

y+y+y ARTE Y CIENCIAS DE LA COMPLEJIDAD

joaquín ivars, 2009

Algunos apuntes sobre las relaciones arte y ciencia

Desde hace ya bastantes décadas -casi podríamos decir desde los años 20 del siglo pasado- las llamadas ciencias de la complejidad han venido haciéndose un hueco importante en muy diversas disciplinas científicas. La cibernética, la física cuántica, la ecología, las matemáticas complejas, las ciencias cognitivas, la ingeniería, la astrofísica, la biología molecular, la psicología, la geología, las ciencias de la información y la comunicación, la sociología y muchos otros ámbitos del conocimiento han comenzado a incorporar diversas teorías para producir cambios importantes en sus maneras de comprender el mundo. Fenómenos como la autoorganización, la emergencia, los fractales, las redes metabólicas complejas, la inteligencia colectiva, las estructuras disipativas, las jerarquías enredadas, etc. y las teorías que intentan descifrarlos vienen a ofrecer nuevas herramientas a la ciencia y a la epistemología en lo que algunos ya presentan como un cambio de paradigma en términos kuhnianos.

El arte, a pesar de algunas apariencias y del empeño de algunos “puristas”, siempre ha constituido un lugar de contaminación y, desde luego, nunca ha sido del todo ajeno al conocimiento científico y técnico. No obstante, la especificidad del arte debe ser mantenida (igual que la de la ciencia o la filosofía, esas tres *caïoides* que tan bien caracteriza Deleuze en su libro *¿Qué es la filosofía?*). Esta especificidad se mantiene no por una cuestión de creencias (en su “autonomía”) sino porque supone un modo de acercamiento a la realidad que le permite incorporar cualquier tipo de conocimiento o experiencia sin que eso tenga necesariamente que acabar en una perturbación irreversible, mortal, de sus peculiares quehaceres. Las prácticas artísticas tienen una capacidad de encaje de perturbaciones provenientes del exterior parecida a la de los fenómenos vitales más complejos; es decir, puede asumir la entrada de variables procedentes del contexto sin que esto haya de suponer la extinción de su especificidad; sólo debe aumentar su capacidad de

absorción y reorganización. El arte, en general, es un sistema abierto y, como la ciencia, y, entre otras, también considera la pregunta ¿qué pasaría si...? Es sólo que, la especificidad de sus metodologías da lugar a experiencias distintas. Por esto, las posibilidades de comprensión que abren las ciencias de la complejidad, de momento, son imponderables para el futuro del arte, pero éste parece atisbarse en relación cercana a esas posibilidades.

Sin embargo, y a pesar de que lo anterior se ofrece como una realidad en progresiva extensión y una especie de importación de teorías y herramientas conceptuales y técnicas, también podemos considerar que algunas de las propuestas artísticas más importantes de los siglos XX y XXI (desde el arte generativo al surrealismo, desde el arte cibernético al relacional, desde los proyectos políticos interactivos a ciertos tipos de instalaciones, desde el net art a los proyectos de vida artificial, desde el artware al arte electrónico, pasando por propuestas experienciales de diverso cuño) ya comenzaban a sugerir algunas de las tesis incorporadas por las teorías científicas y los procesos tecnológicos más avanzados en la actualidad y a producir metodologías equiparables.

Por su parte, las nuevas filosofías (todo aquello que ha sido denominado postestructuralismo o filosofía de la diferencia o pensamiento rizomático, etc. y una nueva epistemología que bebe de diferentes fuentes, entre ellas la de las ciencias cognitivas o las filosofías del lenguaje), también parecen haber hecho sus deberes en este sentido. Estas nuevas maneras filosóficas han surgido como un modo de lectura crítica de la imagen que la filosofía clásica se había dado a sí misma. La filosofía también hace tiempo que comenzó su propia revolución hacia formas de comprensión, interpretación y acción que poco tienen que ver con los aspectos más lineales de su propio pasado.

De este modo, arte, ciencia y pensamiento comienzan de nuevo a reunirse en un entramado de relaciones complejas que pretende dar cuenta del mundo progresivamente complejo que nos va tocando vivir y, sobre todo, de releer el pasado con herramientas diferentes (la complejidad estuvo ahí desde hace mucho más que nuestra inteligencia).

La manoseada postmodernidad artística, filosófica y científica, a pesar de las malas interpretaciones y de los malos usos que ha propiciado, es una respuesta a los modelos de conocimiento establecidos por la modernidad (especialmente a sus versiones más monolíticas). Si bien algunos hablan de la postmodernidad como una especie de revisión crítica de la modernidad (de sus prácticas disciplinares y plenamente instrumentales), también podemos ver en ella una multiplicidad de puertas abiertas hacia un futuro de complejidad creciente que necesita de la producción de nuevos modos de conocimiento y reconocimiento.

Una vez que hemos empezado a tratarnos con el azar, y lo hemos dejado entrar en nuestras vidas como aliado, hemos empezado a trabajar con él para comprender fenómenos que antes parecían inextricables. El mundo es ahora (ahora lo sabemos) mucho más múltiple, incierto y azaroso de lo que hasta hace muy poco pretendíamos que fuese. Nuestras versiones del mundo se multiplican en una cartografía cada vez más difícil de articular, pero estas dificultades resultan más apasionantes que las versiones unitarias que antes nos habíamos dado. Los riesgos de disolución en el “todo vale” existen, los riesgos de caer en una confusión generalizada aterran a nuestras mentes acomodaticias, los riesgos de manipulación interesada que se sustentan en el capitalismo flexible y mediático empezaron hace tiempo a manifestarse, pero el pensamiento artístico y científico nunca ha dado marcha atrás cuando se enfrentaron a retos en principio insuperables.

El éxito de la ciencia y del pensamiento analítico desde el siglo XVI dio paso a un paradigma de racionalización que fue exportado de manera progresiva prácticamente a todas las producciones humanas. El control de la naturaleza empezaba a parecer posible y las capacidades predictivas del determinismo consiguieron eficaces resultados en ámbitos artificialmente simplificados. Y los desarrollos sociales y económicos dieron buena cuenta de estos éxitos. Pero entre los efectos más notables apareció la especialización de las tareas que comenzó a dividir el conocimiento humano por disciplinas que profundizaban cada vez más en elementos concretos disecados del resto para ser así mejor analizados. Llegados a nuestros días, esto ha propiciado una hiperespecialización máxima (saber muchísimo de casi nada, o como nos dice Edgar Morin: frente a la cretinización vulgar propiciada por los medios masivos de comunicación nos encontramos la

cretinización de alto nivel de los universitarios. La universidad como fábrica de cretinos de alto nivel). Progresivamente las prácticas cognoscitivas y sus fundamentaciones teóricas fueron divergiendo paulatinamente y las ciencias y las artes comenzaron un camino disociativo que produjo algunos encuentros, casi fortuitos, sobre todo en terrenos tecnológicos.

Si lo que se pretendía era el control de la naturaleza y el aumento de las posibilidades productivas para unas poblaciones que crecían de manera muy importante ya en el siglo XIX, era lógico que la racionalización investigada por Weber, la mercantilización investigada por Marx y la diferenciación, la especialización de saberes y destrezas, investigada por Durkheim constituyesen los tres pilares básicos de una sociedad industrializada. En ese momento, cualquier actividad quería ser representante de la ciencia y Marx no dudó, por ejemplo, en solicitar para su materialismo histórico el atributo de científico como garantía de una fundamentación que ya no fuese ideológica.

El modelo era la física y el orden su paradigma. El mundo fue racionalizado hasta tal punto que prácticamente todas las esferas de la vida, como denunciaba Habermas, fueron infiltradas por un racionalismo instrumental absolutamente enfocado a obtener buenos resultados. No podemos pasar por alto el ejemplo del empeño bismarkiano en militarizar, racionalizar, la sociedad prusiana para evitar la revolución y conseguir una pacificación capitalista como nos recuerda Richard Sennet o el ejemplo del hiperracionalismo que condujo al orden salvaje del III Reich en su afán de controlar lo que las sociedades no controlaban por sí mismas, como nos recuerda Zigmunt Bauman.

A comienzos del siglo XX, en ciertos programas intelectuales de las vanguardias artísticas o en ciertos ámbitos de la filosofía y la ciencia, el paradigma analítico comenzó a quebrarse y el metafórico demonio laplaciano (aquel que conocidas todas las variables en un momento dado podría asegurar cómo fue y cómo sería el mundo en otro momento dado) comenzó a perder su poder de predictibilidad en ciertos ámbitos de conocimiento y casi a perder también la necesidad de hacer unas predicciones de resultados que comenzaban a parecer triviales. Los primeros atisbos de rupturas con las líneas de la modernidad prometeica en el ámbito de las

ciencias se produjeron, por ejemplo, en la superación de la mecánica newtoniana por las nuevas teorías de la mecánica cuántica. Las teorías de la relatividad, el principio de incertidumbre, el teorema de incompletud de Gödel, por poner sólo algunos ejemplos, supuso el inicio de un camino en el que los hombres de ciencia comenzaban a tratarse con fenómenos caóticos, con indeterminaciones y discontinuidades, con desequilibrios y azares. El recorrido de estos conocimientos hasta nuestros días, pasando por la ecología o la cibernética, el conexionismo o el nacimiento de la biología molecular, la psicología gestalt o la teoría de la información, etc. ha ido produciendo en muchas esferas una especie de inadvertido cambio de paradigma, como decíamos al principio, del que sólo nos estamos aperciendo en las últimas décadas.

Desde esos primeros momentos del siglo pasado, la ciencia, la filosofía y el arte iniciaron un proceso de autoevaluación del que ya no han vuelto iguales. La complejidad advertida en cada uno de estos ámbitos de conocimiento ha conducido a una autoreflexividad en términos autocríticos que ha conseguido eliminar las ambiciones de “grandeur” de la modernidad en sus afanes de control y dominación tanto de la naturaleza en general como de la naturaleza humana a través de doctrinas o dogmas más o menos laicos. La autocrítica en ocasiones ha sido tan desmedida, tan feroz, que pareciese que el mundo ahogaría los últimos estertores de la modernidad (y con ello cualquier atisbo de racionalidad) en la eclosión jubilosa de una postmodernidad que en la mayoría de sus manifestaciones más aclamadas no ha dejado de ser un juego pueril o ventajista de ingenuos o de cínicos. El reino del “todo vale” se hizo un lugar destacado especialmente en el campo de las artes y los criterios de valor desaparecieron durante algunos años bajo el amasijo de basuras que aquella algarabía dejaba a su paso.

Pero afortunadamente la postmodernidad presentaba otra cara. La cara responsable de flexibilizar el mundo sin desestructurarlo, de deconstruir textos haciendo evolucionar sus posibilidades, de asumir el desorden para encontrar un orden de mayor complejidad, de interconectar realidades que hasta entonces parecían inexpugnables. De esa cara de la postmodernidad surgieron los frutos de los que hoy hablamos en términos casi de un *zeitgeist*, de un espíritu de época. Esta época es la que ha propiciado intercambios y contaminaciones, hibridaciones y

mestizajes, intermediaciones y co-evoluciones, multiplicidades y diferencias. Como nos decía Lyotard hace ya bastantes años, esta es la época de la caída de los Grandes Relatos, la caída de aquellas narraciones que servían de guías religiosas o laicas para unas poblaciones que debían ser redimidas por Dios o por la Historia y es también la época en lo pequeño, lo local, se hace un hueco. Después de esa caída de dioses y sueños prometeicos surgen pequeños relatos por todas partes que no necesitan ya de unos marcapasos que los dirijan, de unas doctrinas o de unos generales que marquen el camino de la victoria; lo que necesitan son otras herramientas con las que fabricar mecanismos de articulación para que todo aquello que sea diferente pueda ser conectado con lo Otro de algún modo. Ahora los procesos son distintos, las jerarquías, los estratos como nos dicen Deleuze y Guattari, siguen siendo necesarias pero no suficientes y los saberes han de volver a conectarse de un modo apenas conocido si es que queremos llegar algo más lejos en la comprensión de lo que nos rodea y de aquello que somos.

En este proceso, las relaciones entre arte y ciencia a menudo han resultado difíciles. Y, cuando se han producido, el resultado se ha correspondido las más de las veces con propuestas surgidas de una mutua fascinación sustentada en visiones más o menos ingenuas de sus respectivas posibilidades. Fascinación, hay que decirlo, no exactamente recíproca puesto que la ciencia ha ninguneado en numerosas ocasiones las posibilidades del arte atribuyéndole un carácter preracional o mágico y la imposibilidad de responder con acierto a las demandas "reales" de la humanidad. A la inversa, al menos a mí, me ha parecido que el arte era menos categórico en su crítica de la ciencia.

Sin embargo, las cosas, en ciertos aspectos, han cambiado. Pelillos a la mar. Las perspectivas que la modernidad científica abrían al arte eran escasas y de escaso interés y en muchos casos ha determinado, por contagio, una hiperespecialización también de lo artístico. El arte casi siempre ha tratado de huir de una racionalidad instrumental de tipo reduccionista que poco podía aportarle (no sin excepciones: en muchos de los movimientos de vanguardia, la tecnología era considerada el paradigma de unos cambios que habrían de conducir al hombre a su liberación; véanse, por ejemplo, el futurismo o ciertos modos de constructivismo o incluso de un cierto arte pop que en algunos casos reclama para sí mismo la denominación de

industria de masas). Con la llegada de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación y el advenimiento de la sociedad de la información y el conocimiento, o de la sociedad red como la llama Manuel Castell, se produce una primera aproximación fundamentalmente tecnológica entre arte y ciencia. Las posibilidades brindadas por estas tecnologías, como advertía Walter Benjamin de un modo un poco ambiguo, mejoran las capacidades técnicas del arte y añaden destrezas nuevas, facilitan la reproductibilidad masiva y generan puntos de vistas ajenos a muchos de los criterios que antes regían las producciones artísticas. Pero es la aparición de las ciencias de la complejidad y el tratamiento científico de realidades complejas como la vida, la comunicación, los procesos cognitivos etc. la que parece abrir unas posibilidades de relación entre arte y ciencia que antes no existían. Podemos decir, pues, que puede estar produciéndose un cambio tan importante como el que se ha dado en ciertos ámbitos de la ciencia.

La ciencia deja de simplificar el mundo y ahora sí que parece que quiere y puede comenzar a conocerlo en toda su complejidad. Las incorporaciones a la ciencia del estudio de los fenómenos vitales, o de la comunicación, o del caos, o a los fenómenos sociales, o de la mente, o del aprendizaje, o de la inteligencia, etc. han comenzado a seducir a artistas de diversas latitudes y de procedencias profesionales muy distintas. Las posibilidades de tratarse con estos temas compartiendo con las ciencias caminos de investigación e interrelación son muchas y a muy distintos niveles. Los artistas han comenzado a tratarse con la biología molecular, con la ingeniería de sistemas, con los softwares más sofisticados, con Internet y su amplia gama de posibilidades, con las posibilidades ofrecidas por la inteligencia o la vida artificial, con la realidad aumentada, etc., etc., etc. Pero también a reconocer que esos procesos complejos, de otro modo, siempre habían pertenecido al background del arte.

Sin embargo, debemos advertirlo, no debemos cegarnos, el riesgo de fascinación continúa existiendo. La aportación de herramientas tecnológicas al arte ha vuelto a desarrollar ejemplos de interacción que se sustentan en una especie de combinación que el filósofo Peter Sloterdijk cifra en la relación entre banalidad y efectos especiales. Esos juegos insustanciales en los que las tareas más importantes pueden perderse en pos de deslumbramientos momentáneos que no

nos llevan a ninguna parte y que las más de las veces suponen meramente, como en otros ámbitos del arte, ilustraciones de otras realidades.

Pero tratemos de ser optimistas y procuremos evitar las reducciones que también se dan en las relaciones entre arte y ciencias de la complejidad porque los procesos de conocimiento que son aportados desde estas ciencias van más allá de esas simplificaciones banales. Lo más importante que según mi criterio nos aportan las ciencias de la complejidad no son las aplicaciones tecnológicas, por muy inspiradoras que estas puedan ser, sino el descubrimiento de nuevos modos de comprensión y proposición. Las dinámicas no lineales, la evolución, los sistemas alejados del equilibrio, las redes complejas, los fractales, las bifurcaciones, los fenómenos de emergencia, las relaciones de las partes con el todo, etc. proporcionan sugestivos mundos en los que los artistas pueden encontrar caminos hacia una creación más compleja de lo que hasta ahora ha venido dándose o volver a recorrer de un modo nuevo aquellos caminos que ya fueron recorridos.

Una tentativa de comprensión en diferentes niveles de observación

Vamos a intentar establecer posibilidades de relación entre las ciencias de la complejidad, específicamente de algunos de los fenómenos que le son más propios, y ciertos niveles de las producciones artísticas. Siguiendo una especie de gradiente que iría de lo más particular a lo más general trataremos de señalar brevemente aquellos aspectos que son enriquecidos por el modo de conocimiento que incorporan las ciencias de la complejidad. Desde la producción de una obra puntual hasta el desarrollo de un discurso artístico elaborado en el tiempo, desde la comprensión histórica de algunos fenómenos hasta la observación de ciertos asuntos en el sistema del arte, trataremos de encontrar algunos aspectos que las ciencias de la complejidad pueden aportar a la comprensión de las actividades artísticas.

Se producirán necesariamente algunas redundancias porque algunos fenómenos se repiten de diverso modo en cada uno de esos niveles. Y, por favor, sean tomadas las siguientes posibilidades como ejemplos más o menos didácticos que

seguramente pueden ser intercambiables en un juego en el espacio de lo posible y, definitivamente, perfectible.

Aún cuando sabemos que estos niveles se superponen como jerarquías enredadas podemos establecer, al hilo de lo que nos dice Henry Atlan respecto a nuestros ortopédicos niveles de observación (véase el ejemplo de la física, la química, la biología, la biología molecular), algunos ámbitos diferenciados.

En la construcción de una obra

En la construcción de un discurso artístico

En el desarrollo histórico

En el sistema artístico

1. En la construcción de una obra

1.1. –CAOS. Una producción artística (pero también una investigación científica) se realizan convocando al caos y luchando contra la opinión (siempre establecida) y formulando esa pregunta que antes decíamos común a ambos campos de conocimiento: ¿qué pasaría si...? La aseveración de Deleuze respecto al trabajo del arte, “convocar al caos para luchar contra la opinión”, no reclama el caos como objeto de trabajo sino para obtener de él las máximas energías. Esto nos conduce a la creación de la obra como la necesidad de producción de lo verdaderamente nuevo en la que la consensuada historia del arte, presentada o no en los museos, sólo hace, y no es poco, de telón de fondo.

La obra de arte en sí misma, tan poco necesitada de caos como de opinión, ha necesitado siempre producir lo diferente y para ello ha tratado de encontrar fuerzas indómitas en donde ha sabido y desde donde ha podido. Estas fuerzas han surgido del caos y se han enfrentado al consenso establecido, al futuro predecible y determinable, para que emergiera aquello que no estaba previsto. El arte que consideramos interesante, y que ocupa esa frontera entre el azar y el orden, entre el caos y la opinión, es la emergencia de una globalidad que funciona a partir de elementos que ya habían dejado de ser interesantes por sí mismos. La comprensión

de los fenómenos complejos, en sus diversas dimensiones, puede ayudarnos a ser conscientes de hasta qué punto el caos es el gran aliado de la producción de la diferencia que es una obra de arte.

1.2. -ESTABILIDAD DESEQUILIBRADA. Trátase con la multiplicidad de elementos heterogéneos y disciplinas y herramientas diversas, algo que en el arte de nuestros días es absolutamente familiar, tiene que ver con la comprensión de que los sistemas abiertos son más ricos que los sistemas aislados. Una obra enriquecida de un modo u otro (a veces incluso a la fuerza, por aspectos económicos, sociales, políticos, físicos, etc.) consigue una especie de metaestabilidad que la hace susceptible de relecturas a mucho más largo plazo que aquellas que se fundan sobre el manejo de escasas variables muy controladas (por la hiperespecialización) o de aquellas que se sitúan de un modo consciente o no en la producción de vaguedades (en la confusión). El punto donde la complejidad se hace presente es aquel que elude la simplicidad mecánica de manejarse con unas pocas variables y elude la confusión derivada de la infinitud de variables interaccionando.

La complejidad de una obra, como la de la vida, surge en un delicado no-equilibrio, en el espacio frontera entre lo tautológico y lo confuso. La obra de arte no es el camino estricto y directo entre la causa y el efecto y tampoco un laberinto alocado y perverso donde sea imposible encontrar algo de orientación. La obra de arte, podríamos decir, representa –como la vida- una estabilidad desequilibrada.

1.3. –EMERGENCIA. En muchos casos eso que llamamos arte surge en la emergencia fenoménica de algo que no habíamos previsto. Una obra de arte a menudo es una sorpresa que se ha fraguado, sin finalismo, desde elementos que no se rigen por la búsqueda de un destino más o menos conocido sino por el afán de experimentación, contaminación, hibridación, deslocalización, globalización, antiespecialización, etc. Producir lo nuevo es común a la ciencia, al pensamiento y al arte. Pero para producir lo nuevo no basta con la postura acomodaticia de producir una simple variación de lo que ya existe, eso constituiría apenas una diferencia trivial. Seamos exigentes con nosotros mismos. Producir lo nuevo supone siempre el riesgo de adentrarse en la descomposición creativa de lo que ya existe.

La tradición y el lenguaje, el mundo en los que los hombres son arrojados, como nos dirían Heidegger y Gadamer respectivamente, están compuestos de elementos dispuestos a una revisión permanente. Hacer emerger de ellos lo inesperado es una de las tareas fundamentales de la filosofía y de la ciencia, pero también del arte. Encontrar esos elementos que nos parecen atractivos, hacerlos jugar en un terreno abonado por unas reglas que nosotros vayamos incorporando a la espera del surgimiento espontáneo de lo inopinado, del acontecimiento, es uno de los mecanismos máspreciados que un ser humano puede poner en marcha.

1.4. –LIBERTAD. Los modelos de redes, de emergencia, de fractalidad, de metacognición, de jerarquías enredadas, de auto-referencialidad y retroalimentación, de interactividad, de fenómenos biológicos y evolutivos, de rupturas significantes y asignificantes constituyen para el arte una especie de atractores extraños e imprevisibles por los que los procesos de producción de obras discurren, han discurrido siempre, hacia lo imprevisto. El destino, el diseño inteligente, es negado en las ciencias de la complejidad. En su lugar, la producción de libertad, no sólo del hombre sino del cosmos y la complejidad de los procesos biológicos parecen ser una muestra de esto. El futuro es inconsciente y tratarse con aquellas herramientas conceptuales y metodológicas que lo asumen habrá de reportar producciones artísticas que verdaderamente lo producen. Nunca una obra interesante ha sido simple, sus propiedades textuales y contextuales y las relaciones entre ellas han tejido una trama compleja que la ata a la realidad de su tiempo y la lanza hacia el pasado y hacia el futuro y en todas direcciones al mismo tiempo. De este modo lo procesual ha ido ganando terreno frente a lo definitivo y cada día son más las obras que ponen el énfasis en el proceso y no tanto en el resultado.

1.5. –DISPOSTIVOS. La incorporación de nuevos dispositivos tecnológicos en todos sus aspectos (robótica, vida artificial, inteligencia artificial, artware, net art, bioarte, etc.) suponen posibilidades técnicas de las que antes no se disponía. Los nuevos modos de subjetivación o de colectivización o de interacción, etc. que estas herramientas ponen a disposición de los artistas definen nuevos retos para producir nuevas descripciones siempre y cuando el artista evite el contagio de una fascinación desmedida de los procesos tecnológicos por lo que son en sí mismos.

Aun cuando los propios dispositivos tecnológicos implican desarrollos creativos y en ellos no está desde luego vetada la implicación del artista el arte no es meramente un desarrollo tecnológico. Estas herramientas quizás pronto resulten obsoletas y la producción de obras debe producirse en paralelo más a las cuestiones conceptuales que estas herramientas suscitan que a una dependencia insoslayable de ellas. Arte y dispositivos tecnológicos de la complejidad sí, pero mejor arte y dispositivos conceptuales de la complejidad.

2. En la construcción de un discurso artístico

1.1. –PERTURBACIONES. El discurso artístico responde al fenómeno de la autopoiesis. La autoconstrucción a partir de elementos precedentes, diríamos desactivados por la obsolescencia o por la aparición de nuevas necesidades, produce una activación de una globalidad sin precedentes que funciona (ya sabéis que en la jerga de los artistas nos pasamos la vida hablando de si las obras funcionan o no). La asimilación de los discurso del Otro en la configuración de discursos artísticos no dogmáticos (anti-manifiesto) es más importante cada día. Los procesos en los que a partir de lo existente se producen reestructuraciones que dan paso a nuevas posibilidades evolutivas del pensamiento artístico y a fenómenos de emergencia que no pudieron ser previstos, dependen de cuan abiertas son las conceptualizaciones y en qué medida están dispuestas, como nos diría Gadamer, a dejar valer algo contra ellas mismas. En este recorrido de encuentro con perturbaciones provenientes del exterior, un sistema como el discurso artístico puede producir tres efectos diferentes.

- a. Si la perturbación es muy fuerte y el sistema no consigue reaccionar, el sistema termina destruyéndose.
- b. Si la perturbación es fuerte pero el sistema consigue adaptarse el resultado será la supervivencia.
- c. Si la perturbación es fuerte pero el sistema consigue no sólo desarrollar elementos de adaptación dentro de sí mismo por reorganización de sus formas y funciones sino que además toma medidas para modificar el contexto en su propio beneficio y así co-evolucionar con él, el resultado será la evolución del sistema. Eso que estaba antes ya no es lo mismo. Ha aparecido de un modo autopoietico algo que antes no existía. El discurso

artístico ha evolucionado y lo ha hecho modificándose a sí mismo, haciéndose más fuerte y más rico y ha conseguido que el contexto también evolucione.

1.2. -AUTOORGANIZACIÓN. Un discurso artístico es en cierto modo un proceso vivo. Si las obras en general y hasta ahora han sido siempre el resultado “conservador” de un proceso (algo menos procesual y más definitivo), el discurso artístico, ese entramado de conceptos, afectos, materiales, dispositivos de exposición, que dan como resultado una poética, una poiesis, una autopoiesis, es definitivamente más rico debido a la incorporación de conocimientos provenientes de otros ámbitos. Esas incorporaciones desequilibran los apriorismos y después de un proceso de reorganización interna y de modificación del contexto (la apertura de un espacio de negociación) dan lugar a una evolución del discurso. Un discurso que es co-evolutivo con el ambiente, un discurso que se ha forjado entre la resistencia, la adaptación y las necesidades propositivas.

1.2. –JUEGO. El filósofo alemán Hans-Georg Gadamer nos habla del arte como transformación del juego en construcción; y el pragmatista americano, Richard Rorty, nos habla de la ironía como el modo de poner distancia frente a las creencias que hemos heredado (entre ellas la creencia en la verdad de las cosas como correspondencia de nuestro lenguaje con lo que pasa ahí fuera en el mundo). Ambos conceptos, uno fundamentado en el juego que presenta la figura del artista como jugador-constructor y el otro que presenta al artista como una forma peculiar, sui generis, del ironista que da lugar a propuestas vigorosas y por tanto nuevas... ambos conceptos, decíamos, nos hacen pensar en ellos como aliados de los nuevos modos de producción artística. Tanto el juego como la ironía devienen artilugios de aflojamiento dentro de sistemas rígidos. Para Gadamer, jugar es un modo de tanteo, de vaivén, una falta de compromiso salvo el que se contrae con el propio juego en el que el jugador termina, sin embargo, jugándose. La enajenación en el juego es lo que produce una transformación en el jugador que aparece como una especie de médium de aquello que necesita ser creado y que dará lugar a un mundo, construir un mundo. Para Rorty, ironizar es aflojar, es descreer, y supone un liberarse de las normas preestablecidas y entretejer de manera personal un mundo, construir un mundo.

Y construir un mundo es la tarea de hacer surgir un discurso artístico, aunque fuese no verbal, en el que las obras salpican como hitos el trayecto y lo reconducen. Jugar e ironizar supone abrir posibilidades, alejarse del destino marcado por las tradiciones y aliarse con el caos. Supone, como el artesano cósmico de Deleuze salir afuera mirar cara a cara al caos y recoger sus energías para dar lugar a lo que él llama un “caosmos”, un híbrido de caos y cosmos. Como la vida. Como la sociedad. Como el arte.

Jugar e ironizar son, desde mi punto de vista, modos de la complejidad. La renuncia al orden establecido, de la tradición o del léxico último (el sistema de creencias al que nos aferramos sin tener ninguna justificación disponible). Jugar e ironizar suponen la puesta en valor del azar del juego, del descreimiento y de la ironía dando lugar a la evolución de nuestras posibilidades discursivas y la apertura a la sorpresa. Dejar valer algo contra nosotros, encontrar alguna razón contra nuestras “esencias” en el discurso del Otro, como nos dice Gadamer, significa abrir las puertas a las perturbaciones, significa dotarnos de mecanismos de encaje para asumir a ese Otro que también se encuentra inadvertidamente dentro de cada uno de nosotros pero al que seguramente nunca hemos desarrollado. Dejar valer algo contra nosotros mismos significa la posibilidad de una autoconstrucción que se produce al hilo de lo que nos está pasando, una improvisación, y no una repetición de algo que ha sido meramente programado. Dejar valer algo contra nuestros discursos significa estar dispuestos a la desterritorialización, a captar energías ahí fuera como nos dice Deleuze, fuera de nuestro territorio, e incluso a transformarnos en otra cosa. Sin miedo. Pero con prudencia. Prudencia infinita. La desterritorialización absoluta es igual a muerte o marginación. Uno, como una célula puede tener una membrana semipermeable, porosa y dejar entrar y salir aquello que nos conviene, pero tenemos que tener membrana, límites. Como la vida, como el cerebro, como las sociedades, como el arte.

Pero atentos a estos peligros, sabemos que si algo diferencia a la verdadera complejidad de su simulacro es que no puede ser programada. Y, en último término, no tiene sentido hacerlo. La complejidad surge, como el sentido de nuestras vidas o el sentido de una obra de arte como un acontecimiento en el límite

del caos y produce una co-evolución con el ambiente. El discurso artístico es evolución. Otra cosa sería recaer en los dogmatismos. Por ello, jugar e ironizar sirven para trazar una cartografía más compleja que la traíamos antes de producirnos como jugadores o ironistas.

1.3. –ENDOCONSISTENCIA. (estabilidad lejos del equilibrio) Como decía de otro modo, tratar de desarrollar un discurso artístico se parece más al desarrollo de un proceso vital que al desarrollo de un programa o manifiesto. Acabados los dogmas de fe, la coherencia interna ya no es una estructura inamovible, ni una armadura resistente a los cambios. El discurso artístico no debe constituirse en un quiste que además termine calcificando. Muy al contrario, la coherencia interna debe estar preparada para los cambios, ha de ser, si me lo permitís, inteligente. Cuando esa coherencia interna sea capaz de asumir esas perturbaciones, el sistema, el discurso, no acabará meramente adaptado o, en el peor de los casos extinguido. La especialización radical funciona como sistema aislado, la hiperespecialización como sistema cerrado dando lugar a la imposibilidad de intercambio con el exterior. La endoconsistencia de un discurso artístico cada vez más debe abrir la puerta a otras posibilidades sin tener que dejar de ser él mismo. La autoorganización interna no es nada si no es también auto-hetero-organización. En definitiva, un discurso artístico, una poética, hoy día debe tratarse de un sistema vivo, en permanente revisión, dispuesto a recombinarse con todo aquello que lo haga más fuerte y más rico y evitar todo aquello que lo bloquee o que lo diluya. Estar lejos del equilibrio, dispuesto a cambiar, significa al mismo tiempo ser estable, casi metaestable a base de una fortaleza muy frágil. Como la vida.

1.4. –MULTIPLICIDAD. Como decíamos antes, no aparecemos en un mundo en blanco. Somos arrojados en un mundo que ya tiene muchas cifras, muchos códigos, mucha historia. El mundo está plagado de diferencias con las que hemos de tratarnos. Los niveles más complejos de organización están compuestos de subsistemas, de distintos niveles de organización, de pliegues, de redes y bucles de retroalimentación negativa y positiva, de jerarquías y estratos y de transversalidades y azares. El mundo no es uno. Es una Multiplicidad sustantiva y diversa. Y cada vez que aparece un general o un marcapasos para enmendar las distinciones y uniformizar a la plebe (sea esta de neuronas, de hormigas o de individuos

humanos), corremos el riesgo de darle la espalda al futuro, a la diversidad. El futuro no está dirigido, decíamos que es inconsciente, no hay allí nadie esperando el cumplimiento teleológico de nada. Y, sin embargo, los generales y los marcapasos dan órdenes para el cumplimiento del deber. Estos generales aparecen por doquier y en los discursos artísticos toman la forma de manifiesto más o menos encubierto. Cuando un artista es preguntado por aquello de lo que se ocupa y sabe delimitarlo claramente podemos tener la sospecha de que un general se ha establecido en sus territorios. Entonces, sus quehaceres artísticos están dirigidos, el general interior o exterior (económico, esencialista, político, tecnológico, formalista, mediático, científico, o del tipo que sea) ha tomado el mando. La Multiplicidad ya no es sustantiva. El discurso se empobrece y las barricadas aparecen por todos lados. La militarización ha ocupado todos los niveles y la muerte está cerca. El *exitus* (ese eufemismo que antes utilizaban los médicos para señalar que se había producido una salida, la muerte) ha ocupado el lugar de la vida. Ser complejos, estar vivos, es observar que la reificación de nuestras acciones y nuestros discursos artísticos no pueden constituir una poética si cada día nos sentimos obedeciendo los mandatos mercantiles o sociales o los dictados de esta o aquella ideología. Por ello, la interacción con otros en el mismo nivel, sin demagogia, es un buen modo de acabar con los generales, y la participación, la colaboración discursiva que no degenera en la dictadura del consenso es un buen antídoto contra los generales.

3. En el desarrollo histórico

1.1. –GENERAL. Si bien se pueden identificar *grosso modo*, es decir “de manera grosera”, algunos patrones dentro de la historia del arte: primitivo, clásico/barroco, romántico, moderno y en cierto sentido podríamos incluso entrever repeticiones de esos patrones dentro de algunos movimientos artísticos, parece posible concluir que los desarrollos históricos proceden de modo parecido a la vida, a los sistemas biológico y por tanto a la evolución. Estos desarrollos que nos parecen lineales y con mirada retrospectiva “inevitables”. han procedido, como no podía ser menos, de forma sorpresiva, improvisada. Nunca han sido prospecciones. ¿Quién durante el impresionismo podía prever la aparición del surrealismo? ¿Quién desde el barroco hubiese podido predecir la aparición del neoplasticismo? ¿Quién desde el manierismo hubiese atisbado la entrada en escena del arte conceptual? La linealidad de la historia del arte nunca ha sido tal, si bien hemos tratado de

simplificar las corrientes y hemos intentado identificar linajes. Pero la historia de las producciones artísticas podía haber sido otra. ¿Cuántos efectos mariposa no se habrán producido también aquí? Estos procesos han dependido de la no-linealidad de los desarrollos artísticos, de la acumulación de pequeñas transformaciones y pequeños azares que desembocan en procesos de bifurcación detrás de los cuales van corriendo generaciones de artistas: Dadá-Duchamp, por ejemplo.

Sin embargo, hoy día sí que nos parece que aunque no sea posible definir esa linealidad, las condiciones digamos no-lineales, al menos miradas desde el presente, son mayores que entonces. Se han multiplicado las posibilidades, al menos en términos teóricos (porque en términos prácticos y de visibilidad podemos apreciar un reduccionismo de carácter económico o mediático que deja sin operatividad aquellos lenguajes y posibilidades que no sean rentabilizadas en un mundo simplificado mercantilmente). Y la historia, incluso en términos retrospectivos, comienza a fragmentarse en un estallido de posibilidades que conduce también a una multiplicidad sustantiva. Las herramientas conceptuales que nos aporta la complejidad permiten hacerse una cartografía muy distinta de los itinerarios que hasta ahora nos hemos otorgado para orientarnos en la historia. Las jerarquías siempre estuvieron enredadas, otra cosa es que supiésemos verlo. Y las bifurcaciones producidas, uno de cuyos máximos exponentes es un acontecimiento, el acontecimiento DADÁ-Duchamp, han dado lugar a lo que podríamos llamar por extensión cambios de paradigma también en el arte. La acumulación de procesos, la no-linealidad del sistema, la reflexividad, las predisposiciones a los procesos evolutivos nos recuerdan que nuestras producciones humanas están marcadas por cartas semejantes a las de los procesos biológicos. Por eso decíamos al principio que el arte es un sistema abierto en cierto modo metaestable. Es capaz de hacer las digestiones más pesadas de las perturbaciones más fuertes y transformarse en otra cosa sin dejar de ser arte (como la filosofía o la ciencia). Los procesos históricos son tan complejos que las condiciones iniciales determinan parte de su evolución pero no explican los cambios producidos en cada circunstancia histórica. Es por esto que llevamos desde Hegel de un modo u otro hablando de la muerte de un ser vivo, el arte, sin calibrar bien sus capacidades autoorganizativas.

1.2. –ESPECÍFICO. Desde un punto de vista específico las ciencias de la complejidad y sus desarrollos teóricos y técnicos consecuentes vienen desde hace tiempo dando algunos frutos en los desarrollos tecnológicos y conceptuales del arte. Si bien esta digestión está por hacer, parece que la comprensión de fenómenos globales en el modo que lo hacen estas ciencias, tiene mucho que aportar a las nuevas producciones artísticas y al reconocimiento de procesos anteriores. Los nuevos formatos de producción, los nuevos modos de gestión de herramientas, los nuevos modos de interrelación con el contexto, están puestos en marcha. Y aunque no podemos hacer predicciones a largo plazo en el desarrollo de procesos artísticos –esto de la futurología ya se acabó-, se aprecia esta influencia. Por ejemplo en el arte generativo, en el arte interactivo, en procesos de retroalimentación, en el desarrollo de redes complejas, en la búsqueda de emergencias, en el uso de códigos, en la investigación en autómatas celulares, etc.). Sin embargo, todo esto no parece ser suficiente y a menudo está en manos aún, digámoslo así, de técnicos o comerciales (siempre más respaldados económicamente que los artistas). Y aunque Deleuze nos decía que sólo en la técnica hay imaginación, la técnica de los técnicos de los que estamos hablando es en general, y discúlpenme los implicados, un tanto naïf. Este fenómeno no es nuevo en la historia, muy a menudo los artistas han sacado partido de los avances científicos y tecnológicos tiempo después de que estos fuesen descubiertos o inventados y mientras tanto los desarrollos tenían un carácter entre instrumental y meramente lúdico. Cuando miramos a nuestro alrededor, los “productos artísticos” forjados en el terreno del arte medial nos encontramos a menudo con artefactos más o menos ingeniosos que no dan cuenta de la verdadera complejidad de nuestras realidades vitales. Es por esto que en este terreno de la historia que hemos llamado específico parece que aún hay mucho terreno que desbrozar y muchas aventuras que correr siempre y cuando no perdamos de vista que las funciones del arte no son las de la tecnología. Si de lo que estamos necesitados siempre es de una cierta autocomprensión de qué somos y adónde vamos, de qué es esto que llamamos existencia y de comprender en qué mundo hemos sido arrojados; en definitiva, si queremos revolvernos lo menos posible (como la mosca en el papel engomado de Kafka) en el sinsentido de la existencia, no es de recibo que nos detengamos extasiados ante los juguetitos (divertidos pero banales) que nos brinda una tecnología que apenas en algunas

ocasiones consigue posicionarse en los terrenos de la crítica o de la propuesta de alternativas vitales.

4. En el sistema del arte

1.1. –INCERTIDUMBRE/SOSPECHA. El sistema artístico es incierto de un modo particular: está acostumbrado a sospechar y a resultar sospechoso. Empezando por esto último, el sistema de consensos producidos desde una cierta expertización es a menudo cuestionado por casi todos aquellos que no pertenecen de algún modo al sistema del arte y que por tanto no perciben ninguna rentabilidad del mismo (del tipo que sea) pero también es cuestionado por todos aquellos que, fracasados dentro del sistema, cuestionan las bondades de dicho *statu quo*. Si bien hemos dicho que las producciones artísticas en forma de obras y sus respectivas poéticas pertenecen al ámbito de los sistemas abiertos no estamos muy seguros de que el sistema del arte pertenezca tan claramente a tal categoría. Cualquiera puede ver esto. De modo que las ideas que configuran esa constelación que llamamos complejidad podrían interferir, ya lo están haciendo de un modo u otro, en el sistema del arte como si de una perturbación se tratase y procurar otros modos de organización. El factor institucional, el sistema económico/mediático y el juego de intereses ha sido y es tan apabullante en este terreno como en cualquier otro. Pero la cuestión es que la dedicación sobreentendida del arte a las cuestiones de comprensión de las realidades vitales y la construcción de elementos de fortuna para mejorar esas realidades están en la base de su actividad. La incongruencia es tremenda. Afortunadamente ya hace tiempo que han aparecido alternativas en este sentido. La autogestión, la autoorganización, la formación de redes paralelas a los sistemas institucionales y corporativos y los fenómenos de participación activa entre otros o las universidades nómadas, han comenzado a hacer mella en unos territorios bunkerizados que no dejan de intentar asfixiar todo aquello que escape a su control desde unos parámetros preñados de intereses inconfesables. La complejidad de estos nuevos modos de organización están interfiriendo en la verticalidad del sistema de un modo que aún no ha sido bien advertido por los jerarcas institucionales o el *establishment* empresarial.

Sin embargo, y aunque esto es más que deseable, las maneras de oposición tampoco deben estar satisfechas. La tentación de una elevada autoestima que no

esté fundada en una honda autocrítica puede desembocar en una profundización de los problemas y en una rigidez, esta vez horizontal, que caiga en el error de subestimar aquellos comportamientos que no se sometan a esos parámetros. No parece que debamos sustituir la dictadura vertical por la dictadura horizontal. Y existen indicios suficientes de que esto pueda estar ocurriendo. Los generales amenazan por doquier.

Respecto a lo de que el sistema del arte siempre sospecha es más una constatación que algo que requiera una explicación. De todos modos, sí que podemos preguntarnos si a medida que la complejidad de nuestras vidas aumenta, si a medida que las relaciones comerciales se diversifican y emboscan en argumentos de diversa índole, si no es legítimo que el sistema del arte, especialmente de sus productores, sospechen, a cada paso que dan, mucho más de lo que ya lo hacían. La complejidad de redes metabólicas del mundo actual nos tiene a todos sumidos en una permanente actitud de desconfianza sobre los intereses que pueden aparecer detrás de esta o aquella acción. Y se me ocurre, aunque sólo en grado de tentativa, que sólo podemos hacer frente a esas sospechas desde la propia complejidad. Sabemos que aunque *de jure* se digan otras cosas, *de facto* los trabajos mejor tratados mediáticamente son aquellos fácilmente reductibles a eslóganes efectivos y pegados a la actualidad más ramplona. Los top 100 que aparecen por todos lados. Que lo de las etiquetas comerciales, en este caso con un barniz intelectual, es lo que mejor funciona para otorgar visibilidad a unas propuestas a menudo raquílicas en sí mismas o raquitizadas por los agentes comerciales para ser mejor vendidas. Por tanto, contestar a un mundo de intereses espurios con eslóganes es una forma de resistencia que se me antoja banal. Las estrategias de resistencia mediante la sobreidentificación con el sistema conducen a muy poco, lo vemos cada día. La respuesta que propongo desde aquí es la de trabajar de manera compleja atendiendo a todas las razones que podamos para, al menos, no ser devorados por la maquinaria grotesca de la mercantilización y así poder entrever otras posibilidades. La complejidad debe constituirse en lo opuesto a la ingenuidad. Así lo es desde los aparatos cínico-mercantiles que campean a sus anchas por las avenidas mediáticas de esta medial-democracia que nos hemos dado. Por tanto, responder con una complejidad conscientemente incorporada a las actitudes de

intervención en el sistema artístico creo que es un modo más plausible de resistir *sotto voce* y un modo más interesante de seguir pensando al margen de las amenazas, algo que es verdaderamente importante y que no debemos dejar en manos de ningún otro. Que cada cual, cada mañana, simplemente, como decía Deleuze, haga su cama.

1.2. –SISTEMA ABIERTO. Si el sistema decimos que está muy cerrado en unos aspectos, también podemos decir que está abierto arbitrariamente en muchos otros. Quizás sea nuestra tarea abrirlo selectivamente. No vale todo. Una célula, un cerebro, una sociedad, lo decíamos antes, no lo admiten todo: hay membranas selectivas, sentidos selectivos o normas selectivas.

Cuando se producen hostilidades contra el sistema artístico, éstas tienen orígenes internos (fundamentalmente insatisfacción de los agentes: “por qué no tengo reconocimiento en forma de éxito y dinero”) o externos (fundamentalmente incompreensión hacia las actividades artísticas: “eso lo hace mi niño” o “la mona chita pinta mejor”). Si pensamos en ambos tipos de hostilidades y queremos dejar valer algo contra nosotros mismos deberíamos asumir que este sistema oscila entre la apertura a intereses de poder, mercantiles o sociales y la cerrazón a la incorporación de otros modos de organización que no sean los de la tradición (artista, galerista, crítico, museo, espectador). La visión compleja de este estado de cosas puede ayudarnos.

Si viésemos el sistema del arte desde una perspectiva compleja, entenderíamos que las membranas están alteradas: se cuelan tóxicos y se dejan escapar oportunidades como si fuesen detritus. Pero ¿quienes o qué constituyen esas fronteras, esos límites, esas membranas? Nosotros, sólo nosotros. Uno no puede hacer abstracciones del tipo: el sistema artístico está ahí, yo aquí. El artista, el intermediario mercantil o intelectual, el público. El sistema artístico somos todos los que de una manera u otra formamos los contenidos del mismo y también su perímetro definible. Las actitudes, permisivas o intolerantes, de cada uno de los elementos que componemos este sistema dan lugar a que sea lo que es. Si somos tolerantes con los tóxicos, se producen cadenas de tóxicos puestos en fila dispuestos a acometer el asalto. El contagio es poderoso y entonces, como si

fuésemos ajenos a los hechos nos preguntamos ¿quién está dispuesto a dejar valer sus intereses? “Por favor, tú primero”. Sabemos que, en según qué medios, adoptar una posición intolerante acerca de determinados tóxicos nos puede arrinconar durante mucho tiempo y sumirnos en el ostracismo. Y también sabemos que si somos intolerantes con las oportunidades más sabrosas para no mover demasiado la foto a ver si nos quedamos fuera, producimos un efecto barricada que impide la respiración del sistema.

Pero los tóxicos no son sólo comerciales o sociales, existen tóxicos emboscados en aparatos intelectuales que transmiten enfermedades aún más incurables que las mercantiles. Cuando se produce la puesta en marcha de los estudios visuales al cobijo de los estudios culturales, las maniobras de toma de poder han sido incesantes y las buenas intenciones de muchos se descubren a sí mismas como efectos de una manipulación interesada. Cuando los grupos y espacios alternativos son sólo una plataforma consciente de asalto al museo, todo el trabajo en apariencia generoso y honesto queda deslegitimado y la tristeza se acomoda en nuestras consciencias. Cuando el arte político percibe pingües ganancias por la denuncia de situaciones de humillación, miseria o muerte, el sistema entero quiebra su razón de ser. Cuando la caída en las fauces de la fascinación tecnológica nos arremolina en torno a dispositivos banales las oportunidades del pensamiento se reducen prácticamente a cero.

Asumir la complejidad del sistema artístico supone estar atentos a todos estos factores que intervienen en él. Y, como consecuencia, estar atentos supone abrir las puertas a las perturbaciones externas que lo hagan más rico y cerrar la puerta a las perturbaciones que lo hacen más pobre. Estar atentos es no dormirse en la autosatisfacción sino elevar el grado de alerta.

1.2. –REDES. Todo está en red. Todo ya lo estaba de un modo u otro, es sólo que ahora nos damos cuenta de que además de organismos teníamos cuerpos sin órganos. Y las redes están teniendo consecuencias insospechadas en el sistema del arte. O ¿deberíamos de hablar ya, en plural, de sistemas del arte? La comunicación sofisticada más allá de la localización en el mundo real está generando oportunidades que hace sólo unos pocos años no podíamos ni siquiera

atisbar. Las redes de colectivos, de individuos que se conectan para rediseñar el mundo son incomparables con cualquier otro mecanismo de comunicación conocido. La comunicación en redes complejas, que modifican sustancialmente las prácticas de los individuos pero también las de las instituciones y las del sistema rígido que nos habíamos dado, están haciendo surgir nuevos modos de relación. Los efectos mariposa aquí, en este “mundo pequeño” se están multiplicando y acelerando. La actualización de conductas y los nuevos modos de subjetivación asoman por todos lados. Las multitudes inteligentes que emergen como reacción a las jerarquías formales en forma de aparato de estado surgen espontáneamente porque la cercanía entre individuos es mayor ahora. La web 2.0 nos seduce (comercialmente, todo hay que decirlo) por un mundo de posibilidades multidireccionales que antes era sólo una fantasía.

Bien. Todo esto está muy bien, es magnífico. Todas esas aportaciones y muchas más que se producirán son estupendas. Pero podemos preguntarnos ¿pensamos lo que hacemos? ¿Estamos siendo conscientes de que aún antes de comunicarnos tanto deberíamos pensarnos en qué consiste esto de la hipercomunicación? ¿Son tan inteligentes las multitudes como algunos dicen? ¿No existe una especie de síndrome de hiperconexión que corre paralelo a una falta de verdadera interacción? ¿No llamamos falsamente “comunidad” a aquello que es meramente un “colectivo” de intereses? ¿No parece a veces que nos emboscamos en la conexión infinita para no pensar? ¿No es el dolor insoportable de la existencia lo que nos empuja a arrojar fuera la autoconsciencia? ¿Queremos reducir nuestros grados de responsabilidad individual por una dilución entre los flujos? ¿Está ganando la masa otra vez y no nos damos cuenta de que aunque parezca diferente cedemos demasiado al liderazgo vocinglero del espectáculo? Y aunque sabemos que la forma... informa ¿No es todo esto una máxima potencia de lo formal absurdo? ¿No estamos en un nuevo formalismo de flujos variables y remolinos incesantes? ¿No son estas nuevas formas o formatos nuevos devoradores de contenidos que una vez deglutidos vuelven a la captura indiscriminada de otros? ¿No es este metabolismo infinito e improductivo un modo de negar que algo aún pueda ser pensado? ¿O es al contrario? En todo caso, dejar en manos de otros las tareas del pensamiento es lo que nos hace más débiles, más dóciles. El equilibrio inestable en el que desenvolvemos nuestras vidas puede servir para lo mejor pero también para lo

peor. Si dejamos valer demasiado contra nosotros mismos nos vamos a encontrar todos en una confusión generalizada en lugar de encontrarnos con las mejores opciones. El sistema del arte debe contribuir a lo mejor. Pero, como decíamos antes, esa especie de abstracción epifenoménica que constituye el sistema del arte está compuesto de elementos en continua interacción. Debemos pensar lo que deberíamos ponernos a pensar antes de ponernos a comunicar lo que no sabemos si debemos comunicar.

1.5. –POSTPRODUCCIÓN. Sólo un ejemplo. No sólo todo son redes sino que todos somos postproductores. Nicolás Borrieaud nos ha ofrecido dos textos que demuestran que a veces tenemos que recurrir a lo obvio para percibir cómo nos contamos las cosas que nos pasan y tratar de entender qué nos pasa: una, “Arte relacional” -estamos relacionados-; dos, “Post-producción” -hacemos cosas con lo que ya había-. Lo que no es tan seguro es que esas obviedades hayan sido interpretadas hasta sus últimas consecuencias.

La naturaleza, maestra siempre más allá de sus interpretaciones románticas, nos lo viene diciendo desde el principio de nuestros tiempos, -los de ella son mucho más longevos. Que... estamos relacionados y que debemos poner énfasis en estos aspectos incluso desde el mundo del arte. Claro. Pero ¿nos especializamos sólo en relaciones o pensamos con qué objeto nos relacionamos? Lo de estar juntos está muy bien, este siempre ha sido el *leit motive* de la fiesta. Pero en el sistema del arte ¿basta con eso?

Respecto a la postproducción, (el apropiacionismo, el dj, el comisario, el artista total, etc.) ahora sabemos que la naturaleza es el agente más postproductor y más apropiacionista que jamás podríamos imaginar. El uso de material antecedente para generar nuevas respuestas, la reorganización de elementos previos, materiales o energéticos, está en la base de la evolución. La evolución es eso. Pero ahora nos podríamos preguntar en el sistema del arte quiénes son los mayores postproductores, quiénes son aquellos que más complejidades manejan para determinar respuestas a nuestro mundo complejo. Primero el artista postproductor que maneja materiales precedentes y equipos humanos multidisciplinares, luego el comisario postproductor que interpreta y maneja a los anteriores, luego el

grandísimo comisario postproductor que decide sobre la actividad de los comisarios locales, luego el director de museo hiperpostproductor que también maneja a los anteriores, luego el ministro de cultura superhiperpostproductor que otorga o veta a los demás... Y luego... simplificando... ¿qué hay por encima de nuestro ministro superhiperpostproductor? sus votantes: la audiencia. Está claro que, este círculo virtuoso para unos y vicioso para otros, es eso, un círculo o como mucho una espiral... nos vemos envueltos en una espiral de... complejidad, bucles de retroalimentación positiva o negativa, que van determinando nuestra existencia.

La complejidad, su visión científica, nos demuestra a artistas pero también a científicos y a filósofos, que a ojos de la naturaleza en muchas ocasiones, nosotros los humanos, estamos todo el tiempo descubriendo América. Es una permanente lección de humildad. Pero sólo si somos capaces de mirar y actuar en torno a este amplio panorama que se nos despliega, sólo si queremos ser conscientes de todo esto que se desenvuelve a nuestro alrededor con la máxima "naturalidad", estaremos en condiciones de aprender algo y de aportar algo. En definitiva, esta dedicación trata de eso, de aportar algo interesante. Dudo mucho haberlo conseguido hoy y por eso pido disculpas.

Muchas gracias.

Ah!!!! Perdón, lo de *Pensamiento evolutivo*... es un acertijo con muchas soluciones, si os apetece escoged cada uno la vuestra.