzadas es también palpable. Creo que en ese contexto se están despejando muchos malentendidos culturales y se están ofreciendo pistas para entender fenómenos que afectan a cómo vemos, sentimos, recordamos o inventamos... Lo que nos advierten la biología cognitiva, la psicología cognitiva o la epistemología genética, es que los afectos, las percepciones y los conceptos son el producto de la interacción entre una mente computacional de la que nuestra consciencia no sabe nada -que genera rutinas y subrutinas que se automatizan y por tanto no son conscientes-, y una mente fenomenológica -que genera ficciones que se nos ofrecen como contenidos de conciencia-, y es ahí donde se producen todos los fenómenos que son propios del sentir, del saber y del ver; En el límite entre la mente computacional y la mente fenomenológica, en ese espacio cerebral y corporal fluido, caótico y autoorganizado, es donde se producen los fenómenos que suelen relacionarse con la creación: el pensamiento divergente, la asociación remota, la bisociación de matrices, la

disociación de la respuesta y el estímulo, la lateralidad, la visualización de formas preinventivas, la iluminación, lo que Buhler denomina la experiencia “¡ajá!”... El enriquecimiento cognitivo fomenta la plasticidad de la realidad, así que de un modo literal “crea” el mundo.

ME La cognición creativa es uno de los temas que también planteas para desarrollar en tu taller, y para ello acudes a autores de diferentes campos del conocimiento. Uno de estos es Edward De Bono, experto en creatividad e inventor del “pensamiento lateral”, como dicen las biografías de sus publicaciones. Él lleva años publicando y vendiendo técnicas para desarrollar el pensamiento creativo. ¿Cómo utilizas en tus clases las ideas que él tiene para desarrollar las capacidades creativas de las personas y de los colectivos?

JLM Realmente pueden encontrarse algunas cosas útiles, incluso en “manuales prácticos” que se pretenden dirigidos exclusivamente al rendimiento inmediato. Cuanto más divulgativas son las publicaciones sobre cognición creativa, tanto más puedes encontrarlas en las secciones de gestión empresarial o en las de “autoayuda” o “autorrealización”. Las ventajas e inconvenientes que se pueden encontrar en técnicas como las de De Bono, como el pensamiento paralelo o el sistema de los “seis sombreros de pensar”, provienen por una parte de su carácter estrictamente práctico, y por otra de su relación directa con el mundo de la empresa. En especial si tenemos en cuenta que, desde una reflexión sobre las relaciones de producción y distribución artística, una notable cantidad de artistas contemporáneos están generando experiencias empresariales, o más bien se presentan como empresariales, aunque no exista una balanza real de oferta y demanda, o aunque se pretenda conservar a pesar de todo el aura de un autor (esta vez tan sofisticado que solicita ser considerado genial por convertirse en empresario, en emulación de Bill Gates, extremando así la lógica del romanticismo). En sociedades de consumo teledirigido, con excedentes de tiempo, de personal y de producción, la administración del ocio no sólo se ha convertido en uno de los grandes negocios del sector terciario, sino también en fundamento esencial de la legitimidad democrática. La libertad y el desarrollo personal encontrarán en la idea de “creatividad” un comodín cultural usado para casi todo. El “creativo” se asimila al *self-made man*, al carismático, al gestor, al “amo”, al sujeto de un supuesto saber... en una transición cuyos hitos fundamentales serían la reivindicación renacentista del artista como profesional liberal, el ocultamiento del trabajo en la lógica del ready-made, y finalmente la escenificación de la gestión cultural por parte del artista como empresario.

Pero por otra parte, todo este circo de la creatividad habrá coincidido con la reivindicación dentro del mundo de las artes de una “creatividad colectiva” —tal y como la definiría el constructivismo ruso—, y de una “creatividad universal” —tal y como se habrá propuesto desde dada o fluxus al simulacionismo norteamericano o al “empresismo” francés—. Si el arte, en plena vigencia del mito romántico del genio, era la reserva espiritual del talento creativo, de la libertad y del desarrollo personal, la crisis moderna de la autoría habrá delatado la falta de originalidad de la práctica del arte: el carácter indiscernible de la obra interactiva se mezcla en nuestro espacio social con el comercio de interactividades propio de la sociedad de consumo. Rubert de Ventos sugería en el clásico *Utopías de la sensualidad y métodos del sentido*, que la idea de “obra abierta” está muy vinculada a las técnicas publicitarias y comerciales del “hágaselo Vd. mismo”... En esta tesitura no son pocos los artistas, incluso muchos jóvenes artistas, que se atrincheran en el oscurantismo del talento, del insondable misterio de la creación... y al mismo tiempo compiten por parcelas de producción como la moda o la publicidad que —claramente vinculadas al mundo empresarial— han heredado sin complejos el prurito de la genialidad. No es que se haya deslegitimado el mito romántico de un autor maniático dotado de un talento creativo que no se puede ni explicar ni enseñar, sino que, por el contrario, se ha democratizado la

manía. Está tan asociada la creatividad a la libertad, que viene perfectamente bien para ser la clave y el gran señuelo personal y social, para la interiorización del liberalismo; la creatividad es lo que nos permite interiorizar el liberalismo conforme se convierte en icono de la ideología de “la gana”, más que de la libertad (por utilizar una distinción de García Bacca); es la ideología de una “autorrealización” que no tiene por qué tener en cuenta ningún otro principio que la eficacia, entendida en el sentido más literal y sumida en el principio de placer. Las técnicas divulgativas de De Bono, y otros “Manuales”, las advertencias biográficas sobre la mente creativa de Gardner, o las investigaciones de Finke, Taylor, Neisser, Boden o Csikszentmihalyi, desvelan mecanismos que son propios del comportamiento cognitivo, y en este sentido son elementos que deben tenerse en cuenta. No todas esas aproximaciones muestran ese tipo de sentido restrictivo de eficacia empresarial. En el contexto español, es destacable la obra de Jose Antonio Marina, que también acudirá como invitado al curso, y en concreto su *Teoría de la Inteligencia Creadora*, en la que el tema no se incluye dentro de esta especie de principio mágico de la creatividad como modo de interiorización del liberalismo.

ME José Antonio Marina en la introducción a la *Teoría de la Inteligencia Creadora* explica que la inteligencia ha sido investigada por la filosofía, la psicología, la lingüística, la neurología y las ciencias de la computación, y que él va a intentar en su libro unir lo que todas estas disciplinas han dicho sobre ella. ¿Cómo entiendes las diferencias entre De Bono y Marina?

JLM. Diría que José Antonio Marina tiene una visión más humanista; pero este humanismo no coincide con la ideología helenoantropocéntrica de occidente, sino con un “anti-antihumanismo”, con un tipo de pensamiento en el que la condición creativa despliega una profundidad emocional muy superior a la que puedan ofrecer los manuales empresariales o pseudopsicólogos de creatividad; en definitiva, con la complejidad. Desde los avances en ciencia cognitiva, las diferencias entre el cerebro electrónico y el humano se vuelven cada vez más sutiles y precisas. Como afirma Marina, “somos buscadores o máquinas”: y la diferencia no es entre una búsqueda algorítmica —que recorre todos los caminos— y una búsqueda heurística —que minimiza los recorridos para llegar a una solución—, sino que radica también y sobre todo en la eventualidad de un cambio de planes, incluso de una cancelación del esfuerzo, es decir, en la aplicación de la variabilidad heurística al propio proceso, al proyecto. Es una cuestión de grados y tipos de libertad, de modos de discontinuidad entre estímulo y respuesta. Por eso no sólo se trata de recibir información, inventar posibilidades y resolver problemas, sino también de trazar metas, gestionar irrealidades, fabricar preguntas que hagan patente la información tácita, generar sistemas en paralelo de decisiones encadenadas capaces de alterar profundamente el desarrollo global... La dificultad estriba en promover una subjetividad creadora sin alimentar el subjetivismo expresivo, ni el intuicionismo, ni el creacionismo. Es cierto, como ha mostrado el teorema de Gödel, que el significado del mundo es la separación entre los deseos y los hechos, entre los hechos y los conocimientos, y que ninguna lógica, ningún conocimiento es íntegro, sino incompleto, pues se funda en elementos que no pueden explicarse sino desde otros elementos externos al sistema; de modo que el análisis de la inteligencia creadora acabaría siempre en la indiscernibilidad de un cerebro computacional evasivo... pero eso no implica la asunción de las ideologías del genio. La corazonada, el “sexto sentido”, la intuición, o la abducción —como aparece descrita en la fantástica compilación de Eco sobre los vínculos entre los métodos del detective (Sherlok Holmes, Dupin) y del semiólogo (Peirce) — son relativamente explicables, e incluso puede propiciarse una predisposición a ese encuentro, mezcla de inspiración y transpiración, de trabajo metódico y azar. En la experiencia de la producción artística, el proyecto de diseño avanza mediante interrogaciones sobre síntomas, sobre aromas de ideas previsualizadas.

Cuando interpretamos una obra, estamos ante un sistema de síntomas deliberados que pretenden ocultar tanto como muestran. Seguimos entonces pistas que pueden ser deliberadamente equívocas, premeditadamente falsas, de modo que el análisis y el diseño deben advertir la información tácita que se esconde en lo que se muestra como evidencia, y en el lapsus, donde algo se muestra como ocultación.

Una de las ideas que el curso está procurando desarrollar es que la creatividad puede definirse no sólo como una apertura a lo posible, sino también y sobre todo como un “encuentro con lo real”: fórmula lacaniana de la que se puede despejar una noción de encuentro muy distinta a la pasividad de la ocurrencia, del “toparse” con algo. Encuentro significa aquí justo lo contrario de pasividad, de aburrimiento. Se trata de una predisposición, un acto deliberado de búsqueda y hospitalidad: algo similar a lo que Derrida denominó “deconstrucción”: no una técnica, ni tampoco una intención, pero sí una disposición técnica y una disposición intencional. En esta idea del encuentro como disposición, la figura del autor surge como condensación de representaciones, como subjetualidad no del todo subjetiva. Por otra parte, lo real es más bien aquello que se resiste a la formalización, lo que desde la fórmula se aprecia como imposible, como irreverente, completamente ajeno a lo que acordamos en entender como realidad. La idea de “verdad”, al instituirse como evidencia de una referencialidad absoluta con respecto a la realidad, solicita una recepción pasiva de “descubrimiento”: por eso, y dado que el aburrimiento es la única pasión pasiva, podremos decir que la verdad aburre. Así, lo real no podrá ajustarse a ninguno de nuestros imaginarios, ni a símbolo, de modo que en su encuentro quedará fugazmente suspendida la centralidad del sujeto: una experiencia de lo imposible es una experiencia del límite: del límite de la percepción, del límite de la cognición, de la profunda relatividad de los modelos, de los mundos. Así que si el encuentro es una apertura a lo posible, y la creatividad es encuentro con lo imposible, la experiencia creativa es “paradójica” en el sentido etimológico de la palabra. De ahí que las ideas de creatividad en tanto “técnicas de resolución de problemas” posean un valor limitado.

AMPLIAR CONOCIMIENTOS Y DECONSTRUIR MITOS

ME ¿En que medida están presentes estas ideas en tu trabajo docente?

JLM Están presentes como sujetos deconstruibles. En expresión de Marina, “sorpresa eficaz” implica por una parte una transgresión de la norma, y por otra una reconversión del contexto capaz de absorberla; por lo tanto, la eficacia y la sorpresa paradójicamente son divergentes pero convergentes en el acto creativo. Esta doble condición es similar a la que definía Carlos Bousoño como propia de la metáfora poética: aquella capaz de suscitar en el espectador un “asentimiento” a pesar de tratarse de una transgresión de la norma lingüística. Dentro del ámbito creativo, la asimilación de la norma es un ingrediente más del mantenimiento de la norma. En la mayoría de los casos, las técnicas formalizadas de estimulación creativa (el torbellino de ideas, la lógica fluida, el azar deliberado, etc.) se dirigen a cumplimentar un programa de diseño que responda a un problema específico predeterminado con claridad. Pero dentro del arte, los fenómenos de atención y cognición son al menos tan importantes como el resultado; el proyecto no siempre implica una estructura evidente de “resolución de problemas”; en ocasiones no existe solución, en otras no existe problema: en la actividad artística, el programa o el sistema de problemas no viene dado de antemano y su delimitación es consecuencia directa del proceso de diseño. A menudo el proceso está sometido a aperturas que lo dirigen fuera de sí mismo, de modo que los saltos de uno a otro problema hacen difícil una aplicación directa de esos métodos. A pesar de ello, y aunque no sea extraño descubrir entre los especialistas en esas técnicas de estimulación creativa ideas muy peregrinas sobre arte, a veces resultan útiles por su mismo exotismo respecto al arte, como la potencia transgresora de un comentario infantil o inexperto capaz de solventar nudos gordianos irresolubles. Así que por una parte decimos

que a la creatividad se le concede el estatuto de una palabra mágica, de comodín cultural para la “nueva era”; por otra, es al artista al que se le supone, en nuestro contexto cultural, el ser creativo por excelencia. Cabría preguntarse hasta qué punto el arte sigue siendo el lugar privilegiado de invención de posibilidades de lo real. Hoy más que nunca tendremos que admitir que la creatividad sucede en ámbitos insospechados; seguro que todos lo que leen esta entrevista tienen en mente una amiga, un familiar, un vecino ocurrentes y creativos en distintos campos... y artistas muy poco creativos instalados dentro del territorio creativo por antonomasia, el arte. El arte ha sido el paradigma del pensamiento creativo, pero está en una situación disciplinariamente más cerrada y en un contexto en el que esa presuposición, tan ligada a la genialidad, sigue vigente.

Los especialistas en creatividad no saben bien cómo abordar formas de arte contemporáneo que adquieren legitimidad dentro de un ámbito en el que la noción de “eficacia” está muchas veces confundida con la de “sorpresa”. Al reducir la tensión entre eficacia y sorpresa por asimilación a la lógica de la novedad y la promoción, la legitimidad artística no necesariamente coincide con la aportación creativa. Esta independencia vuelve complejo el análisis crítico, pero también la producción artística. En estas contradicciones se afirman entonces las paradojas de un nuevo tipo de artista que incluso puede no mostrar ningún síntoma de creatividad.

Por contra, el conocimiento de la cognición evidencia que, además de una eventual disposición genética, la propia cultura es capaz de estimular o inhibir la fecundidad. Partiendo de esta idea constructivista, la cognición creativa intenta analizar los factores determinantes para optimizar esos procesos heurísticos de hallazgo de soluciones. Este tipo de contenidos raras veces forman parte de los currícula académicos, de los proyectos docentes o de los planes de estudio de las Facultades de Arte. Es más, no son pocos los artistas plásticos, incluso entre aquellos que desarrollan labores docentes, que se muestran reacios a conocer y dar a conocer sus modos y sus procesos cognitivos. Independientemente de que todas esas técnicas genéricas sobre cognición creativa sean realmente eficaces o no, lo que sí estoy intentando con las personas del taller es despejar esos prejuicios, optimizar el proceso de concepción y fabricación de objetos artísticos, y también discutir la propia operación dentro del campo y del ámbito artísticos, como campo y ámbito donde es posible ser agente creativo.

ME Si forzáramos un poco más esta observación, podríamos preguntarnos, como lo hacía Robert Filliou en una carta de 1967 a su amigo Alan Kaprow: ¿cómo puedes fomentar que un artista desarrolle técnicas o desarrolle su conocimiento y que esa creatividad se mantenga toda la vida? Porque también es bastante común que muchos artistas se conviertan en sus propios imitadores y repitan sin descanso las mismas fórmulas. ¿Quizás estas técnicas pudieran ayudarles?

JLM. Me parece incluso más importante que las técnicas la transformación de cierto tipo de actitudes respecto a la propia producción y a las expectativas que se tienen sobre las relaciones que se mantienen con el contexto. Sabemos que existe una creatividad que surge de la inocencia, y otra que surge de la experiencia. La experiencia significa que podemos trabajar con eventualidades, con alternativas, sin necesidad de estar sometidos al proceso interminable de “prueba-error”: es decir, sabemos por qué algo no funcionará; entonces, la experiencia no sólo es una ventaja, sino también una desventaja, pues el hallazgo se convierte con facilidad natural en prejuicio, y lo bueno, en el mayor obstáculo para lo mejor. De la inocencia pueden surgir nuevas ideas, mas esos encuentros suelen ser efímeros e imprevisibles. Pero la experiencia implica tanto conocimiento como una conciencia del límite del conocimiento, es decir, una sensibilidad a lo imposible. Si se consiguiese aunar esa paradójica sensibilidad a lo imposible, con la apertura a lo posible propia de la inocencia, se podrían generar condiciones para encuentros más continuados y

completos. ¿Sería posible una “experiencia de la inocencia”? Picasso dijo que “lleva tiempo llegar a ser joven”... pero también dijo que “la pintura es más fuerte que yo. Me hace hacer lo que quiere”... La ideología del genio, eternamente inocente, condena al artista a los privilegios y a las taras de la manía; pero esa delegación de responsabilidad, que le da la impunidad y la inmunidad del salvaje, conlleva también la dependencia respecto a lo que, a través de él, actúa. Esa falta de responsabilidad, propia de los dioses antiguos, de los poetas clásicos y del genio romántico y moderno, hace que uno no pueda hacer otra cosa que confiar en que la inspiración haga acto de presencia, y no se vaya. Creo que era el propio Filliou quien bromeaba diciendo que “la musa tiene mi teléfono, pero yo no tengo el suyo”... entonces, lo único que puedes hacer es esperar a que te llame. Esa pasividad no parece la mejor manera de predisponerse a la curiosidad, a la creatividad. En otro orden de cosas, la presión del sistema de distribución del mundo del arte exige al artista un cierto ritmo de producción y una clara homogeneidad. Así, resulta imprescindible que cientos de pequeños y grandes museos y colecciones públicas y privadas posean obra de cierto artista en muchas partes del mundo para que sea considerado como tal; pero para que todas esas personas e instituciones admitan la compra consensuada de las obras de ese artista, es imprescindible que el artista ofrezca unas garantías de repetición, de reconocimiento en la variación. Éste es el enigma: ¿Cómo conservar el aura del original en una obra que para ser considerada como tal debe proliferar a una escala microindustrial? Es desde esa tensión esquizoide desde la que asistimos continuamente a la desazón de ver docenas de obras que sólo te producen el efecto de un reconocimiento de autor. La repetición fatal es muchas veces imprescindible para la integración dentro del cuerpo de élite de los artistas internacionales.

Más importante, por tanto, que las técnicas es deconstruir ciertos mitos de la producción y de la distribución artística. Creo que probablemente el arte en el siglo XXI va a tener que competir con un montón de actividades que abiertamente van a ser consideradas en el mismo escalafón cultural que la actividad artística. Con ello quiero decir que el contexto sagrado y privilegiado del arte se mantiene gracias a la persistencia de esos mitos que, simultáneamente, lo condenan a una situación ineficaz en muchos órdenes. Es una especie de círculo vicioso que habrá que comenzar a romper. En los más jóvenes se aprecia una actitud diferente, pues de una forma natural están viviendo otras formas de entender la autoría, la colaboración y la interacción con el contexto.

ME Si miramos de nuevo hacia la biología, parece que la cooperación entre pequeñas unidades fue la que ayudó a la creación de estructuras más complejas. Las teorías postdarwinistas apuntan a que son el organismo y el medio ambiente interrelacionados los que permiten cambios en la evolución de las especies, y no la selección natural en un ambiente predeterminado, tal y como apuntaban las teorías darwinistas.

JLM. En efecto, la biología ha mostrado las ventajas de los sistemas cooperativos sobre los competitivos. Los seres pluricelulares complejos y las complejísimas sociedades animales son un ejemplo viviente de esa eficacia; la inteligencia misma se considera como un producto social, como un “proceso distribuido”. Por otra parte, las matizaciones a la teoría evolutiva están invirtiendo la flecha causal: no es que el mejor competidor sea el que sobreviva, sino que lo que sobrevive es considerado mejor; no se trata entonces de “evolución”, sino de “evoluciones”, flujos y reflujos formativos en una sopa caótica. Esta borrosidad advierte que aunque el darwinismo fuera una teoría fundamental contra el “creacionismo” religioso -tan decisivo en las metáforas clásicas de la “creación artística” -, contenía tácitamente los postulados del liberalismo, propios de la época de la publicación de *El origen de las especies*. La idea de que el mejor gobierno es el que gobierna menos, convenía a la explosión del capitalismo (versión económica del ecumenismo monoteísta), a la minimización de los estados de derecho. Por el contrario, se trata, como dices, de

plantear tipos de vínculos de mutua dependencia, o inter-dependencia que puedan resultar negociados y útiles para todos, incluyendo organismos no humanos. Desde esta matización, cada nueva generación es, en cierto modo, nuestro futuro biológico. Un proverbio massai dice que uno no hereda la tierra de nuestros antepasados, sino que la toma prestada de nuestros descendientes. Entender la cultura en esos términos, no como algo que heredamos de nuestras tradiciones, sino que tomamos prestado de las alteraciones futuras, implica un compromiso, una exigencia con la apertura a la plasticidad del contexto, a la variabilidad de los patrones cognitivos. Es decir, sustituir adaptación por adaptabilidad. Si conseguir la adaptación es un objetivo básico de la soberanía de los Estados y de las terapias, la cognición creativa podrá concebirse contrariamente como dirigida a un proceso de adaptabilidad. Se podrá pensar el arte como mecanismo de ensayo de comportamientos adaptativos, no adaptantes. Y dado que la adaptabilidad sólo puede ser intersubjetiva y cooperativa, todo nos conduce a pensar en un tipo de formas de creatividad mutualista. Eso no significa necesaria o literalmente “anonimato” u “obras colectivas” -que a veces son perfectamente compatibles con actitudes carismáticas-, sino sobre todo la aceptación de una autoría distribuida, de un pluralismo interno. Si la creatividad es consecuencia de la complejidad cerebral, el cerebro ya no es concebido como un dispositivo central, sino como un conjunto de dispositivos especializados y relativamente descentralizados que actúan autoorganizadamente desplegados en todo el cuerpo; los actos creativos surgen de esa pluralidad interna, de la disociación y la asociación entre las distintas redes desde donde se hace posible imaginar, inventar y actuar.

CREAR, COOPERAR, CAMBIAR...

ME En este momento la enseñanza en sus diferentes niveles está realizando una nueva reforma educativa. ¿Cómo podrían adecuarse estas ideas de construcción de comportamientos adaptativos dentro de los currícula de las actuales Facultades de Bellas Artes? ¿Qué cambios te parecen necesarios? ¿Qué nuevas asignaturas propondrías?

JLM La inclusión de las Artes en el ámbito universitario parece un proceso irreversible y finalmente beneficioso, en especial porque exige una profunda transformación en las formas de concebir y producir arte. Puede resultar escandaloso plantear que las transformaciones artísticas más profundas se comienzan a producir desde las instituciones académicas, y sin embargo las determinaciones de la Industria del mundo del arte son tan importantes que el ámbito didáctico está permitiendo el desarrollo de proyectos impensables desde los talleres individuales. Reivindicar un retorno al aprendizaje autodidacta o gremial no parece demasiado eficaz cuando el artista joven se está enfrentando cada vez más a situaciones que exigen de él una versatilidad técnica y conceptual que las dotaciones, las infraestructuras, la continuidad, las exigencias y el contacto o la cooperatividad de un ámbito universitario es capaz de ofrecer. El punto de vista deconstructivo implica intentar que cada estudiante actúe desde una posición de recepción, como un intérprete activo más que como un autor; este valor didáctico muestra que el postmodernismo es un arte académico en el mejor sentido de la palabra. Si se produce un fracaso de las enseñanzas artísticas, no se deberá a un exceso de “rigores” universitarios, sino a una falta de nivel universitario, falta que a menudo se protege tras la máscara de la burocracia, del tecnicismo, del corporativismo. Los achaques propios de las faraónicas estructuras departamentales y otros males institucionales son perniciosos por cuanto están interiorizados en un personal docente que llega incluso a confesar su escepticismo sobre la posibilidad de la enseñanza del arte, lo cual no deja de ser, entre otras cosas, un fraude. En este sentido, creo que las necesidades más básicas, más urgentes, se refieren a la transformación de las actitudes en el personal. Sin esos cambios, cualquier cambio estructural o superestructural será inviable o inocuo.

Por otra parte, los mitos del arte son los mayores enemigos del aprendizaje del arte. Por eso, el problema de la cognición me parece esencial. Creo que la cognición es el lugar central desde el que pensar la didáctica del arte. A cada experiencia de conocimiento le corresponde dentro del campo de los saberes una teoría de conocimiento específica, igual que existe una epistemología de la ciencia, una teoría del conocimiento filosófico, etc... Si efectivamente es una idea consensuada que “el arte es una forma de conocimiento”, es inaudito que no exista algo así como una “teoría del conocimiento artístico”, ni siquiera formulada como hipótesis en ningún curriculum académico; paradójicamente, las mismas disciplinas que proclaman un cierto valor gnoseológico para el arte, lo confinan al papel primario de “lenguaje-objeto”. Este carácter subsidiario en tanto objeto de estudio hace también que el tránsito de la enseñanza del arte al ámbito universitario no sea del todo real, porque las resistencias y los obstáculos epistemológicos de la tradición artística han perpetuado los sistemas y los hábitos gremiales, aun cuando esos hábitos se desplieguen bajo las formas de más rabiosa actualidad. ¿Existiría un punto de vista simultáneamente universitario y artístico sobre el arte? La estética, la psicología de la percepción, la historia del arte, la antropología, etc. en su conjunto están ofreciendo datos parciales; pero quizás sólo desde una eventual teoría del conocimiento artístico se podría ensayar una eficaz integración de las Bellas Artes en la Universidad y, sin embargo, todo está por hacer. En este sentido, y con una visión a medio plazo, estoy trabajando en la creación de una asignatura de “epistemología del arte”, pero el asunto es suficientemente complejo e importante como para evitar improvisaciones.

ME ¿Piensas que esos cambios se llegarán a hacer?

JLM Pienso que sí. Aunque no es nada fácil: en primer lugar por las resistencias de la propia estructura simbólica, económica y política del Mundo del Arte, del propio campo del arte, que teme perder ciertos privilegios derivados del oscurantismo del “talento”; en segundo lugar, por las resistencias estructurales de las instituciones; y en tercer lugar, por la dificultad propia de esa tarea y por la complejidad del tema. Habrá que decir del arte lo que Barrow dirá del universo: “un mundo que fuera lo suficientemente simple como para ser completamente conocido, sería demasiado simple como para contener observadores conscientes que pudieran conocerlo”. La complejidad es condición y tema. Con todo, se están produciendo muchos cambios, y probablemente en el futuro se vayan a producir todavía muchos más; dentro del contexto de la enseñanza superior del arte, creo que las transformaciones van a dirigirse hacia una adecuación universitaria, por lo que el futuro artista joven, quizá no se parezca en nada a lo que entendemos por artista hoy.

ME ¿Quizás sea mucho más híbrido que el actual?

JLM No lo sé. Podríamos imaginar, diseñar, especular con una ingeniería genética del artista futuro, adaptativo y versátil, y en cierto modo todos los proyectos docentes y artísticos avanzan posiciones en esa síntesis... pero sobre todo estarán siendo útiles para nuestras necesidades presentes. Quizá ni siquiera tendríamos que empezar a imaginar cuál sería el tipo, sino que deberíamos comenzar por pensar cuáles son los elementos que tenemos que deconstruir para crear las condiciones de posibilidad de un producto didáctico desconocido, de un producto artístico no-identificado.

>>> www.arteleku.net