

DE
REVISTA

TEORÍA DEL ARTE

7

Pablo Oyarzún
Sergio Rojas
Carlos Pérez
Luz Á. Martínez
María E. Muñoz
Alejandra Morales
Luis Gallardo
Voluspa Jarpa

2002

DEPARTAMENTO DE TEORÍA DE LAS ARTES
FACULTAD DE ARTES
UNIVERSIDAD DE CHILE

CIENCIA Y CREACIÓN *

CARLOS PÉREZ VILLALOBOS

Cada vez que intentamos pensar en algo empezamos siempre por reproducir un vocabulario heredado: nociones que han devenido estereotipos y cuya acuñación se hizo bajo condiciones de producción social muy diferentes a las actuales. Por ejemplo ahora, cuando intentamos concebir algo sobre el arte, la ciencia, la creación, y eso a lo que esta última palabra (desde Kant) alude: la relación entre libertad y necesidad.

La tradición moderna —que hereda, sin advertirlo, la idea cristiano-teológica de “creación”— piensa ésta en términos de *creatio ex nihilo*, desde la nada, y alude a un antes y un después, a un tiempo lineal y dentro de éste la emergencia de algo que antes no era y que ahora existe y perdura. La idea de origen y original no pueden eludirse si pensamos en tales términos, ni mucho menos la noción de autor. En su concepto, el autor se confunde con el origen, se erige como principio, tiene precedencia y derecho absoluto respecto de la obra, conjuntamente con poner bajo su dominio el sentido de ésta, su acabamiento, su sanción definitiva. Creación y creador son parte de la red concep-

* intervención en mesa redonda organizada por el MAC, 2001.

tual de la lengua metafísica y, así, son indesligables de la relación (teológica) del creador con su creación, del Dios y su Escritura. Dentro del susodicho linaje, el autor tiende a ser concebido como el origen originante de un original, esto es, de una obra sin precedentes y sin parangón. Sobra decir que semejante idea de creación —asociada a la idea de plenitud, de sobrepotencia— impide que consideremos el proceso, el largo y complejo proceso, del cual la obra o la teoría creada es el resultado. Impide más aun advertir el proceso de ilimitada e incalculable recreación del sentido de la obra a través de la historia de su recepción.

Es cierto que la suposición de un autor, en el lugar del dios (y cuyo portavoz es la figura sacerdotal del intérprete), da sentido a la inscripción, la consagra como misterio, hace posible al lector consagrarse al único ejercicio que lo acerca a la verdad, el ejercicio de descifrar la letra enigmática que hace de ley; pero, al mismo tiempo, oculta que es el texto lo que dota de existencia a su autor y que es la lectura la que despliega la verdad del texto.

La tradición más vistosa de la filosofía de la ciencia —la que va de Popper a Feyerabend—, en contra de la idea que el positivismo ha fomentado, otorga gran relevancia al momento creativo de la investigación científica, a saber: el de la hipótesis, el de la invención de teoría. La imagen que figura ese momento de la ocurrencia es el de la ampolleta que súbitamente se enciende. Digámoslo sencillamente: la hipótesis es la respuesta o explicación que damos a un problema y que se adelanta a toda prueba. La hipótesis es una explicación anticipada, una respuesta provisoria. Algo que necesita probarse, pero que posee la virtud, la fuerza, de dar satisfacción a la necesidad de explicación que alguien experimenta ante un problema que lo acosa. La idea que Karl Popper hizo popular fue aquella que describía la in-

vestigación —a la que convencionalmente se le adjudicaba un peso inductivo enorme— en términos de puesta a prueba de las hipótesis o teoría. Para ser científica, una teoría debe exponer las condiciones de su refutación. No entraré en esto y me limito a señalar la importancia otorgada a la invención de teoría en el proceso de investigación. Es la hipótesis la que conduce el proceso y lo justifica: se hacen observaciones, se experimenta, se diseñan protocolos de prueba, se analiza, a la luz de una teoría que debe ser verificada o refutada. Por supuesto, tiene la necesidad de probar algo quien tiene algo que probar. Así también sólo se le ocurre una solución a quien tiene un problema. De tal modo, ya en la elaboración problemática de algo hay ocurrencia, como la hay en la invención y diseño de la puesta a prueba. El hábito científico consistiría principalmente en esto: ser capaz de sostener, desarrollar, llevar hasta la últimas consecuencias, una hipótesis (*método* designa el modo razonable, el camino posible, a través del cual sobrellevar y hacer progresar semejante tarea).

Tales afirmaciones bien pueden ser atribuibles al campo de la creación artística si se piensa en determinados periodos de la historia del arte (a saber, ejemplo conocido, el proceso desarrollado en el *Quattrocento*), y sobre todo desde que los formalistas rusos definen la obra como la solución explícita a un problema artístico, cuyos resultados dependen del nivel de la técnica artística de la época. Agrego este comentario de Gombrich (en cuyas investigaciones sobre el proceso artístico es notoria la aplicación de la teoría popperiana hipotético-deductiva o de ensayo y error):

“Hace tiempo que hemos llegado a darnos cuenta de que el arte no se produce en un espacio vacío, que ningún artista es independiente de predecesores y modelos, que él, no menos que el científico y el filósofo, es

parte de una tradición específica y trabaja en una estructurada zona de problemas. El grado de maestría dentro de este marco y, al menos en ciertos periodos, la libertad de modificar estas exigencias, es de presumir que forman parte de la compleja escala por la que se mide el logro.”¹

Es pues dentro de un determinado dominio o campo, instituido históricamente, que se desarrolla la investigación, la creación, sea artística o científica. Y ese determinado campo —esa comunidad que trama sus relaciones de producción, comunicación y recepción, según reglas propias y según un determinado lenguaje— es el que, en cada caso, adjudica valor a la actividad de sus miembros. Frente a la idea convencional (aludida al inicio) que nos hacemos del poder creador, como plenitud desbordante, deberíamos (conducidos por Bourdieu) repetir la pregunta que, desesperado, el antropólogo Mauss acaba por hacerse, después de buscar todos los fundamentos posibles del poder del brujo, a saber: ¿quién hace al brujo? No pues ¿qué hace el creador?, sino: ¿quién hace al creador?

El sociólogo Pierre Bourdieu, que adopta esta perspectiva, afirma:

“En suma, se trata de mostrar cómo se constituyó históricamente el campo de producción artística, que como tal, produce la creencia en el valor del arte y en el poder creador de valor del artista.” Y agrega: “el sujeto de la producción artística y de su producto no es el artista, sino el conjunto de los agentes que tienen intereses en el arte, a quienes interesa el arte y su existencia, que viven del arte por el arte, como productores de obras

¹ Ernst Gombrich, *Historia del Arte (Introducción)*, Ed. Garriga, S.A., Barcelona, 1995

consideradas artísticas (grandes o pequeños, célebres, esto es, celebrados, o desconocidos), críticos, coleccionistas, intermediarios, conservadores, historiadores del arte, etcétera.”²

En lo que se refiere a la ciencia, Thomas Kuhn antes había estudiado la institución científica, su producción y reproducción, desde una perspectiva semejante. La investigación ocurre y se desarrolla dentro de una disciplina cuya institución se reproduce a través de la enseñanza y el científico es quien ha incorporado, a través del aprendizaje, determinados procedimientos dentro de un determinado estado de ciencia. El investigador profesional es aquel que ha sido adiestrado en una disciplina, para formular un problema, idear soluciones y proponer protocolos de prueba, sobre la base de un conjunto de supuestos incuestionados que conforman la teoría vigente. Kuhn llama *paradigma* a ese conjunto de supuestos, esto es, la teoría aceptada por una comunidad y que funciona como condición de objetivación. Excepto en sus periodos revolucionarios, momentos de crisis de la institución científica, en cuyo paréntesis entran en disputa nuevas teorías globales, la investigación normal, afirma Kuhn, está exenta de la actividad creativa en su sentido fuerte. El establecimiento de la nueva teoría —a través de procesos que más tienen que ver con la política que con la lógica—, impone una nueva clave general de desciframiento (nueva problemática que abre un nuevo marco de soluciones, de formatos y de criterios de prueba). Problemas dentro de una problemática, diríamos; soluciones dentro de una *solucionática*.

Es decir, acertar es cumplir con la solución prevista en el planteamiento mismo del problema (que Kuhn prefiere

² Pierre Bourdieu, *¿Y quién creó a los creadores?*, en *Cultura y Sociedad*, Ed. Grijalbo, México, 1990, p.238

llamar *acertijo*). ¿Y qué de la creatividad en la investigación? Paul Feyerabend afirmará con excesivo énfasis: ¡poco y nada! Es tal régimen normal o disciplinario de la investigación lo que Feyerabend desprecia, puesto que, para su declarado anarquismo o dadaísmo epistemológico, toda normalidad, es decir todo disciplinamiento, niega precisamente el índice de creatividad, de ocurrencia, del trabajo científico o de cualquier trabajo al que merezca la pena consagrar la vida. Éste, si se da, ocurre al margen del método y la única regla imaginable es: “todo vale”. Contra todo lo que la ideología científica imagina —el cuento que los científicos se cuentan y cuentan a los demás— y cuyo núcleo central es la creencia en el método, Feyerabend afirma que “no hay ninguna propiedad que haga *científico* el proceso y lo separe de, digamos, *las artes*.” Toda reducción a norma, a pauta, a programa, de los incalculables procesos que conducen a la invención de teorías, niega, aborta, lo singular de tales procesos.

Según Feyerabend, el método no es otra cosa que la ilusión —ilusión de camino necesario y susceptible de reglamentar— fomentada por los metodólogos que, después de producido el descubrimiento o la teoría, racionalizan el proceso que condujo a ese resultado, simplificando y tergiversando su complejidad y previa incalculabilidad. Hacen como todos: imaginan y ponen como principio del proceso lo que fue el resultado muchas veces imprevisible y jamás definitivo del proceso. Nietzsche, desde luego, ya había puesto al descubierto esta ilusión. Asimismo ocurre con la categoría de autor: se pone al comienzo lo que es más bien un resultado. El autor es el responsable de una obra, es cierto, pero tanto ésta como aquél son efectos de procesos de los cuales el autor no es premeditado ni exclusivo agente. Se podría decir que tanto la obra como el autor se van gestando después, *a posteriori*, en el momento en que,

a través de la lectura y relectura de las inscripciones, se va borrando lo que en ellas deja adivinar el carácter contingente y azaroso que fue propio al trabajo de su producción.

Retengamos de Feyerabend la siguiente observación de su *Tratado contra el método*: “Las teorías devienen claras y razonables sólo después de que las partes incoherentes de ellas han sido utilizadas durante largo tiempo.”³

Según se lee, la definición de una teoría no sólo es resultado de un proceso previo sino que, por decirlo así, viene después y es un efecto retroactivo del uso de la teoría a través del tiempo posterior a su formulación. Puestas así las cosas, tiende a desbaratarse la idea del tiempo implicada en los estereotipos de creación y de *creador increado* (Bourdieu), que sugeríamos al comienzo.

Borges (dentro de la tradición que conduce de Poe a Valéry, a través de Baudelaire) insistirá en rebajar la condición definitiva de la obra. El proceso de definición de un texto es principalmente un proceso de relectura, de lectura repetida: “No hay un buen texto que no parezca invariable y definitivo si lo practicamos un número suficiente de veces”. Así, para perdurar a través del tiempo, para superar la actualidad que lo produjo, un texto debe poseer los atributos que impiden su reducción a las condiciones actuales que determinaron su producción, debe considerar —respecto a la lengua literaria en que se forja— una cierta inactualidad: debe ser “un buen texto”: aquello que “lo hace capaz de inagotables repeticiones, versiones, perversiones”. Sin embargo, tal valor no comporta la condición de necesidad y de definición absoluta del texto, las que le son agregadas por la repetición, por la lectura, que se hace de él, en

³ Paul Feyerabend, *Tratado contra el método*, Ed. Tecnos, Madrid, 1981

contextos diferentes al de su producción. Es propio a la repetición inadvertir lo que ella agrega: bajo la ilusión de la identidad de lo repetido, se olvida que en cada repetición, en cada actualización de un texto, éste se transforma en otro. Con ello se ensordece en el texto lo que Borges considera su riqueza: “un sistema circular, irradiante, de impresiones posibles”... “las repercusiones incalculables de lo verbal”, esto es, justamente, la sobredeterminación que el texto padece a través de las sucesivas actualizaciones en distintos contextos de lectura, dentro de distintas literaturas.

Aislado de las condiciones enunciativas que determinaron su construcción —la lengua literaria en que se tramó, el horizonte de recepción al que se dirige, las adhesiones y las polémicas que suscitaban la pluma de su autor— y, así descontextualizado de las contingencias que pautaron su elaboración, el texto se lee como si fuera el resultado necesario de una ley cuya creación fuera responsabilidad absoluta del autor. La autoridad de éste se erige en ese proceso por el cual el texto, suprimida la condición contingente de su producción, queda fundado exclusivamente en el nombre que lo firma. Es, entonces, la distancia temporal, por la cual una actualidad deviene inactualidad, un ingrediente principal de ese proceso de auratización que borra la colaboración del azar y las inercias del lenguaje en el texto, trocándolo en resultado definitivo y necesario.

Me serviré de un comentario del compositor Edgar Varèse, que consigna Alejo Carpentier, para redundar, dentro del dominio musical, en lo recién apuntado:

“Ayer —me dijo un día (Varèse)— pasamos con Paul Le Flem cuatro horas leyendo obras de Pachelbel, de Buxtehude y de los contemporáneos de Bach. Nada hay que decir. Todo es perfecto... Pero ¿no es igualmente cierto decir que esta música nos parece perfecta por-

que ya no podemos ejercer nuestro sentido crítico sobre ella? ¿Somos capaces de descubrir sus rasgos de mal gusto, sus lugares comunes? En el barroco, por ejemplo, ¿cuántas fórmulas, repeticiones, machaconerías cuya verdadera debilidad ya no podemos ver...?"⁴

Se tiene, pues, que el tiempo —el pasar al pasado (y, por lo tanto, al olvido) de una actualidad— incide significativamente en la actualización del texto a través de la lectura: cada nueva lectura —nueva porque a distancia de su trama enunciativa inicial— lo renueva o, si ustedes quieren, la recrea. El tiempo —la distancia actual entre el contexto del lector y el contexto del autor— enriquece el texto, por cuanto lo hace enteramente significativo para el lector que, distante, ignora lo que es invención de lo que era, en su contexto primero, uso común del lenguaje y deuda. Esta ignorancia suscitada por la distancia respecto del estado de lengua en que el texto se produjo tiene como consecuencia feliz que borra en el texto la colaboración del azar, y lo erige bruñido, definitivo y fatal, purificado de toda contingencia. A la definición del texto por parte del trabajo del artista —trabajo cuyo momento estético consiste en transfigurar, lectura mediante, un material impropio, hecho de deudas y lugares comunes— se suma, entonces, el trabajo del tiempo, que es también trabajo de borrado sobre la trama técnica y simbólica dentro de la cual el texto fue construido.

Feyerabend, discípulo de Popper que termina contradiciendo y maltratando a Popper, aunque sin abandonar nunca la teoría contrainductivista de éste, declara:

⁴ Alejo Carpentier, *Varèse en vida*, en *Tientos, diferencias y otros ensayos*, Plaza&Janes, Barcelona, 1987, p.231)

“...la noción de caso que falsea la teoría es el resultado final de un proceso que no puede descifrarse fácilmente. En cierto sentido (la idea popperiana de refutación) es una quimera, aunque bastante grandiosa. En segundo lugar, tan sólo el más incompetente de los científicos abandonaría una teoría cuando aparece. Existen ciertos principios fundamentales y existen las matemáticas de la época, que son quienes deciden qué significan los principios. Pedir que un científico sepa de antemano cuándo abandonar una determinada teoría, es como pedir que conozca de antemano la historia de las matemáticas: lo que no puede derivarse hoy quizá pueda derivarse mañana gracias a la aparición de técnicas nuevas.”⁵

Compárese el párrafo citado con éste, de Borges:

“La literatura no es agotable, por la suficiente y simple razón de que un solo libro no lo es. El libro no es un ente incomunicado: es una relación, es un eje de innumerables relaciones. Una literatura difiere de otra, ulterior o anterior, menos por el texto que por la manera de ser leída: si me fuera otorgado leer cualquier página actual Historiador del Arte. Licenciado en Teoría e Historia del Arte por la Universidad de Chile —.ésta, por ejemplo— como la leerán el año dos mil, yo sabría cómo será la literatura del año dos mil.”⁶

El párrafo se escribió hace unos cincuenta años y el año dos mil ya pasó.

⁵ P. Feyerabend, *Sobre la diversidad de la ciencia*, en *Imágenes y metáforas de la ciencia* (comp. de Lorena Preta), Alianza ed., Madrid, 1993, p.156.

⁶ J.L.Borges, *Obras Completas*, Emecé editores, B.Aires, 1974, p.747