

Dado el alcance de nociones tales como *creación* y *producción* en artes, elegimos instalarnos en el espacio abierto por una de las discontinuidades que Foucault señala en *Las Palabras y las Cosas*: aquella que inaugura la "Edad de la Historia" en correspondencia con la cultura que, considerada desde una perspectiva arqueológica, se denomina *Modernidad*¹. Operamos este enfoque, desde el cual nos movemos hacia el pasado y hacia la contemporaneidad, dado que en el período aludido disciplinas recientes –Estética, Historia del Arte, Crítica de Arte– han reformulado estos conceptos estabilizando o criticando los significados que ellos traían desde la Antigüedad Occidental o, al menos, han redefinido sus usos, tal como hasta el día de hoy se aceptan, se rechazan o se reconfiguran.

CREACIÓN

En particular, el concepto de creación ha tenido una enorme fecundidad en la estética del Romanticismo; por ello, los fragmentos y reseñas que siguen ponen mayor énfasis en textos y en fuentes referidos a la misma. Es allí donde, en un debate abierto y explícito con el pensamiento ilustrado del siglo XVIII, se constituirán o reformularán casi todas las premisas que se convertirán en programáticas a partir de las vanguardias desde el Realismo francés y el arte industrial: la autonomía del arte, la importancia del factor subjetivo, las categorías de valorización de los sujetos y objetos estéticos y artísticos, el sistema de las Bellas Artes, la relación entre arte y lenguaje, el desinterés estético y otros.

“**Creación:** (del latín *creatio*): f. Acción de crear, producir algo de la nada. [...]

- CREACIÓN: UNIVERSO [...]
- CREACIÓN: Acción de crear cargos o dignidades. [...]
- CREACIÓN: Obra de arte: producción del ingenio, del talento o del saber humano. [...]
- CREACIÓN: ant. Alimentación, con particularidad la que se recibe de las madres o nodrizas durante la lactancia ‘E esas mujeres que llamaban Parcas, curaban de su CREACIÓN’ (Juan de Mena).
- CREACIÓN: *Teol.* Esta palabra, tomada en su sentido propio teológico, significa la producción de una cosa de la nada [...]. Impropiamente se llama creación la producción de una cosa cualquiera de materia dada, y así se dice que el artista crea su cuadro, etc., pero nosotros la tomamos en su sentido estricto y riguroso, como expresa la doctrina católica al decir que Dios creó el mundo de la nada.

Este dogma de fe ha sido definido recientemente por el Concilio Vaticano [...].

Esta verdad importantísima, dice Perujo, es la primera de las reveladas al hombre, como se lee en la primera línea del Génesis: *In principio creavit Deus coelum et terram*. En donde hay que observar que en el texto hebreo se emplea una palabra que significa con toda propiedad la *edución de la nada*, conforme a lo cual dice la *Glosa de Beda* que *Creare est aliquid ex nihilo facere*. [...] No hay en la lengua hebrea otra palabra para expresar esta idea. Jamás se halla unida dicha palabra a ninguna otra que signifique una materia primera, como se verifica con sus sinónimas *hacer* y *formar*. Menos significa la procreación humana [...] sino que se aplica a la acción divina, que llama a la vida y forma de la nada un objeto que antes no existía, así en la esfera de la naturaleza y de la historia como en la esfera del espíritu [...] Es, pues, el sentido del dogma que Dios creó todas las cosas de la *nada*, a saber: las llamó del no ser al ser, sacándolas del estado de mera posibilidad interna, o, lo que es lo mismo, hizo Dios que empezase a ser, según toda su sustancia, lo que antes no existía [...]. ‘La misma noción del mundo ser contingente, mudable y finito, sujeto a continuos cambios y modificaciones, indica que es temporal, dependiente, impotente para ser por sí mismo lo que es; en una palabra, que no tiene ni puede tener en sí mismo la razón suficiente de su existencia, es decir, demuestra la necesidad de la Creación’ [...] Dios creó el mundo con voluntad libre de toda necesidad, [...]. Pero la libertad de la Creación se puede demostrar más fácilmente que la Creación misma, puesto que Dios no ha podido ser necesitado por causa alguna ni interna ni externa”².

Poiesis y Techné

“Todo hacer-venir para aquello que, sea lo que fuere, pasa de lo no-presente a la presencia y se adelanta hacia ésta, es (*poiesis*) pro-ducción”

PLATÓN. *Banquete*, 20.56.

Cit. en **HEIDEGGER, Martin.** *La Pregunta por la Técnica*

¹ Partimos de la caracterización de la *Postmodernidad* y de la *Neomodernidad* como culturas que, a partir de la Segunda Guerra Mundial aproximadamente, toman posición en torno a la Modernidad y a los temas y problemas que la definen como tal.

² *Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano de Literatura, Ciencias, Artes, etc.* Barcelona: Montaner y Simón, sd.

"...si, siguiendo la célebre definición de *El Banquete*, la *poiesis* es la causa 'que hace pasar algo del no-ser a la existencia' (cf. también el *Sofista*, 265 b), de manera que los *poietai* son los artesanos de todas las artes y todos los oficios, [al recibir otros nombres] los *poietai* [pasan a designar] únicamente a los artesanos de la música y la métrica. [Es esta porción de los artesanos la que recibe la condena platónica]. La complejidad de la idea de *poiesis* tampoco puede reducirse a una fenomenología de los diferentes productos o *poiémata* [*poiesis* en movimiento?], pero implica una diferencia en la forma misma de la producción, una diferencia inherente al pasaje del no-ser a la existencia. En suma, la emergencia de una *poiesis* claramente distinta del conjunto de la producción, de una *techne poietica sui generis*, no podrá sino volver más complejo y problemático este pasaje en sí mismo"³.

"... esta *poiesis* -que el *Banquete* suprime del conjunto- viola la forma general del pasaje del no-ser a la existencia que caracteriza toda producción..."

"... porque contradice los principios que regulan la Utopía que los filósofos construyen y de la cual quieren ser los guardianes, (es el adversario de los fundamentos mismos de su *logos*, del cual esta poesía constituye el no): ese 'no' prohibido, que el *logos* quiere asegurarse de que no existirá jamás..."

"El conflicto no trata pues sobre una cuestión estética o un problema episódico (generado por el desarrollo histórico del arte griego). Esta suerte de *poiesis* no podría someterse al gobierno del *theorein* filosófico (...) Las Otras artes pueden tranquilamente aceptar la tutela filosófica: ejercen funciones precisas y apropiadas a una parte del alma (del alma inferior). (Mientras que esta *poiesis* que el *logos* no puede sujetar ni armonizar en su polis debe ser acallada a pesar de su augusta tradición)"⁴.

[La imagen que designa el paradigma de la actividad política en los textos platónicos es la del tejido. El arte de la realeza consiste en componer en un espacio único objetos diferentes y dirigir su movimiento, creando una armonía duradera -la raíz del término *ars* designa esta función de organización, de agregación-. Ninguna de las otras *technai* es capaz por sí sola de realizar este tejido: son auxiliares. Pero la tela existe en virtud del arte de la realeza que es el tejido. ¿Cómo podríamos tejer o transformar en tela lo que es antinómico si la *poiesis* del metro y de la música revela la falta de conexión del todo, si indica la fragilidad y cómo el tejido mismo produce disarmonías o disimula una *hybris* culpable? ¿Cómo, si su producción pone al descubierto la debilidad constitutiva del arte de la realeza en relación con las potencias del conflicto y de la desagregación? La voz de la *poiesis*, tan amplia como la del filósofo, la contradice sobre la escena de la *polis*, frente a la multitud de las *technai*]

[En cuanto a las razones metafísicas de la condena platónica, la noción de *mimesis* no puede explicarla por sí sola, Esta noción abarca todas las *technai* y la *mimesis poietica* no tiene diferencia jerárquica con las otras]. "No es la *mimesis* en tanto tal lo que constituye la diferencia sino la forma según la cual es producida" [Al analizar la noción de *mimesis* comprendemos que es la esencia de la *poiesis* lo que debe ser desterrado. La *forma del hacer* es única: constituye siempre una *dynamis* (potencia) que deviene *aitía* (causa) de eso que no siendo "antes" existe después)). "Pero la producción se divide en dos partes: una divina, causa de todos los animales mortales y de todas las cosas sin alma (...) y la otra, humana, que comprende todo lo que los hombres componen por medio de un arte divino. Estos dos géneros se subdividen, puesto que la producción consiste en una parte productora de realidades -*autopoieticón*- y en una parte productora de imágenes -*eidola*-. El dios no crea sólo animales y cosas sino también sueños, sombras, espejismos; el hombre no sólo fabrica su casa sino que la pinta como un "sueño de la creación humana para uso de la gente despierta" (*Sofista*). El problema reside no en esta perfecta simetría sino en que mientras el arte divino no es subdivisible, los productos del arte humano se desdobl原因 de nuevo: el arte de fabricar imágenes se refiere al *eikón* -verdadera representación mimética: *Cronos es el eikón de Aion*⁵, el tiempo es la imagen móvil de la eternidad inmóvil- y por otro lado se relaciona con el *fantasma* -producción de simples apariencias o simulacros-.

[Si, como plantea el *Sofista*, puede haber un discurso verdadero y un discurso falso, también pueden distinguirse una imitación de las cosas que son y una *techne* de la mentira -*techne apathetiké*-. El arte que produce imágenes, y no verdaderos íconos, el arte que simula la imitación de cosas que no son reales -o que imita sin conocer lo que imita- es el arte de los magos, de los fabricantes de prestigios, que quieren asombrar y pertenecen al género de la diversión. En tanto arte que simula y engaña y cuyo juego consiste en conferir consistencia real a puras apariencias, la *mimesis phantastiké* del pintor y del poeta épico trágico debe ser rechazada. En virtud de su naturaleza, las creaciones de esta *techne* harán vacilar la distinción entre lo que existe verdaderamente y el no-ser, distinción sobre la que se funda el *logos*. Pero en realidad, este arte que amenaza al *logos*, este tipo de producción no tiene fundamento imitativo: sus productos son sus propias imágenes. Lo que se condena es su desbordamiento, su exceso en relación con el orden, con la jerarquía de las artes miméticas. Mimético es, por esencia, el hacer-

³ CACCIARI, Massimo [1981-1992]. *El Dios que Baila*. Buenos Aires: Piados, 2000, p. 12-13.

⁴ *Ib.*, p. 17.

⁵ ¿Es que para que haya representación mimética auténtica debe haber transformación o incluso inversión?

común a los hombres y a los dioses; este arte pretende liberarse de esa esencia común. Lo que Platón denuncia es la *hybris* extraordinaria que está en el origen de este tipo de producción.

Pero hay más: esta *techne phantastiké* parece contradecir la esencia misma de la producción de la cual partimos. Si la *aitía* (causa) es siempre definida como creación, como responsable del proceso en virtud del cual hay pasaje del no-ser al ser, ¿esta definición no debería constituir una evidencia absoluta para el *logos*, uno de sus principios fundadores -y, por lo tanto, indemostrables-? Sin embargo, si el arte imaginativo produce, y si su hacer se despliega como el de cualquier otra *techne* pero no produce algo que es en verdad -produce, pero no hace existir algo-, entonces el pasaje del no-ser al ser se vuelve problemático en el punto más alto. El arte pone en juego "la forma general de la producción", pero muestra la posibilidad "espectral" de un hacer que se despliega hacia el no-ser, de un hacer que no puede ser considerado como realmente productivo. Esta evidencia absoluta, según la cual "hacer" significa "producir", se vuelve incierta y oscura.

En la base del "tejido" filosófico y de toda *techne* particular reside la obligación de ser visible, cognoscible. El carácter paradójico del arte poiético lo hace trágico, su naturaleza contradice la forma general del hacer, de-lira con relación a los metros comunes de toda producción. Es trágica porque no puede transformarse en algo real, finito, perceptible y comprensible. Trágica, en fin, es esta creación escandalosa que pasa del no-ser al no-ser.].

"La cultura griega original estaba familiarizada con la noción de que un cierto tipo de locura (*mania*) era una bendición de los dioses, siendo poetas y músicos particularmente proclives a recibir este don. Platón explica (*Ion*, 533 c et seqq.) que los poetas y los músicos no componen sus obras solamente siguiendo las reglas de la *techne*, sino que es la intervención divina la que los hace capaces de crear sus obras [...]. El poder divino infunde a los poetas el *enthousiasmos*, e incluso los convierte en "poseedores". Igual que las bacantes que sacan leche y miel de ríos de agua, así los poetas afirman que extraen sus canciones de las fuentes de miel y de los bosques de las Musas; no pueden componer hasta que están llenos de dios y la razón los ha abandonado. [...] tiene una importancia crucial el hecho de que en el mundo intelectual de época clásica existiera una contradicción entre *mania* y *techne*, entre inspiración y el seguimiento de reglas y su ejecución como una labor física, tal y como requiere el arte de la escultura. Siguiendo las reglas de la *techne*, el artista no podrá alcanzar el templo de las Musas [...] En la largo lapso de tiempo entre el siglo IV a.C, cuando vivió Platón y el III d.C., el estatus del artista dentro del mundo intelectual experimentó numerosos cambios [...] Nunca se consideró al pintor y al escultor provistos de inspiración [...] Calístrato dio este paso. En el comienzo de la descripción de una "Estatua de una bacante" (*Descripciones*, capítulo 2), dice: 'No es solamente el arte de los poetas y de los prosistas el que recibe la inspiración cuando el poder divino de los dioses cae sobre sus lenguas, no; las manos de los escultores, cuando se les ha infundido el don de una inspiración más divina, dan expresión a creaciones poseídas y llenas de locura'"⁶.

¿Qué hace el poeta?

[No produce cosas reales, ni sombras ni sueños, sino ficciones, simulaciones, en relación con ese dominio de la experiencia y del lenguaje donde domina la forma de la producción y de la predicación real. El hacer del poeta (que ocurre cuando él está fuera de sí) consiste en hacer hablar al dios, en expresarle la voz, en transmitirla-traducirla, dejando ek-sistir esta voz. En la trama de lo real, el poeta es ese vacío, esa abertura, esa ruptura, a través de la cual nos llega esa voz. El "hacer" del poeta consiste en "producir" es propiamente ese no-ser: es el no-ser de la abertura a través de la cual el dios dicta, se dicta. El poeta pretende ser el guardián de la abertura (en ello consiste la esencia de su hacer) y escucha lo que el dios le dicta y le canta o le re-canta: canto sometido a reglas, que tiene una *techne*, pero que si no corresponde a esta escucha no será más que un divertimento o un juego. Lo "escandaloso", para el *logos* de la polis, consiste en que el canto pueda ser una *poiesis* cuya causa no reside en el sujeto sino en el otro. El canto ocurre, atraviesa al aedo que es pasivo e impotente con relación al dictado de la musa. Aquí se revela una forma del "g=hacer" contradictoria con su definición filosófica -canonizada por Aristóteles, de la cual somos tributarios-: un hacer, el del canto, se "da" extranjero a todo esquema intencional, a toda deliberación o prodirosis: el que hace no es el sujeto del hacer. En este hacer, que es "dejar a otro hacer", el sujeto se retira, se transforma en el vacío mismo de la abertura. En lugar de una manifestación verídica sujeto-que-hace, esta *poiesis* suspende-retira toda pretensión: un hacer que se acerque cada vez más a su propio *telos*, que vuelva más "visible" la dimensión de la subjetividad productiva. El poeta no "crea" apariencias e ilusiones: nos muestra en su obra hasta qué punto la representación de la separación entre el sonido original y el canto es ilusoria; si "crear" significa producir siempre nuevas representaciones -y tal es la significación *xynon* (común) de la "creación"-, pasar de una representación a otra, entonces el poeta no es el que crea sino el que des-crea, el que experimenta la vía inversa de la multiplicidad de los fragmentos, el que se retira de las representaciones. El poeta no agrega nada: borra. Pero sí lo puede hacer es porque la vía es una, y sus fragmentos son Dyonisos, sus cantos son el sonido. Tal es el fundamento ontológico de su descrear.

⁶ BARASCH, Moshe [1985]. *Teorías del Arte. De Platón a Winckelmann*. Trad.: Fabiola Salcedo Garcés. 3ª reimpr. Madrid: Alianza, 1996 (1991) ("Alianza Forma", 108), p. 40-41

Esta creación, liberada de la idea de necesidad, hace del poeta el símbolo trágico de la unidad-dualidad, donde ninguna identidad, ninguna conciliación puede tener lugar. Si el mundo reconoce el carácter no-mimético, no representativo de esta relación, el poeta todavía pertenece al mundo de la representación.

Los fragmentos del poeta no se confunden con él; mientras produce, produce otra cosa que él, y su esencia trágica consiste en borrar esta alteridad en lo que produce, a la vez que la reproduce sin cesar. El poeta no nos "cura" del mundo de la representación más que reproduciéndolo continuamente].

Creación. Historia del Concepto⁷

Hasta tal punto nos hemos acostumbrado a hablar de *creación artística* y a unir los conceptos de *artista* y de *creador*, que nos parecen inseparables. Sin embargo, los griegos no tenían términos que correspondieran a los términos "crear" y "creador". Parece haberles bastado el término "hacer" (*poein*). Pero tampoco lo empleaban con respecto al arte y a artistas como los pintores y los escultores: porque estos artistas no ejecutaban cosas nuevas, sino sólo reproducen las que hay en la naturaleza. *Del pintor, ¿diremos que hacer algo?* preguntaba Platón. Y respondía: *Jamás. Él sólo imita*⁸. A los ojos de los antiguos, el artista se distinguía del creador porque el concepto de creación implicaba libertad de acción, mientras que en el concepto griego del artista y de las artes estaba relacionado con la subordinación a leyes o reglas. Entre los griegos, el arte era la *ejecución de cosas según reglas*. La creación no sólo no era posible sino tampoco deseable, porque el arte era habilidad, habilidad de ejecutar ciertas cosas, y esa habilidad suponía conocimiento de reglas y la capacidad de servirse de ellas. Quien las conociese y supiese servirse de ellas era un artista.

Tal modo de entender el arte tiene un supuesto: la naturaleza es perfecta, y el hombre, en sus acciones, debe asemejarse a ella. La naturaleza está sujeta a leyes, por lo que el hombre debe descubrirlas y someterse a ellas. Buscar la libertad lo apartaría fácilmente de llegar a la *areté*, ese punto óptimo que puede alcanzar en sus acciones. Para los griegos, el artista era un descubridor, no un inventor. La única excepción era la poesía, *poiesis*, cuyo nombre deriva de *poein*, "hacer". *Poietes*, "poeta", es *el que hace*. El poeta hace cosas nuevas, da existencia a un mundo nuevo; el artista únicamente reproduce. El poeta no está amarrado a leyes, es libre en lo que hace. De allí que Homero pudiese preguntarse *¿Por qué prohibirle al cantor que nos alegre con un canto como quiere?*⁹

En la música tampoco había libertad. Las melodías estaban prescriptas, en particular para las solemnidades y las diversiones, y tenían un nombre elocuente: *nomoi*, esto es, "leyes". En el caso de las artes plásticas, la libertad artística estaba limitada por las proporciones que Policleto había establecido para la figura humana, las que había tenido por únicas adecuadas y perfectas: el mismo las denominó *canon*, denominación sintomática, ya que significa "medida". Platón mismo señaló que *lo que es bello lo es siempre y por sí*¹⁰ mismo, y que para ejecutar una buena obra es preciso tener los ojos puestos en un modelo eterno¹¹. El artista en más de una ocasión cede a los encantos de lo bello sensorial, traicionando entonces la verdad¹².

De igual manera pensaron los teóricos posteriores, incluso deslizando los conceptos vigentes para las artes plásticas hacia el dominio de la poesía. Aristóteles ya alimentaba dudas en cuanto si a la poesía es reproducción de la realidad y si es obligatoria en ella la verdad al sostener que era más bien el dominio de *lo que no es ni verdadero ni falso*¹³. Para Cicerón, el arte abarcaba las cosas de las que se tenía conocimiento¹⁴. Para el Pseudo Longinos incluso lo sublime puede ser objeto de aprendizaje e incluso en la poesía todo se puede hacer según *método*¹⁵.

Roma realizó deslizamientos inversos: para Horacio, no sólo a los poetas sino también a los pintores les correspondía siempre el privilegio de atreverse a todo (*ut pictura poiesis*, disputa que retomará Leonardo en su *Paragone*). Filóstrato escribió que *se puede descubrir una semejanza entre la poesía y el arte y hallar que les es común la imaginación*¹⁶, mientras Calístrato sostenía que *no sólo la maestría de los poetas y los prosistas está inspirada, sino que también las manos de los escultores están dotadas del beneficio de los alientos divinos*¹⁷. El latín contaba con dos términos –*facere* y *creare*– allí donde el griego contaba con uno –*poein*–, si bien significaban acciones similares: se decía, por ejemplo, *creare senatorem* al hacer senador a alguien. Pero un cambio fundamental se operó en el período cristiano: la palabra *creatio* fue utilizada para designar la actividad de Dios de creación de la nada – *creatio ex nihilo*–; así entendida adquirió un significado distinto del de *facere*, pero también dejó de ser empleada para las actividades humanas. Esto le permite decir a Casiodoro: *Las cosas hechas y las cosas*

⁷ Seguimos aquí a **TATARKIEWICZ, Wladyslaw**. "Creación. Historia del Concepto". Trad.: Desiderio Navarro. *Criterios* (La Habana). Nº 30, julio-diciembre 1991, p. 238-257

⁸ *República* 597 D.

⁹ *Odisea* I 346.

¹⁰ *Filebo* 51 B.

¹¹ *Timeo* 28 A.

¹² *República*, 607.

¹³ *De Interpr.* 17 a 2.

¹⁴ *De Or.*, II, 7.30.

¹⁵ *Acerca de lo Sublime*, II, 1.

¹⁶ *Imag. (Prooem.)* 6.

¹⁷ *Descr.* 2,1.

creadas se diferencian entre sí, porque hacer podemos nosotros, que no podemos crear¹⁸. De esta manera se mantiene la concepción de la Antigüedad acerca del arte como excluido del dominio de la creación. Pseudo Dionisio, en la vía platónica, sostiene que para ejecutar un cuadro, el pintor debe tener los ojos puestos inflexiblemente en el prototipo de lo bello, es decir, debe reproducir, y no crear, conocer lo bello, y no inventarlo¹⁹, mientras San Agustín considera que asunto del artista es sólo *recopilar las huellas de lo bello*²⁰. Ya en el siglo X, Rabano Mauro escribió que las artes poseen reglas invariables que en modo alguno son establecidas por los hombres, sino solamente descubiertas por los más perspicaces²¹, en tanto tres siglos después, Robert Grosseteste afirmaba que puesto que el arte imita la naturaleza, y la naturaleza siempre actúa de la mejor manera posible, también el arte está tan libre de errores como la Naturaleza²².

Todo esto cambió a partir del Renacimiento, y sus escritos muestran las dificultades léxicas que conllevó cambiar estas concepciones, ya que ensayan el uso de diversos términos, mas aún no *creación*. Para Marsilio Ficino, el artista "inventa" (*ex cogitatio*) sus obras; para Alberti las establece de antemano (gracias a una operación que denomina *preordinazione*). Rafael opinaba que el artista conforma la imagen según su *idea*; Leonardo decía que empleaba *formas que no están en la Naturaleza*; Miguel Ángel entendía que más que imitar la Naturaleza, realizaba su visión; Paolo Pino consideraba que la pintura era *invención de lo que no hay*; Zuccaro pensaba que el artista *forma un nuevo mundo, nuevos paraísos*. Así, Giorgio Vasari llega a afirmar que la Naturaleza es vencida por el arte, y Paolo Veronese que los pintores disfrutaban de las mismas libertades que los poetas y los locos. Estas nuevas concepciones no sólo se limitaron al campo de lo plástico: C. Cesariano veía a los arquitectos como semidioses; Tinctoris exigía la novedad en lo que hace al compositor musical definiendo al compositor como aquel que produce *nuevos cantos*²³; C. P. Capriano afirmaba que la invención del poeta nace *de la nada*²⁴; F. Patrizi veía en la poesía una invención *-finzione-*, una conformación *-formatura-*, una transfiguración *-trasfigurazione-*²⁵.

Pero ninguno de ellos se atrevió a usar el término *creador*. Recién en la Polonia del siglo XVII, un poeta y teórico de la poesía, Kazimierz Maciel Sarbiewski, escribió no sólo que el poeta *inventa* (*confinigit*), *de cierta manera construye* (*quodammodo condit*), sino que también usando al fin ese giro, dijo que *crea de nuevo* (*de novo creat*). Fue el que se atrevió a usar esa palabra., agregando incluso que el poeta crea a semejanza de Dios (*instar Dei*). Sin embargo, tuvo la creación por un privilegio exclusivo de la poesía: para los artistas la creación es inaccesible. *Otras artes únicamente imitan y reproducen, pero no crean* (*nonvero faciunt*), *porque presuponen la existencia, ora del material del que crean, ora del tema*²⁶. Todavía a finales del siglo XVII Félibien se limitó a considerar que *Las reglas del arte no son infalibles, el pintor puede presentar cosas totalmente nuevas, de las cuales es como un creador*²⁷. Pero ya comienzan a expresarse opiniones más osadas: Gracián sostenía que *El arte es un complemento de la naturaleza, como si fuera un segundo Creador: la complementa, la embellece, a veces la supera* (...) *Uniéndose, la naturaleza todos los días hace milagros*²⁸. Recién el siglo XVIII combina el concepto de creación con el de imaginación, lo que permite a Addison, al investigar acerca de sus placeres, escribir: *En la imaginación hay algo semejante a la creación*, en tanto Voltaire directamente apunta que *el verdadero poeta es creador*²⁹. En la estela de la Querella entre Antiguos y Modernos, Diderot se contrapone con su consideración: *la imaginación no es más que la memoria de las formas y de los contenidos y no crea nada; sólo combina, aumenta o reduce*. Esta resistencia al concepto de creación tenía otros adeptos: Batteaux escribió que *El sentido humano, hablando con precisión, no puede crear; todos sus productos llevan la marca de su modelo; hasta los monstruos inventados por la imaginación no coartada por leyes sólo pueden ser compuestos de partes tomadas de la naturaleza*. Si la creación era tenida por un acto misterioso, la filosofía de la Ilustración no admitía misterios. Y si el arte debía apegarse a reglas, allí parece imposible la creación. Si bien La Motte Houdar advierte que *las reglas están vigentes en el arte y la poesía, pero la fuente de las mismas hay que buscarlas en la naturaleza de nuestro intelecto*³⁰.

En el siglo XIX, esta situación se revierte: el arte no sólo era considerado creación sino que sólo él lo era. Creador devino sinónimo de artista y de poeta. Cuando a principios del siglo XX también se empezó a hablar de creación en el campo de la ciencia (Lukasiewicz) o en el de la naturaleza (Bergson), el sentido común sintió esto como un traslado de conceptos propios del arte a otras disciplinas. La creación es posible en todos los dominios de la producción humana, lo que indica una aplicación consecuente del concepto adoptado en tanto la creación se conoce por la *novedad* de los productos, la cual no sólo aparece en obras de arte sino también en obras de la ciencia o de la técnica. Esta situación

¹⁸ Exp. in Ps. CXLVIII.

¹⁹ De Eccle. Hier. IV, 3.

²⁰ De Vera Relig. XXXII, 60.

²¹ De Cler. Inst. 17.

²² De Gener. Son. 8.

²³ Deffinitorium Musicae, ca. 1470.

²⁴ Della Vera Poetica, 1555.

²⁵ Della Poetica, 1586.

²⁶ De Perfecta Poësi I, 1. La lengua polaca tiene dos términos diferenciados: *stwórka* y *twórka*. El primero designa a Dios, que crea de la nada; el segundo, al artista y al poeta.

²⁷ Entretiens III, 185.

²⁸ El Criticón p. 154-155.

²⁹ Carta a Helvetius, 1740.

³⁰ Reflexions sur la Critique, 1715.

debe remitirnos al cuestionamiento de lo nuevo en el sentido de *original* y de *originario* que ha signado la Modernidad.

Ilustración y Romanticismo

La teoría del genio

"En el contexto del empirismo inglés, F. Gerard (*Essay about the Taste*, 1758, *An Essay on Taste*, 1764) concibe el genio como imaginación productiva que hace posible los descubrimientos científicos y artísticos (diferente del concepto inglés de *wit* o ingenio), como agudeza en la percepción de semejanzas en la aparente diversidad y opuesto al gusto como capacidad de discernir, de percibir las diferencias. "Sin embargo, ingenio y gusto deben equilibrarse pues, según Shaftesbury, cuando el poeta se deja llevar sólo del ingenio y la fantasía, arbitrariamente, no es capaz de realizar una verdadera creación poética"³¹. En Goethe (*Prometeo*, 1774), la naturaleza creadora, propia del genio -medio dios o *alter Deus*-, lo hace portador de la luz y el fuego, una evocación de las metáforas ilustradas. En Kant, genio es la capacidad espiritual innata -*ingenium*- mediante la cual la naturaleza da la regla al arte. Al identificar de este modo genio y naturaleza pone las bases para la teoría romántica del genio, a la vez que aclara la relación general entre sujeto y naturaleza, visible en las creaciones geniales, que trasuntan una experiencia de la naturaleza en sí misma. El genio desborda todo principio o categoría y se propone como modelo de la emancipación humana. El genio como *héroe* será paradigma de la Modernidad occidental en su doble vertiente de originario y originante".

Así aparece la teoría del genio moderno, amo de la intuición artística y esclavo de sus procesos inconscientes, que remata la disolución de la mimesis y sanciona el reino de la fantasía por sobre el de la realidad. A la Naturaleza responde en varios planos una segunda naturaleza, la de la obra y de la creación artística, la del artista mismo. "De este modo se configura la separación de los dos reinos analógicos, auxilio inestimable para la justificación de la autonomía plena del arte [... La] *formación estética artificial* y lo interesante, la imaginación y el genio, favorecen una estética de la subjetividad. En ella las capacidades formadoras, la fuerza estética que opera en cada hombre, retan a la imitación y cultivan una concepción de la actividad artística como producción, como creación -*Hervorbringung*- en un acto de libertad. La autonomía del arte gira en la órbita de una *autodeterminación* de lo artístico, proclamada ya por Schiller en *Kallias*, que trasluce dos principios artísticos aducidos en el período: el principio *autodeterminante* y el *autodeterminado*. [...] el carácter cada vez más autónomo de la creación artística y de la propia obra. [...] La creación artística se contempla como, pues, a la luz de la vida *autoformativa* del espíritu sobre la que Novalis nos ha legado páginas memorables, tomando como excusa el pintor o el músico. Si el músico toma de sí mismo los materiales de su arte, al pintor parece que la naturaleza visible le prepara el terreno, pero en realidad, su arte se *ha originado tan independientemente, tan a priori* como el arte del músico... El pintor pinta, hablando con propiedad, con el ojo [...]. El ver aquí es algo completamente activo y, por esto, *actividad plástica*, configuradora"³² La obra es forma autodeterminada por su estructura interna o *Gestalt* como un todo satisfactorio, resuelto en un carácter ya cerrado, ya abierto. Cada obra fija sus propios límites, aún aquellas cuyas técnicas se nutren del procedimiento *collage* y de la materia del fragmento"³³.

Según Isaiah Berlin³⁴, Johann Georg Hamann³⁵ fue el hombre que comenzó el proceso romántico. La doctrina que enunció comenzó con un basamento en Hume, acerca de la posibilidad de conocer, dado que si nos preguntáramos cómo conocemos la respuesta no sería por la razón sino por la fe. [...] Este era el único modo de conocer, no a través de la generalización ya que no me interesa que tiene una cosa en común con todas las otras sino la especificidad de la que estoy conociendo.

Hamann llegó a la conclusión de que la vida era un flujo y que el intento de cortar este flujo en segmentos la destruía. La ciencia nos permite conocer, hasta cierto punto, el mejoramiento de los cultivos o las propiedades de los cuerpos. Pero la ciencia no nos permite conocer a los hombres. Lo que los hombres desean, a diferencia de lo explicitado por Voltaire, no es la felicidad, la paz y la satisfacción sino hacer funcionar sus capacidades del modo más pleno, de la manera más violenta posible. Deseaban

³¹ PÉREZ CARREÑO, Francisca. "La Estética Empirista", en BOZAL, Valeriano (ed.) [1996]. *Historia de las Ideas Estéticas y de las Teorías Artísticas Contemporáneas*. Madrid: Visor, 1996, p. 39.

³² MARCHÁN FIZ, S. [1987]. *La Estética en la Cultura Moderna. Del Ilustración a la Crisis del Estructuralismo*. 3º reimpr. Madrid: Alianza, 2000 ("Alianza Forma", 64), p. 92-93.

³³ ROMERO, Alicia, GIMÉNEZ, Marcelo, SCHVARTZ, Analía. "Informe UBACYT. Programación Científica 1998-2000". Proyecto: *La Constitución de Nuevas Subjetividades...* Unidad Ejecutora: Facultad de Filosofía y Letras Departamento de Artes. Cátedra: Historia de las Artes Plásticas V (siglo XIX). Codirectora : Lic. Alicia Romero.

³⁴ BERLIN, Isaiah [1999]. *Las Raíces del Romanticismo. Conferencias A. W. Mellon en Bellas Artes*. The National Gallery of Art, Washington DC. Ed.: Henry Hardy. Trad.: Silvina Marí. Buenos Aires: Grupo Santillana, 2000. 226 p. ("Taurus-Pensamiento") Tit. or.: *The Roots of Romanticism*. Washington DC: The Trustees of the National Gallery of Art & The Isaiah Berlin Literary Trust and Henry Hardy, 1999.

³⁵ Era hijo de padres oscuros. Su padre era cuidador de baños y él fue educado en un ambiente pietista. Era un fracasado, incapaz de conseguir empleo, escribía algo de poesía, algo de crítica, lo hacía bastante bien aunque no lo suficiente como para procurarse una subsistencia. Lo financiaba su amigo y vecino Immanuel Kant. Luego fue enviado por unos ricos comerciantes del Báltico a Londres para llevar a cabo la transacción de un negocio que no consiguió completar y en su lugar se dedicó a la bebida y al juego contrayendo una gran deuda. Como resultado de estos excesos estuvo al borde del suicidio; sin embargo, lo salvó una experiencia religiosa. Entonces volvió a Königsberg y comenzó a escribir. Tuvo una gran influencia en Herder, Goethe y en Kierkegaard.

crear, hacer y, si este conducía al choque, si los llevaba a la guerra, a luchar; esto era parte de la condición humana.

Para Hamann, la creación era el acto más personal, más inexpresable, menos descriptible y analizable, por el que el ser humano dejaba su impronta en la naturaleza, por el que permitía a su voluntad elevarse, que dijera lo suyo, que expresara aquello que estaba dentro de sí, sin permitir obstáculo alguno. En consecuencia, la doctrina de la Ilustración extirpaba lo viviente del ser humano. Del mismo modo en que el hombre es la imagen de Dios, el cuerpo es la pintura del alma, porque cuando conocemos a un hombre y nos preguntamos cómo es, lo juzgamos por el rostro, por el cuerpo. Y la división disecadora entre cuerpo y alma, no es real porque el hombre es una unidad. Así tampoco existe una división entre lengua y pensamiento, porque cuando pensamos lo hacemos a través de símbolos y palabras. El intento de traducir una lengua a otra, de clasificar sus movimientos por medios anatómicos o fisonómicos, de intentar colocarlo en una caja con mucha gente y producir simplemente un volumen erudito que lo clasifique como a uno de la especie, de la clase, es el modo de evitar el conocimiento, de aniquilar la experiencia viviente del hombre³⁶. Eliminar el capricho y el antojo en el arte es ser un asesino que conspira contra las artes, la vida y el honor. Pasión es lo que posee el arte. Goethe decía de Hamann "Todo lo que se proponga el hombre[...] debe surgir de sus poderes aunados, toda separación debe rechazarse"³⁷.

En Francia dos figuras se destacan por su carácter polémico: Diderot y Rousseau, quienes, según Berlin, deben ser reinterpretados:

En Diderot, pensador considerado por los alemanes como representante de la Ilustración, se encuentra la idea del genio creador que no puede ser sometido a "convenciones racionales, como leyes a las que debía someterse la producción de toda buena obra de arte"³⁸. "Es plenamente consciente de que hay tal cosa como un elemento irracional en los hombres, de que existen profundidades inconscientes en las que se mueven todo tipo de fuerzas oscuras"³⁹. Estas fuerzas se oponían a las reglas, la medida, la proporción y racionalidad como virtudes y por lo tanto se asemeja con lo que en Alemania proclamaba Hamann.

"Siguiendo a Hamann, Herder sostenía que una de las características fundamentales del hombre era la posibilidad de expresarse, hablando o creando artefactos. La obra de arte era siempre la expresión de alguien que se dirigía a otro hombre de manera individual o colectiva, de manera consciente o inconsciente. Las manifestaciones folklóricas, la moral y leyes alemanas, son creaciones de hombres aunque no se puedan identificar individualmente. Todas ellas tienen rasgos distintivos, que las caracterizan como pertenecientes a una determinada cultura".

"El hombre, para Schiller, pasa por tres estadios:

1. **Notstaat:** Está regido por la necesidad, el instinto material, está poseído por instintos y pasiones. Es el estadio salvaje.
2. **Bárbaro:** adoran ídolos, principios absolutos, tradiciones, autoridades incuestionables, que tienen un modo racional de establecerse. Es también el estadio racional.
3. **El instinto de juego:** *Spieltrieb*. Un retorno a una edad dorada, de armonía entre la libertad y la necesidad, la pasión y la razón. Hay que inventar reglas de juego para poder obedecerlas sin que sean mandatos. Este es el estadio ideal. Los artistas son las personas que obedecen sus propias reglas, porque ellos las inventan. Los ideales responden a esta dinámica de creación, son inventados.

La humanidad se reafirma al inventar los propios ideales, que se oponen a la naturaleza. El idealismo entendido como la creación de los objetivos humanos constituye una ruptura con la naturaleza".

³⁶ BERLIN, Isaiah [1999]. *Op. cit.*: "II. Primer Ataque a la Ilustración", p. 69.

³⁷ *Ib.*, 71.

³⁸ *Ib.*, "Los verdaderos padres del romanticismo", p.79.

³⁹ *Ib.*, 78.

También yo quisiera hacer preguntas. Y hacérselas a ustedes y a mí mismo. Estas preguntas serían del género: ¿Qué es exactamente lo que hacen cuando hacen cine? Y yo, ¿Qué es exactamente lo que hago cuando hago, o espero hacer filosofía?

¿Es que hay algo para decirse en función de esto?

Entonces, claro, eso va muy mal en ustedes, pero va también muy mal en mí (risas), y no es solamente esto lo que habría para decirse- también yo podría hacer la pregunta de otra manera: **¿Qué es tener una idea en cine?** Si uno hace cine o si quiere hacerlo **¿Qué es tener una idea?** Quizás eso que uno dice "¡Ahí está tengo una idea!" Mientras que casi todo el mundo sabe bien que tener **una idea es un acontecimiento** raro, que ocurre raramente, que tener una idea es una especie de fiesta. Pero no es corriente. Y por otro lado, tener una idea, no es algo general. Una idea está **"ya vista de antemano"**, como aquel que la tiene, está ya en tal autor, en tal dominio⁴¹. Quiero decir que una idea, es ya una idea en pintura, es ya una idea en novela, ya una idea en filosofía, como una idea en ciencia. Y evidentemente no es lo mismo.

Si quieren, a las ideas hay que tratarlas como espacios potenciales, **las ideas son potenciales, pero potenciales ya comprometidos y ligados en un modo de expresión determinado. Y es inseparable del modo de expresión**, así es como no puedo decir: "tengo una idea en general". En función de las técnicas que conozco, puedo tener una idea en un determinado campo, una idea en cine o bien distinto, una idea en filosofía.

¿Qué es tener una idea en algo?

Vuelvo a hablar del hecho de que yo hago filosofía y ustedes hacen cine. Entonces sería muy fácil decir: todo el mundo sabe que la filosofía está próxima, lista, para reflexionar sobre cualquier cosa. Entonces ¿por qué no reflexionaría sobre el cine? Sin embargo, es una idea indigna; la filosofía no está hecha para reflexionar sobre cualquier cosa. No está hecha para reflexionar sobre otra cosa. Quiero decir: tratando la **filosofía** como un **poder para "reflexionar sobre"**, siento que se le asigna mucho, y de hecho siento también que se le quita todo. Pues nadie necesita a la filosofía para reflexionar. Es decir, **los únicos capaces efectivamente de reflexionar sobre cine**, son los cineastas, o los críticos de cine o los que aman el cine. La idea de que los matemáticos tendrían necesidad de la filosofía para reflexionar sobre matemática es una idea cómica. Si la filosofía debiera reflexionar sobre cualquier cosa, no tendría razón de existir. Si la filosofía existe, es por que tiene su propio contenido. Si nos preguntamos: ¿cuál es el contenido de la filosofía? Es muy simple. La respuesta es que **la filosofía es también una disciplina creatriz**, tan inventiva como cualquier otra disciplina. **La filosofía es una disciplina que consiste en crear conceptos**⁴². Y **los conceptos no existen ya hechos**, no existen en una especie de cielo en donde esperan que un filósofo los tome. **Los conceptos, es necesario fabricarlos**. Y no se fabrican así como así, uno no se dice un día: "Bueno, voy a hacer tal concepto, voy a inventar tal concepto" como

⁴⁰ Este texto es la traducción de una conferencia brindada en la cátedra de los martes en la Fundación FEMIS, Francia, en 1987. Filmación dirigida por Arnault des Pallieres, Armand Dauphine, Philippe Bernard, fue proyectada en el ciclo *Cine y Filosofía*. UBA Centro Cultural Ricardo Rojas, septiembre de 2003. (47', copia en Betacam. Id.: francés; subt. Castellano). Si bien pueden dificultar la lectura, hemos decidido no modificar los giros coloquiales en los que la traductora, Bettina Prezioso, se ha mantenido fiel a la desgrabación de la conferencia.

⁴¹ El término **idea** procede del griego ἰδέα, nombre que corresponde al verbo *ver*. Idea equivale pues etimológicamente a visión (cf. El latín *videre*, ver; -*vid* es la raíz tanto del término ἰδεῖν como de *videre*). Debe tenerse en cuenta, sin embargo, que esta visión no es sólo la que alguien tiene de algo; la visión a la que nos referimos es más bien el aspecto o figura que ofrece una cosa al verla. "Idea" significó luego tanto el aspecto de la cosa como el hecho de "verla". Cuando se acentuó lo último, la "idea" designó lo que se "ve" de una cosa cuando se contempla cierto aspecto de ésta.

⁴² Fue frecuente en la filosofía antigua, especialmente desde Platón y Aristóteles, tratar lo que luego se ha llamado "concepto" como un "universal" que define o determina la naturaleza de una entidad. En tal caso, el concepto es entendido como **esencia**, pero a veces asimismo como **substancia**. En la filosofía "realista" de Platón, el concepto tiende a ser un "universal" real. En la filosofía predominantemente conceptualista de Aristóteles se destaca el carácter de "sustancia" del concepto. Según Cassirer el concepto aristotélico y su deriva no representa sólo los caracteres comunes a un grupo de cosas, sino la forma o el *eidos* de ellas. Entre los escolásticos, se llevó a cabo un clasificación de conceptos, en particular aquella que distingue entre *concepto formal* y *concepto objetivo* del ente. El término **idea** ha sido utilizado a partir de Descartes para hablar de lo que se había llamado a menudo *conceptus*. En la época moderna, el sentido de "concepto" (de "idea") está determinado por las orientaciones más o menos racionalistas o más o menos empiristas. Entre los racionalistas como Descartes o Leibniz, el concepto o la idea tiene una acepción "metafísica" y, por tanto, se le da una interpretación epistemológica. Entre los empiristas como Locke o Hume, el concepto o la idea tienen a menudo una significación psicológica, e importa ver cómo se originan los "conceptos"; otros empiristas, desde Locke hasta Stuart Mill, se orientan a una propensión nominalista, "conceptualista"; les importa el estudio de la manera como se asocian los conceptos en tanto que ideas que la mente se forma en base a percepciones o perceptos y en ocasiones en tanto que son las mismas "percepciones". El término "concepto", *begriff*, desempeña un papel importante en el pensamiento de Kant. Por lo pronto, se trata de distinguir entre **sensaciones** y **percepciones** por un lado, y **conceptos** por el otro. Más específicamente se trata de distinguir entre **intuiciones** y **conceptos**. Según Kant, las intuiciones, sin conceptos, son ciegas, y los conceptos, sin intuiciones, son vacíos. Para que haya conocimiento es preciso, pues, que los conceptos sean aplicables a un "material" que está "dado" en las intuiciones. Los conceptos son, en este sentido, lo puesto, a diferencia de lo dado. Kant habla de todo conceptual, de modo que, en cuanto síntesis producida por el entendimiento, el concepto es, por así decirlo, el "marco" dentro del cual encaja la experiencia posible. Sin embargo, hay que distinguir entre conceptos en general y **conceptos del entendimiento o categorías**; sólo estos últimos son **a priori**, esto es, establecen las reglas (o son, alternativamente, el conjunto de las reglas) mediante las cuales se "ordena" el material de la experiencia. El sentido kantiano de "concepto" en tanto que "marco" se prolonga en buena parte en el uso contemporáneo de expresiones tales como "marco conceptual", "paradigma", etc. Sin embargo, el admitir marcos conceptuales, no equivale necesariamente a concebirlos como elementos a priori (FERRATER MORA).

tampoco un pintor se dice un día: "Bueno voy a hacer tal cuadro". **Es imprescindible que exista una necesidad**⁴³. Esto es tanto en filosofía como en otras disciplinas, así como el cineasta no se dice: "bueno, voy a hacer tal película". **Tiene que haber una necesidad, si no, no hay nada.**

Resta que esta necesidad que es una cosa muy compleja, si existe, haga que un filósofo (yo al menos sé de qué se ocupa) no se ocupe de reflexionar sobre el cine. El se propone inventar conceptos. Yo digo que hago filosofía, es decir, yo intento inventar conceptos. No trato de reflexionar sobre otra cosa. Si yo les pregunto a ustedes que hacen cine ¿Qué hacen? (Tomo una definición pueril, permítanmela, deben existir otras y mejores), yo diría exactamente lo que ustedes inventan, que no son conceptos, porque no es su dominio, lo que ustedes inventan es lo que podríamos llamar **bloques de movimiento-duración**⁴⁴. Si uno fabrica bloques de movimiento duración, quizás lo que uno hace es cine.

Remarco, no se trata de invocar una historia o de negarla. **Todo tiene una historia. La filosofía también cuenta historias. Cuenta historias con conceptos.**

El cine supongamos que cuenta historias con bloques de movimiento-duración. Puedo decir que la pintura también inventa con otro tipo de bloques, ni bloques de conceptos, ni bloques de movimiento-duración, pero supongamos que sean bloques de líneas-colores. La música inventa con otro tipo de bloques, muy, muy particular.

Pero lo que digo en todo caso, es que **la ciencia no es menos creatriz**. Yo no veo realmente oposición entre las ciencias, las artes, y todo. Si le pregunto a un sabio científico: ¿Qué es lo que hace? También, él inventa, no descubre, el descubrimiento existe, pero no es por él que podamos definir una actualidad científica como tal. Un científico, inventó, creó tanto como un artista.

Para permanecer en definiciones tan someras como las de las que partí, no es complicado, un **científico** es alguien que ha creado o inventado **funciones**. El no crea conceptos, un científico como tal, no tiene nada que ver con los conceptos, y es por eso que felizmente existe la filosofía. Contrariamente hay algo que sólo un científico puede hacer, crear e inventar funciones.

¿Entonces **qué es una función?** También podríamos describirla sencillamente como he intentado hasta ahora, (ya que estamos verdaderamente rudimentarios...) No porque ustedes no comprenderían, sino porque sería yo el que se vería sobrepasado.

Voy a ir a lo más simple: la función de lo que se ha puesto en correspondencia regido por dos conjuntos al menos⁴⁵. La noción de base de la ciencia después de mucho tiempo es la de los conjuntos y un conjunto es completamente diferente a un concepto. Y **desde que se ponen en correlación regida conjuntos, se obtienen funciones**, y se puede decir, yo hago ciencia.

Y si no importa quién pueda hablarle a quién, si un cineasta puede hablarle a un hombre de ciencia, si un hombre de ciencia puede tener alguna cosa que decir a un filósofo y viceversa, es en la medida y en función de la actividad creatriz de cada uno, **no es que haya lugar para hablar de la creación, la creación es algo solitario, pero es en nombre de mi creación que yo tengo algo que decir a alguien** y si yo alinee ahora todas esas disciplinas que se definen por su actividad creadora, diré que hay un límite que les es común a todas esas series, a todas esas series de invención- invención de funciones, de bloques movimiento-duración, invenciones de conceptos, etc- la serie que les es común a todas o ¿El límite de todo esto qué es? Es el espacio-tiempo.

Bresson es muy conocido. Raramente hay espacios enteros en Bresson. Son espacios que llamamos desconectados. Quiere decir, hay un rincón, por ejemplo, el rincón de una celda, después se verá otro rincón o bien un lugar de la pared. Etc...todo pasa como si el espacio bressoniano se presentara como una serie de pequeños trozos, en los que la conexión no está predeterminada. Serie de pequeños fragmentos en los que la conexión no está predeterminada. Hay grandes cineastas que emplean, por el contrario, espacios conjuntos o de conjuntos; no digo que esto sea más fácil de manipular. Pero Bresson ha sido uno de los primeros en hacer un espacio con pequeños fragmentos desconectados, pequeños trozos en los que la conexión no está predeterminada.

⁴³ Aristóteles plantea los siguientes sentidos del concepto de **lo necesario**: 1) la necesidad resulta de la coacción; 2) la necesidad es la condición del Bien; 3) es necesario lo que no puede ser de otro modo y lo que, por consiguiente, existe solamente de un modo. El sentido 3) es el que ha ejercido más larga influencia. A través de él se puede distinguir entre la necesidad y el destino, así como entre lo que sucede por necesidad y lo que tiene lugar por accidente. Además, considerando el sentido 3), la noción de necesidad aparece de dos maneras: a) como necesidad ideal (expresa encadenamiento de ideas); y b) como necesidad real (expresa encadenamiento de causas y efectos) (FERRATER MORA).

⁴⁴ Deleuze define **imagen-movimiento** como el conjunto acentrado de elementos variables que actúan y reaccionan unos sobre otros. "El **movimiento** tiene, pues, dos caras, en cierto modo. Por una parte, es lo que acontece entre objetos o partes; por la otra, lo que expresa la duración o el todo. Él hace que la duración, al cambiar de naturaleza, se divida en los objetos, y que los objetos, al profundizarse, al perder sus contornos, se reúnan en la duración. Se dirá, por tanto, que el movimiento remite los objetos de un sistema cerrado a la duración abierta, y a la duración, a los objetos del sistema que ella fuerza a abrirse. El movimiento remite los objetos entre los cuales se establece al todo cambiante que él expresa, e inversamente. Por el movimiento, el todo se divide en los objetos, y los objetos se reúnen en el todo: y, entre ambos justamente, 'todo' cambia. A los objetos o partes de un conjunto podemos considerarlos como **cortes inmóviles**; pero el movimiento se establece entre estos cortes, y remite los objetos o partes a la **duración** de un todo que cambia; expresa, pues, el cambio del todo en relación con los objetos, él mismo es un **corte móvil** de la duración. [Comprendemos así la profunda tesis del primer capítulo de *Materia y Memoria* de Henri Bergson: 1) no hay solamente imágenes instantáneas, es decir, cortes inmóviles del movimiento.; 2) hay **imágenes-movimiento** que son cortes móviles de la duración; 3) por fin, hay **imágenes-tiempo**, es decir imágenes-duración, imágenes-cambio, imágenes-relación, imágenes-volumen, más allá del movimiento mismo.] **DELEUZE, Gilles [1983]. La Imagen-Movimiento. Estudios sobre Cine 1.** Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 1984 ("Comunicación", 16). "1. Tesis sobre el movimiento. Primer comentario de Bergson".

⁴⁵ "la función [entendida como] lo que se ha puesto en correspondencia regido por dos conjuntos al menos"

Cuando decía que en el límite de todas las tentativas de la creación hay espacio-tiempo, es allí que los bloques duración-movimiento de Bresson van a tender hacia ese tipo de espacio. La respuesta está dada. Estos pequeños fragmentos visuales de espacio cuya conexión no está dada de antemano... ¿por qué querían ustedes que estén conectados? En y a acusa de la mano (en este momento Deleuze muestra su mano) y no es teoría, no es filosofía, no lo es, esto no se deduce así. Digo: el tipo de espacios en Bresson y la valorización cinematográfica de la mano en la imagen están misteriosamente ligados. Quiero decir: el enlace bressoniano de las pequeñas puntas de espacios, desde el hecho mismo de que son puntas, trozos desconectados de espacios, no puede ser más que un **enlace manual**. No hay más que la mano que puede efectivamente operar las conexiones de una parte a otra del espacio. Y Bresson es sin duda el más grande cineasta en haber introducido en el cine los valores táctiles; no simplemente porque él sabe tomar admirablemente las manos en imágenes, sino porque si sabe tomar admirablemente las manos en imágenes es porque tiene necesidad de manos.

Un creador no es un ser que trabaja por el placer. Un creador no hace más que aquello de lo que tiene absoluta necesidad.

Historia de *El Idiota* y de *Los Siete Samuráis*

Tener una idea en cine, otra vez, no es lo mismo que tener una idea en otro lado. Y sin embargo, **hay ideas en cine que podrían valer también en otras disciplinas**. Hay ideas en cine que podrían ser excelentes ideas en novela. Pero no tendrían el mismo "allure". Después, **hay ideas en cine que no podrían ser más que cinematográficas**. Ya están comprometidas en un proceso cinematográfico que hace que sean vistas, desde antes. Y esto que digo cuenta bastante, porque es una manera de hacer una pregunta que me interesa mucho: ¿Qué es lo que hace que un cineasta tenga verdaderamente ganas de adaptar por ejemplo una novela? Si tiene deseos de adaptar una novela, me parece evidente que es porque tiene ideas en cine que le resuenan con aquello que la novela presenta como ideas en novela. Y a veces se producen grandes encuentros. Es muy diferente, no pongo el problema del cineasta que adapta una novela notoriamente mediocre. Puede haber necesidad de una novela mediocre y esto no excluye que el film sea genial. Propongo la cuestión un poco diferente, sería una pregunta interesante de tratar, pero propongo otra algo diferente, que se produce mientras que la novela es una gran novela y revela esa especie de afinidad en la que alguien, tiene en cine una idea que se corresponde a la que es la idea en novela. Uno de los casos más bellos, es el caso de Kurosawa. ¿Por qué Kurosawa se encuentra en una especie de familiaridad con Shakespeare y con Dostoievski? Tengo que decirles una respuesta que es una entre muchas y que casi roza la filosofía y que es mi respuesta, es un pequeño detalle. En los personajes de Dostoievski pasa algo muy particular, muy seguido. Generalmente están muy agitados. Un personaje se va, baja a la calle, y así como así, se dice "la mujer que amo, Tania, me llama, allí voy, corro, corro, Tania va a morir si no voy". Y baja su escalera y se encuentra a un amigo, o bien ve a un perro y se olvida completamente de que Tania lo espera en tren de morir. Comienza a charlar, se cruza con otro amigo y va a tomar el té con él y luego de golpe dice: "Tania me espera, tengo que ir" (risas) ¿Qué quiere decir esto? En Dostoievski los personajes son perpetuamente tomados por urgencias y al mismo tiempo que son tomados por estas urgencias de vida o muerte, saben que hay una cuestión más urgente, no saben cuál y es esto lo que los detiene. Todo pasa como si en la peor de las urgencias, hubiera un fuego, es necesario que me vaya, pero no, no, hay otra cosa más urgente y no me detendré hasta que no sepa cuál es. Esto es *El Idiota*, es la fórmula de *El Idiota*. Pero ustedes saben que hay un problema más profundo ¿Qué problema? Todavía no lo veo bien, pero déjenme, todo puede quemarse, hay que encontrar cuál es ese problema más urgente. Esto es por Dostoievski que Kurosawa lo aprende, todos los personajes de Kurosawa, son así. Yo diría: ¡voilà un encuentro! Un bello encuentro. Si Kurosawa puede adaptar Dostoievski, es al menos porque puede decir: tengo un asunto común con él, tengo un problema común, éste problema. Los personajes de Kurosawa están exactamente en la misma situación, están tomados en situaciones imposibles. Pero atención, hay un problema más urgente, ¿es necesario que yo lo sepa este problema?

Quizás *Vivir* es uno de los films de Kurosawa que va más lejos en este sentido, aunque todos vayan en este sentido.

Los Siete Samuráis: este film me sorprende mucho porque todo el espacio de Kurosawa depende de eso. Está forzado que sea una especie de espacio oval que es golpeado por la lluvia, en fin poco importa, esto nos tomaría mucho tiempo.

Pero en *Los Siete Samuráis* los personajes están tomados en situación de urgencia, han aceptado defender al pueblo, y de una punta a la otra están trabajando por una pregunta más profunda. Hay una cuestión más profunda a través de todo eso. Y será dicha al final por el jefe de los samuráis cuando ellos se van: ¿Qué es un samurai? Qué es un samurai, no en general, sino qué es un samurai en la época en la que transcurre el film. A saber: alguien que no es bueno para nada. Los señores no los necesitan, los paisanos pueden defenderse solos. Y durante todo el film, a pesar de la urgencia de la situación, los samuráis están frecuentados por esta cuestión digna de *El Idiota*, que es una pregunta de *El Idiota*: nosotros samuráis, qué somos? *Voilà*, yo diría que una idea en cine es algo de este tipo. Ustedes me dirán no, porque era también una idea en novela. **Una idea en cine, es así, una vez que ya está comprometida en un proceso cinematográfico**. Ya entonces ustedes podrían decir, yo tuve "la idea", aún si usted se la asigna a Dostoievski. Puede ser, vuelvo a citar muy rápido, yo creo que **una idea, es muy simple**. Otra vez, **no es un concepto, no es filosofía. Un concepto es otra cosa, de toda idea**

quizás podamos sacar un concepto, pero yo pienso en **Minelli**. Minelli, tiene, me parece, una idea extraordinaria sobre el **sueño**. Es muy simple y está comprometida con todo el proceso cinematográfico, que es la obra de Minelli y su gran idea sobre el sueño, me parece es que el sueño concierne antes que nada, a los que no sueñan, el sueño de los que sueñan les concierne a los que no sueñan... y por qué? Porque desde que existe el sueño del otro, existe peligro. A saber que el sueño de la gente es siempre un sueño devorante que peligra de tragarnos. Y que los otros sueñen, es peligroso y que el sueño es una terrible voluntad de poder y que cada uno de nosotros es más o menos víctima del sueño de los otros, aún cuando sueña con la más graciosa joven, aún cuando es una joven muy grácil, es una terrible devoradora, no a causa de su alma, sino por sus sueños. Desconfíen del sueño de los otros, porque si son tomados en sus sueños, están perdidos.

Cadáver

Ahora voy a hablar de otro ejemplo, **idea propiamente cinematográfica**, de la famosa **disociación ver-hablar** en un cine relativamente reciente. Tomo los ejemplos más conocidos, ¿qué hay de común en Syberberg, Straub y Duras? **¿Por qué es propiamente cinematográfico hacer una disociación entre lo visual y lo sonoro**, por qué esto no puede hacerse en el teatro? Puede hacerse pero al menos que el teatro tenga los medios necesarios diríamos que el teatro lo toma del cine. Bueno, está mal pero es una idea muy cinematográfica, asegurar la disociación del ver y del hablar. De lo visual y de lo sonoro. Esto respondería a la pregunta (por ejemplo) ¿qué es tener una idea cinematográfica? Y todo el mundo sabe en qué consiste, lo digo de manera pura: **una voz habla de algo, al mismo tiempo, se nos hace ver otra cosa y en fin lo que se dice está debajo de lo que se nos hace ver**. Esto es muy importante, este **tercer punto**. Ustedes saben bien que esto el teatro no puede hacerlo. El teatro podría asumir las dos primeras proposiciones. Se nos habla de algo y se nos hace ver otra cosa. Pero no que aquello que se dice esté por debajo de lo que se nos hace ver. – y esto es necesario, si no las dos primeras operaciones, no tendrían ningún sentido, no tendrían casi interés- la palabra se eleva en el aire, al mismo tiempo que la tierra que se ve, se hunde cada vez más.

¿Qué es esto? Si sólo el cine puede hacerlo, yo no digo que deba hacerlo, que lo haya hecho dos o tres veces, puedo decir simplemente, fueron grandes cineastas lo que tuvieron esta idea. No se trata de decir es esto o lo otro lo que debe hacerse. Hay que tener ideas, sean las que fueren. ¡Ah! **Esto es una idea cinematográfica**, digo que es prodigioso, porque **asegura al nivel del cine una verdadera transformación de los elementos**. Un ciclo de grandes elementos que hace que de golpe, el cine haga un fuerte eco con por ejemplo, una física cualitativa de los elementos. Esto hace una especie de transformación, el aire, la tierra y el agua y el fuego, porque habría que agregar, pero no hay tiempo, evidentemente, se descubre el rol de dos otros elementos, una gran circulación, de elementos en el cine. Además en todo lo que digo, no se suprime una historia, **la historia está siempre allí**, pero lo que nos interesa, es **¿por qué la historia es tan interesante? Porque está todo esto otro detrás**.

Es todo este ciclo, la voz que se eleva al mismo tiempo que aquello de lo que se habla se entierra, ustedes habrán reconocido los films de Straub, y en Straub, está el gran ciclo de los elementos. Lo que se ve, es únicamente la tierra desierta, ella es como pesada para todo lo que está debajo y ustedes me dirán "pero ¿qué hay abajo, qué es lo que sabemos?" Es exactamente aquello de lo que la voz nos habla, es como si la tierra se hamacara en eso que la voz dice y que viene a tomar lugar en la tierra, en su hora y en su lugar. Y si la tierra y la voz nos hablan de cadáveres, es toda la fila de cadáveres la que viene a tomar lugar bajo la tierra, y allí, en ese momento, el menor estremecimiento del viento sobre la tierra desierta, sobre el espacio vacío que tenemos a nuestros ojos, el menor crujido en esa tierra, todo toma sentido.

¿Qué es el acto de la creación?

Bien, **tener una idea no es del orden de la comunicación**. Y es aquí a donde quería llegar, porque esta forma parte de las preguntas que me han sido gentilmente propuestas. Quiero decir en qué punto todo esto sobre lo que hablamos es irreducible a toda comunicación. No es grave. Esto, ¿qué quiere decir? Me parece que esto quiere decir **en un primer sentido que la comunicación es la propagación y la transmisión de una información**. ¿Y qué es una información? **Una información es un conjunto de palabras de orden. Cuando se les informa, se les dice aquello que ustedes deben creer. En otros términos: informar es hacer circular una palabra de orden**. Las declaraciones de la policía son dichas, muy exactamente, son comunicadas; se nos comunica la información, quiero decir, se nos dice aquello que es conveniente que creamos. O si no que creamos, pero que hagamos que lo creemos, **no se nos pide que creamos, se nos pide que nos comportemos como si creyéramos. Esto es la información, la comunicación, e independientemente de estas palabras de orden y de la transmisión de las palabras de orden no hay comunicación, no hay información. Lo que nos lleva a decir que la información es exactamente el sistema de control**.

Es evidente que estoy diciendo cosas sabidas, salvo porque esto nos concierne hoy particularmente, porque **hoy entramos en una sociedad que podemos llamar sociedad de control**. Saben que un pensador como Michel Foucault había analizado dos tipos de sociedades bastante cercanas a nosotros. Unas se llamaban soberanas y las otras que él llamaba disciplinarias. Y lo que él llamaba sociedades disciplinarias se definía por la constitución de millares de encierros: cárceles, escuelas,

ateliers, hospitales. Y las sociedades disciplinarias tenían necesidad de esos lugares. Algunos creen que esta era una idea definitoria de Foucault, pero no.

Foucault no creyó jamás, lo ha dicho claramente, que estas sociedades fueran eternas. Es más, él **pensaba que nosotros entrábamos en una sociedad nueva**. Por supuesto hay muchas especies de sociedades disciplinarias y por años y años. Pero nosotros ya sabemos que estamos en las sociedades de otro tipo, que podrían llamarse (lo ha dicho Burroughs y Foucault lo admiraba vivamente) de control. Nosotros entramos en la **sociedad de control** que se define de manera muy diferente de la disciplina. Nosotros ya no la necesitamos y quizás dentro de 50 años las prisiones, las escuelas y los hospitales serán lugares de discusión permanente.(...)

Veán de qué manera **un control no es una disciplina**. Diré por ejemplo, en una autopista, que allí no se encierra a la gente, pero haciendo autopistas se multiplican los medios de control. No digo que esta sea la única meta de la autopista (risas), pero la gente puede girar infinitamente sin estar encerrada, pero sí perfectamente controlada. Ese es **nuestro futuro. Las sociedades de control siendo sociedades disciplinarias**.

Entonces, ¿por qué les cuento esto? Bueno, porque **la información, digamos, es el sistema controlado de las palabras de orden, palabras de orden que tienen lugar en una sociedad dada**.

¿Qué puede tener que ver el arte con esto? ¿Qué es la obra de arte? Ustedes me dirán: "Todo esto no quiere decir nada". Entonces no hablemos de la obra de arte, hablemos sobre **qué hay en la contra-información**. Por ejemplo, existen países, donde en condiciones particularmente duras o crueles, hay contra-información, por ejemplo en los países con dictaduras. En el tiempo de Hitler los judíos que venían de Alemania eran los primeros en decirnos que había campos de exterminación en Alemania, hacían contra-información. Lo que hay que constatar es que me parece que jamás la contra-información alcanzó para nada. Ninguna contra-información le ganó jamás a Hitler. Bueno, salvo un caso. ¿Pero cuál es ese caso? Eso es importante. La única respuesta sería: **la contra-información deviene efectivamente eficaz cuando ella es (y lo es por su naturaleza) cuando es o deviene acto de resistencia**⁴⁶. **El acto de resistencia no es ni información ni contra-información. La contra-información no es efectiva más que cuando se vuelve acto de resistencia**.

Malraux

¿Cuál es la relación entre la obra de arte y la comunicación? Ninguna.

Ninguna, **la obra de arte no es un instrumento de comunicación**. La obra de arte no tiene nada que hacer con la comunicación. **La obra de arte, estrictamente, no contiene la mínima parte de información**. Por el contrario **hay una afinidad fundamental entre la obra de arte y el acto de resistencia**. Entonces aquí sí, la obra tiene algo que hacer con la información y la comunicación, sí, a título de acto de resistencia.

¿Cuál es esta relación misteriosa entre la obra de arte y un acto de resistencia? Mientras que los hombres que resisten no tienen ni el tiempo ni muchas veces la cultura necesaria para tener una mínima relación con el arte, no lo sé.

Malraux desarrolla un buen concepto filosófico, dice una cosa muy simple sobre **el arte**. Dice que **es la única cosa que resiste a la muerte**.

Volvamos a mi truco de siempre, del principio, sobre qué es lo que se hace cuando se hace filosofía. Se inventan conceptos. Y encuentro que ahí está la base de un buen concepto filosófico. Reflexionemos sobre qué es lo que resiste a la muerte. Sin duda, nos alcanza con ver una escultura de tres mil años antes de nuestra era, para saber que Malraux nos da una buena respuesta.

Podríamos decir, desde el punto de vista que nos ocupa, que **el arte es lo que resiste. No es la única cosa que resiste pero resiste. De ahí esa relación tan estrecha entre el acto de resistencia y el arte, la obra de arte. Todo acto de resistencia no es una obra de arte aunque de alguna manera lo sea. Toda obra de arte no es un acto de resistencia y sin embargo de alguna manera, lo es**.

Y si me permiten volver: ¿Qué es tener una idea en cine? O ¿qué es tener una idea cinematográfica?(...) Por ejemplo en Straub: ¿Qué es este acto de palabra que se eleva en el aire mientras que su objetivo está bajo la tierra? Resistencia. Acto de resistencia. Y en toda la obra de Straub, el acto de la palabra es un acto de resistencia. Desde Moisés hasta el último Kafka, hasta Bach. Recuerden, el acto de la palabra en Bach, ¿qué es? Es su música, es su música que es acto de

⁴⁶ En su libro *Foucault*, Deleuze analiza el pensamiento del poder presente en la filosofía foucaultiana, y dice: "¿Que quiere decir Foucault en las páginas más bellas de *La Voluntad de Saber*? Cuando el diagrama de poder abandona el modelo de soberanía para proporcionar un modelo disciplinario, cuando deviene 'biopoder', 'biopolítica' de las poblaciones, responsabilidad y gestión de la vida, la vida surge como nuevo objeto de poder (...). Ahora bien, cuando el poder toma así la vida por objeto u objetivo, la resistencia al poder ya invoca la vida y la vuelve contra el poder (...). Contrariamente a lo que decía el discurso preconcebido, no hay ninguna necesidad de invocar al hombre para resistir (...). La vida [ella misma] deviene resistencia al poder cuando el poder tiene por objeto la vida. Una vez más, las dos operaciones pertenecen al mismo horizonte (...). Cuando el poder deviene biopoder, la resistencia deviene poder de la vida, poder vital que no se deja de tener en las especies, en los medios, y en los caminos de tal y tal diagrama (...). Desde *El Nacimiento de la Clínica*, Foucault admiraba a Bichat por haber inventado un nuevo vitalismo al definir la vida por el conjunto de funciones que resisten a la muerte. Y es en el hombre donde hay que buscar (...), el conjunto de las fuerzas y funciones que resisten... a la muerte del hombre. Spinoza decía: 'No se sabe lo que puede un cuerpo humano cuando se libera de las disciplinas del hombre'. Y Foucault: 'No se sabe lo que puede el hombre <en tanto que está vivo> como conjunto de <fuerzas que resisten>' (p. 122-123).

resistencia, Acto de resistencia ¿contra qué? No es el acto de resistencia abstracto, es acto de resistencia y de lucha activa contra la repartición de lo sagrado y lo profano. Y este acto de resistencia en la música culmina con un grito. Como también hay un grito en Woyzek, hay un grito de Bach: "afuera, afuera, no quiero verlos". Eso es el acto de resistencia. A partir de esto me parece que **el acto de resistencia tiene dos caras: es humano y es también el acto del arte.**

Sólo el acto de resistencia resiste a la muerte, sea bajo la forma de obra de arte, sea bajo la forma de una lucha de los hombres.

Y ¿qué relación hay entre la lucha de los hombres y la obra de arte?

La relación más estrecha y para mí la más misteriosa.

Exactamente eso que quería decir Paul Klee cuando decía: "Ustedes saben, falta el pueblo". El pueblo falta y al mismo tiempo no falta. El pueblo falta, esto quiere decir que (no es claro y no lo será nunca) esta afinidad fundamental entre la obra de arte y un pueblo que todavía no existe, no es ni será clara jamás. **No hay obra de arte que no haga un llamado a un pueblo que no existe todavía.**

En fin, ahora está muy bien, estoy profundamente feliz de que me hayan escuchado y les agradezco infinitamente."

PRODUCCIÓN

Durante el siglo XIX la *episteme* de la Historia resulta en una temporalización de todas las empiricidades y de las ciencias. "La naturaleza humana ya no es interpretada como en el siglo precedente, en términos abstractos, sino de acuerdo con la evolución de las relaciones entre los hombres, sobre todo teniendo en cuenta las relaciones de propiedad. La universalidad estética de la estética inglesa y kantiana reenvía, ahora, a la *socialidad* o, para ser más exactos, a ese carácter social que también es atribuido a las capacidades o 'fuerzas esenciales' del hombre y a sus manifestaciones históricas en la creación artística o en la contemplación"⁴⁷. Dos discursos en particular se ocuparán de lo que podríamos llamar, en una metáfora gramática, *el tiempo futuro de la historia*: dos pensamientos del *fin* como opuesto a los pensamientos del *origen* que les son inextricablemente complementarios. El discurso positivista y el marxista describirán la sociedad en términos de utopía, sumando a aquella flexión por la cual se han humanizado los saberes -entre ellos los del arte- el optimismo derivado de la potencia y aceleración productivas del siglo XIX.

Aristóteles

"La filosofía básica de Aristóteles es un fértil campo de cultivo para el desarrollo de una teoría del arte. Hablando en términos generales, en su pensamiento sobre la naturaleza y las artes reemplazó el dualismo platónico de la Idea y la Apariencia por la noción de la relación entre Materia y Forma. Los conceptos de Transformación y Producción jugaron, por ello, un importante papel en su doctrina. En contraste con Platón, no concibe el proceso de producir un objeto como el desvanecimiento de una imagen, como reflejo carente de articulación diferenciada y adecuada, a la vez que alejado de su modelo ideal; por el contrario lo concibe como un proceso en el que el objeto se hace real al alcanzar una articulación distinta y una forma definida. Por esta razón, el objeto individual que surge del concepto de producción está dotado de una completa realidad. La 'producción' se entiende en el sentido más amplio posible, pudiéndose encontrar tanto en la naturaleza como en la actividad humana. En cualquier lugar tiene la misma estructura. En un pasaje clásico de su *Metafísica* (VII. 6. 1032 a), Aristóteles distingue tres elementos fundamentales en esta estructura: cada objeto (o criatura) está originado por un 'agente'; está formado 'a partir de algo' y se forma 'hacia algo'. Esta estructura general está presente también, como muchas generaciones posteriores han demostrado en el proceso de creación artística [...] En *De Anima* él llama al alma 'la morada de las formas' (429 a. 27 *et seqq.*), y anteriormente en la misma obra define con más precisión el lugar del alma donde habita la forma: es 'la parte pensante del alma' (429 a, 15 *et seqq.*). [Según Bernard Schweitzer, Aristóteles] ve el origen del proceso creativo en un elemento específicamente intelectual [...] En otros pasajes, sin embargo, Aristóteles parece sugerir que el creador es la tradición misma, una especie de artista colectivo, impersonal [...] 'Los productos del arte, sin embargo, requieren la preexistencia de una causa eficiente homogénea con ellos mismos, tal como el arte de la estatuaría, que debe necesariamente preceder a la estatua, pues es imposible que se produzca espontáneamente' (*De Partibus Animalium*, 640 a. 30 *et seqq.*). La causa de la estatua, así pues, no es el artista espontáneo, motivado por emociones o incluso por formas que residen en su alma, sino la *techné* misma de la estatuaría. [...] Lo que cambia de un artista a otro es solamente el grado de competencia, la capacidad o 'virtud' (*arete*). No se puede encontrar aquí indicación alguna sobre un estilo personal que trascienda las reglas objetivas. [...] En sus observaciones sobre la pintura, Aristóteles valora el color pero objeta que] podemos disfrutar del color aún sin saber el tema de la pintura (*Poética*, 1448 b, 19) pero no conoceremos nada del cuadro. Los colores más bellos valen menos que un boceto nítido (1450 b.2) [...] 'La belleza depende de la magnitud y del orden' dice Aristóteles."⁴⁸.

Positivismo

"En el proyecto positivista la subordinación del arte a la ciencia y al nuevo orden industrial es contemplada como un nuevo programa de regeneración, posible en cuanto se alza como victoria espontánea contra el individualismo metafísico, ilustrado, romántico o esteticista, y contra el instinto de los estados sociales anteriores. La exaltación de la sociedad industrial se acompaña de una crítica contra el arte autónomo y contra *l'art pour l'art* [...] que considera a éste como fin en sí mismo y elimina todo propósito utilitario o moral en sus obras, [y] remite a las concepciones del desinterés estético de Kant y al Absolutismo estético del Idealismo y del Romanticismo. Revolucionario en sus albores románticos, se escinde en dos vertientes según se adapte a las costumbres e intereses burgueses o a las tendencias democráticas, dando entonces origen al *arte social*. Tras la Revolución de 1848, los avances de la industrialización, el extrañamiento social del artista, etc., se instaura esta doctrina con intransigencia. Precisamente, ésta es la situación concreta contra la que arremeten los positivistas [...] responsable [...] de que no se plasme una *idealización* de los contenidos de la civilización positiva. Este objetivo sólo puede alcanzarse a través de la preponderancia de una doctrina universal, de una guía social cual es el *esprit positif* [...] capaz de 'sistematizar' dignamente la *cultura estética* en el mismo momento que la *cultura científica* y la *cultura industrial*'. [...] la integración estética tan sólo se consumará cuando el *esprit d'ensemble* triunfe sobre el *esprit du detail*, sinónimos positivistas de las categorías idealistas de la totalidad y la fragmentación. [...] la civilización positiva ha encumbrado una nueva ciencia menos

⁴⁷ MARCHAN FIZ, Simón [1987]. *Op. cit.*, p. 189.

⁴⁸ BARASCH, Moshe [1985]. *Op. cit.*, p. 22-24.

analítica y abstracta, como es la sociología, [y] a ella se le reserva la tarea de presidir la 'transición necesaria de la filosofía científica, abstracta y concreta a un tiempo, a la filosofía estética, que debe encontrar en ella siempre su base racional'.

Si las estéticas sociológicas y los sociologismos analizados parecen tener en cuenta este correctivo, las estéticas tecnológicas dan la impresión de haber preferido una *realización del arte* tomando como modelo las ciencias más analíticas y matematizables, tal como se ha visto en las tendencias artísticas tecnológicas de nuestros días [...] La ambición positivista [...] hasta nuestros días está presidida por la voluntad de que los procesos que regulan la creatividad artística sean formalmente homólogos a los mecanismos de la operatividad técnica; en otros términos, de que el mundo del arte y el universo de la técnica, la tecnología y la ciencia no sean antagónicos, sino que en virtud de sus fundamentos funcionales y estructurales, sean reconocidos como dos manifestaciones de una misma racionalidad: la *científico-técnica*. [...] la civilización positiva impregna a la evolución posterior del arte y, en este sentido, personifica la *versión más afirmativa e integrada de nuestra modernidad*. [...] Los poemas sobre la industria, las novelas y el arte experimental, las obras de ingeniería, la arquitectura de hierro y sus modalidades: fabril, estaciones, palacios de cristal, mercados, exposiciones internacionales desde la de Londres de 1851, el diseño industrial o, ya en nuestro siglo, las tendencias productivistas alemanas o rusas, las tecnologías más recientes, éstas y muchas otras manifestaciones pueden ser consideradas como otros tantos capítulos de una realización de lo artístico en la lógica del orden positivo, es decir, de la ciencia y de la industria.

Precisamente, la sustitución de la imaginación por la concepción, de lo maravilloso de la ficción por lo maravilloso de la realidad, [...] de la imaginación por el *sens du réel* [...] trasluce la legitimación teórica de la literatura y las artes de una sociedad condicionada por el progreso científico y técnico de la revolución industrial o de la científico-técnica. En ella se evoca la estrecha relación que existe entre el experimento científico y la actividad artística. [...] todo artista, es un observador que ausculta la realidad a través del estudio fisiológico del hombre, del análisis psicológico de sus acciones y la investigación sociológica del medio social [...] La estética naturalista, acorde con el espíritu positivista, subraya temáticas tales como las ligazones entre las artes y las ciencias naturales, la causalidad como principio determinante del ámbito biológico, físico, social o artístico, el hecho de que al arte le subyace un análisis científico basado en la realidad histórico-social, los procesos técnico-científicos y el contexto biológico-orgánico de la vida, la reinterpretación de la mimesis artística en función de estos presupuestos, etc. [...] Varios autores] resaltan como decisivo en la creación artística el *experimento*, no sólo a través de los datos obtenidos en la observación sobre la realidad, sino a través de la manipulación de los correspondientes medios artísticos [...] el experimento marcará de un modo decisivo el destino de las vanguardias artísticas del siglo XX [...]”⁴⁹.

Marxismo

Trabajo y producción

[Considerando que cada época histórica tiene sus leyes particulares, las leyes de la sociedad capitalista designan como contenido de la noción de producción su sinonimia con mercancía; es mediación y es reproducción -implica que toda producción está mediatizada-. Lo que caracteriza la situación histórica específica es el intercambio, la mediación, que tiene sus propias reglas y transformaciones. Se intercambian objetos y los objetos sólo se pueden “producir”. Los objetos son siempre revestidos históricamente y contruidos en el seno del capitalismo, “producción desappropriada” o enajenada. Si producción involucra el desarrollo de ciertas capacidades por el sujeto, el objeto de la producción misma es reproducir al productor en y junto a las condiciones objetivas de su existencia]⁵⁰.

Dice Marchán Fiz: “La consideración del hombre en proceso, como esencia y vida activa, es un tema central en los manuscritos (de Marx). Precisamente el trabajo⁵¹, la actividad humana como vida productiva, como actividad libre, es un rasgo de la especie humana [...] que le permite] que el hombre modele también según las leyes de la belleza. Estas matizaciones o las de las *Tesis sobre Feuerbach*

⁴⁹ BARASCH, Moshe [1985]. *Op. cit.*, p.183-185.

⁵⁰ MARX, F. *Formaciones Económicas Precapitalistas* y prólogos a las ediciones del *Manifiesto Comunista*. Si esto es cierto en una sociedad capitalista modelo, no responde estrictamente a las situaciones particulares de la sociedad capitalista histórica, ni tampoco a las condiciones de la sociedad capitalista postindustrial.

⁵¹ *Proceso de trabajo. Determinaciones más generales*. Todos los estadios de la producción tienen caracteres comunes que el pensamiento fija como determinaciones más generales. No se trata de definiciones bajo las que puedan ser englobadas las cosas; se trata de determinadas funciones expresadas en determinadas categorías. Así, el proceso de trabajo se puede describir en los siguientes momentos abstractos: 1. La actividad racional encaminada a la producción de valores de uso. 2. La asimilación de las materias naturales al servicio de las necesidades humanas. 3. La condición general del intercambio de materias entre la naturaleza y el hombre. 4. La condición natural eterna de la vida humana y, por tanto, independientemente de las formas y modalidades de esta vida común a todas las formas sociales por igual. El proceso de trabajo se puede reducir a tres factores simples: 1. *El propio trabajo*: trabajo es la actividad adecuada a un fin. 2. *El objeto de trabajo*: el objeto general de trabajo es aquello sobre lo que el trabajo versa; la naturaleza constituye el objeto general; hay otros objetos de trabajo que son los objetos ya transformados por un trabajo anterior: las materias primas, que pueden formar la sustancia principal de un producto o funcionar como materias auxiliares para su producción (v.g., combustible). 3. *El medio de trabajo*: aquel objeto o conjunto de ellos que el trabajador interpone entre él y el objeto que trabaja y que le sirve para encauzar su actividad sobre este objeto. El rasgo distintivo del hombre, de su proceso de trabajo, es el uso y fabricación de medios de trabajo. Los medios de trabajo son todas las condiciones materiales que contribuyen a que se cumpla el proceso de trabajo.

refuerzan una concepción activa del sujeto que, por un lado cuestiona la sensibilidad como algo orientado en exclusiva al conocimiento de la realidad y, por otro, resalta la actividad propia de la conducta estética⁵². En fin, liberándose de su naturaleza animal mediante el trabajo, el hombre que produce verdaderamente es "libre frente a su producto"⁵³.

"La producción⁵⁴ artística que se desarrolla en el capitalismo genera un mercado basado en una demanda que surge (además de a través de mecanismos puramente mercantiles) como consecuencia de la activación de la sensibilidad en el público. [...] La existencia de un grupo de poseedores del talento artístico (artistas) y del prestigio social que genéricamente se le atribuye es una consecuencia de la división del trabajo y, como tal, una contingencia modificable. Hoy ampliaríamos esa noción de 'talento del artista' a todo el entramado de la institución-arte y a los sectores sociales involucrados en él [Estas son algunas de las ideas básicas de Marx y Engels en el terreno de la estética]"⁵⁵.

Trabajo libre

[Hasta el período que se abre con la pintura del Renacimiento -después de la crisis del siglo XIV en Occidente-, la condición del trabajo y del trabajador es considerada libre, es decir, el trabajador se siente propietario en tanto sujeto trabajador. La propiedad es una actitud conciente hacia las condiciones de producción como propias, actitud establecida por la comunidad para el individuo y proclamada y garantizada como ley. La tierra es el laboratorio natural del trabajador que proporciona los medios y los materiales de trabajo, y también la ubicación, la base de la comunidad; la relación del hombre con la tierra es ingenua: se considera propietario comunal en tanto perteneciente a ese colectivo dentro del cual se da su propia existencia subjetiva-objetiva. El trabajador libre tiene una existencia objetiva independiente de su trabajo, se relaciona consigo mismo como el amo de las condiciones de su realidad; la misma relación rige entre un individuo y los demás.

El establecimiento del individuo como trabajador despojado de toda cualidad salvo la del trabajo es un producto de la historia.

El proceso de disolución que ha convertido al conjunto de los individuos en trabajadores asalariados libres potenciales -individuos obligados por su falta de propiedad a trabajar y vender su trabajo- no presupone ni la desaparición de las fuentes de ingreso anteriores ni, parcialmente, de las anteriores condiciones de propiedad. Lo que sucede es que su uso se ha modificado, su modo de existencia se ha transformado, es que han pasado a manos de otra persona como fondo libre, o que han quedado sólo en parte en las mismas manos. Así, en este proceso, se ha llegado a contraponer las masas de trabajadores libres con las condiciones objetivas de su trabajo y también se les han contrapuesto estas condiciones como capital.

La fórmula "capital" implica que el trabajo vivo se presenta en una relación de no propiedad respecto de la materia prima, los instrumentos y medios de subsistencia necesarios durante el período de producción⁵⁶].

"Para Marx está claro que el hombre se pone en contacto y establece relaciones con el mundo exterior a través de todas sus facultades, pero de modo especial y primerizo mediante los sentidos. En la reivindicación global de los sentidos se inscribe así mismo el reconocimiento de lo estético, siendo la sensibilidad estética una modalidad privilegiada que entra de la mano de una teoría más amplia: la *apropiación humana*. [...] El hombre no se relaciona con la realidad circundante y los objetos en una sola dirección, sino de una manera plural, según modos diferenciados e inconfundibles de carácter teórico, práctico, utilitario, estético y artístico, etc. Por eso la apropiación es polifacética, integral, y se lleva a cabo gracias a todos los órganos de los que dispone el hombre y *en todos los hombres*"⁵⁷. Frente al *hombre unidimensional* de la propiedad privada y al hombre desposeído, el desarrollo de la dimensión estética, y el libre juego de todas las capacidades humanas, se presenta como una utopía realizable en otra situación histórica.

⁵² MARCHÁN FIZ, Simón [1987]. *Op. cit.*, p. 189.

⁵³ *Producto* es el resultado del proceso de trabajo, un valor de uso, una materia adaptada a las necesidades humanas mediante un cambio de forma.

⁵⁴ Nociones de la teoría marxista. *Medios de producción*: el conjunto de los medios y objetos de trabajo. *Relaciones de producción*: la configuración de la propiedad sobre los medios de producción es el elemento estructurante de las relaciones de producción. Estas dos nociones pertenecen a las determinaciones generales aplicables a cualquier forma o modo de producción. Existen otros factores que son menos generales, pero también comunes a diferentes medios de producción: intercambio de mercancías y moneda. *Modo de producción*: es un concepto que ha recibido múltiples interpretaciones. Es una articulación específica e históricamente dada entre un nivel y un tipo de organización definido de las fuerzas productivas y las relaciones de producción que le corresponden. Ser trata de un concepto abstracto o, mejor, de un "abstracto real", en el sentido de que se lo construye a través de la percepción de los elementos comunes y esenciales que comparten varias sociedades concretas consideradas en un mismo tipo. Como en la práctica cada formación económico-social presenta más de un modo de producción, o elementos de diversos modos, no existe empíricamente el modo de producción en estado puro.

⁵⁵ RODRÍGUEZ, Delfín, "Teoría de la Arquitectura del Siglo XVIII", en BOZAL, Valeriano (ed.) [1996]. *Op. cit.* p. 117-118.

⁵⁶ MARX, F. *Formaciones Económicas Precapitalistas*. Descrito en el siglo XIX en un estado de desarrollo de las fuerzas productivas y de la sociedad capitalista en expansión, algunas condiciones presupuestas en el proceso se han modificado profundamente. A este respecto hay que considerar las modificaciones referidas a las relaciones actuales entre sociedad y biosfera y entre biosfera y semiosis.

⁵⁷ MARCHÁN FIZ, Simón [1987]. *Op. cit.*, p. 189.

El producto artístico

"Cuando nos referimos a los productos de las artes visuales o plásticas, habitualmente los identificamos con objetos. No con objetos cualesquiera, sino con unos especiales que denominamos obras de arte y que tomamos en el sentido vulgar del término *objeto*: como cosas tangibles y transportables que por ser artísticas hallan exentas de toda utilidad práctica. Estamos tan habituados a identificarlos así, que sin el menor reparo pasamos por alto los problemas que presupone y genera toda concepción de los productos del arte. [...]"

Es muy cierto que los objetos llamados obras de arte son los productos de la acción profesional de los artistas y a la vez los productos más tangibles del fenómeno sociocultural del arte, constituyendo en consecuencia su centro material y perceptual. Pero sería una falacia identificar los productos artístico-visuales únicamente con los productos materiales que son los objetos y, lo peor, tan sólo con los "puramente" artísticos que son las así designadas y reconocidas obras de arte. Porque estaríamos negando el arte como fenómeno sociocultural, creyendo que la acción profesional del artista -que es parte de tal fenómeno- consiste en un privilegio personal de crear, privilegio que el artista recibe y materializa por generación espontánea en cada una de sus obras. De allí que quienes se aferran a la citada creencia sostengan que los productos de los artistas son los del arte, así a secas, como si todo un fenómeno sociocultural tuviese los productos materiales por su única finalidad o su máximo objetivo. Indudablemente, la sobrestimación del objeto es sólo posible en nuestra época.

[...] en términos estrictamente socioculturales, el verdadero producto del arte es la subjetividad estética (sensibilidad o relaciones sensitivas con la realidad) predominante en toda colectividad, en tanto ésta nutre la producción del arte y a la par es su producto y su destinataria. Por eso el objeto u obra constituye propiamente uno de los medios o instrumentos del fenómeno sociocultural del arte.

[Las prácticas artísticas no-objetuales, el arte conceptual, la práctica proyectual que implica el diseño] nos dicen que [si bien] el producto material del arte no es tan importante en nuestros días como en el pasado, en la práctica nunca fue tan idolatrado como ahora. Además, como investigadores estamos obligados a seguir enfocándolo. No porque precisemos continuar identificando las artes con determinados medios o materiales, formatos o imágenes. Necesitamos enfocar los productos materiales en el sentido amplio del término *objeto*: como "material del conocimiento intelectual y sensible" (diccionario) y como el componente más material y perceptual del arte (tangible o de otra sensorialidad, da lo mismo) [...].

[...] Y lo peor: es posible caer en el vicio de ver exclusivamente arte en los objetos que denominamos obras de arte, por suponer que éstas contienen tan sólo elementos artísticos o cumplen únicamente una función artística. [...] Porque es indudable que lo artístico (o la sensibilidad) es susceptible de objetivarse en cualquier obra o acto humano, puesto que una misma función puede darse en diferentes percepciones, desde diversos principios y con distintas formas, técnicas y materiales. ¿Es el arte una actividad cristallizable en cualquier objeto o sólo atañe a los objetos sin función práctico-utilitaria y producidos en su nombre?

Incuestionablemente no existe el arte como una sustancia especial y fija que se dé con pureza en ciertos objetos. Es una particularidad relacional que puede objetivarse en cualquier conjunto material y perceptible. [...] cuando conocemos las cosas, no las conocemos en sí, esto es, en toda su objetividad. Conocemos sus relaciones. Y estas relaciones, que son tanto externas como internas, se centran en otro hecho decisivo: el arte es uno de los procesos o fenómenos socioculturales que, como tal, consta de tres actividades básicas en mutua dependencia: producción, distribución y consumo⁵⁸.

[...] Ahora bien, entre la producción por un lado y la distribución y el consumo por el otro, encuéntrase el producto que aquí nos interesa sobremanera. Nos interesa en cuanto a sus relaciones internas y a las que mantiene con los demás objetos y productos culturales. Las internas nos permiten llegar al concepto de estructura artística contenible en los objetos y actos humanos. Las externas, entre tanto, nos ayudarán a establecer la diversidad, evolución y situación de los productos materiales de las artes visuales. [...] Por dicha estructura entendemos el conjunto de relaciones sensitivo-visuales que mantienen los elementos materiales y significativos de cualquier objeto o acto humano. Hasta ahora hemos tomado la estructura por una suerte de armazón o de organización formalista del objeto (ritmos, proporciones y simetrías), y como corolario le adjudicábamos toda la importancia al formato del producto. No obstante, hoy registramos en el mundo de la investigación artística una fuerte inclinación a reconocer la existencia de una estructura artística en cualquier objeto, no importa si ésta se halla sola, en primacía o subyugada por una estructura práctico-utilitaria.

El concepto de estructura nos abre la posibilidad de alejarnos del objeto como identidad morfológica y de la obra de arte como depositaria exclusiva del arte, pero sin dejar de partir siempre de la materialidad del objeto u obra. En buena cuenta, estamos reclamando aquí lo que ya en 1961 pedía G. Kubler⁵⁹: ver el arte y la cultura en todas las cosas. Es decir, creemos que es indispensable internarnos en el mundo de los objetos con la "indocumentación" y curiosidad de un arqueólogo que se propone ir elaborando la idea de estructura artística a medida que va recorriendo los productos de las artes cultas, artesanías y diseños que integran el panorama actual del fenómeno del arte.

⁵⁸ Para el historiador Ciro Cardozo, si definimos economía como modo de producción de la vida material, ella se presenta como la articulación en una totalidad integrada de diferentes momentos o elementos: producción, distribución, intercambio, consumo; se trata de un sistema cuyos elementos interactúan pero es la producción el elemento predominante y estructurante.

⁵⁹ KUBLER, George [1961]. *La Configuración del Tiempo*. Madrid: Corazón, 1975.

[...] Por consiguiente, nos toca situar los productos artísticos en el mundo de los objetos y compararlos con los científicos y los tecnológicos al trasluz de sus respectivas materialidades. En tal comparación encontraremos que no todos los productos son tangibles ni que existen objetos puramente artísticos, científicos o tecnológicos. En todo acto u obra humana coexisten estructuras o relaciones artísticas, científicas y tecnológicas. Y es que todo acto u obra humana refleja al hombre, esto es, su razón (ciencias), su sensibilidad (artes) y su voluntad de satisfacer necesidades prácticas de subsistencia (tecnología), aunque siempre predomine una de estas facultades humanas sobre las otras dos”⁶⁰.

⁶⁰ **ACHA, Juan [1981].** *Arte y Sociedad: Latinoamérica. El Producto Artístico y su Estructura*. México: Fondo de Cultura Económica, 1981. “Introducción” [1980]. Juan Acha nació en Perú y se formó como ingeniero. Dedicado más tarde a la teoría del arte, desempeñó tareas docentes en la Universidad Autónoma de México preocupándose especialmente, tal como atestigua su obra, por el arte latinoamericano. En 1987, estando de visita en nuestro país, dictó en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires un seminario intensivo sobre *Nuestra Realidad Artística*. El texto aquí citado abre una serie que incluye títulos como *Arte y Sociedad: Latinoamérica. Sistema de Producción* (México: UNAM, 1979), *El Arte y su Distribución* (México: UNAM, 1984), *El Consumo Artístico y sus Efectos* (México: Trillas, 1988), *Introducción a la Teoría de los Diseños* (México: Trillas, 1988).

GESTIÓN

"GESTIÓN (del latín *gestio-gestionis*): f. Acción, o efecto, de gestionar. [...]

GESTIÓN: Acción, o efecto, de administrar o dirigir negocios mercantiles, etc.

GESTIONAR: (de *gestión*): n. Hacer diligencias conducentes al logro de un negocio

GESTOR: (del latín *gestor*): m. *Com.* socio o accionista que en una empresa o sociedad mercantil ejerce la dirección o administración de la misma"⁶¹.

Tomamos el concepto de *gestión* de campos relacionados históricamente a aquel reconocido como artístico: el del diseño industrial y el de las artesanías. Este concepto designa la actividad de ciertos animadores socioculturales que, a partir de un diagnóstico de su propia profesión y de una demanda social, se insertan en alguna comunidad (entendida en sentido amplio), toman conocimiento de las necesidades y/o deseos del o de los grupos que la integran y operan los saberes propios y de los participantes para llevar a cabo algún emprendimiento. Este sentido del vocablo *gestión* lo ubica en la línea de las prácticas (gestión como práctica social, política, ética, y profesional). Cuando estas actividades deben ser contadas, evaluadas, transferidas, en fin, cuando deben ingresar en el circuito de la comunicación *a posteriori* de su concreción y en función de poder formar parte de una reserva de conocimientos, el discurso y las prácticas discursivas parecen ofrecer resistencia tanto en la dimensión narrativa como en la descriptiva. Esta no es una dificultad menor, habida cuenta del consentimiento que requieren estas gestiones en el seno de una sociedad para llevarse a cabo, particularmente en los ámbitos a los que hacemos referencia.

Ciertas crisis contemporáneas del mundo globalizado-regionalizado han dado lugar a los intersticios en los cuales se debate hoy la redefinición de las prácticas, entre ellas, la del arte. En esta instancia se manifiesta cierto fenómeno que, si no es nuevo en sí mismo, adquiere un sentido específico dentro de la actual dispersión de las actividades de los creadores: aquel que denominamos *gestión artística*, la mediación o participación social producida a partir de una acción de carácter artístico. Las modalidades y características de este género nada tienen que ver con aquello que profesionalmente se denomina *gestión en artes*, si bien es cierto que muchos de los profesionales o estudiantes que están actualmente capacitados para trabajar como operadores sociales del área son más numerosos y calificados que hace veinte años, en la medida en que se ha podido configurar un campo de relativa autonomía que, al menos, permite elaborar carreras de grado o postgrado altamente concurridas y atractivas para personas que normalmente se desempeñan en el campo de la creación.

Lo que hasta aquí referimos es una serie de observaciones cuyo carácter de hipótesis permite, sin embargo, configurar un inventario de materiales para analizar brevemente algunas características que asume esta zona de prácticas. Tomando como antecedente algunas gestiones de Joseph Beuys, como subcampo de lo que normalmente se denominan sus *acciones*, comenzaremos a definir el género al que aludimos.

Joseph Beuys

Ser un maestro es mi más grande obra de arte (1969). Además del rol tradicionalmente reconocido como profesor que desempeñó particularmente en la Academia de Arte de Dusseldorf este artista alemán, asumió sus participaciones en diferentes ámbitos dedicados a la distribución –como, por ejemplo, la *Documenta* de Kassel– como otras tantas *performances* artísticas, en su rol de maestro, por más de veinte años. Los variados formatos que han tenido sus conferencias y debates, más allá de sus resultados concretos, tienen como constante la intencionalidad de funcionar como foros en tanto modalidad específica de la práctica democrática. Como ha dicho Anastasia Shartin⁶², Beuys creó una persona pública que fue un desafío al *status quo* y un catalizador para el cambio a través de la acción y de la interacción, teniendo enorme influencia sobre el arte contemporáneo y la sociedad.

Entre sus estrategias docentes creó en 1967 el Partido Alemán de Estudiantes, así denominado por su creencia en que *cada ser humano es un estudiante*. El 2 de junio de 1967 fue muerto a tiros en Berlín el estudiante Benno Ohnesorg en una manifestación de protesta contra la visita del Sha de Persia. Veinte días más tarde, Beuys fundó el Partido Alemán de los Estudiantes como una reacción explícita a la tragedia de Berlín. El múltiple *Democracy is Merry* (1973) fue realizado a partir de una fotografía de Beuys y sus estudiantes escoltados desde la escuela *a posteriori* de una sentada de protesta contra la política administrativa de la institución.

Lo que comenzó en noviembre de 1971 como el Comité para una Escuela Superior Libre, dio paso en abril de 1973 a la fundación de la asociación para el fomento de una *Escuela Superior Internacional Libre para Creatividad e Investigación Interdisciplinar*, base para la fundación de una *Universidad Internacional Libre (UIL)*, nuevo paradigma educacional, cuyo manifiesto dice:

La creatividad no está limitada a aquellos que ejercen una de las artes tradicionales, e incluso en éstos no se limita al ejercicio de su arte. Hay en todos un potencial de creatividad que queda cubierto por medio de la agresión de la

⁶¹ Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano de Literatura, Ciencias, Artes, etc. Barcelona: Montaner y Simón, s. d.

⁶² Curadora del Walker Art Center.

competencia y del éxito. El descubrir, investigar y desarrollar este potencial debe ser tarea de la escuela.

La *Universidad Internacional Libre para Creatividad e Investigación Interdisciplinar* fue creada, en febrero de 1974 en Dusseldorf, por Beuys junto a su amigo, el poeta Heinrich Böll.

A partir de esta fecha, Beuys creó varios múltiples inspirados por sus interacciones con la UIL, incluyendo *Ladrillo para UIL* (1983), producido espontáneamente en la inauguración de una filial de la UIL en Numbrecht (Alemania) y *La Zappa* (1978), un azadón de hierro con mango de madera de olivo que Beuys utilizó durante una discusión en Pescara (Italia).

"La política es arte también en este sentido: no como el 'arte de lo posible' sino de la liberación de todas las fuerzas creativas". En marzo de 1970, estableció la *Organización para no Votantes y el Referendum Libre, Puesto de Información*, a partir de junio de 1971 conocida como la *Organización para la Democracia Directa mediante Plebiscito (Libre Iniciativa del Pueblo)*, que realizó acciones callejeras, expuso sus ideas ante el público general y, en 1972, configuró un espacio de información en la *Documenta 5*, que funcionó durante el lapso de los cien días que duraba la muestra. Un documento de las actividades llevadas a cabo en esta oficina fue el múltiple *No Queremos Hacerlo sin la Rosa*.

"Entre el nacimiento y la muerte los seres humanos tienen trabajos colectivos que hacer en la tierra". En mayo de 1972, Beuys barrió la plaza Karl Marx (Berlín Occidental) luego de la manifestación del Día del Trabajador, y guardó la basura en bolsas plásticas impresas con el lema de la *Organización para la Democracia Directa*; más tarde las exhibió en una galería de arte mientras debatía con los cansados manifestantes acerca de la libertad, la democracia y el socialismo.

Otras gestiones de Beuys fueron su candidatura en 1979-1980 encabezando la lista de los Verdes en las elecciones del Bundestag para el distrito del Norte del Rin Westfalia. Si bien no fue electo, colaboró con el ingreso en 1983 de este partido al Parlamento Europeo. La UIL participó activamente en la acción *7000 Robles* en la *Documenta 7* de Kassel, cuyo slogan fue "Forestación Urbana, no Administración Urbana", a partir de la cual Beuys concibió el proyecto titulado *Spülfelder Hamburg 1983/84* que involucraba la transformación de una amplia zona inundada y altamente afectada por la polución, al cual se opuso el gobierno. Mucho antes de la caída del Muro de Berlín, Beuys hablaba acerca de la "Tercera Vía" como un puente entre el capitalismo y el comunismo que podía brindar solidaridad a la vida económica. Sus ideas acerca del socialismo democrático libre integraban el *capital* neutralizando su poder negativo mediante una circulación económica orgánica en la cual el excedente retornaría a la vida cultural. En ella, la producción de bienes culturales "ideas, arte y educación" responden a las demandas más profundas de los seres humanos. *Cuando estas necesidades del alma son satisfechas, los productos de la vida diaria pueden ser verdaderamente básicos y simples*. En este sentido, la comida fue otro importante medio de la gestión de Beuys, asumiendo la variedad de sus registros simbólicos. Chocolate, salchichas, gelatina, margarina y manteca han sido utilizadas por el artista en sus trabajos. La miel fue el material utilizado en una de sus intervenciones en Kassel, en la obra *Bomba de Miel en el Sitio de Trabajo* para la *Documenta 6* (1977).

Entrevista a Joseph Beuys por Elizabeth Rona. Octubre de 1981 (fragmento)

-¿Como prevé la evolución del arte del mañana?

-Ya he dicho que el propio concepto de arte se amplía y ya no atañe únicamente a la actividad de los pintores, de los escultores, de los poetas, de los músicos, de los hombres de teatro, de los arquitectos, etc., sino que concierne a todo el trabajo humano. Tal es, a mi parecer, el necesario desenvolvimiento del arte, desde el punto de vista conceptual (esta necesidad es filosófica).

En la práctica, esto quiere decir que toda persona activa debería aprender igualmente una nueva disciplina artística, quiero decir la del arte social, la de la escultura social. Una disciplina dentro del arte que, respecto a lo que existe en las esferas de la música, de la arquitectura, de las Bellas Artes, no ha existido todavía. Un arte social quiere decir cultivar las relaciones entre los hombres: es casi un acto de vida.

Para alcanzar esta próxima etapa urge poseer mayor energía e intensidad. Una obra de arte social plantea un problema de energía. Sólo entonces superaremos la crisis. Tales son la toma de conciencia, el saber, la intuición de la vanguardia.

La vanguardia es el grupo de personas que asume esta responsabilidad y se esfuerza, mediante múltiples tentativas, por superar la crisis, elaborando múltiples modelos en las esferas de la actividad artística, de la actividad sociológica, de la problemática democrática, etc. Esta circunstancia debe aportarnos una posibilidad real de cambiar el sistema social. En razón de este concepto de arte antropológico, cada hombre es un artista. En cada hombre existe una capacidad creadora virtual. Esto no quiere decir que cada hombre sea un pintor o un escultor, sino que existe una creatividad latente en todas las esferas del trabajo humano.

Una consecuencia, a mi entender, es que no se debe concebir el propio trabajo sólo para uno mismo. Cada cual debería pensar poco en sí mismo y dar lo mejor a los demás. La humanidad será entonces mucho más productiva. La cultura del «tener» ha terminado. La cultura de la cualidad del «ser» es la forma del futuro. Pero en el «ser» el hombre debe dar lo más que pueda a su prójimo. Y ha de recibir, a su vez, en la medida en que ha dado. Es un sistema de recíproca ayuda.

-¿Que pregunta desearía usted formular a su vez?

-Me formulo sin cesar una pregunta y quisiera formularla sin cesar a los demás: ¿porqué este proceso de liberación, respecto a todos los aspectos negativos de nuestra sociedad, se realiza tan lentamente?

Tal es a mi juicio, la pregunta psicológica decisiva que atañe a nuestra sociedad. Una pregunta general sobre el alma humana en general: ¿cómo es posible que el proceso de transformación se realice con tanta parsimonia en la mente de la mayoría de los hombres?

Y entonces, para la minoría que constituye la vanguardia, ¡qué enorme dificultad entraña la oposición a este conservadurismo!

DOCUMENTA X (Kassel, 1997)

Christine & Irene Hohenbüchler (Viena, 1964)

Hermanas gemelas que trabajan juntas hace ocho años, han expandido su proyecto que está basado en una precisa división de tareas: coleccionar obras con artistas que viven en instituciones hospitalarias y penales (Kunstwerkstatt Lienz; De Berg Prison en Arnhem; KB-Nervenklinik-Berlin). Si bien implementan un proceso creativo basado en la comunicación intersubjetiva, no actúan como terapeutas. Sus sesiones tienen como resultado diversos tipos de obras –dibujos, gráficos computarizados, pequeños objetos- así como mobiliario híbrido ubicable en algún punto entre el *Art Brut* y el Funcionalismo, en el que uno puede sentarse y observar las obras. Persiguiendo el más alto grado de libertad e intercambio posible, las instalaciones grupales que realizan no pueden ser reducidas a una mera colección de objetos. Estos trabajos, son sólo una meta provisoria dentro de un proceso mucho mayor. Para Documenta, ellas y los artistas con los que han trabajado han actuado sobre el espacio de la exhibición con el fin de producir un evento que ‘irradiase algo de la alegría y vitalidad subyacente en la narrativa de las imágenes’.

Ellas declaran sus intenciones en un breve texto titulado *Multiple Autorenschaft* (Autoría Múltiple): ‘Proveer el marco para un volumen en el espacio cuyas coloridas *estancias* puedan actuarse e instrumentarse. El foco estará en la colaboración entre el Kunstwerkstatt Lienz y las hermanas Hohenbüchler. Una amalgama de muchas posturas y percepciones de la *realidad* se constituirán entonces...cada artista estará representado en su propio modo característico de expresión, y será exhibido en (inter)acción con las otras obras. De esta manera la comunicación entre la fantasía personal individual y sus cualidades narrativas será imaginativamente ejemplificada y descripta... Un intento en un lenguaje visual polifónico donde las asociaciones comienzan a interconectarse. Las conclusiones están esbozadas. Una red de simultaneidades y multiplicidades emerge...encontrando un ritmo, fomentando el crecimiento... y alcanzando una apertura común. p. 102 DX

Lois Weinberger (Stams, 1947)

Desde 1988 en su jardín de las afueras de Viena, donde vive y trabaja, ha colaborado en el desarrollo de la vegetación silvestre del Este y del Sudeste Europeo, el jardín es un punto de partida para el artista que boceta a partir de él, como ‘célula’ para la implantación de sus proyectos al aire libre. La flora está constituida por especies en peligro, generalmente, conocidas como malezas. Sin cultivar, sin domesticar, demuestran sorprendentes capacidades de supervivencia. El artista prefiere los peores suelo, aquellos que brotan en zonas urbanas abandonadas, en los márgenes de las ciudades, donde terminan los deshechos de la sociedad humana. Ellos proveen un complejo e irónico contrapunto a las ideologías de belleza, pureza, salud, etc.

La intervención de Weinberger para DX se desdobra en cuatro.

Primero una instalación titulada *Zelle (Célula)* que evoca el espacio en el que vive y trabaja el artista, expuesta en el *Südflügel* (edificio de la estación de trenes) en el *Kultur Bahnhof* o estación cultural.

Mirando fuera de este espacio, a través de una ventana del edificio hacia el borde del piso de un estacionamiento, puede verse una extensión de asfalto fracturado del que brotan plantas cuyas semillas han viajado desde lugares lejanos. ‘Este campo de energía, es sintomático de un área de caos espontáneo que da lugar a un sistema botánico preciso’. Junto a los andenes ferroviarios cercanos al *Südflügel*, Weinberger ha plantado neófitas. Este tipo de vegetación crece rápidamente, desplegándose sobre amplias superficies y combatiendo la flora nativa. Comienza un conflicto: una metáfora vegetal de los problemas migratorios de nuestros días, enraizada en el sentido del humor negro del artista.

Sobre el camino que conduce desde la estación hasta el *Fridericianum*, Weinberger ha instalado dos pequeñas cajas de metal pintado que contienen semillas de plantas callejeras de Kassel, junto con dibujos y textos. Las cajas están cerradas. La llave está disponible en la oficina de Documenta. Un mapa de la red caminera de Kassel con los nombres de las plantas que allí crecen está fijado sobre las puertas de las cajas. El título de esta instalación es *Wegwarte (Cichórium intybus)*. La palabra implica un doble significado (esperar por/cuidar un camino); designa una planta que abre sus flores azules a las seis de la mañana para cerrarlas al mediodía.

XXV BIENAL DE SAN PABLO. Iconografías Metropolitanas. 2002

Ayse Erkmen (Estambul, 1949)

Su obra *Embarcaciones Embarcadas* (2001) es un proyecto de transporte público donde se alude la cuestión de la movilidad, el multiculturalismo y la globalización: tres embarcaciones de Estambul, de Xingu y de Venecia fueron embarcadas hacia el río Meno, en Frankfurt, a fin de realizar viajes en horarios fijos hacia las dos márgenes, durante un mes. Después de disfrutar de un viaje en un barco de línea de navegación de la ciudad de Estambul, puesto allí a su servicio gracias a las facilidades de la globalización, el público, o pasajeros, tiene la oportunidad de reflexionar acerca de la sutil ironía que esconde el proyecto.

Para *Iconografías Metropolitanas* en la XXV Bienal de Sao Paulo (2002) la artista llevó a cabo un proyecto de connotaciones sociopolíticas que relaciona el espacio de la muestra con una favela de Santana, de San Pablo. Se trata de fajas (pancartas) artesanales producidas por una moradora de la favela, con mensajes de sus habitantes: Las fajas deberán ser suspendidas de las balaustradas de la rampa, abarcándola, a fin de transformar el espacio neutro de la exposición en un escenario urbano, en un estadio. Sirviendo de portavoz a reivindicaciones, deseos, reclamos, avisos o lo que quiera el pueblo de la favela expresar, Erkmen abre un espacio para los ignorados. Según Alfons Hug, fundó con un grupo de habitantes de una favela de San Pablo una especie de agencia de publicidad.

Maria Papadimitriou (Atenas, 1957)

Para la sección *Países*, en representación de Grecia, presentó T.A.M.A. ("Museo Autónomo Temporario para Todos", proyecto de facilidades sociales para poblaciones itinerantes en Grecia.

Caso 1: la localidad de Avliza, Meniri, Atenas. Instalación multimedia, dimensiones variables, 1998-2002). Se trata de un proyecto de acción social efectivizado en una comunidad de gitanos que queda a diez kilómetros del centro de Atenas. La concepción de este proyecto en torno a una acción colectiva para obtener bienestar en un área orgánico y oculta de la periferia urbana, está a cargo de la artista MP. El ritmo de los trabajos lo determina la propia comunidad. Consiste en buscar alternativas de atención e infraestructura a grupos carentes, de origen nómada, sin interferir en sus patrones culturales. Es desenvuelto gradualmente en un trabajo conjunto entre la comunidad específica y artistas, arquitectos, escritores, sociólogos y músicos griegos. La metodología no tiene planeamiento preestablecido. Se trata de lograr la integración de las culturas cuyo comportamiento es diferente, como manera de igualdad y libertad de expresión. MP debió legitimar su presencia en este barrio del clan de gitanos moldavo-rumanos que usan esa área de Atenas como base de sus viajes hacia Grecia o la región de los Balcanes. La ocupación caótica del suelo y la disposición desordenada de sus chozas no fueron tratadas como un problema sino como fuente para revalorizar las diferencias, esto es, promover un debate sobre la ausencia de acciones concretas, la rigidez y la uniformidad deprimente del paisaje urbano contemporáneo. MP da preeminencia a los valores de la cultura gitana ligados a los principios de libertad y justicia. El papel de MP como artista y coordinadora del proyecto es reconocer la singularidad de esta comunidad que se encuentra amenazada frente a la expansión desordenada de la metrópolis, para que se transformen en áreas heterogéneas de creatividad cultural.

Boris Mikhailov (Kharkov, Ucrania, 1938)

Mostró por primera vez en Moscú a mediados de 1980. Sus trabajos diferían de la escuela moscovita de la época que realizaba el reportaje clásico de la vida cotidiana. BM más que observar la vida se disolvía en ella, usaba una cámara primitiva, cliqueaba como un amateur, al rechazar la posición de observador presentaba al autor como figura participante de los eventos creados, los modelos dialogaban con la cámara y con el fotógrafo, no eran 'tomados por sorpresa', la foto era el resultado de una colaboración. Fue novedoso para los profesionales, pero adecuado para el campo artístico. La creación de trabajos no por un autor sino por algunos individuos imaginados, en su mayor parte gente común, era el método de los artistas conceptuales denominado 'autoría de personaje'. Cuando BM aparece como personaje de sus propios trabajos el término estaba siendo literalmente interpretado. Esta coincidencia se ve en una serie de los años 1980, que acompañaba algún tema narrativo. En la época en que BM trae sus trabajos a Moscú, Kabakov estaba trabajando en sus álbumes narrativos. Hasta hoy BM, sigue publicando sus trabajos no en forma de portfolio sino de libro. *Disertación* es el que más se acerca al conceptualismo moscovita, entrelazamiento de textos e imágenes coexistencia de imagen y reflexión, lo que importaba a los artistas de Moscú. Las características de la poética de BM, típica de los años 1980 –autoidentificación con el orden de las cosas, autoría activa envolviendo un diálogo con sus personajes a lo largo de la narrativa, se hacen presente también en sus últimos trabajos. Así el espíritu democrático se desarrolló hasta la cúspide. Su interés pasó de las personas comunes hacia el estrato más bajo del lumpen-proletariado. BM comenzó a trabajar con el color, y la motivación es la misma: intenta adecuarse al contexto. En la era de las cámaras automáticas el color, diferente a la época anterior, es un atributo banal de la representación. En sus nuevos trabajos la narrativa se construye por medio de docenas de fotos transformando en poema épico el género de las novelas y los sketches. Sus objetivos también cambian: mientras sus primeras narrativas creaban una cotidianeidad soviética grotesca ahora tenemos el drama social y existencial. *Historia de Casos* es otra de sus series de fotografías, de 2001.

Anatoly Osmolovsky (Moscú, 1969)

La carrera de este artista comenzó con una serie de escándalos.

Primera Performance ETA: En 1990, siendo un adolescente huérfano y conflictivo creó el grupo de artistas ETA (Expropiación del Territorio del Arte). El debut del grupo se produjo en el festival de cine dedicado a la *Nouvelle Vague* en Moscú. Durante la proyección, los artistas se montaron sobre el escenario y comenzaron un diálogo vivaz, con los personajes del film de Godard. La proyección fue interrumpida, la acción fue un éxito.

Segunda Performance ETA: Al día siguiente ETA se instaló sobre los adoquines de la Plaza Roja de Moscú, deletreando con sus cuerpos una palabra procaz.

Las siguientes obras de AO funcionan como un desarrollo y extensión de este manifiesto adolescente. En un tiempo de crisis para la ideología de las estéticas de izquierda y de vanguardia, AO se ha dedicado infatigablemente a la rehabilitación de esas estéticas.

Barricada (Bolshaya Nikitskaya -calle vecina al Kremlin-, Moscú: 1998). Homenaje a los estudiantes del mayo europeo. AO y un grupo de activistas de izquierda obstruyeron una calles manifestando y con pinturas.

AO continuó trabajando en grupo en actos públicos y su ascenso fue muy rápido. En 1994 perdió interés en su carrera individual y comenzó a promover artistas jóvenes y a publicar un diario radical de teoría arte y literatura llamado *Radek*. Ha organizado numerosos grupos y más recientemente 'Vote en contra de Todos' para la campaña de elecciones de 1999, donde AO volvió a aparecer en la Plaza Roja, ubicándose en la tribuna del Mausoleo de Lenin 'donde el líder soviético se situaba para ver los desfiles', desenvolvió la pancarta con el eslogan antedicho. Los *posters*, *stickers* y *slogans*, del movimiento son parte de una nueva campaña de agitación, la que ocupa mayormente la actividad del artista.

Oscureciendo una pantalla de cine durante una proyección, obstruyendo el tráfico en una calle principal, colgando junto a un escritorio del techo de una galería, rechazando el conformismo y estando en 'contra de todo' las estrategias de AO conforman el fin de convertirse en un objeto 'superfluo'. Sus escritos doctrinarios, teóricos y críticos se encuentran entre los textos más significativos de la lengua rusa del los 1990.

www.de.artesypasiones.com.ar ©DNDA Exp. N° 340514

ROMERO, Alicia, GIMÉNEZ, Marcelo (sel., trad., notas) [2003]. "¿Creación, Producción o Gestión?", en ROMERO, Alicia (dir.). <i>De Artes y Pasiones</i> . Buenos Aires: 2005. www.deartesypasiones.com.ar .
