

Resumen / Funciones formales y discurso creativo

El sujeto creador y su discurso obtienen, a lo largo del siglo XX un estatuto epistemológico nuevo: a través de los manifiestos y los textos pre-surrealistas y surrealistas que vinculan el campo de la plástica y el de la poesía, analizados por Maurice Blanchot, a través de los escritos teóricos de Roland Barthes, en torno al Grado cero de la escritura, a partir de los conceptos de diseminación y de deconstrucción planteados por Derrida. Las ideas acerca de la creatividad abandonan, ya en las primeras décadas del siglo, los laberintos especulativos del espíritu absoluto y de la contemplación para alcanzar el discurso mítico, político, periodístico. Los ejes teóricos del nuevo discurso creativo están trazados por la reformulación marxista de la dialéctica hegeliana, por el descubrimiento freudiano del inconsciente y por los textos llamados modernos que se inscriben en una lógica otra, desde Lautréamont a Mallarmé. Una concepción proveniente del formalismo ruso, en especial de Jakobson: la función poética, recorre tanto este discurso como la nueva crítica.

Palabras clave

arte - azar - creador-programador - creativo - deconstrucción - epistemología - especta-actores - función-poética - generativismo - hermenéutica - Idea - inconsciente - lenguaje-poético - signifiante/significado.

Summary / Formal functions and creative speech

The creator subject and its speech gain, along the XX century a new epistemological statute: through the manifests and pre-surrealist and surrealist text, which join the plastic fields with the poetry field, analysed by Maurice Blanchot, through the theoretic writings of Ronald Barthes, about the "Grado cero de la escritura" (Degree zero of Literature), starting from the concepts on dissemination and deconstruction stated by Derrida. The ideas on creativity leave behind yet in the first decades of the century, the speculative labyrinth of the whole spirit and the contemplation of reaching the mythic, political and journalistic speech. The theoretical edges of the new creative speech are traced by the Marxist refunding of the Hegelian dialectic, by the Freudian discovery of the unconscious and by the called "modern texts" which inscribe a logic inside others, from Lautréamont to Mallarmé. A new conception which arise from the Russian formalism, specially from Jakobson: the poetic function, peruses this speech as well as the new critic.

Key words

art - creative - creator - deconstruction - epistemology - generativism - hermeneutics - idea - performance-actors - poetic function - poetic language - program director - random - significant/meaning - unconscious.

Resumo / Funções formais y discurso criativo

O sujeito criador e seu discurso conseguem, ao longo do século XX, um estatuto epistemológico novo: mediante dos manifestos e os textos pre-surrealistas e surrealista que vinculam o campo da plástica e da poesia, analizados por Maurice Blanchot, a través dos escritos teóricos de Roland Barthes, relacionados ao Grado zero da escritura, a partir dos conceitos de disseminação e de deconstrução planteados por Derrida. As idéias acerca da criatividade abandonam, já nas primeiras décadas do século, os laberintos especulativos do espírito absoluto e da contemplação para alcançar o discurso mítico, político, periodístico. As linhas teóricas do novo discurso criativo estão trazadas pela reformulação marxista da dialéctica hegeliana, pelo descobrimento freudiano do inconsciente e pelos textos, chamados modernos, que se escrevem numa outra lógica, desde Lautreamont a Mallarme. Uma concepção proveniente do formalismo ruso, em especial de Jakobson: a função poética, recorre tanto este discurso como a nova crítica.

Palavras chave

arte - azar - criador-programador - criativo - deconstrução - epistemologia - especta-actores - função poética - generativismo - hermenéutica - ideia - inconsciente - linguagem-poético - signifiante/significado.

Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación, N° 16 (2004). pp 77-84. ISSN 1668-0227

* Centro de Estudios en Diseño y Comunicación, Facultad de Diseño y Comunicación, Universidad de Palermo.
infocedyc@palermo.edu

Sylvia Valdés: Doctora en Historia de la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales de Paris; Francia. Docente Universidad de Rouen; Francia, Universidad Complutense de Madrid; España, Universidad de Cambridge Reino Unido. Breaña. Profesora de la Facultad de Diseño y Comunicación de la UP Miembro del Comité de Arbitraje Centro de Estudios en Diseño y Comunicación, Facultad de Diseño y Comunicación, Universidad de Palermo.

Funciones formales y discurso creativo

Las ideas acerca de la creatividad abandonan, ya en las primeras décadas del siglo XX, los laberintos especulativos del espíritu absoluto y de la contemplación para alcanzar el discurso mítico, político, periodístico. Gracias a una alianza del estructuralismo, de la sociología y del psicoanálisis el discurso creativo proveniente de los diversos campos culturales aparece bajo una nueva luz según una triple tesis implícita:

1. La concepción de la obra, ya sea literaria plástica o musical exige, dado que se la considera como discurso, una confrontación con las ciencias del lenguaje pero también una diferenciación en relación a ellas.
2. Su inmersión en la historia implica la necesidad de considerar las condiciones socio-económicas de la época.

3. Por ser resultado de la concepción de un sujeto se orienta hacia un orden corporal, físico, substancial y, de hecho, hacia el psicoanálisis.

Dentro de este panorama de renovación del pensamiento creativo es preciso tener en cuenta que toda teoría de la creatividad es tributaria de una concepción del sujeto. En algunos casos plantea esta concepción, en otros la implica o bien se empeña en refutarla. Cada una de estas posturas supone una función formal diferente. Conviene trazar un recorrido de estas funciones formales, desde que ellas adquieren un estatuto epistemológico nuevo hacia fines del siglo XIX, con la irrupción de experiencias intelectuales, políticas y sociales que cambian la estructura del discurso creativo y se designan habitualmente con los nombres de Mallarmé, Marx, Nietzsche, Freud, quienes operan formulando discursos revolucionarios, más que innovadores, en sus campos respectivos. Estos discursos cambian radicalmente el sentido de las concepciones creativas y establecen una suerte de corte epistemológico con el pasado. Se podría incluso establecer una teoría, en el sentido de un discurso analítico, acerca de los sistemas significantes que cambian de signo y redireccionan el fenómeno creativo. Este nuevo discurso se apartaría de las teorías aceptadas y reconocidas acerca de la creatividad para proponer ejes teóricos nuevos que respondan a estas crisis revolucionarias del sentido, a los procesos del sujeto y a la estructura de los discursos. Esta readaptación de las teorías de la creatividad actualmente aceptadas y en curso consistirían en tratar de encontrar no los contenidos sino, el *topo* del procedimiento teórico formal. Tratar de encontrar, las condiciones reales de la producción de una teoría no significa elucidar sus evidencias como tales sino analizarlas, desmontarlas, deconstruirlas para mostrar el origen dialéctico de aquello que se muestra como evidente.

Esto equivale a plantear una teoría como un espacio heterogéneo del que forman parte el sujeto creativo, como también la base económico-social en la que se despliega su práctica. Puede considerarse que estos nuevos ejes teóricos están trazados por la reformulación marxista de la dialéctica hegeliana, por el descubrimiento freudiano del inconsciente y por los textos llamados modernos que se inscriben en una lógica otra, desde Lautréamont a Mallarmé.

En efecto, estos textos extraen la contradicción de la esfera de la especulación donde el pensamiento formal la mantiene para situarla en el lugar de la acción: momento esencial del concepto (Hegel) esencia de las cosas (Lenin), el inconsciente ignora la contradicción, es decir está hecho de contradicciones (Freud) El verbo es un principio que se desarrolla a través de la negación de todo principio y plantea el azar como Idea (Mallarmé).

Todos estos textos inauguran un lenguaje que no recubre el poder de juzgar, tal como lo define Kant - posición que se remonta a la ley de identidad que el platonismo lega al pensamiento formal y a los *modus operandi* de la escolástica- el nuevo lenguaje desafía la lógica formal y con ella las formas clásicas de representación.

Si el concepto de dialéctica puede sostenerse en una actitud materialista o, como dice Marx racional, es porque opera no en el interior de una esfera homogénea (conceptos, ideas) sino como concepto-base de la producción y no sólo de la producción industrial o agraria, sino de la producción de formas significantes en el terreno artístico y poético. La dialéctica juega en el lugar mismo en que se articulan dos órdenes: la materia objetiva que proviene de la actividad práctica humana (Marx, primera tesis sobre Feuerbach) y el orden significativo.

En la medida en que la brecha freudiana abierta en el método cartesiano permite que se dibujen y articulen en los discursos diversas topologías, estas topologías toman el lugar de la intención. Evidentemente esta readaptación implica un punto de vista materialista y dialéctico. Este cambio de orientación de los ejes teóricos se fundamenta en dos razones por una parte en la crisis de sentido que se opera en el pensamiento occidental a fines del siglo XIX y principios del XX. Esta crisis lejos de ser accidental es inherente a la función significativa y al hecho social y, por otra parte, engendra hechos creativos radicalmente nuevos porque interviene en la materia constitutiva, tanto como en las funciones formales de los discursos. Incluso la razón lingüística, que para Saussure toma el relevo de la razón filológica, hace su revolución interviniendo sobre la unidad constitutiva de la lengua. El famoso juego entre significativo y significado opera una apertura vertical en el sistema de signos de la lengua y, además, impide que se reduzca la lingüística a un texto, a una ley o a un sentido único. La lingüística estructural derivada de Saussure explora este nuevo espacio epistemológico prescindiendo del sujeto. Seguramente porque a Saussure le interesaba básicamente balizar el campo de la lingüística para conferirle un status científico. Sin embargo en el decalage abierto entre el significativo y el significado, un sujeto de la enunciación se perfila. La gramática generativa, planteada por Chomsky, restablecerá el lugar del sujeto sacando del olvido a la gramática general y al sujeto cartesiano para justificar las funciones recursivas de los árboles sintácticos. Sin embargo la gramática generativa configura la reparación del olvido de Saussure, más que un sistema radicalmente nuevo. Según Julia Kristeva la gramática estructural o generativa respon-

de a los mismos presupuestos que estaban implícitos en la corriente estructuralista, presupuestos que el generativismo explicita pero, no por eso, dejan de ser parciales.

La gramática generativa es una confesión del olvido de la lingüística estructural más que un nuevo comienzo a partir de cero: estructural o generativa la lingüística a partir de Saussure, obedece a los mismos presupuestos que implícitos en la corriente estructuralista, explícitos en el generativismo se encuentran totalizados en la filosofía de Husserl. Reenvió la lingüística moderna y los modos de pensamiento que ella auspicia en las ciencias humanas a este padre fundador, venido de otro dominio, no por razones coyunturales, aunque estas no faltan [...] Se puede ver en Husserl el nacimiento de la razón lingüística, estructural o generativa reconociendo en la fenomenología husserliana, más que en Descartes el fundamento de la trayectoria generativista. Husserl comprendió y planteó magistralmente que todo acto significativo, que debe ser esclarecido por un conocimiento no se sostiene ya con el “yo pobre tesoro” sino con el ego trascendental. Si bien es cierto que la escisión del signo saussuriano (significante/significado) no vista por Husserl, introduce la posibilidad desconocida hasta entonces de encarar la lengua como un juego abierto que jamás puede ser suturado, esta posibilidad no fue explotada por el lingüista más que en sus muy problemáticos Anagramas. Por otra parte estos no tendrán una continuación en la lingüística sino sucesores filosóficos (en la palabra de Heidegger) y psicoanalíticos (en el significante de Lacan).¹

En realidad muchos epistemólogos americanos de la gramática generativa reconocen en Husserl, más que en Descartes, el fundamento del pensamiento generativista. Este reconocimiento de Husserl por parte de Kristeva es de gran importancia en esta nueva línea teórica acerca de la creatividad, ya que fue invitado por el Círculo de Praga a exponer sus teorías y Jakobson, reconoce en él a uno de sus mentores intelectuales. Es justamente en Jakobson, más precisamente en su concepto de función poética y de lenguaje poético, donde se encuentra el fundamento del nuevo sentido del discurso creativo. El lenguaje poético no está limitado al campo de la literatura, y más que un lenguaje en el sentido clásico, es una práctica cuyo borde es el lenguaje, pero también la imagen o el sonido. Este tipo de lenguaje, por la particularidad de sus funciones significantes, implica un sujeto en proceso creativo.

El lenguaje poético realiza una subversión positiva de los antiguos lenguajes y sistemas para instalar nuevos dispositivos de comunicación en todos los campos de la expresión. Destruye no solamente las creencias y las significaciones, sino además, en las experiencias radicales, la sintaxis misma. Esto ocurre en Mallarmé y en Huidobro. En Dada, en el Surrealismo y en las creaciones tanto literarias, como plásticas y musicales de los antropofagistas brasileños. En los films de Godard, en el Macunaima de Andrade, en *Parapalos* de Ana Poliak.

El lenguaje poético devela, detrás de las categorías

tanto lingüísticas como plásticas o cinematográficas, la existencia de una escena en la cual el creador, escritor, artista plástico, músico o cineasta, definido en el topos de su comunicación con el otro, comienza por negar esta comunicación para instalar un nuevo dispositivo. El nuevo lenguaje ya no es comunicativo sino transformativo y llegará en los casos extremos a una antilengua como en Joyce, en Artaud o en Gironde, a una antipintura como en Marcel Duchamp o en León Ferrari, en una antimúsica como en John Cage o en Gustavo Ribicic. En un antifilm como en Marguerite Duras o Alejandro Jodorowsky.

El lenguaje poético, a través del goce del texto, usa este placer para subvertir el código de la lengua y, con ella, el código social y lo transforma. Este lenguaje es una práctica que instala una nueva disposición en el orden simbólico un nuevo límite, una nueva forma de la enunciación, del sentido y la significación. Mallarmé inserta esta práctica en el campo de la literatura, Freud en el del psicoanálisis y Marx en el de la economía política y la sociedad. Nietzsche, por su parte con su visión poética y metafórica de la muerte de Dios instala la confusión y supera la escisión entre lo sensible y lo suprasensible.

¿Hemos eliminado al mundo verdadero, que mundo ha quedado? ¿Acaso el aparente? No! Al eliminar el mundo verdadero hemos eliminado el aparente.²

Heidegger sostiene que esta idea de Nietzsche de la destitución de lo suprasensible elimina también lo sensible y con ello la diferencia entre ambos. Sin embargo no fue Nietzsche sino (Hegel: 1802) quien anunció antes, que el sentimiento sobre el que se basa la religión de la época moderna es el sentimiento de que Dios mismo ha muerto.

El discurso creativo ya no es solamente o no es específicamente un discurso dirigido al Otro. Nuevos desplazamientos y nuevas energías se manifiestan formulando un nuevo orden simbólico una dialéctica de descargas pulsionales y deconstrucciones. En *El grado Cero de la escritura* (Roland Barthes: 1953) dice, con respecto a estas nuevas formas expresivas:

“La escritura, por el contrario, esta siempre enraizada en un más allá del lenguaje, se desarrolla como un germen y no como una línea, manifiesta una esencia y amenaza un secreto, es una contracomunicación, intimida. Se encontrará en toda escritura la ambigüedad de un objeto que es a la vez lenguaje y coerción: existe en la escritura una circunstancia ajena al lenguaje, contiene la mirada de una intención que ya no es la del lenguaje. Esta mirada puede ser una pasión por el lenguaje, como en la escritura literaria; puede ser también una amenaza de castigo como en las escrituras políticas... en las escrituras literarias la unidad de signos es fascinada, sin cesar, por zonas de infra o ultra-lenguaje”.³

Barthes analiza siempre en el fenómeno discursivo su sobredeterminación histórica y social, pero supera los planteos clásicos de determinismo histórico:

El estructuralismo no retira la historia del mundo: procura vincularla no solamente con contenidos, esto ha sido hecho mil veces, sino con formas, no solamente con lo material sino con lo inteligible, no solamente con la ideología sino con la estética”.⁴

Si bien es cierto que antes de Mallarmé, Baudelaire, Nerval y Rimbaud habían ya operado una transformación, sus trabajos creativos están todavía estrechamente sujetos a la exigencia estética. Sólo es posible considerar a Lautrémont junto con Mallarmé como artífice de esta mutación profunda y revolucionaria del lenguaje.

Este nuevo lenguaje que parece buscar una conceptualidad y una teoría nueva, que concuerde tanto con la experiencia poética como con una transformación histórico-social, permanece ambiguo en los textos de Mallarmé. Si bien colabora en revistas de contenido anarquista como *Entretiens littéraires et politiques* (Entrevistas literarias y políticas), que a partir de 1882 publica artículos de Bakouinín y de Kropotkin así como críticas y textos del propio Mallarmé. *La Revue Blanche* que publicaba a los simbolistas, entre ellos Mallarmé, era también de tendencia anarquista. Sin embargo su único texto comprometido en este sentido es la carta que escribe a Emile Zola cuando es encarcelado a causa de su *J'accuse* (Acuso) publicado en ocasión del proceso Dreyfus. Es casi exclusivamente en la práctica del texto donde Mallarmé hace su revolución y compara la actividad literaria a la explosión de una bomba, una suerte de atentado anarquista que debía ser llevado hasta sus últimas consecuencias, hasta abolir el dogma más tenaz: el de la codificación del lenguaje, última garantía de la sociedad instituida.

"Los gobiernos cambian pero la prosodia permanece intacta ya sea porque ella pasa desapercibida en las revoluciones o porque se supone que es imposible cambiar este dogma último que no puede variar y no merece ser objeto de un atentado."⁵

Si bien Mallarmé consuma este atentado contra el lenguaje y asume integralmente sus riesgos con *Le Livre* (proyecto de libro con páginas en blanco), no lo acompaña de una actitud política concomitante. Son las vanguardias del siglo XX, Dada y el Surrealismo y también las vanguardias latinoamericanas de la época, el Creacionismo chileno, el Antropofagismo brasileño, el Estridentismo mexicano, el Euforismo portorriqueño, el movimiento que se crea en Perú en torno a la revista *El Amauta* de Mariátegui, quienes se transformarán en laboratorios de ese lenguaje poético donde van a buscarse las transgresiones y el goce que escapan a las estructuras reglamentadas y desplazan la escena de la acción hacia estratos subconscientes, oníricos y utópicos.

Breton propone en el primer manifiesto del surrealismo: "Cambiar la vida dijo Rimbaud, transformar el mundo exigió Marx para los surrealistas estas dos consignas son una sola."⁶

De esta manera extrae definitivamente el lenguaje poético de la escena literaria para difundirlo en el campo social y político.

La verdad que los textos surrealistas significan no es una verdad única sino plural e incierta, el objeto denotado es puesto en proceso. El tiempo ya no es el tiempo lineal sino una multiplicidad de instantes.

El acto creativo considerado bajo esta nueva óptica se arroga el mérito de engendrar el goce introduciendo la topología pulsional, no en el entendimiento o la

comprensión, sino en el movimiento del concepto y su desplazamiento, diseminación, deconstrucción.

El arte contemporáneo revela una práctica específica cristalizada en modos de producción altamente diversificados que tienen en común el lenguaje poético que se alimenta de aspectos oníricos y de azar.

Las formas audiovisuales más recientes: las instalaciones multimedia, son un caso especial de lenguaje poético. En ellas los especta-autores no sólo impiden que el discurso del creador se transforme en un código absoluto, sino que lo obligan a producir dispositivos que los incluyan y lleven al creador-programador a producir una forma discursiva flexible, abierta a toda participación.

Creación y crítica

Si bien la cuestión de la creación está dominada por el concepto de función poética de Jakobson, las corrientes críticas relativas tratan de elucidar la experiencia de sentido que la obra de arte transmite. La elucidación de esta experiencia se remonta a Kant y este tema aparece abordado de una manera especialmente lúcida en el libro de Hannah Arendt *La vida del espíritu*, libro inacabado, ya que murió el 4 de diciembre de 1975 cuando recién había terminado la segunda parte que lleva por subtítulo *La Voluntad*. Originariamente, la obra había sido pensada con una estructura tríptica integrada por tres temas *Pensamiento, Voluntad y Juicio*, lamentablemente Arendt no termina el último tramo de este tríptico que está dedicado al juicio crítico. Sin embargo hizo algunas notas introductorias basadas en sus lecturas de Kant que fueron publicadas como Apéndice del libro y resulta interesante abordarlas. En ellas Arendt encara el tema del juicio estético relacionado con la creación y con el pensamiento creativo.

"Con Kant el juicio aparece como un talento peculiar que solo puede ser ejercitado no enseñado. El juicio se ocupa de los particulares y cuando el yo pensante, que se mueve en el ámbito de lo general abandona su retiro y regresa al mundo de las apariencias, resulta que el espíritu precisa de un nuevo don para hacerles frente, Kant pensaba que: "Una cabeza obtusa o limitada puede muy bien llegar a base de estudio hasta la misma erudición mediante la instrucción. Pero teniendo en cuenta de que en tales casos suele faltar el juicio, no es raro encontrar a hombres muy cultos que, al hacer uso de su especialidad científica, dejan traslucir esa carencia irremediable del don".⁸

Más adelante Arendt señala, "Kant en su análisis del juicio estético establece una relación entre el genio y el gusto. Para producir obras de arte se requiere el genio, para juzgarlas y decidir si son o no objetos bellos se necesita el gusto. Según Kant el genio compete a la imaginación productiva y a la originalidad mientras el gusto es una cuestión de juicio. Plantea la cuestión sobre cual de las dos facultades es la "más noble". La respuesta de Kant es, "para la belleza no es necesaria la riqueza y originalidad de ideas como más bien elucidación de aquella imaginación en la libertad, a la conformidad, a las leyes del entendimiento que se llama gusto, pues toda la riqueza

de la primera no produce en su libertad, sin ley nada más que absurdos; el juicio, en cambio, es la capacidad de adaptarlos al entendimiento.

El gusto es como juicio, en general, la disciplina o reglamentación del genio, si bien le corta mucho las alas... le da una dirección y al introducir claridad y orden en la multitud de pensamientos [del genio] hace las ideas duraderas, capaces de un largo y general aplauso, de provocar la continuación de otros y una cultura en constante progreso.”¹⁰

Kant agrega que si bien se puede hablar, dada su originalidad, de un genio en singular, no es posible referirse de la misma manera al espectador. Los espectadores existen sólo en plural. El espectador no está implicado en la acción, pero está estrechamente vinculado con los otros espectadores. No comparte con el creador la facultad del genio, ni la facultad del intérprete, actor, director o ejecutante en el terreno musical, de recrear y actualizar la obra, la facultad que tienen en común es la de juzgar.

Sabemos que para Kant el momento decisivo de su vida fue el descubrimiento, en 1770, de las facultades cognitivas del espíritu humano y de sus limitaciones, cuya elaboración le llevó más de diez años y lo publicó como *Crítica de la razón pura*. Treinta años más tarde publica *Crítica del gusto*; en esta última obra tras la cuestión del gusto, tema predilecto del siglo XVIII, descubre una facultad humana nueva: el juicio. Esta noción de juicio juega en dos campos: el de la crítica practicada por los propios artistas sobre su trabajo que los lleva a modificarla, perfeccionarla; y el poder de juzgar del espectador.

Siguiendo de cerca este concepto kantiano (Hegel: 1964), va más allá en su *Estética* cuando afirma “El arte es superado y se transforma en prosa”.¹¹ Refiriéndose al hecho de que es, en realidad, el juicio estético el que prevalece sobre las artes.

Es bueno recordar que Hegel elabora sus cursos de estética entre 1818 y 1829 y sus alumnos los editan después de su muerte en 1835.

En esta obra Hegel señala primero el orden de los momentos estéticos de la historia de la cultura que reduce a tres (simbolismo, clasicismo y romanticismo) y luego el orden de las artes particulares que son cinco (arquitectura, escultura, pintura, música y poesía.) Establece así un orden jerárquico en el campo de las artes. Es interesante destacar que la última de las artes, la poesía, va a constituir de alguna manera, la base de superación de todas, ya que transformándose en prosa se constituye en estética.

De esta manera el arte se convierte en objeto de la poesía primero y luego de la filosofía.

El descubrimiento de un objeto nuevo para la crítica constituido por una metalengua construida entre azar y necesidad parece ser una constante del pensamiento actual. Es la dialéctica hegeliana la primera que indica las líneas magistrales de ese juego entre la racionalidad y la objetividad, entre el límite y el infinito. Si bien es cierto que el trascendentalismo hegeliano vela parte de sus aportes, se reconoce que su dialéctica marca, por primera vez, los nudos invisibles que vinculan el sujeto con la historia.

La experiencia de las totalidades históricas es la ex-

periencia fundamental de Hegel. La teoría kantiana de la libertad era todavía una teoría abstracta, a pesar de los desarrollos que Fichte le imprimió. El idealismo filosófico pensaba al hombre en relación a su historia concreta para encontrar en ella el espíritu. Este es el caso de Schiller, de Goethe y también de Schelling, para quienes lo primordial es la creación estética porque es, en su concepción, el mundo del arte el que ofrece la más perfecta revelación de lo absoluto, pero si bien pensaban el arte, no había en ellos una preocupación definida por la historia de los pueblos. Hegel parte, en cambio, de la historia y del desenvolvimiento histórico que plantea por intermedio de las nociones de positividad y de destino. Para Hegel, el individuo, reducido a sí mismo, sólo es una abstracción, para él la verdadera unidad orgánica, lo universal concreto es el pueblo. Barthes decía que arte es aquello que el hombre arranca al azar. Este punto de vista es una derivación de los planteos de Paul Valéry quien afirmaba que una obra es la interrupción casual de un proceso de configuración que virtualmente puede continuar, no tiene, entonces, nada vinculante. De esta manera es el público receptor el que adquiere un papel preponderante ya que un modo de entender una configuración no es menos legítimo que otro. Ni siquiera el creador de la obra posee la clave de su interpretación. Cada encuentro con una obra es una nueva producción originaria. Valéry saca estas conclusiones para eludir el mito de la producción inconsciente del genio. De esta manera traslada al espectador y/o al intérprete el poder creativo absoluto. El tema de la crítica consiste en determinar el carácter hermenéuticamente vinculante que le corresponde a la obra dentro del proceso creativo. Vista tanto desde el punto de vista del creador, como de quien la enfrenta para disfrutar o refutarla, la obra es, en cualquier caso, una experiencia de sentido, sentido que puede tener un trasfondo sensual y retiniano. Matisse decía que es el color el que remueve el fondo sensual de los hombres. O puede tener un carácter intelectual como el que Duchamp buscaba proyectar en sus obras. Puede ser también un sentido delirante e irracional pero es siempre un sentido al fin.

Hay un campo intermedio interesante en la creación que esta configurado por las artes reproductivas. Una obra musical o una obra de teatro que vinculan de una manera particular al intérprete con el creador, lo liberan de hacer una mera imitación del modelo. (Hans -Georg Gadamer: 1958) dice, “La interpretación es ciertamente recreación pero este recrear no sigue un acto de creación previo, sino a la figura de la obra creada, teniendo sólo que llevarla a su representación según encuentra sentido en ella... Ahora bien, la interpretación reproductiva tiene su propio material autónomo y con él una tarea de formación originaria que faltan en el interpretar comprensivo, por lo tanto también, por ejemplo, en el juicio estético. Sin embargo toda interpretación reproductiva entrafia comprensión y ello, muchas veces hasta tal punto que hace superflua cualquier otra discusión exegética. Pero también, a la inversa, toda comprensión y toda exégesis (Auslegen) están construidas en

dirección hacia una formación reproductiva la cual, desde luego, queda in mente.”¹²

Otro tipo de críticas, más recientes que la de Gadamer y más allá de Husserl, atacan la noción de sentido y la función del sujeto. Estas críticas delimitan la metafísica inherente a las ciencias de la significación desacreditando el significado y, con él, el ego trascendental. Para estas nuevas corrientes la crítica también puede revestir la función poética y realizar una subversión positiva de los discursos críticos anteriores. El propio Gadamer en otro artículo más reciente *Palabra e imagen*, cuyo título en alemán es *Wort und Bild. So wahr, so seiend* escrito en 1991 y publicado con sus Obras Completas (Gesammelte Werke), introduce el tema de la poiesis o de la poética, en el sentido de Paul Valéry más que en el sentido aristotélico, en ese artículo se cuestiona acerca del trabajo interpretativo del crítico y se pregunta: “Cómo es posible encontrar para una obra plástica una palabra interpretativa (deutend) que no manifieste pensamientos a propósito de una imagen sino que introduzca en una visión mejor de la imagen misma. Un tema así ocuparía un importante lugar en una teoría de la interpretación. Un cuadro, una obra de teatro una poesía que nos prende no experimenta ninguna restricción por que se sepa “un poco menos” acerca de ella. Así nos preguntamos qué hace de un cuadro, de un poema una obra de arte de modo que posea ese presente absoluto? No son ciertamente las quemaduras de la constante marea de la información que nos rodea y apabulla y que acompaña a la época de la reproducibilidad. Antes bien, por así decirlo con Benjamin (o contra él) ésta amenaza el aura de la obra de arte y amenaza con disolverla. En griego la palabra poiesis que podemos reconocer en nuestro vocablo poesía tiene dos sentidos. Significa en primer lugar hacer, es decir producir algo que no existía antes. La palabra comprende todo el ámbito del producir, todo lo que llamamos artesanía, pero también el desarrollo posterior de esa elaboración, hasta llegar al modo de producción industrial de la modernidad.

Además la misma palabra poiesis tenía el significado distinguido de arte poético. En cierto sentido poetizar es también hacer, es decir el producir algo que no existía antes. La palabra comprende todo el arte del producir. Mas no nos referimos con ello al decir, al decir algo una vez no a la mera anotación que se hace casualmente. El hacer del que aquí se trata se refiere al texto. El hacer que a partir de la nada puedan abrirse mundos enteros, y que el no-ser llegue al ser.”¹³

Esta noción de poética se ha transformado a partir de los años '90 en la herramienta crítica más utilizada para abordar las nuevas formas de arte: instalaciones, instalaciones multimedia, performances, apropiaciones, que plantean a la vez el arte conceptual y el concepto de arte. En *Art after Philosophy* Joseph Kosuth (1969) delinea una definición propia de lo que sería arte conceptual separándolo de otras poéticas “impuras”. Para este artista el arte conceptual tiene como fundamento un origen analítico y lingüístico.¹⁴

No sólo las artes plásticas son escenario de este tipo de actitudes, también se verifican apropiaciones y citas en la literatura, el cine y la música. Tal como

ocurre en el caso de Piglia, Godard o Cage. Estas actitudes sólo pueden evaluarse con una herramienta de tipo crítico-creativo como la noción de poiesis.

Pensamiento creativo

En el primer capítulo del libro ya analizado dedicado al *Pensamiento* Hanna Arendt introduce dentro del desarrollo histórico un concepto especial de la percepción basado en la apariencia: “El mundo en que nacen los hombres abarca muchas cosas, naturales y artificiales vivas y muertas, efímeras y eternas; todas tienen en común que aparecen, lo que significa ser vistas oídas, tocadas, catadas y olidas, ser percibidas por criaturas sensitivas dotadas de órganos sensoriales adecuados. Nada puede aparecer, (el término apariencia carecería de sentido si no existieran receptores para las apariencias, criaturas vivas capaces de percibir reconocer y reaccionar) - en forma de deseo o huida, aprobación o rechazo, culpa o alabanza, frente a lo que no sólo está allí, sino que aparece ante ellos y tiene significado para su percepción. En este mundo al que llegamos procedentes de ningún lugar y del que partimos con idéntico destino. *Ser y apariencia* coinciden.”¹⁵

En un mundo de apariencias el arte, como el resto de la naturaleza, se caracteriza por mantenerse quieto el tiempo suficiente como para convertirse en un objeto que pueda ser identificado y reconocido por un sujeto.

El descubrimiento fundamental de Husserl da cuenta de la intencionalidad de los actos de la conciencia de sí.

“El complejo fónico articulado solo se transforma en palabra hablada, discurso comunicativo en general, por el hecho de ser quien habla el que lo produce con la intención de expresarse acerca de una cosa (objeto)”¹⁶

La objetividad se integra en subjetividad de la conciencia de sí por medio de la intencionalidad. Que la apariencia requiera espectadores y, por lo tanto, implique una identificación y un reconocimiento, al menos potenciales, implica que la certeza de lo que percibimos posee una existencia autónoma del acto de la percepción y puede ser compartida por otros. A este hecho Merleau Ponty lo denomina “fe perceptiva”. Sin embargo las apariencias no sólo no revelan jamás lo que existe tras ellas sino que también lo ocultan. El propio Merleau Ponty afirma; “Ninguna cosa, ningún lado de la cosa se muestra más que escondiendo activamente los demás, denunciándolos en el acto de ocultarlos.”¹⁷

El pensamiento creativo debe procurar trascender las apariencias para descubrir y verificar los meandros de la creación misma.

El pensamiento depende estrechamente del lenguaje, al contrario de otras actividades cognitivas que parten de él o se sirven de su operatividad como instrumento. Necesita el lenguaje para articularse y expresarse para transformarse en pensamiento creativo. La finalidad del pensamiento no puede ser nunca la intuición ni puede validarse por la mera contemplación silenciosa (Bergson: 1979) el filósofo de la intuición admite que; “Es asombroso que

los filósofos vean tan a menudo como se les escapa el objeto que pretenden abrazar, como niños que quisieran, cerrando la mano, asir el humo.”¹⁸

El uso de la intuición tanto como el de la visión o inspiración de tipo divino han disminuido a partir de Bergson. En Heidegger y Walter Benjamin, dos de los filósofos modernos que se basan en un cierto tipo de consideraciones metafísicas, el tema de la metáfora de la visión sigue, de cierto modo, vigente. En Heidegger el momento de la iluminación pasa como un relámpago (blitz) y se reemplaza con otra metáfora radicalmente diferente das Geläut der Stille, el son del silencio. Esta metáfora es, en cierto modo cercana a la iluminación alcanzada mediante la contemplación silenciosa. Para Benjamin la visión pasa de puntillas y es necesario aguzar los sentidos para sorprenderla.

En otras palabras para el pensamiento creativo mismo cuya estructura conceptual depende del don de la metáfora y sus variantes metonimia, sinecdoque, el problema principal parece ser que no existe ninguna metáfora para expresar ese algo invisible que opera en el interior del ser pensante y engendra objetos significantes.

Todas las metáforas provienen de los sentidos y los sentidos son esencialmente cognitivos, no son un fin en sí mismos, sino instrumentos de conocimiento. Aristóteles en su *Metafísica* usa la metáfora de la energía para expresar esta fuerza interior particular. Esta metáfora corresponde a un tipo de pensamiento especulativo no cognitivo, sin embargo tampoco es capaz de dar cuenta de este tipo de actividad particular del espíritu humano que es el pensamiento creativo. Aristóteles mismo no la utiliza más que cuando afirma que estar vivo es *energein*, es decir, ser activo por uno mismo.¹⁹

Después de experimentar las dificultades de comprender el lenguaje a lo largo de la escritura de su *Tractatus Logicus-Philosophicus*, Wittgenstein publica *Investigaciones Filosóficas* donde se pregunta por qué piensa el hombre y responde; “Con frecuencia reprimiendo la pregunta ¿por qué? nos daremos cuenta de los hechos importantes; los cuales conducen a una respuesta. Es por ello que de manera intencional eliminaré la cuestión ¿Por qué pensamos? para abordar la pregunta ¿Qué nos hace pensar?”²⁰ La pregunta así formulada está mucho más ligada al pensamiento creativo o, por lo menos, a lo que consideramos como tal. Las antiguas mitologías permiten suponer que la capacidad de pensar es contemporánea con la aparición del hombre sobre la tierra, se puede, en cambio, fechar la aparición de la metafísica y la filosofía y, a partir de ellas, realizar un trazado histórico-analítico de la evolución del pensamiento creativo. Si bien la palabra filosofía significa amor por la sabiduría no es obligatorio suponer que este amor haya sido más fecundo en la evolución del pensamiento creativo que la magia y el pensamiento especulativo y creador de mitos.

No hay ninguna regla que entronice el pensamiento deductivo sobre el especulativo y si la hubiera sería oportuno abolirla. En efecto tanto el pensamiento creador de mitos como el creador de estructuras filo-

sóficas responden a desafíos particulares y son las dos respuestas particulares a la pregunta *Qué nos hace pensar*:

Vimos anteriormente que Kant escribió *La crítica del juicio* siguiendo el interés del siglo XVIII por el gusto y el papel que este desempeña en la estética, vimos también su postura frente al papel del espectador. Lamentablemente en el propio siglo XVIII con Voltaire, quien consideraba que el mirar un espectáculo era una actitud poco significativa ya que el hombre comparte esta pasión con los monos y los perros jóvenes, se pierde la noción de valor del rol del espectador. Es bajo esta forma superficial que, en su mayor parte, el siglo XIX consideró este tema. No sólo se diluyó el privilegio que tenía el espectador para juzgar, como se vio en Kant, sino que se perdió la intuición, todavía más básica de que todo lo que aparece está allí para ser visto y el propio concepto de apariencia necesita de un espectador.

En Hegel el espectador obtiene un lugar importante, aunque de forma elíptica, ya que toda la obra hegeliana está dirigida a reconciliar pensamiento creativo y realidad. Es probablemente por esto que Mallarmé, quien con su pensamiento creador consuma la empresa de conmovier y deconstruir la fonética el léxico, la sintaxis y las relaciones lógicas, al mismo tiempo que el ego trascendental, encuentra en Hegel una línea magistral de pensamiento tal como se puede apreciar en *Igitur, Un golpe de dados...* y el *Libro*. Mallarmé da cuenta, explícitamente de ese interés cuando afirma que han despertado su atención.

“San Bernardo, el Tomás de la Summa y principalmente alguien designado por él (Villiers de l’Isle Adam) el Titán del Espíritu Humano, Hegel.”²¹

En una carta que el propio Villiers de l’Isle Adam le dirige a (Mallarmé: 1945) dice; “En cuanto a Hegel me siento profundamente contento de que usted haya dedicado su atención a este procreador sin parangón a este reconstructor del universo.”²²

En una época en que Hegel es poco estudiado por los filósofos franceses, Mallarmé lo lee para proyectar en él su goce: “*En los libros de ciencia y de filosofía pretendo gozar cada nueva noción y no aprenderla*”.²³

En otra carta a Villiers de l’Isle Adam dice; “Desgraciadamente soy un alma regida simplemente, por el goce poético, no he podido, en la tarea previa a esta concepción, disponer de un Espíritu, como usted lo ha hecho - y usted se aterrorizará al saber que llegué a la Idea de Universo a través, únicamente, de la sensación (por ejemplo para tener una idea de la Nada absoluta he debido imponer a mi cerebro la sensación de vacío absoluto). Carta a Villiers de l’Isle Adam 24 de septiembre de 1867.”²⁴

La noción de Idea en Mallarmé se acerca a Hegel, la Idea se vincula al yo y lo sustituye; “Mostrarme como el que- sabe como Idea. Rehacer idea en libro, su mecanismo operador allí donde la inspiración/supresión y ley sí. Idea libro blanco.”²⁵

La supresión de la inspiración da lugar a una Idea que supera el subjetivismo del yo absoluto en un libro objetivo y blanco. La Idea en Mallarmé es polimorfa, es ritmo, danza, pluralidad numérica. Lo vi-

sual es sumamente importante. Lo visual antes que el verbo al que abre el camino. Es por eso que el golpe de dados adopta una estructura tipográfica particularmente expresiva que lleva en sí misma indicaciones rítmicas y musicales. En su prólogo a la primera edición dice; "...sin presumir del futuro que pueda tener esta tentativa, nada o casi arte, reconocamos que la tentativa participa, imprevistamente, de investigaciones particularmente apreciadas en nuestro tiempo, el verso libre y el poema en prosa. Su reunión se realiza bajo la influencia, ya se que extraña, de la Música escuchada en concierto.... El género que nace es como un sinfonía, que se constituye poco a poco, junto con el canto personal.... sin excluir a la Poesía única fuente."²⁶

El pensamiento creativo adopta nuevas funciones formales que configuran un código semiótico en el cual la función estética asume un papel importante. Este código revolucionario, sin embargo se desarrolla dentro de un sistema socio-económico que no consigue cambiar la función abusiva del Estado burgués. En 1880, por ejemplo se suprime el descanso legal del domingo. Estas leyes progresivamente represoras se instalan progresivamente después del fracaso de la Comuna de París en 1871. Es probable que las razones de este fracaso se hayan debido a que la revolución proletaria estalló demasiado pronto. El pueblo de París instruido en el socialismo utópico y el anarquismo no quería ningún poder. Deseaba una soberanía que no ejerciera poder opresor. Si bien las ideas marxistas y la experiencia de la Primera Internacional (Londres 1864) ya habían tenido lugar, las ideas de la comuna de París estaban regidas, sobre todo por el anarquismo como lo testimonian las novelas de Jules Vallès.

La Comuna marca la necesidad y la falta de un nuevo discurso creativo en el plano socio-económico y político en el cual el sujeto soberano debía imponerse por encima de las Instituciones. De alguna manera el Simbolismo y, en especial Mallarmé, se refugian en el lenguaje para producir un nuevo discurso creativo en el cual el sujeto altera radicalmente las leyes de la gramática, de la sintaxis, de las relaciones lógicas, en resumen de todas las Instituciones del lenguaje. Lamentablemente tal discurso revolucionario debió refugiarse en un cenáculo de élite.

Sin embargo esta revolución del lenguaje poético abre la vía a las vanguardias del siglo XX que operarían tanto en el campo del arte como en el de la sociedad produciendo un discurso creativo integral. Sólo una transformación que deberá operarse en el discurso creativo del arte al mismo tiempo que en el de la evolución económico-social, podrá crear estructuras integralmente nuevas. Frente a una dialéctica de esta índole la impaciencia revolucionaria permanece insatisfecha. Sin embargo, según lo ha demostrado la historia, si el discurso creativo estructural político-social y el de la superestructura están desfasados, si uno de ellos es revolucionario y el otro reaccionario la fractura se produce tarde o temprano. Es por lo tanto indispensable que los discursos creativos se armonicen en un sólo pensamiento de vanguardia.

El desarrollo económico y político del capitalismo nacional e internacional ha frenado durante largos años este discurso. Es incapaz, en cambio de frenar el pensamiento creativo que está en la base de este discurso que anuncia una transformación de las relaciones diversificadas propias del organismo social.

Notas

- ¹ Kristeva .J. (1977). Polylogu. París: Seuil. p. 153
- ² Nietzsche, F. (1973). El Crepúsculo de los dioses. Madrid: Alianza. p. 52
- ³ Barthes R. (1953). Le degré zéro de l'écriture coll Points 1972 p. 32-33
- ⁴ Barthes R. (1964). Essais critiques. París: Seuil. p. 219
- ⁵ Mallarmé S. (1964). La Musique et les Lettres conferencia dictada en Londres en 1894 publicada en las Oeuvres Complètes París: Gallimard
- ⁶ Breton A. (1992). Manifiestos del surrealismo. Primer Manifiesto 1924 B. Aires: Argonauta. p.14
- ⁷ Arendt H. (2002). La vida del espíritu. Buenos Aires: Paidós. p. 235
- ⁸ Kant E. Crítica de la razón pura B172 B173 citado por H. Arendt. ibid . p. 235
- ⁹ Arendt H. op cit.p. 25
- ¹⁰ Kant E. citado por H. Arendt. ibid .p 260
- ¹¹ Hegel G.W.F. (1964). Introduction à l'Esthétique. París: Aubier. Tomo I p. 175
- ¹² Gadamer H.G. (1998). Estética y Hermenéutica. Madrid: Tecnos p. 77
- ¹³ Ibid. p. 291
- ¹⁴ Citado por Geoffrey T. (1998). Conceptual art. London: Phaidon Press p. 14
- ¹⁵ Arendt H. op cit p 43
- ¹⁶ Husserl E. (1961). Recherches logiques. París: P.U.F. Tomo II p. 19
- ¹⁷ Merleau Ponty M. (1960). Signes. París: Gallimard trad Barcelona: Seix Barral (1964) p. 29
- ¹⁸ Bergson H. (1979). Introducción a la metafísica. Buenos Aires: Siglo XXI p. 59
- ¹⁹ citado por Arendt , H. op. cit. P. 148
- ²⁰ Wittgenstein L. (1988). Investigaciones filosóficas. Barcelona: Crítica
- ²¹ Mallarmé. S. op. cit. p.491
- ²² Mondor H. (1941). La vie de Mallarmé. París: Gallimard. p. 222
- ²³ ibid p. 231
- ²⁴ Mallarmé S. (1945). O.C. op. cit. Tomo I p. 259
- ²⁵ Mallarmé S. (1945). Igitur O. ibid. p. 441
- ²⁶ Mallarmé S. (1952). Préface à Un coup de dés jamais n'abolira le hasard. París: Gallimard.