



Estética de la complejidad

Carlos Eduardo Maldonado

Estética de la complejidad

Carlos Eduardo Maldonado

Ediciones
desde abajo

Estética de la complejidad

Carlos Eduardo Maldonado

Noviembre de 2021

Ediciones desde abajo
www.desdeabajo.info
Bogotá D. C., Colombia

ISBN 978-958-5555-58-7

Diseño y diagramación: Difundir Ltda.
Carrera 20 N° 45A- 85 telf.: 60 (1) 3451808
Bogotá, D.C. - Colombia

El conocimiento es un bien de la humanidad.
Todos los seres humanos deben acceder al saber,
cultivarlo es responsabilidad de todos.

Se permite la copia, de uno o más artículos completos de esta obra o del conjunto de la edición, en cualquier formato, mecánico o digital, siempre y cuando no se modifique el contenido de los textos, se respete su autoría y esta nota se mantenga.

Índice

Prefacio	9
Introducción	15
Capítulo 1: El estado del arte en las relaciones entre estética y complejidad	29
Capítulo 2: Complejidad de la estética	49
Capítulo 3: El arte y su contribución a la estética de la complejidad	61
Capítulo 4: Estética y complejidad	73
Capítulo 5: El arte, revisitado, una vez más	87
Capítulo 6: La enigmática sonrisa de Buda	99
Capítulo 7: El juego sin reglas	113
Capítulo 8: El ocio como experiencia estética	125
Capítulo 9: Saber vivir, y vivir bien	137
Referencias bibliográficas	147

“Ästhetik und Ethik sind Eins”
Wittgenstein (*Tractatus* 6.421)

Prefacio

Nunca existió una diferencia u oposición entre la ciencia y la filosofía. Una oposición semejante la introduce Descartes en su búsqueda de certezas; ulteriormente, en la búsqueda de una verdad apodíctica. Lo que sí hubo desde los orígenes mismos de la civilización Occidental fue la idea de que hay saberes mejores que otros, formas de conocimiento de mayor dignidad, en fin, formas de conocimiento más rigurosas que otras. Correspondió a Aristóteles haber sistematizado y justificado estas clasificaciones y jerarquías.

Sin embargo, la verdad es que el mundo y la vida no es posible explicarlos sin ciencia y sin filosofía, y no con la asunción a priori de que hay unas formas de conocimiento más privilegiadas que otras. Toda la metodología de la investigación científica consiste en la búsqueda cartesiana de certezas. Pues bien, a fortiori, no es posible entender el mundo sin las artes y sin la estética.

Platón expulsó a los poetas de la República, y Aristóteles los relegó a los lugares más secundarios en su pirámide de formas de conocimiento y de vida. Durante la mayor parte de la historia, los artistas eran considerados epistémica y socialmente de un nivel inferior. Las artes en general sólo alcanzarán un estatuto propio en el corpus de la episteme en los siglos XVIII y XIX, aun cuando hubieran permeado, desde las comisuras, desde los rincones, desde las oscuridades y las sombras el mundo y la naturaleza. Con ello, el arte en general alcanzará un estatuto social propio, y no secundario a partir de esta época. Los mecenas cumplieron un papel impagable en ello.

Al decir, de J. Rancière (2011), con toda razón, la estética tiene mala reputación. Son numerosas las razones que la explican, lo que afecta su imagen y fama, tanto al interior de las ciencias sociales y humanas como de las artes y la política, al interior de la sociedad en general, como del sector público y privado. No es ese el objetivo de este texto. Pero el diagnóstico inicial con el que inicia Rancière su libro, convertido muy pronto en un clásico, no puede ser menos acertado y puntual.

Parcialmente, la mala reputación de la estética, hoy, se debe a una circunstancia particular, a saber: esto sucede especialmente en el momento en el que la estética, que tradicionalmente, desde la Grecia antigua, formó parte de la filosofía, la abandona –un hogar seguro–, se independiza, tomando sus propias decisiones, habitando su propio hogar, corriendo riesgos e incluso peligros que habrán de configurar su nueva personalidad. De esta suerte, la estética filosófica entra en crisis y de la misma emerge, sostengo, la posibilidad del encuentro, el diálogo y la convivencia con la complejidad en el sentido de las ciencias de la complejidad.

El mundo debe ser explicado y comprendido de tantas maneras como sea posible, ya, sin pretensiones de totalidad. Lo mismo sucede con la vida misma. Nunca terminamos de comprenderla, en todos sus avatares, en sus comedias y tragedias en sus dramas y también en sus pequeñeces cotidianas. Pues bien, juegan en estas comprensiones y explicaciones también un papel importante el vacío, la ambigüedad, las ambivalencias, los implícitos, los dobles sentidos, en fin, distintos tipos de ruidos.

En consecuencia, debemos poder aprender diferentes lenguajes –diferentes códigos, si se quiere–, para entender el mundo, el universo, la vida. Así, por ejemplo, los lenguajes de la genética, de la química, de las matemáticas, de la física y la biología, pero también de la filosofía, la economía y la antropología, entre varios otros, y entonces, también, desde luego, los lenguajes de las artes. Maxwell y Einstein no dicen el mundo mejor que Shakespeare o Mahler, por ejemplo, un particular que puede multiplicarse a voluntad: Newton no explica el mundo mejor que Beaudelaire, y los propios Platón y Aristóteles no lo hacen mejor que Esquilo, Píndaro o Safo. En otro espectro, no es para nada seguro que Alberto Magno y Tomás de Aquino logren comprender el mundo mejor que el mito de los Nibelungos, que el *Cantar de las Huestes* de Igor, o que el *Edda Mayor* y el *Edda Menor*. La ciencia en general, incluida la filosofía, siempre ha asumido explícita y abiertamente que tienen un logos mejor que la música, la poesía o la literatura. Este es el núcleo del problema. Este libro pretende abordar y resolver este asunto.

Es así como encontramos, de manera sorpresiva, que la principal afasia del mundo de hoy está en el mutismo frente a los lenguajes de las artes, y mucho más

radicalmente, frente a la estética. Estos, el de las artes y la estética, parecieran ser los más difíciles lenguajes por aprender, hoy más que nunca.

La división originaria en Occidente se sienta entre *logos* y *nous*, o lo que es equivalente, entre *logos* y *soma*. Toda la historia de Occidente ha sido –fue– la historia del predominio del logos sobre cualquier otra instancia del mundo o la existencia. Logos, que significa tanto razón, como palabra y número. El imperio del logos fue, sin más, el llamada a la necesidad de controlar y, por tanto, de jerarquizar. Todo control es siempre jerarquizante.

El *nous* era la forma de pensamiento en la Grecia arcaica, y el *nous* puede ser entendido adecuadamente como la intuición. Sólo que la intuición no admite una perspectiva encefalocéntrica. La intuición remite al cuerpo, y con él, ulteriormente a toda la dimensión ctónica del mundo. La ciencia y la filosofía se adscribieron para sí el dominio del logos, y remitieron el *nous* a las artes.

* * *

Pensar en términos de complejidad significa superar el dualismo, esto es, cualquier visión binaria, bivalente o dualista. En el plano que nos ocupa inmediatamente, se trata de superar el dualismo ciencia y filosofía de un lado, y artes de otra parte. Quiero sostener la idea fuerte de que la estética es la dimensión que permite integrar lo dividido, la esfera que permite reunir lo disyunto.

Atávicamente, las preocupaciones estéticas estuvieron siempre vinculadas al arte, esto es, a la creación artística y sus significados. Hoy esta situación es diferente. La estética ha ampliado su visión y abarca numerosas otras esferas, no ya única y exclusivamente a las artes, lo cual no quiere decir que éstas hayan quedado desplazadas a lugares secundarios. Todo lo contrario: desde la artes, la estética ha comenzado a mirar, sin más, el mundo y la vida. Al fin y al cabo, temas que fueron clásicos, como lo bello, la armonía, la creatividad han resultado no ser exclusivos de las artes, obligando a desplegar nuevas reflexiones, nuevas actitudes a partir justamente de nuevas experiencias.

Con este texto me propongo un objetivo: mostrar las relaciones entre estética y complejidad y, con ello mismo, mostrar en qué consiste lo que quisiera

denominar como la complejidad o la complejización de la estética hoy. Para ello, sin embargo, es necesario mostrar, de un lado, primero, qué y cómo la estética se independiza de la filosofía, las circunstancias, las razones y las consecuencias. En segundo término, al mismo tiempo, es necesario elaborar el estado del arte –que, a pesar del peso de la expresión, no es difícil en el estado actual de cosas–, de las relaciones entre estética y complejidad. Sobre esta base, adelanto algunas ideas acerca de lo que puede entenderse como la complejidad de la estética o bien, igualmente, como la estética de la complejidad. El marco, en consecuencia, es el de las ciencias de la complejidad. Oportunamente tendré la ocasión de justificar este acercamiento o enfoque.

Finalmente, en correspondencia con lo anterior, deseo resaltar la conflictiva relación entre estética y crisis, sus razones, implicaciones y expresiones. Estos son, pues, al mismo tiempo, los componentes y las articulaciones de este texto a partir del doble objetivo propuesto. Con todo ello, me propongo en realidad sostener una tesis. A mi modo de ver, la estética contemporánea implica un giro radical en la historia de las ideas acerca de la estética y demanda un encuentro frontal –inevitable y necesario, si se quiere– entre ella y los enfoques dedicados a los fenómenos de complejidad creciente. Este encuentro es altamente fructífero y deseable y puede transformar, por enriquecimiento, el estado de cada una de las áreas: tanto la estética como las ciencias de la complejidad. Con ello, la estética puede ser vista como un fenómeno de complejidad creciente.

* * *

Después de realizar un exhaustivo estado del arte en estética y complejidad me percaté de la poca literatura existente al respecto. Y de hecho, mucho de lo que hay es muy malo por normal, por predecible. Mientras no se diga lo contrario, las reflexiones sobre estética por parte de las ciencias de la complejidad son kantianas. Es, notoriamente el caso de J. Casti (2007), el más elaborado trabajo hasta la fecha. El problema es que mucha agua ha corrido desde Kant, de la cual los mejores complejólogos y complejólogas no parecen haberse percatado. Por esta razón me di a la tarea de buscar textos sobre estética y complejidad tanto

avant la lettre (o más exactamente, *après la lettre*), como *dans l'esprit* (no necesariamente *à la lettre*). Pues bien, esto es lo que puede hallarse en buena parte de la bibliografía relacionada al final.

Una mirada cuidadosa a la misma mostrará que el conjunto es bastante ecléctico. Hay aproximaciones analíticas, otras críticas, algunas filosóficas, varios trabajos sobre historia y teoría del arte, elaboraciones latinoamericanas sobre el particular, sobre el arte abstracto, algún texto estructuralista. Sorpresivamente, el mejor acercamiento al tema –estética y complejidad– es de un autor que no aparece, para nada en el corpus de los complejólogos: N. Bourriaud, historiador y crítico de arte. Aunque no todos sus libros sean igualmente sólidos con respecto a complejidad; y no obstante el hecho de que él mismo difícilmente se presentaría en sociedad como complejólogo (= estudioso de los fenómenos de complejidad creciente). Creo que el hecho de que los mejores avances sucedan por fuera del corpus de la complejidad, *stricto sensu*, es una buena señal, justamente de apertura, de interdisciplinariedad, de ausencia de algo así como un “marco teórico”. (Una veleidad, pues todo marco teórico raya, finalmente con lo doctrinario).

La bibliografía al final comprende textos que se ocupan de alguna manera de estética y complejidad, o bien que tienen una atmósfera o aroma de complejidad, incluso aunque su estructura geológica no le corresponda. De suerte que mi aproximación bibliográfica es ecléctica para construir, en la medida de lo posible, aprovechando esto de aquí y aquello de allá, para sembrar una estética de la complejidad; algo que no existe hasta la fecha. Mi procedimiento, por tanto, ha sido más de bricolaje, y mi aprovechamiento de la bibliografía debe ser tomado como puramente técnico o instrumental. He hecho reconocimiento explícito a cada contribución, pero siempre muy puntuales; esto es, sin que me identifique con las tesis gruesas, las posturas o los argumentos de los autores.

La estética es la única dimensión cultural y existencial en la que abiertamente podemos decir qué se piensa de más de una manera, y no precisamente con el sistema encefálico. Pensamos con la cabeza, en efecto; pero, además, pensamos con los ojos, con la mano, con el vientre, literalmente; en fin, pensamos también con el cuerpo. La ciencia normal poco puede apropiarse de este leguaje, de esta actitud. La ciencia, como la filosofía, todo parece indicarlo, sólo piensa

con la cabeza; hasta el presente. Ignora ampliamente que incluso existe un pensamiento no verbal: la música, quizás el más recóndito de todos los capítulos en estética.

No es cierto que la ciencia se haga con conceptos, lógica, categorías y métodos. Además –acaso además y fundamentalmente–, la buena ciencia se construye con tropología. Pues bien, todo el ámbito de los tropos es propio de las artes, en sentido amplio. Cabe aquí una observación puntual.

Entre todos los tropos –metonimia, sinécdoque, analogía, símil, metáfora, hipérbole, anáfora, aliteración, y otros–, hay uno –¡dos, en realidad!– que habitualmente se pasa por alto: el humor, el cual comprende, de manera conspicua, también al humor negro, y por derivación, la ironía y el sarcasmo. Frente al espíritu adusto y de gravedad de la ciencia, el humor, el sarcasmo y la ironía constituyen más que verdaderas armas, estilos de vida singulares. Con todos, el mejor y el más refinado: Oscar Wilde.

De esta manera la estética pone de manifiesto la imposibilidad de comprender el mundo y vivirlo con trascendencia y aire de gravedad. Nadie vive el mundo bien, ni disfruta de la belleza, en el sentido más amplio y, asimismo, nadie tiene salud, si no es, además y fundamentalmente con humor: humor abierto y desprevenido, y siempre, ese humor juguetón; exactamente como la persona y la obra de Dalí. No ese humor orquestado y fácil con aplausos y risas pregrabados y demás; manifiestamente no ese humor chapucero y barato que raya con la vulgaridad y la simpleza. La verdad es que el humor es la primera crítica frente al poder del caso. Saber vivir con humor es una forma de llevar una vida estética. El humor rompe los dualismos y las jerarquías, y acerca la sorpresa a la existencia.

Digámoslo en forma de breviario, aquí: la estética de la complejidad encuentra la llave que abre la puerta a la belleza, la armonía y el saber vivir y la alegría de vivir en el humor. En primer lugar, ese que sabe reírse de sí mismo, y que no conoce de autoridad y prosopopeya..

Introducción

El más grande desafío a la sensibilidad jamás planteado en la historia de la humanidad, consiste en la comprensión y un proceso sin medida de sensibilización hacia la vida, en su actualidad y particularmente en sus posibilidades. Mientras que toda la historia de Occidente corresponde a la de un modelo determinante antropocéntrico, antropomórfico y antropológico –“el hombre es la medida de todas las cosas”: πάντων χρημάτων μέτρον ἔστιν ἄνθρωπος–, numerosas razones han empezado a dirigir la mirada en otra dirección, totalmente imprevista, cuando se lo mira con los ojos del pasado. Una mirada rápida a esta serie de razones incluye: el libro de Schrödinger de 1944, la crisis del petróleo en 1977, el primero y el segundo informa al Club de Roma, el descubrimiento del proceso en marcha de la sexta extinción en masa, el descubrimiento de la biodiversidad y la megadiversidad, el nacimiento de la neurofisiología de las plantas, la hipótesis y la ciencia de Gaia, los desarrollos de la astrofísica y la astroquímica, el descubrimiento de los Límites Planetarios, el calentamiento global, el nacimiento y consolidación de la epigenética, la crisis climática y la eventual catástrofe climática, entre muchos otros.

Se trata de una comprensión y sensibilización hacia la vida, tal-y-como-la-conocemos, y la vida tal-y-como-podría-ser-posible. Asistimos a una verdadera inflexión en la historia de la vida. Algunos lo ven con pesimismo y espíritu milenarista; otros, en cambio, como un desafío en que subyacen, *ab ovo*, numerosas posibilidades.

Asistimos a una época de una inmensa riqueza y vitalidad en el conocimiento. Numerosos avances en una multiplicidad de campos tienen lugar constantemente y a ritmos cada vez más acelerados. Pues bien, nuevas comprensiones nuevas actitudes, nuevos relacionamientos comportan, manifiestamente nuevas sensibilidades. La tesis que sostengo en este libro es que debemos y podemos desarrollar una estética correspondiente, a la que denomino estética de la complejidad, que es una estética de la vida, cuyo significado es totalmente diferente a la estética de la vida de Nietzsche. El parecido está sólo en el nombre.

La complejidad, esto es, las ciencias de la complejidad, es el estudio, comprensión y explicación de fenómenos, sistemas y comportamientos caracterizados, entre otros, por atributos tales como fluctuaciones, inestabilidades, turbulencias, no-linealidad, redes libre de escala, leyes de potencia, emergencia, autoorganización, inteligencia de enjambre, aprendizaje y adaptación. Para ello, ha emergido un campo de ciencias muy robusto, que son las ciencias de la complejidad, sin la menor duda, una de las aristas más importantes y significativas por muchas razones, en la investigación de punta.

Sin embargo, de un lado, el pensamiento complejo no sabe nada de arte y estética; y de otra parte, al mismo tiempo, las ciencias de la complejidad adolecen de una enorme deficiencia: no saben nada de estética. Y de arte poco, muy poco. Las ciencias de la complejidad tienen el riesgo, el peligro inminente, de caer en el cientificismo, una crítica que elevaron, *impliciter*, a la ciencia clásica o de la modernidad. No sin acierto, algún autor (C. P. Snow) ha llamado a la superación de las dos culturas –las ciencias y las humanidades–, y un tercer autor (L. Brockman) ha señalado en dirección a la posibilidad de una tercera cultura.

Una estética de la complejidad consiste en romper las jerarquías de los conocimientos, una condición que ha permanecido incólume desde Pitágoras en adelante, hasta el presente. De hecho, hoy en día asistimos a la emergencia de una cultura no disciplinaria de las artes. Frente a esta realidad, la historia oficial de la ciencia y la educación en sentido amplio en Occidente, existen excéntricos, marginales, rebeldes. Desde Banksy hasta Tracey Emin, desde Grothendiek hasta Erdős, desde Mozart mismo hasta Hemingway, por ejemplo. Una historia de la rebeldía y la excentricidad en ciencia, educación y cultura requiere aún de una elaboración sistemática, ordenada. Una tarea pendiente.

La forma inmediata como una estética de la complejidad se hace factible demanda señalar, consiguientemente, que no puede persistir la superposición de la razón sobre la sensibilidad, cualesquiera sean las traducciones y matices que quiera adoptar, y cualesquiera las explicaciones y justificaciones que esgrima para ello. María Zambrano fue la primera en hacer un llamado a la capacidad de pensar-y-sentir, de donde se derivó la idea de que somos “senti-pensantes” (una expresión fea, la verdad). Dos palabras, sensatas pero inarmónicas cuando están

así combinadas, para designar una buena actitud. En quechua existe una sola palabra para decir que pensamos sintiendo y que sentimos pensando: *chakuchaka*. Una estética de la complejidad es tanto la recuperación de las emociones, los sentimientos y la sensibilidad, como la crítica al predominio del logos en todas sus acepciones y extensiones.

* * *

Sin la menor duda, una de las aristas más importantes del pensamiento de punta puede ser denominada como las ciencias de la complejidad. Las razones de su importancia son amplias y son argumentadas desde diversos puntos de vista. La bibliografía al respecto es amplia y robusta. Sin ambages, lo mejor del pensamiento –ciencia, investigación, e incluso filosofía– de punta (*spearhead science*) pasa por el estudio y comprensión de la complejidad. Sin embargo, sería presuntuoso creer que las ciencias de la complejidad representan “la” solución al mundo actual. De hecho nadie serio sugiere esta perspectiva; es tan sólo la afirmación resultante de una actitud escéptica, conservadora y cínica.

Quizás la mejor manera para pensar la complejidad no es ni siquiera el rechazo del determinismo, el reduccionismo y el mecanicismo, como ha sido efectivamente puesto ya de manifiesto entre conocedores y legos al mismo tiempo. Mejor aún, además y muy fundamentalmente, el mérito de lo que significan las ciencias de la complejidad emerge de un motivo filosófico, a saber: se trata de la posibilidad y la urgencia de superar el dualismo, por ejemplo, entre mente y materia (Bateson) o entre lo biótico y abiótico (Kauffman), o entre las ciencias y las humanidades (Snow).

Existe sin embargo un serio peligro. Las ciencias de la complejidad –que absolutamente nada tienen que ver con la ciencia clásica (Maldonado, 2013)– pueden incurrir en un cierto cientificismo. Esto es, la creencia de que la ciencia constituye el epítome del espíritu humano. *Du déjà-vu*. Si hay algún terreno en el que puede apreciarse este peligro es en la prácticamente total ausencia de una reflexión acerca de la estética –por derivación, acerca del arte en general–. Pues bien, el primer capítulo presenta el estado del arte acerca de la investi-

gación en torno a estética y complejidad. Un capítulo pequeño a la fecha, en verdad.

Este libro pretende llenar un vacío y al mismo tiempo señalar en una dirección novedosa. Es justamente lo que se anuncia con el título.

La estética, como disciplina propia, nace en un momento específico, a saber: en el siglo XVIII en el marco preciso en el que la filosofía aprende sobre la independencia de la sensibilidad o del sentimiento con respecto a la razón teórica y la razón práctica. Una historia que merece un espacio más amplio, pero sobre el cual, a la vez, la bibliografía ya es abundante y en buena parte conocida.

Esta historia de las separaciones y distinciones de tipos de conocimiento comienza con Aristóteles quien, en lo fundamental en los *Analíticos –Anteriores y Posteriores–* establece la distinción entre géneros literarios, la que Descartes, a quien se debe la distinción específica entre ciencia y filosofía, radicaliza. El paso siguiente lo lleva a cabo el siglo XVIII, y en particular Kant, al distinguir la razón teórica y la razón práctica, distinción que la tradición establecerá entre teoría y praxis. Pues bien, la estética adquiere en este marco un lugar propio, que es el del sentimiento o la sensibilidad, diferenciada por completo tanto de la razón teórica –la ciencia, la filosofía–, como de la razón práctica –notablemente la ética–.

Originariamente, la estética proviene de la *aisthesis*, que significaba, en efecto, la sensación o sensibilidad –referidas a los (cinco) sentidos. Cuando nace la estética, gracias específicamente a la obra de Baumgarten, ésta encuentra como terreno propio al arte y a lo bello, o incluso, con Kant, lo bello y lo sublime, gracias a la distinción, ulterior entre la sensibilidad externa y la sensibilidad interna. La estética, que originariamente, entre los griegos, fue un campo de la filosofía, adquiere mediante las distinciones mencionadas, un lugar propio; digamos, un estatuto epistemológico y social. Sin embargo, como veremos, muy pronto la estética se hizo incómoda para las “buenas conciencias”. De esta suerte, el edificio de la metafísica occidental quedaba así plenamente consolidado, hasta donde nos interesa.

Vivimos una época en la que la estética no es posible, suponiendo que ella se ocupe de la belleza o de lo sublime. En verdad, lo contrario a lo bello no es la fealdad, sino lo vulgar. Nuestra época es fea por vulgar, por procaz, por ordina-

ria y a-la-mano. Pero si la estética se ocupa de la sensibilidad y el sentir, nuestra época resulta tanto más vulgar y grosera. No se trata de una actitud negativa o pesimista. Por el contrario, es simplemente la descripción de un diagnóstico. Son numerosos, si cabe la metáfora médica, los estudios y análisis que ponen de manifiesto el diagnóstico. A decir verdad, es el resultado de interconsultas, si cabe en este contexto la expresión médica o clínica.

Lo vulgar existe y se expresa, de múltiples maneras: en el primado de la economía, en la fetichización de la vida humana y de la naturaleza, en la mercantilización de la existencia, en el afán utilitarista de todas las cosas; en la pérdida de refinamiento y buenas maneras, cultura, civilización y educación del espíritu; en la cosificación de la naturaleza reduciéndola a “recurso(s) natural(es)”, en la negación del tiempo a partir de la vivencia del presente como del momento que es negación de pasado y de futuro; en fin, en la insensibilidad frente a los dramas y tragedias del mundo, de los demás, e incluso de cada quien por parte de sí mismo, entre muchas otras expresiones. Se trata de la reducción de los seres humanos a meros “recursos humanos”, y a su adopción consiguiente como “capital”, por ejemplo, “capital humano”, “capital relacional”, “capital social” y otras horribles expresiones próximas y similares. Se trata, para decirlo brevemente, del desprecio de las humanidades, como lo resaltó con acierto M. Nussbaum, en aras de la racionalidad técnica y tecnológica, ulteriormente eficiente, efficientista, productivista, desarrollista, pragmática.

Nuestra época es la de la exaltación del liderazgo, la estrategia, el mercadeo, el emprendimiento, el direccionamiento, la competitividad y otras estrategias administrativas, impuestas por el conducto de todas ellas la administración sobre la vida, en toda la extensión de la palabra. Administración sobre la vida que no es otra cosa que la biopolítica en el sentido de Foucault, Negri, Agamben y otros, la consiguiente importancia de los micropoderes –gente pequeña que tiene micropoderes y vive su vida de esa manera–, así como la medicalización de la sociedad y la terapeutización de la existencia humana; de consuno, se trata de la criminalización de la protesta, y la juridización de la acción colectiva. Hay autores que incluso no sin razón, hablan con acierto igualmente de la escolarización de la niñez, la infancia y la juventud, todo lo cual no es otra cosa que la impo-

sición, en toda la línea de la palabra, de la disciplinariedad y disciplinarización. Una de las expresiones cotidianas de estos fenómenos es la casi omnipresencia del himno nacional en cada país: a raíz de un evento deportivo, académico, en cualquier acto oficial, en fin, en los reconocimientos internacionales a diferentes personalidades, incluyendo deportistas, académicos y científicos. En honor a la verdad, en esas ocasiones, por decir lo menos, sobra el himno nacional, una expresión de cuando surgen, notablemente en el siglo XIX, los estados nacionales. Separación, aislamiento, patria.

Cabe entonces presentar un argumento –negativo– en favor de la estética. Se trata de la educación estética –por ejemplo de la educación artística y humanística–, en contra de la vulgarización, del mundo y de la existencia, que coincide, plano por plano, con la banalización del mundo y de la naturaleza. Los grandes medios de comunicación tienen una enorme carga de culpabilidad al respecto; ellos, que han sido llamados como “el cuarto poder”. Cognitivamente dicho, se trata de la sobrevaloración de la opinión (*doxa*) sobre el conocimiento (*episteme*). La sociedad ha sido conducida hasta el punto de que hoy en día los más jóvenes desean ser *influencers* –puesto que ya con ser *gamers* o *youtubers* no parece ser suficiente–. El imperio de la *doxa*, que se expresa muy bien en inglés con una sola palabra: *opinionated*, y que se traduce con varias en español, así: las personas que son dogmáticas en sus opiniones, cerrados a los puntos de vista contrarios o diferentes, que confunden la inteligencia con la locuacidad, en fin, los doctrinarios, pontificiales y arrogantes de todo tipo. En una palabra, la vulgarización del mundo y de la vida coincide con el auge de la sociedad del espectáculo.

El mundo se volvió vulgar por muchas razones y de múltiples maneras. Por la importancia del diseño en todas sus expresiones, que no es sino el imperio de la “bonitura”, la belleza del acabado y de la línea, la belleza diseñada industrialmente, en toda la línea de la palabra. Para las gentes más inclinadas por la forma, la estética se asimila al salón de belleza, al spa, al gimnasio, y a las cirugías estéticas (de sonrisa, con botox, de reconstrucción, y demás). La estética queda asimila, así, sin más, a la superficialidad y a la apariencia externa, al éxito y a la fama. Toda la obra y el pensamiento de A. Wharhol consiste exactamente en esta banalidad de la estética; se trata de la música de tres minutos –en toda la línea de la palabra–,

el cine de hora y media, los conciertos de aproximadamente dos horas, en fin, la negación total y sistemática del ocio en beneficio de las vacaciones. Es así como una inmenso porcentaje de la sociedad, si le va bien, no sabe del ocio, tan sólo de vacaciones. Y las vacaciones están fundadas en función del trabajo. Toda esta gente no vive, sino que trabaja, y vive para trabajar; y en ocasiones, vive del trabajo de otros. Y piensa siempre sólo en ingresos y productividad –con sus variantes y matices–. En una palabra, la insensibilidad se expresa tanto en un cierto populismo estético, como en indolencia, impunidad y apología al sufrimiento humano o a la violencia. Serían muchas y muy largas las líneas posibles de escribir acerca de una justificación *negativa* de la estética. No es ese mi propósito en este libro.

Antes bien, el argumento negativo en favor de la estética admite, asimismo, por así decirlo, un razonamiento positivo o afirmativo de la estética. Este argumento es este libro, en su integralidad.

La estética tiene un gran enemigo. Se trata de Platón, y con él, de toda la tradición subsiguiente, proyectada hasta nuestros días. La razón del miedo de Platón hacia la estética estriba en el carácter desinteresado del arte en general y de la estética en particular. Sin exagerar, Platón es la primera voz que encontrará ecos en el corporativismo, el institucionalismo y el neoinstitucionalismo, las mentalidades policivas y militaristas, el utilitarismo de toda índole, el productivismo y la idea –transmitida particularmente por los romanos–, según la cual los seres humanos deben “estar ocupados”: *la pereza es la madre de todos los vicios*, y la idea, conexas, según la cual “en cuerpo sano mente sana”. Dos ideas que ayudan a configurar el ideario ético y estético del fascismo y el nazismo.

Dicho de manera franca y provocativa a la vez, la estética se ocupa de cosas –cosas, actitudes y relaciones, valores, sentimientos y sensaciones– inútiles, gratuitas, desinteresadas. La antípoda del mundo de intereses “reales” –reales y “concretos”–, allá afuera. Se trata, en verdad, de una muy larga lista. Para hacerla, aquí, breve, se trata de la belleza, la alegría, el humor, el placer vital, el conocimiento, la naturaleza, los demás, sí mismo, el propio universo, en fin, la vida misma. (El universo no tiene ninguna utilidad; nos ayuda a comprender muchas cosas, pero no sirve esencialmente para nada. Un escándalo para la economía del libre mercado).

Como quiera que sea, nadie puede cambiar el mundo si al mismo tiempo esta persona, ella misma, no cambia. He aquí un juicio difícil. Esto no significa que primero alguien ha debido cambiar para entonces embarcarse en un cambio del mundo, de la sociedad, de una comunidad, como se prefiera. Por el contrario, se habla de dos procesos paralelos y contemporáneos: el del cada quien por parte de sí mismo y entonces, concomitantemente, el del mundo.

El cambio del mundo no es posible sin el cambio de los sujetos en/del mundo. Esta es la otra cara del juicio anterior. Son efectivamente posibles “cambios” del mundo (así, entre comillas para significar que es un cambio sólo aparente o superficial) sin que ellos transformen –digamos ontológicamente; esto es, existencialmente–, a los sujetos mismos. Estos son cambios en la forma, simplemente.

Todo cambio radical de la realidad es a la vez la transformación de los sujetos de/en la realidad. Este es el más difícil de todos los problemas. Es fácil –relativamente– cambiar una estructura económica, un sistema social, un aparato militar, una estructura determinada. Evidentemente que ello implica costos, y así la termodinámica se hace inevitable. Hay un trabajo que resulta necesario, o una descarga de energía, o de tiempo, y demás, en los cambios del mundo y de la realidad social. Pero es extremadamente difícil lograr que las gentes cambien. Este, sostengo, es el más complejo de todos los problemas.

El título grueso para el cambio de los sujetos admite varias denominaciones: se trata de la antropología, si el referente es la cultura; o es la psicología, si el cambio es de creencias y comportamientos; o es la educación, al tratarse de transformaciones en las capacidades humanas, por ejemplo. Aquí propongo un título aún más amplio, pero al mismo tiempo más difícil: la estética.

Grosso modo, la estética no se ocupa únicamente de los criterios de belleza del arte en general. Además y fundamentalmente, se encarga de la sensibilidad, las sensaciones, los sentimientos y las emociones con respecto a sí mismos por parte de cada quien, con relación al mundo y a la naturaleza.

Es simple, el arte y la estética, como la buena ciencia y la gran filosofía cambian el mundo, no simplemente lo reflejan y lo explican, no solamente lo plasman y representan.

La sensibilidad es el título que puede ser comprendido, en otro ámbito, como la mente. Así como esta no se encuentra en absoluto en el cerebro, sino que compromete al mismo tiempo el cuerpo, el *oikos* y el entorno (*Umwelt*), de la misma manera la sensibilidad abarca los sentidos, las emociones y las pasiones, la piel, el sistema nervioso, el endocrino y nuestras acciones subsiguientes en el mundo. El lugar en donde anclan o de donde brotan las sensibilidades que tenemos es el cuerpo –como un todo orgánico, perfectamente indistinguible de la mente, el cerebro y demás–. Nadie piensa sin el cuerpo, aunque en ocasiones parezca que pensamos a pesar del cuerpo.

En la historia de Occidente, el cuerpo fue desplazado a lugares muy secundarios en nombre de las emociones. Con lo cual quedó desplazado el énfasis de las pasiones a las emociones y en consecuencia al cerebro, pues es en este donde suceden las emociones. Dosis de dopamina, serotonina, oxitocina, todo ubicado en el hipotálamo lateral.

La estética ha permanecido, particularmente en el curso del siglo XX y lo corrido del XXI, como una disciplina políticamente incorrecta. J. Rancière, entre varios otros, elaboró un diagnóstico claro al respecto. En general, la esfera de las artes y con ellas las humanidades, que constituyen, por así decirlo el gran marco de la estética, son desplazadas hacia las márgenes (¡ojalá fuera hacia las fronteras!), y se impone un tecnicismo y racionalismo duros y militantes.

¿Quiénes son los verdaderos agentes del mundo? Contra todas las apariencias, no son los tomadores de decisiones, los CEOs, los gobernantes y estadistas, los jurisperitos y financieros, en fin, las élites de cualquier índole, incluidos, acaso científicos, profesores e intelectuales. Todos ellos constituyen una muy amplia minoría. El mundo, para bien o para mal lo hacen las amplias mayorías, las que suman el basto campo de los marginados, oprimidos, segregados, reseñados, enfermos, proscritos, prisioneros, torturados, anatematizados, reseñados, invisibles, reportados, las minorías, los sin-voz, los excluidos, los invisibles, los intocables, los anónimos, los encerrados, los perseguidos, siempre, los vulnerables. Algunos nombres para estas gentes son el pueblo, el proletariado, el campesinado, los indígenas, y varios más, dependiendo si el origen del nombre corresponde a la economía, la sociología, la política, por

ejemplo. Podríamos sintetizar a las mayorías como los *desposeídos* (cfr. Bourriaud, 2015).

Estas son las realidades del mundo, las que, precisamente por ello, pasan desapercibidas, van de suyo, análogamente a la infraestructura sísmica o los pivotes de las construcciones. Y sin embargo, se impone una observación importante. Lo que cuenta en el universo es el individuo; cada individuo. Este es, si cabe la expresión, el verdadero punto arquimédico, del mundo y la sociedad. En la economía del universo es el individuo el que marca la diferencia. Es sencillo: las gentes tienen amigos, aman a otros, tienen relaciones laborales, y demás, pero es siempre a través de alguien en particular. El amor no existe; es siempre el amor de lo amado. La amistad no existe tampoco; es siempre la amistad con el amigo, y así sucesivamente. Hay que evitar el platonismo; y más radicalmente, el platonismo-aristotelismo, que tanto mal le han hecho a la humanidad. Los desposeídos se llamaron en una época el proletariado, cuyo significado se remonta a la Roma antigua para designar justamente a los marginados y excluidos, que tan sólo tenían a sus hijos (*prole*). Como habrá de decir la economía posteriormente, son los desposeídos que lo único que tienen es su fuerza de trabajo, física e intelectual, y literalmente, a sus hijos. Los marginados, en fin.

Los proletarios, que es cuando se tienen hijos y es como si al mismo tiempo no se los tiene y no se tiene nada. Porque lo único que se ofrece a la sociedad, al mercado, a los ejércitos, a los señores feudales o a la Iglesia es la más preciada posesión, una posesión que, históricamente se tiene para perderla. Son, eran los padres que tenían hijos para que en la vejez éstos los cuidaran. No hay nada más doloroso en el mundo que ver la muerte o la pérdida de los hijos: la prole. Los desposeídos que tienen lo único que no pueden poseer. Se tienen hijos, también, para que hagan su propio camino, usen sus alas, y enfrenten los avatares lo mejor que puedan.

Con una observación biológica y cultural fascinante. La humana es la única especie que ve irse a sus hijos, dejar la familia, clan o la manada, y cuando éstos deciden regresar los acoge de nuevo. Por lo menos hasta el estado actual de las observaciones en ciencia.

En nuestra época se presenta una circunstancia única en toda la historia de la humanidad. Gracias a que hemos ganado una vida de más, es la primera vez

que bajo un mismo techo viven o pueden vivir cuatro generaciones. El hijo que nunca se va porque el mundo es demasiado agreste, el hijo que regresa porque el mundo es a veces infame y doloroso, y siempre los hijos que siguen construyendo mundo y realidades propios.

Los desposeídos se ven privados de sus hijos, de cualquier propiedad, de su historia, en fin de su experiencia (*The Theft of History*). El desarraigo total. Las grandes mayorías que, la estética es la que lo pone de manifiesto, constituyen el excedente de la humanidad, de la historia, de la economía, de las guerras, de la producción. Mano de obra para el mercado.

El mercado en general se ha convertido en diseño de experiencias. Los productos, los servicios, los bienes son interpretados y resignificados como experiencias. Pero se trata de experiencias ideologizadas, fantasmagóricas, literalmente, empaquetadas; en una palabra, esquizoides.

* * *

Existen dos maneras básicas de entender a la estética. De un lado, de cara a los griegos, es como *aisthesis* –en referencia a la sensibilidad–. La otra, cuando emerge como disciplina, se trata de la obra de arte y las sensaciones –particularmente de belleza– que permite (o no) la obra de arte. La sensibilidad, esa capacidad que en el mundo de hoy es la menos generalizada. Nos hemos olvidado de sentir, de un lado, porque le damos prioridad a los pensamientos, y de otra parte, porque el sentir se ha desplazado (¡sospechosamente!) hacia las emociones; todo lo cual es equivalente: las sensaciones han sido cerebrarizadas, si cabe la expresión.

Sentir no solamente hace referencia a los sentidos, sino, aún mejor y más radicalmente, a las pasiones. El hombre pasional ha muerto en nuestra época; la sensibilidad ha sido casi totalmente manipulada, y así los seres humanos terminan (¿?) por olvidarse del arte; de las artes en general. El mundo de lo esencialmente inútil (Ordine). La poesía, la danza (no solamente, y no principalmente el baile), la literatura, la ópera, la música, la arquitectura, la fotografía. Los teléfonos celulares andan cargados de cámaras, y recientemente

cada marca se disputa una porción del mercado apelando a los atractivos de las cámaras. ¿Todo para qué? Para subir fotografías a las redes sociales, que es la trivialización de la fotografía. Por el contrario, es el mundo dúplice de la representación y el anuncio.

Dice Hesíodo que en el comienzo fue el *khaos*. Originariamente significa que en el comienzo fue, literalmente, el-de-la-boca-abierta. Por tanto en el comienzo no es la palabra no el ser, y manifiestamente jamás Parménides. El *khaos* es anterior al ser, a la determinación, al lenguaje proposicional, en fin, a la verdad. El *khaos* es la anticipación de que en el mundo existen ilimitadas posibilidades. La sensibilidad se enfrenta con el universo de lo posible, y no con una realidad (pre)determinada. Por ello mismo las posibilidades son/implican libertad. La complejidad consiste en el trabajo con posibilidades. Y en eso consiste la estética, y la complejidad, y la vida.

La necesidad de la estética en el mundo radica en una idea simple: vivimos en un mundo vulgar. La sensibilidad se ha perdido puesto que ha terminado por ser manipulada, ingenierada, diseñada. Es lo que sucede con los diseños de sonrisa, las risas orquestadas en las comedias a lo Hollywood, las cortinas musicales efectistas, en fin, los centros comerciales y su idea de falsos espacios de libertad y confort, por ejemplo.

Lo contrario de la belleza no es la fealdad, sino la vulgaridad. El mundo actual es feo por vulgar. Asimétrico, en toda la línea de la palabra. La dificultad estriba en que lo vulgar está tan generalizado que pasa desapercibido; es algo que va de suyo. Son millones de seres humanos que nacen en medio de la vulgaridad, se acostumbran a ella porque no conocen otra cosa, y terminan viviendo, como decía Heráclito, la vida de los muertos. La estética, que es sensibilidad, sensibilidad y refinamiento, refinamiento y *finesse d'esprit*, en fin, tacto y buen gusto, resulta incómoda, subversiva, alternativa. Por ello mismo es políticamente incorrecta. Un argumento de sobra a favor suyo.

La primacía de la simplicidad y de la linealidad merece un largo acápite. Lo lineal es lo eminente causal, y en consecuencia, efectista. Efectividad, eficiencia, rendimiento, crecimiento y desarrollo, notablemente. Lo que desde el punto de vista cognitivo impera es la trivialidad. A su manera, en el contexto del cruce

de la ética y la axiología, H. Arendt y G. Bataille hablan de la banalidad. El mundo lineal es trivial y banal, y por tanto, uniformizante, normativizante.

La fortaleza del mundo en la etapa actual de desarrollo estriba exactamente en lo sistémico. En toda la línea y profundidad de la palabra. Y es sabido que todo el pensamiento sistémico –que abarca por extensión igualmente al pensamiento complejo y a la cibernética–, descansa en un simple principio, valor y acción: el control. Ulteriormente, control sistémico.

Se ha desarrollado una educación sistémica, una administración sistémica, una psicología sistémica, en fin, sistemas de seguridad y de control sistémicos. Prima la ausencia de libertad, en toda la acepción de la palabra: esto es, por ejemplo, la ausencia de disidencia, de espíritu crítico e independiente, la falta de criterio propio, la autonomía y la autarquía, la heterarquía incluso. Por el contrario, prima una estética mafiosa, a saber, la importancia de la lealtad, el sentido de pertenencia.

Lo que le piden a las gentes no es independencia y criterio propio, sino sentido de pertenencia, “pedalear juntos”, ponerse la camiseta, en fin, si es preciso, hundirse con la nave cuando esta hace aguas. Es lo valorado en el caso de la tragedia de las Torres Gemelas en Nueva York, el 11 de septiembre del 2001.

Digamos, finalmente, a título introductorio lo siguiente: El arte en su forma autónoma, enfática, es en el mundo occidental un concepto del todo moderno (Fleckner, 2011); al igual que la novela, o que la antropología y la sociología. Los tiempos anteriores no distinguían al arte de esta manera. Hoy, hemos ganado la estética, pero podemos hacer de ella algo mejor. A través de las artes, sin duda alguna; pero también por fuera de ellas o paralela a ellas.

Contra una clasificación de la risa, del humor (Cfr. Read, 1969; Boal, 2012), la idea de base es que la actitud estética es la risa, tal y como acontece en los niños; en los niños espontáneamente, de manera feliz. Nada hay más puro que su risa. Es la estética en su vivencia más pura y prístina.

En los adultos, quisiera concentrarme en dos expresiones: una, la enigmática sonrisa de Buda, y otra, el humor negro, propio de los adultos y muchos jóvenes. El humor implica una circunstancia fundamental, a saber: no solamente saber reírse de las cosas más grises y oscuras, sino, además, poder reírse de sí mismo por parte de cada quien.

Capítulo 1: El estado del arte en las relaciones entre estética y complejidad

De manera tradicional, la estética formó siempre parte de la filosofía, y dado que el tronco de esta descansó siempre en la metafísica, la estética fue siempre un campo ambientado, permeado o nutrido por la metafísica. Desde Platón y Aristóteles, la estética tuvo un dúplice motivo de reflexión y trabajo: el arte y lo bello. Sin embargo, el arte –designado en la Grecia antigua simplemente como *techné*– no estaba en posición, en manera alguna, de suministrar una explicación satisfactoria y suficiente acerca del mundo y la realidad. El arte jamás alcanzaría –en el corpus y la tradición platónico-aristotélica– los niveles de la metafísica, la lógica, las matemáticas o la física, para mencionar los ejemplos y campos más conspicuos.

Correspondientemente, el ámbito de la estética –*aisthesis*, en griego: sensación, sensibilidad– no podía ser, por definición, el del *logos*, al que los griegos, y con ellos el resto de la civilización occidental, habrán de darle la máxima prioridad. La estética, así, encontraba el tema de la belleza más bien por vía de residuo, por así decirlo, en contraste con la excelencia y la estatura de la razón, el entendimiento o la conciencia, para decirlo en términos algo más modernos. Con ello, en realidad, se sentaban las bases para la escisión de dos mundos: el sensible y el inteligible.

En la historia del arte y de la reflexión estética, la belleza será el motivo de trabajo *par excellence*. Sin embargo, puede decirse, como efectivamente quedó dicho en numerosas ocasiones, que la estética nace (= renace) como una disciplina propia, siempre al interior de la filosofía, gracias a la obra de Baumgarten, a mediados del siglo XVIII. Baumgarten define a la estética como el conocimiento sensible o ciencia del conocimiento sensible.

En el estado normal del conocimiento, la estética se clasifica o se ocupa de tres ámbitos, lo cual en realidad es tan sólo una manera de presentar desde

diversos ángulos una sola y misma idea; justamente la idea de origen platónico-aristotélico o de Baumgarten. Estos tres ámbitos son:

- i) Una teoría de lo bello;
- ii) Una metafísica de la verdad;
- iii) Una filosofía del arte

Todas las diferencias dependen del autor o corriente que se adopte, pero lo común a las tres es que conciben a la estética justamente como un componente de la filosofía; y por tanto de la metafísica.

Sin embargo, hacia los años 1970-1980 la estética se independiza de la filosofía en un proceso complejo que es al mismo tiempo una expresión y una obra de la cultura misma de esos años. En lo sucesivo, será posible en consecuencia, literalmente, una estética sin metafísica¹. Una estética tal, sostengo, es justamente aquella que puede abrirse a la complejidad –del mundo. La filosofía perdió a la estética como un ámbito propio, análogamente a como ya había perdido a la lógica y a la historia, entre otras. La estética adquiere, a partir de las décadas referidas un estatuto epistemológico propio, un estatuto social y cultural, en fin, un estatuto discursivo.

De manera coincidental, las ciencias de la complejidad surgen administrativo-organizacionalmente a finales de los años 1970 y comienzos de los años 1980. En efecto, si bien las ciencias de la complejidad pueden reconocer sus orígenes teóricos por lo menos hasta el trabajo pionero de Poincaré en torno a la estabilidad del universo y aún más allá hasta el descubrimiento del cálculo infinitesimal por parte de Leibniz y Newton (Maldonado, 2012), desde el punto de vista administrativo, financiero, organizacional, humano y de investigación surgen más tardíamente.

Los primeros centros e institutos de complejidad son bien conocidos. Estos son:

¹ Tomo la expresión, análogamente, de Cohen, cuando habla de lógica sin metafísica. Amplío esta idea inmediatamente a continuación. Cfr. E. Nagel, *La lógica sin metafísica*, Madrid, Tecnos, 1974.

- Center for Studies of Nonlinear Dynamics, La Jolla Institute, 1978
- Santa Cruz Institute for Nonlinear Science, a partir de Santa Cruz Chaos Collective, comienzos de los años 80
- Center for Nonlinear Science, USCD, 1981
- Santa Fe Institute, 1984

Posterior a la creación del SFI alrededor del mundo tomaron cuerpo otros centros e institutos dedicados al estudio de los sistemas, fenómenos y comportamientos caracterizados por no-linealidad, emergencia, autoorganización, inestabilidad y fluctuaciones, entre otros atributos. Con el SFI nacen dos cosas, estrechamente vinculadas entre sí: de un lado, el concepto mismo de ciencias de la complejidad; antes, como se observa, se estudiaban sistemas y dinámicas no-lineales, como hasta hoy, en efecto. Y al mismo tiempo, nace el proyecto de encontrar las leyes que subyacen a la complejidad, las que serían, presumiblemente, simples. El primer logro subsiste en el tiempo, hasta hoy, fortalecido y diversificado al mismo tiempo. El segundo ha resultado ser un fracaso en los términos planteados (Maldonado, 2019).

Las relaciones entre estética y complejidad constituyen un motivo serio de investigación sobre lo cual existe muy poco trabajo hasta la fecha; no solamente del lado de la comunidad de esteticistas, teóricos del arte y la estética, e investigadores en ámbitos afines, como por parte de la comunidad de teóricos e investigadores de la complejidad. En verdad, el grueso del trabajo por parte de los teóricos e investigadores de la complejidad ha estado concentrado –no sin sólidas justificaciones–, en el dominio de la ciencia y el conocimiento en general, en desmedro de otros campos tan fundamentales pero –y esta es la contradicción maravillosa–, tan secundarios o marginales como la estética, y el arte. Se impone aquí una advertencia.

El concepto de ciencias de la complejidad no tiene nada que ver con la ciencia moderna. Esta es marcadamente reduccionista, determinista y mecanicista. Nada más ajeno a las ciencias de la complejidad. Sin embargo, por omisión, sí cabe un peligro serio: caer, incluso en el ámbito de este grupo de ciencias, en el cientificismo; esto es, en la disyunción y acaso jerarquización entre las

ciencias llamadas duras y las ciencias sociales y humanas. Y más radicalmente, en el abandono de las artes por parte de la comunidad de complejólogos. Son muy pocos los trabajos serios dedicados a la literatura, la música, la poesía, en fin, la estética, por no mencionar el cine, el teatro, la arquitectura o la fotografía, especialmente. Esta ausencia de consideraciones cuidadosas y a profundidad de las artes y la estética por parte de los investigadores en ciencias de la complejidad hace que, tácitamente por decir lo menos, caigan en el cientificismo. Lo cual le hace un flaco favor a la vida y al mundo, por decir lo menos.

En verdad, el primer trabajo acerca de las conexiones entre ambos dominios es el artículo de J. Casti publicado en 1998 “Complexity and Aesthetics”, en la prestigiosa revista *Complexity* (la más prestigiosa en el mundo en el área de complejidad). Si se tiene en cuenta que la estética filosófica nace en el siglo XVIII gracias a Baumgarten y luego también con Kant², como se aprecia, el encuentro o la conexión entre estética y complejidad sucede muy tardíamente. Después del artículo de 1998, el mismo Casti edita, conjuntamente con Karlqvist en el 2003 el libro *Art and Complexity*, en el que participan con estudios originales teóricos de la talla de J. Barrow, J. Crutchfield, y M. Gell-Mann, entre otros³.

Una búsqueda de las más prestigiosas revistas sobre estética en el mundo devela la inexistencia de un trabajo explícitamente dedicado al diálogo entre estética y complejidad. Me refiero, notablemente a la *British Journal of Aesthetics*, la *American Society for Aesthetics*, la *Canadian Journal of Aesthetics*, la *Contemporary Aesthetics*, la *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, la *Journal of Aesthetics and Culture*, los *Proceedings of the European Society for Aesthetics*, la *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, y la *Revista di estetica*. Luego de la prestigiosa pero episódica vida de la *Révue d'Esthétique*, en francés, la Société Française d'Esthétique, publica la *Nouvelle Revue d'Esthétique*. En español cabe destacar *Fedro: Revista de estética y teoría de las artes* (España), así como el *Boletín de estética* (Argentina). De

-
- 2 Omíto aquí la historia del origen de la estética y sus desarrollos, por razones de espacio. Entre los numerosos trabajos dedicados a esta historia, un autor convencional es R. Bayer (1965), el cual se integra por completo en la visión clásica en la que la estética es estética filosófica.
- 3 Después de escribir varios trabajos destacables sobre complejidad, J. Casti cayó en desgracia en la comunidad académica y científica debido a que cayeron sobre él serias sospechas de plagio. Que es el pecado mortal de cualquier escritor o investigador.

manera algo más episódica, existen algunos trabajos sobre ambos temas en diversas publicaciones dedicadas a vida artificial (*Alife*), y excepcionalmente en algún capítulo de libro. Pero nada relevante en cuanto a su calidad.

Con sorpresa constatamos la existencia de un mayor acercamiento entre complejidad y arte, como queda manifiesto, de manera suficiente, en las expresiones, los campos y artistas dedicados al arte computacional, el arte fractal, o el arte generativo, entre otros. Además, el tema de la belleza de algunas formas propias de complejidad, notablemente los fractales, es un tema ya recurrente en el campo (Mainzer, 2005).

El problema de la complejidad en estética

El lenguaje de la complejidad es conocido. Se trata de conceptos y categorías como turbulencias, fluctuaciones, perturbaciones, inestabilidades, emergencias y autoorganización, no-linealidad, redes libres de escala y leyes de potencia, por mencionar tan sólo los más conocidos y destacados. Pues bien, este tipo de lenguaje permite entender la importancia y el significado de los acercamientos, el diálogo y las interacciones entre complejidad y estética. Sin embargo, el rasgo filosófico más fundamental de las ciencias de la complejidad consiste en el trabajo denodado para superar el dualismo. En este contexto, explícitamente, se trata o trataría del dualismo entre ciencia y arte (Chimal, 2009), entre ciencias duras y blandas, entre ser humano y naturaleza, y otros.

En efecto, el marco en el que suceden los acercamientos entre complejidad y estética –pues hasta la fecha, dado el estado del arte, tan sólo se trata de eso, de un acercamiento–, tiene que ver con el estado mismo de la estética. Es necesario, por tanto, detener la marcha para observar esta circunstancia.

La estética fue tradicionalmente una dimensión que pertenecía, como muchas otras, a la filosofía. Baste con remontarse a la obra de Platón y de Aristóteles y recordar el lugar –secundario– que en ellos ocupan las reflexiones estéticas y sobre el arte, relativo a la importancia de la metafísica. Una razón que explica este lugar accesorio de la estética tiene que ver con el afán moralista y político de estos dos filósofos, y con ellos, de las tradiciones que fundan o que se siguen

de ellos, para los cuales, la belleza es una experiencia –y acaso también un objeto– que remite a la pura subjetividad y que se constituye, así, por consiguiente, como peligrosa para la configuración de un mundo social y político. Por esta razón, la política es el motivo primero por el que la estética se hará sospechosa. En la historia de la estética, el romanticismo y la Escuela de Frankfurt serán las dos únicas expresiones, distintas entre sí, en las que la estética intentará cobrar una vida propia, invirtiendo, por lo demás, su relación con el mundo político. De un lado, estetizando la vida o también, haciendo de ella una obra de arte (Oscar Wilde), y de otra parte, como herramienta en contra de la razón instrumental que se expresará de manera epónima en el fascismo y el nacional-socialismo. Es, especialmente, el logro de T. Adorno.

La pertenencia de la estética a la filosofía, situaba a aquella en la misma condición que la ética, la historia, la epistemología o la lógica, las cuales componían y articulaban, o instrumentaban y complementaban –como se prefiera– a la filosofía; es decir, a la metafísica. Pero si la mayoría logra, particularmente en el curso del siglo XX su independencia del tronco de la metafísica, la estética lo hará más tardíamente (¡pero lo logrará, al cabo!).

En efecto, en el caso particular de la estética, abandona el espacio de la filosofía entre los años 1970 y 1980 y se convierte en disciplina autónoma; por tanto con un currículo propio, un estatuto epistemológico y un prestigio social que ya no son subsidiarios de la filosofía. Como quiera que sea, las circunstancias que conducen a la estética a abandonar el espacio de la filosofía o metafísica tiene que ver, a mi modo de ver y como veremos a continuación, con tres grupos de problemas independientes que sin embargo, se refuerzan recíprocamente:

- La crisis artística producida entre los años 1970 y 1980 y expresada en lenguajes, críticas, estéticas y actitudes tan diferentes como las evidenciadas en las obras de S. Hirst, Bak, las *Guerrilla Girls*, y otros, y que tiene dos expresiones puntuales, así: de un lado, la que presenta en público, usualmente de una manera agresiva, transgresora o provocadora, una privacidad (excrementos, experimentos tecnológicos y científicos, etc.). Y de otra parte, al mismo tiempo, se trata de la interacción entre

artistas y no artistas que edifican “micro esferas públicas” y que da lugar a expresiones artísticas y estéticas perfectamente diferentes a las de la modernidad y el mundo clásico y medieval (Cfr. Laddaga, 2006; Freeland, 2010; Jimenez, 2010).

- La crisis cultural de los mismos años, y que aunada al cuestionamiento brete que tenía hacía ya varias décadas la figura del intelectual se aúna y se profundiza con el cuestionamiento de lo que significa el artista en el mundo contemporáneo. Esta crisis cultural tiene que ver con el papel mediático de la cultura y la ratificación de la idea originaria de W. Benjamin acerca de la época de la reproducción técnica y el imperio del mundo de la representación. La cultura en su faceta literaria, artística y académica terminan, según todo parece indicarlo, integrándose a la cultura del espectáculo. Ulteriormente, todo se trata de la industria de la cultura y el entretenimiento. Al cabo, mueren todas las profesiones liberales y el intelectual –incluido el artista– parece terminar por volverse un empleado (Cfr. Barzun, 2000).
- La crisis estética misma consistente en la ausencia de una reflexión y de una experiencia clara y distinta de lo que sea armonía y belleza, encuentro y creatividad, innovación y exploración, experimentación y simetría, para decirlo en términos generales. La estética se produce en condiciones de incertidumbre y la producción de formas es, consiguientemente, la búsqueda de encuentros más o menos perdurables (Cfr. Bourriaud, 2008; Cauquelin, 2016).

Quisiera volver brevemente al artículo pionero de Casti para presentarlo resumidamente y discutir algunas ideas, lo cual me permitirá avanzar un paso significativo con respecto al estado del arte de las relaciones entre estética y complejidad y presentar los que considero son los problemas centrales del encuentro entre estas dos áreas del conocimiento y de la vida.

Casti formula una pregunta totalmente válida tanto desde el punto de vista de la estética y del arte como de la complejidad: ¿Es el arte complejo estéticamente más satisfactorio que el arte simple?

La pregunta supone la distinción entre dos tipos de arte: uno complejo y otro simple, estéticamente hablando. Si bien el autor austriaco no retoma ejemplos en un particular o en otro, en la historia del arte sí pueden encontrarse algunos casos para ilustrar uno y otro tipo de arte. A título genérico, acaso el costumbrismo en arte y el realismo –muy específicamente el realismo socialista– podrían ser considerados como *más* simples estéticamente hablando que otras formas de arte dentro de las cuales, en las artes figurativas puede mencionarse sin dificultad nombres tan distintos como Rembrandt, Picasso o Chagall. Esta forma de ilustrar el argumento de Casti no quiere ser aquí concluyente, sino, situar dimensiones en las que cabría la pregunta. En música, sin ninguna dificultad, la música popular estilo vallenato, metal, trans o balada pueden ser identificadas sin ambivalencia como estéticamente *más* simples *que* otras expresiones también de música popular como Duke Ellington, Jorane, Björk o Paul Simon, sin dudas estéticamente más complejas.

La distinción del interrogante de Casti implica una medida intrínseca de la complejidad del arte, como él mismo lo reconoce. La dificultad grande, a mi modo de ver, estriba en el hecho de que Casti recurre a la teoría de la complejidad algorítmica como semejante medida. Y por ello, todo el énfasis y la mayor extensión de su artículo se halla en ejemplos computacionales, ilustrados acaso por alguna obra de Escher.

La teoría de la complejidad algorítmica, desarrollada originariamente por Kolmogorov y Chaitin –conocida como AIT, teoría de la información algorítmica– consiste en la medida del procedimiento más breve para resolver un problema. De un lado, como si el arte fuera un problema, y luego también, en segundo término, y de manera bastante más significativa, como si dicho problema admitiera fórmulas, leyes o reglas de resolución, que es lo que designa un algoritmo.

En rigor, Casti apela a la teoría de la complejidad algorítmica para resaltar un rasgo que permita hablar de mayor complejidad estética, a saber: que existe una estructura de conectividad en muchos niveles jerárquicamente diferentes. Manifiestamente, tiene sentido y es posible identificar semejantes estructuras en las obras de arte, desde la pintura y el dibujo a la escultura y la danza, desde la arquitectura hasta el teatro, por ejemplo. Y sin embargo, la presencia de una

estructura semejante no permite, sin ambigüedades, hablar de una obra como estéticamente mejor que otra, aunque sí pueda ser estéticamente más compleja. Esta es, notablemente, la discusión del tránsito de la música total hacia la música atonal, por ejemplo, algo que no menciona para nada Casti.

Como desarrollo de su tesis, Casti concluye: más complejo –estéticamente hablando– no significa necesariamente mejor. “En la estética hay más que complejidad”. Y su conclusión –a mi modo de ver teórica y estéticamente muy ingenua– es que la belleza se encuentra más en el ojo del observador que en el objeto observado. Una conclusión semejante le hace un flaco favor al encuentro entre estética y complejidad; en verdad, no avanza ni un solo paso más allá de Kant.

El libro sobre arte y complejidad de Casti y Karlqvist (2003) no se ocupa frontalmente de la estética sino de temas anexos o paralelos. El libro se compone de varios textos, de una importancia y una originalidad desiguales. El primer de ellos, de J. Barrow –“Art and science– *Les Liaisons Dangereuses*) estudia las interacciones, clásicas entre ciencia y arte para señalar que nunca han estado del todo separadas, y ciertamente no en el mundo actual. El segundo texto, de J. Casti –“Complexity and Aesthetics: Is Good Art “Complex Art”–, es en realidad una paráfrasis del artículo original de 1998, sin mayores contribuciones a lo que ya había escrito unos años antes. El tercer capítulo –“What Lies Between Order and Chaos”–, escrito por J. P. Crutchfield, es una presentación del corpus duro de complejidad, en el que el lenguaje físico y matemático es predominante, en desmedro de una nota final acerca del arte y su lugar en la complejidad. El siguiente es un hermoso texto de M. Gell-Mann –“Regularities and Randomness: Evolving Schemata in Science and the Arts”–, en el que la tesis central es que el azar desempeña un papel importante en la configuración de formas y esquemas en arte y en ciencia, lo que las une más que separarlas. Posteriormente, B. Hjort contribuye con –“Drawing, Knowledge, and Intuitive Thinking: Drawing as a Way to Understand and Solve Problems– en el que la importancia de la geometría es más destacada sobre el álgebra, y cómo la elaboración de cuadros, esquemas y mapas contribuye a la resolución de problemas. A. Karlqvist escribe un bello capítulo –“Nothing is Hidden”– que se ocupa del afán creador y descubridor por hacer visible lo invisible, decir lo inaudito, en fin expresar lo inefable. Este es el texto más

cercano a una reflexión sobre estética en el libro. Seguidamente, T. Norrentran-ders vuelve sobre el diálogo y las colaboraciones entre ciencia y arte en “Science and Art in Collaboration –The Mindship Method”– proponiendo la idea de un método afin a la ciencia y al arte, que es el trabajo con la propia mente. Mientras que todos los textos anteriores se concentran en las artes figurativas o representativas, el capítulo de T. Perkins –“Complexity and Emergence in the American Experimental Music Tradition”– se concentra en ese capítulo apasionante y no muy conocido de la experimentación musical norteamericana de la segunda mitad del siglo XX. Este es un capítulo original y que encuentra en un hermoso libro aparte un desarrollo apoteósico pero que debe quedar aquí de lado⁴.

Los últimos cuatro capítulos son: en primer lugar, “Modeling Complexity for Interactive Works on the Internet”, escrito por Ch. Sommerer y L. Mignon-neau, que trabaja la experiencia artística estética de las comunidades en internet, y cómo la colaboración emerge como una acción estética propia en la era de internet. Volveré oportunamente sobre esta idea. Explorando la idea de una estética naturalista con conceptos y herramientas de complejidad, M. Southwick escribe “Poetic Voice and the Complexity of Bird Song”, en el que sin que sea el objeto directo de sus consideraciones resalta la idea de paisajes acústicos. Es un texto sugestivo aunque breve. Posteriormente, R. Taylor contribuye al libro con el capítulo “Fractal Expressionism- Where Art Meets Science” y que vuelve sobre la idea, popular, en verdad, del arte fractal y el arte computacional. El último capítulo de la compilación es de G. Wight “A Depth-First Traversal of Thinking”, un breve texto en el que resalta la interdisciplinariedad y el papel de la sorpresa y la apertura de mente en los enfoques que van más allá del curso normal de la investigación y de las explicaciones científicas y que tiene, manifiestamente, mucho de artístico, en el mejor y más refinado de los sentidos.

Hay que decir, sin embargo, que existe un trabajo que, hallándose en la misma longitud de onda de la mayoría de los trabajos compilados por Casti y Karlqvist, los supera ampliamente, en originalidad y radicalidad al mismo tiem-

4 Me refiero al brillante libro de A. Ross, *El ruido eterno. Escuchar al siglo XX a través de su música*, Barcelona, Seix Barral, 2010. Se trata de una historia del siglo XX “desde arriba”, a través de la música, y no “desde abajo”, gestas, batallas, economía y política.

po, a pesar de su pequeño volumen. Me refiero al libro de Tiezzi, publicado por primera vez en italiano en el 2000 y traducido al español en el 2006.

Tiezzi es connotado científico experto en termodinámica del no-equilibrio, una de las ciencias de la complejidad. Consecuentemente, su tesis es que la ciencia y el conocimiento no están para dominar la naturaleza, sino para vivir en armonía con ella. Así, en sus reflexiones, la estética es la dimensión que le sirve a la ciencia para plantear abiertamente la idea de armonía –y no ya la de belleza–. Quiero decir que este puede ser considerado el primer peldaño que conduce de manera directa a una estética de la complejidad.

En verdad, el desafío de la complejidad consiste exactamente en eso: en reconocer, y vivir con, la estética de la naturaleza. Esta idea, sin embargo, nada tiene que ver con una estética naturalista o acaso incluso con un arte naturalista. Por el contrario, se trata de avanzar de la mano de las herramientas conceptuales por las ciencias de la complejidad y reconocer una física evolutiva, la importancia de la incertidumbre, y aún mejor: de la indeterminación (*unbestimmtheit*, que es el término que originariamente introduce Heisenberg), el concepto central de unidad entre mente y materia, es decir, con la idea misma de la vida. En fin, literalmente, “el orden sólo se mantiene por medio de la autoorganización, y lejos del equilibrio”.

“Las dos categorías clave para reorganizar una epistemología del devenir, y por lo tanto una estética del devenir, son el tiempo y la forma” (Tiezzi, 2006: 76), y clama entonces por una “estética de la creatividad ecológica”, muy acorde con la idea misma de la flecha del tiempo de la termodinámica del no-equilibrio, que es una flecha de creación de vida y de posibilidades, y con la noción de que las estructuras disipativas son ubicuas, pues tanto existen en la naturaleza como en procesos abióticos, en la sociedad y en el conocimiento.

Muy en consonancia con las ideas conducentes a una estética de la complejidad, Tiezzi sostiene que el papel del artista no es el del especialista, sino el del coordinador, “del sintetizador entre ciencia y arte, entre la visión racional y analítica y la visión analógica e intuitiva”. En fin, como lo afirma con el título de una de las secciones de su libro, lo bello es ambiguo y asimétrico.

“En esta visión del mundo (esto es, la de la complejidad, C.E.M.), la belleza no aparece como valor en sí, sino como una tarea a cumplir. No se opone a la

fealdad, sino a la normalidad” (*Ibid.*, p. 108). Y más adelante: “La belleza de la naturaleza está siempre empapada de tiempo. Si se pierde el sentido del tiempo, de las estaciones, se van a perder también los valores estéticos” (*Ibid.*, p. 119). La belleza, en suma, es transgresiva, así como debe serlo justamente también la investigación científica.

Sobre la base de estos dos textos –el artículo de 1998 de Casti y el libro sobre arte y complejidad–, que pueden ser llamados, sin ambages, como fundacionales en el diálogo entre estética y complejidad, existen dos trabajos muy importantes de dos autores que, sin ser complejólogos en toda la línea de la palabra, sí contienen claros elementos de complejidad y contribuyen de manera significativa al tema de este texto. Me refiero al libro de Bourriaud (2008), y al libro de Laddaga (2006), dos trabajos que merecen ser explícitamente incorporados en un estado del arte sobre estética y complejidad. El mérito de estos dos libros, sin embargo, es que sientan sólidas y suficientes bases para explorar los problemas mismos de lo que adecuadamente quisiera denominar como una *estética de la complejidad*.

Publicada originalmente en 1998 en francés, la *Estética relacional* de N. Bourriaud puede y debe ser tenido en cuenta para el tema que aquí nos ocupa, a pesar de, como ya anoté, su autor no ser un complejólogo, como tal. Pero su trabajo en torno al arte es garantía más que suficientes para su sensibilidad por el tema relativo a la estética y la complejidad. El libro fue traducido al español en 2006 con segunda edición en el 2008.

En efecto, en la comunidad de complejólogos es una característica especial considerar que pensar en términos de sistemas y fenómenos complejos equivale a pensar en términos “nodales” –una expresión que originariamente procede de la física cuántica, y el estudio de los problemas de entrelazamiento cuántico–. Pues bien, el término se adecua perfectamente a propósito del libro de Bourriaud: *estética relacional*.

Las ciencias de la complejidad son el tipo de ciencias para tiempos, en situaciones y para fenómenos y sistemas que se caracterizan por inestabilidades, fluctuaciones, turbulencias, incertidumbre, autoorganización, emergencias y no-linealidad (entre otros atributos). Así las cosas, la complejidad de la estética coincide exactamente con expresiones, momentos y obras que ya no responden a esencias

inmutables, en contraste con todo el arte clásico, y el moderno en particular, el cual es un arte totalizante. Precisamente por ello, al cabo del tiempo un autor como U. Eco hablará de “obra abierta”, como un esfuerzo –semiótico, justamente– de enfrentar al espectador con la obra y de cómo aquel intenta descifrarla, finalmente, un proceso siempre inacabado. En otro libro, Bourriaud hablará –a mi modo de manera mucho más afortunada que lo realizado por el propio Eco–, del artista como un semionauta: inventa trayectorias entre signos (Bourriaud, 2009).

Hoy, sostiene Bourriaud, el arte modela universos posibles. Los seres humanos nos enfrentamos con la complejidad del mundo como con el esfuerzo mismo mediante el cual aprendemos a habitar el mundo: un mundo justamente cambiante e inconstante. “El arte contemporáneo (esto es, el arte de los años 1970-1990, particularmente, C.E.M.) modeliza más de lo que representa, en lugar de inspirarse en la trama social se inserta en ella”. De acuerdo con Bourriaud, la estética relacional se da a la tarea de construir una teoría de la forma, la cual es entendida como un “encuentro duradero”. Más exactamente, en este nuevo contexto, cada obra es el “modelo de un mundo viable”.

De esta suerte, la evolución de la discusión estética entraña la misma evolución del estatuto de la forma. O bien, para decirlo inversamente: por primera vez dejan de haber formas acabadas a las cuales recurre la estética como reflexión y explicación. Por primera vez en la historia de la humanidad es posible sostener de manera abierta que el arte es un sistema altamente cooperativo, y la primera y más importante de estas formas de cooperación es entre artistas y no-artistas. No en vano, los lenguajes o expresiones del arte contemporáneo se llevan a cabo, notablemente, en la forma de *flashmobs*, citas del arte, *happenings*, performances, juego de roles (video-)instalaciones, en fin, incorporación de nuevas tecnologías. Este es el tipo de arte que presenciamos, en particular, a partir de los años 1990 hasta la fecha. “Dicho de otra manera, lo que el artista produce en primer lugar son relaciones entre las personas y el mundo”.

Bourriaud quiere expresar el tipo de estética que vivimos en el mundo de hoy, a saber, aquella que permite acceder a la esencia de nuestras relaciones con las cosas. Como se aprecia, intersticio, encuentro social, relación con el mundo, cooperación, son algunos de los elementos que permiten entender adecuadamen-

te en qué consiste la estética relacional. Y el universo que emerge es de la microcomunidad del artista y los no-artistas, una idea sobre la que volveré inmediatamente gracias a otro texto fundamental, el de Laddaga.

De esta suerte, “la realidad es aquello de lo que puedo hablar con el otro”:

“La subjetividad no se relaciona con la homogeneidad: por el contrario, evoluciona de manera fragmentaria, segmentando y desarticulando las unidades ilusorias de la vida psíquica [...]. El artista, provisto de la autoridad de su forma, se presenta a menudo como el director de una orquesta de facultades mentales y manuales reunidas en torno a un principio único, su estilo. El artista occidental moderno se define ante todo como un sujeto cuya firma sirve como ‘unificador de los estados de conciencia’” (Bourriaud, 2008: 118).

En consecuencia, por primera vez la obra de arte puede ser vista como un objeto parcial, y la belleza como un problema que incita a cada quien a superarse a sí mismo(a). Asistimos, al fin y al cabo, al continuo pero inacabado enriquecimiento del mundo.

Pues bien, estas ideas se encuentran en perfecta sintonía con otro trabajo independiente, la “estética de la emergencia” de R. Laddaga, quien, con un profundo conocimiento acerca del arte contemporáneo, elabora un fresco, por así decirlo, de problemas característicos de lo que, ahora sí, por primera vez, podemos designar como una estética de la complejidad.

El concepto nuclear en este libro de Laddaga es el de la formación de ecologías culturales. Sólo que, como corresponde en el marco de una explicación acerca de la complejidad de cualquier sistema ecológico, estos no surgen ni se explican en términos de causalidad u otros semejantes. Los paisajes ecológicos en general, y en este caso, culturales, son el resultado de emergencias –que es el concepto empleado en complejidad para designar el surgimiento de formas de organización de complejidad creciente gracias a procesos autoorganizativos (Holland, 1999).

De esta suerte, la producción de obras –artísticas, notablemente–, no responde en el mundo de hoy tanto a procesos de creación acaso *ad hoc*, como se explicaron las grandes obras en el pasado en los diversos dominios del arte, cuanto que a la comunicación entre artistas y no artistas –una idea, como vemos, coincidente con el estudio de Bourriaud–, y que da como resultado una cultura no disciplinaria de las artes. Esto es, una cultura esencialmente abierta y acaso incluso indeterminada (= no determinada) de obras improbables que, sin embargo, se preservan. Este, con seguridad, constituye un motivo de consideración propio en un espacio más amplio.

Vivimos un mundo en el que nadie logra asegurar sus bordes, y en el que, por el contrario, ya no es posible llevar a cabo vidas –enteramente– separadas, como en el pasado. Los individuos del mundo actual se encuentran en “equilibrios inestables”, con creciente movilización, y con crecimiento exponencial de las comunicaciones. En ello consiste la globalización, lo cual es posible gracias al papel central de internet y las tecnologías que vivimos hoy por hoy. Las pandemias (Mers, Sars, N1H1, Influenza, Ébola, Covid-19) han venido a poner dramáticamente en evidencia este entrelazamiento entre equilibrios inestables, sensibilidad y procesos integrativos.

Ilustrado con ejemplos que van de Helsinki a Nueva York, de Buenos Aires a París o Milán, entre otros, los argumentos de Laddaga son ricos en cuanto al conocimiento de prácticas artísticas y estéticas que coinciden, todos, en los elementos mencionados.

Todo ello tiene como finalidad resaltar un fenómeno extraordinario: el arte y la estética consisten, en las condiciones en que vivimos hoy en día, en la *producción de emergencias* –en fin, novedades–. De esta suerte, si el arte sigue siendo la respuesta a situaciones desesperadas –un rasgo fundamental que sin embargo Laddaga no profundiza ni convierte en motivo central de sus estudios–, la estética de la complejidad puede ser reconocida como una estética de la participación. De este modo, si anteriormente la sensibilidad remitía a un sujeto (subjetividad), hoy remite, en contraste, a un encuentro. La estética de la complejidad implica, por consiguiente el tránsito de un sistema basado en la división del trabajo –y por tanto, en la especialización y la disciplinarización– a

la cooperación social, en fin, no en última instancia, al aprendizaje recíproco, un aprendizaje colectivo.

Dicho en otros términos, la estética de la complejidad consiste en una producción de historias como flujos “que pueden anticipar estados de cosas posibles en el futuro”, como lo señala el autor argentino. Estas historias son actividades individuales –procesos de participación y cooperación– a partir de las cuales resultan –y ello está profusamente ilustrado en el libro, desde el cine, a las artes figurativas, de la literatura a los flashmobs y otras expresiones semejantes, por ejemplo– acciones colectivas emergentes.

Desde el punto de vista de lo que podríamos denominar como el núcleo duro de la complejidad, sin lugar a dudas el último capítulo “un régimen práctico”, es el más importante para los efectos que aquí nos interesan. Seguramente ello se debe a que es el capítulo más conceptual, preparado y adobado, si cabe la expresión, por todo el libro. En este capítulo el concepto de emergencia es adecuadamente correspondido con la importancia de la simulación en ciencia –una idea que Laddaga aprende E. Fox Keller–, no sin desconocer los aportes de J. Holland.

Como quiera que sea, de esta suerte, un diagnóstico básico del estado del arte acerca de una estética de la complejidad –un campo que propiamente no existe a la fecha– exige tener en cuenta cinco referentes obligatorios, así: J. Casti, y el trabajo compilado por Casti y Karlqvist, además de Bourriaud, Laddaga y Tiezzi. Sobre esta base es posible avanzar con confianza en la construcción de una estética de la complejidad.

Quisiera ahora orientarme hacia el argumento siguiente, la relación entre estética y crisis, que me permite allanar el terreno para explicitar mejor la idea de una estética de la complejidad.

Estética y crisis

Asistimos a una crisis de la estética, es evidente. Sin embargo, es una realidad que se corresponde manifiestamente con una crisis de la cultura (Barzun, 2000). La cultura, ese ámbito que era predominio de la antropología –una ciencia política-

mente incorrecta- y que ha devenido en un subdominio propio, a saber: los estudios culturales- propios o derivados; por ejemplo los estudios culturales sobre la ciencia y la tecnología, o sobre el arte, y demás.

En este proceso crítico, el artista pasó de ser un especialista que tenía, además, un lenguaje propio –en eso consistía la genialidad del artista, de hecho–, y que tenía un punto de vista propio, correspondiente a la modernidad y al mundo burgués, a convertirse en un trabajador, un empleado. En verdad, la modernidad, a partir, notablemente de Brunelleschi, es una época que tiene (= se inventa) la perspectiva; esto es, un punto de vista singular, personal por definición, y que sirve de orientación con respecto al resto del mundo y de la realidad. Pues bien, en correspondencia, el arte moderno se erige como una obra totalizante, frente a la cual, el espectador, distante y ajeno a la misma, se enfrenta en un esfuerzo por comprenderla, descifrarla, interpretarla. En esto, en rigor, el arte moderno se encuentra en la misma tradición que todo el arte occidental. La estética clásica tiene una misma línea de continuidad. Es frente a esta línea que la estética de la complejidad implica una ruptura –una bifurcación– radical.

Más exactamente, la estética de la complejidad se enfrenta con lo fragmentario y lo plural, y no ya con obras y discursos totalizantes. Y es justamente esa fragmentariedad y pluralidad la que constituye el rasgo distintivo de la complejidad. Ahora bien, esta idea pudiera dar la impresión de que la complejidad se asimila o se aproxima a los estudios sobre postmodernidad y postcolonialismo. Pero no es así. La razón básica estriba en el hecho de que en complejidad se trabaja justamente con y sobre esta pluralidad tanto como con el carácter dinámico, inestable y caótico de las formas, estructuras y expresiones –antes que ver a través suyo añoranzas de un pasado mejor.

Si el arte contemporáneo se encuentra en crisis, y si la estética asiste a un malestar profundo, ello se corresponde con el estado íntegro del espíritu y la vida hoy en día. La estética de la complejidad consiste en una creación, por diversos medios de mundos posibles, antes que en la representación de una realidad determinada, que en la crítica de una situación dada, o que la transformación de un estado de cosas en otro. Esta es, para decirlo sin ambages, la novedad y la radicalidad de una estética de la no-linealidad.

Las crisis en general –que las ha habido muchas y permanentes, pero cuya remembranza queda relegada a lugares secundarios debido justamente al carácter políticamente incorrecto de la historia– son elementos civilizatorios que permiten la anticipación de nuevos y mejores mundos y realidades, nuevas posibilidades y horizontes. Pero para explorarlos se requiere, absolutamente, de ciencia revolucionaria –en el sentido de Kuhn–, esto es cualquier cosa menos ciencia normal, y estética radical. Puede ser llamada como estética de la emergencia; o estética relacional. Preferimos llamarla estética de la complejidad. Pero con la ciencia revolucionaria, se requiere igualmente de arte emancipador o liberador (¿libertario?). Ese arte que se contrapone al mundo del espectáculo, si se prefiere, a la civilización del espectáculo, y no es otra cosa que la banalización del arte y la estética, en fin, la uniformización de las formas del espíritu, colocando todo a un mismo nivel y con un mismo rasero. Ese del cual ya advertía en los años 1960 A. Warhol: “En el futuro cada quien tendrá sus quince minutos de fama”.

Una estética de la complejidad se caracteriza exactamente por eso: por complejizar las relaciones entre los seres humanos, entre estos y el arte, entre los seres humanos y la trama entera de la vida. Y la complejización no es otra cosa que el reconocimiento de, y el trabajo con, no-linealidad, ambigüedades y ambivalencias, sorpresas, emergencias y autoorganización, y siempre, muchas posibilidades – conduciendo, análogamente a la evolución biológica misma, a las situaciones, individuos y encuentros al borde del caos –o bien, lejos del equilibrio: dos expresiones distintas para designar una sola y misma cosa, a saber: la voluntad de vivir, por encima y a pesar de la voluntad de poder (Nietzsche).

La estética de la complejidad, en fin, puede y debe ser asumida como todo esfuerzo civilizatorio de la vida humana, del mundo, la sociedad y la naturaleza –una expresión que se dice fácil, pero que es endemoniadamente difícil de llevar a cabo: civilizar el mundo y la vida. Al fin y al cabo, de acuerdo con una voz autorizada como K. Clark (1969), son y han sido muy pocos los momentos civilizatorios en la historia de la humanidad. Muy pocos los gobiernos y sociedades que han contribuido a civilizar a los seres humanos y al mundo –pero definitivos e inaplazables en un recuento sobre la complejidad de la existencia y la realidad.

Consideraciones finales

Hay un autor importante en este contexto. Se trata de J. Rancière, a quien con carácter obligatorio recurren, cada vez más, expertos, conocedores, teóricos y creadores de obras de arte y la estética. Sin embargo, en este texto no ocupa un papel central por una razón básica: no obstante su importancia en la esfera de las artes y la estética en general, no juega un papel protagónico cuando se trata de las relaciones entre estética y complejidad.

La belleza es un tema inaplazable en estética, como de hecho en la vida misma. Una razón de la incomodidad de la estética, desde Platón y siempre, es que la belleza implica un encuentro personal, íntimo. Así, la experiencia estética es eminentemente personal, y no hace posible, ni afirma, de manera necesaria la sociabilidad. La verdad, por el contrario, sí implica una experiencia común y transparente. Por esta razón, “belleza” fue desplazada, sistémica y sistematizadamente por “verdad” a lugares secundarios. Y por ello mismo quedó reducida a instancias meramente contestarías y estetizantes. Pero no es inevitable que belleza siga jugando un papel de reparto. Y ciertamente no cuando se entiende su dimensión política –a pesar y en contra de los tres demonios de su banalización: el diseño industrial, el marketing, y la propaganda y la publicidad, que han terminado por apropiarse de “belleza” e instrumentarla reduciendo la carga política y por tanto civilizatoria que tuvo y tiene.

La estética de la complejidad –que es experiencia común, compartida, en microclimas estéticos, de encuentros que buscan ser perdurables- equivale al reconocimiento explícito de que por primera vez la estética posibilita una experiencia transpersonal. En contextos de globalización y de un mundo pequeño (ciencia de redes complejas), facilita incluso una experiencia inter y transgeneracional.

En el pasado, en efecto, la estética –la sensibilidad- siempre remitió al sujeto (la subjetividad). Por eso, por ejemplo, se dijo siempre que la belleza está en el ojo que observa y no en el objeto observado. Hoy la sensibilidad remite a un *encuentro*. Y por tanto no está más en el sujeto que en el objeto, sino, es la interface misma de ambos, pues todo encuentro está marcado por la gratuidad y el carácter pasajero o transitorio que los flujos del mundo contemporáneo posibilita

o impone. Así, una estética de la complejidad es esencialmente una cosa: estética del devenir. Lo que significa, de cara a uno de los temas más difíciles y apasionantes que compete a la estética, que es la creatividad, que ésta ya no se sitúa en polo del mundo –usualmente el artista, a despecho del público–. Por el contrario, la creatividad, en el marco de la complejidad, es el resultado mismo del *encuentro* entre artistas y no artistas; esto es, entre el artista y el mundo. Este encuentro, mejor, estos encuentros, en microclimas estéticos plurales y cambiantes, le dan cuerpo a la estética misma del devenir.

Pero hasta aquí sólo hemos puesto sobre la mesa las cartas de la baraja. Podemos ahora jugar con ellas.

Capítulo 2: Complejidad de la estética

En este capítulo, sencillamente, me propongo considerar la complejidad de una actitud estética, de la belleza, del refinamiento, de las buenas maneras y del desinterés. En verdad, desde cuando empieza a germinar, la estética estuvo vinculada estrechamente con consideraciones sobre las artes, lo bello y el buen gusto. Hubo, por tanto, una mezcla de aristocracia en la ambientación de la estética. Es en el siglo XVIII, con Baumgarten, como se sabe, cuando nace la estética como un campo propio de estudio. Su tema y justificación: la belleza –en el arte. Sería un exabrupto para Baumgarten y la Ilustración ver que, unos años más tarde, U. Eco publicaría una “Historia de la fealdad”, un total exabrupto visto con los ojos de la tradición.

Desde su origen, y a todo lo largo de la historia, e incluso hasta hoy el tema de base ha sido la *aisthesis*: sensación, sensibilidad, sentimientos, en fin, emociones. Ello apunta a una instancia altamente complicada y que fue subyugada, encerrada y dejada a lugares secundarios en toda la historia de Occidente. Desde Platón y Aristóteles, la historia de los últimos 2500 años ha sido ampliamente la historia del logos –ni siquiera del *nous*, que fue la forma como en la Grecia arcaica se comprendía al entendimiento y que mejor cabe traducir como intuición. La historia del logos se concentra en tres nociones fuertemente entrelazadas: concepto, palabra o razón y número. Las cosas del mundo se predicán –lógica proposicional y lógica de predicados–, se someten a argumentos y razones –justificaciones, ulteriormente–, y se miden y tasan; al cabo, posteriormente, son sujetas a cálculo. Una sola y misma estructura mental.

Quisiera decirlo de entrada: la complejidad de la estética es la complejidad misma de la *aisthesis*. Así, por ejemplo, se trata del lugar de las sensaciones, los sentimientos y las emociones en la economía del mundo y de la vida. Con una observación fundamental, de la *aisthesis* fue cercenada la pasión. En consecuencia, la complejidad de la estética es, también, la del lugar de la pasión en la

economía de la vida y del mundo. La pasión: la maldita en toda la historia de Occidente; la indomable, la que alentaba a la voluntad, que debía ser sometida por el entendimiento. Y claro, entonces, por derivación, debía estar sujeta por, y dar lugar a, el decoro, el buen gusto y las buenas maneras. Mientras la pasión hacía de lo suyo en habitaciones oscuras o semi-iluminadas en el trasfondo de la vida pública y privada.

El interés de Occidente por la razón y la racionalidad no es otro que la preocupación por el control: predictibilidad, cálculo, costo-beneficio, reducción del riesgo, supresión del azar, maximización y *second-best*, jerarquías, causalidad en todas sus formas, centralidad, necesidad de agotar en palabras la más mínima vivencia, incluso las intenciones (acaso las más recónditas también), y varias más. Todas las estructuras desarrolladas estuvieron en función de estas ideas, valores, principios y estrategias. Iglesias, colegios y universidades, ejércitos, empresas, equipos deportivos, sistema policiales y de control de diversa índole.

Los artistas fueron considerados inferiores en toda la historia de Occidente (“*you date an actress, but you don’t marry her*”), las artes mismas ocuparon un lugar inferior en la pirámide de la educación y el conocimiento, hasta ser encerradas en museos –cada Gran Salón-, y la historia se volvió monumental (Nietzsche).

Hay mucha clase de gente muy valiosa. Los hay trabajadores, deportistas, expertos, artesanos, creativos, perezosos, los esforzados, los cumplidores y obedientes, los agachados, los de bajo perfil, los que critican sólo a escondidas, los que madrugan, los que trasnochan, los que son glotones, los nerviosos, los solícitos, los rebeldes sin causa, los y las cuchi-barbies, los hipocondríacos, los melómanos, los pendejos, los hipócritas, los corre-ve-y-diles, y los que ayudan sin pedir retribución; están los santos y los sabios, tanto como los granujas y los amantes de las artes; los hay que son obedientes y los que son cumplidos, los que siempre llegan tarde y los que hablan mucho por teléfono, los adictos a las redes sociales y los cleptómanos, por ejemplo.

Pero lo que menos hay en el mundo es gente libre, gente verdaderamente libre. La gran mayoría son gregarios, y necesitan sentido de pertenencia, la que les es ofrecida, con gusto, por toda una ingeniería social fundada, hoy, en cosas como Misión, Visión, Objetivos, Estrategia, Liderazgo, Himno, Bandera

y demás. Formas de sujeción y de condicionamiento. Esta gente, en general no sabe de estética, y sus sentimientos y sensaciones están sujetos y manipulados, periódica y estratégicamente. He aquí toda la necesidad de la justificación de la estética.

A título introductorio, cabe decir que la complejidad de la estética puede ser entendida, primero en un sentido laxo, y nada técnico, y luego también en un sentido preciso. En el primer caso, se trata de identificar las dificultades, los obstáculos, las barreras y fronteras para una auténtica sensibilidad. Dicho desde ya, una sensibilidad perfectamente distinta y muy lejana a la industria de la cultura y el entretenimiento. Una sensibilidad que haga la vida más rica y pletórica. Simple y llanamente, como alegría de vivir (*joie de vivre*). (*La joie de vivre*, en esa versión, clásica, de Barbara). Es sobre este primer plano que me concentraré inicialmente.

En el segundo caso, se trata de estudiar, en correspondencia con el primer capítulo si y cómo es posible una estética de la complejidad. Postergo esta idea para otro capítulo, más adelante.

La estética nace con Baumgarten, y encuentra su cédula de ciudadanía con Kant y con Hegel. Pero crece, abandona el hogar aunque no termina de cortar nunca los lazos de familia y hace su propia vida. Así, la estética aprende, además, acerca de nociones, conceptos o problemas antes inimaginados: vida, forma, conocimiento y acción (Perniola, 2016). Al cabo, la estética se vuelve incómoda y tiene un profundo malestar en la ecología social y del conocimiento, y verosímilmente las artes mismas mueren como existieron jamás. El diagnóstico al respecto lo elabora Danto (2005). La muerte del arte habría sucedido como consecuencia del Pop Art. Es el final de una historia, como la conocíamos. Y acaso el comienzo de otra. O bien, más radicalmente, la transformación radical de la historia anterior en otra, perfectamente distinta. La oruga y la mariposa.

No es cierto que el mundo, la realidad, la sociedad y la naturaleza logren ser explicados y comprendidos con base en conceptos, categorías, leyes y lógica; y siempre, con alguna ayuda de matemáticas. Esto es pura ideología.

Además –además y fundamentalmente–, una buena comprensión del mundo y el universo en general necesita de mucha tropología. El amplio mundo

de los tropos: símil, metáfora, sinécdoque, metonimia, hipérbole, alegoría, analogía, anáfora, prosopopeya, epíteto, aliteración, hipérbaton, paradoja, oxímoron, onomatopeya, sinestesia, pleonasma, perífrasis, prosopografía, polisíndeton, elipsis, asíndeton, calambur, apóstrofe, retruécano, quiasmo; y siempre, siempre, la ironía y el sarcasmo, el humor en sus múltiples facetas. Figuras literarias. Desde Aristóteles y con el medioevo, la retórica tiene un mal sabor –se sitúa en la orilla opuesta a la episteme, esto es, a la ciencia y a la filosofía.

De base, al fin y al cabo, todo buen científico o filósofo debe ser un buen contador de historias. Ciencia que no es buena narradora no es buena ciencia; así requiera en ocasiones introducir aspectos altamente técnicos. Basta con tener en cuenta lo siguiente: en buena ciencia, hoy, aspectos tales como ecuaciones, tablas, fórmulas, gráficos, cuadros, modelamientos o simulaciones, notablemente, constituyen tan sólo ilustraciones. Cualquier buen matemático o científico dirá hoy: “si no entiendes la ecuación o el esquema, sigue derecho”. La clave está en los argumentos. Es decir, en una palabra, en las narraciones.

La ciencia y la filosofía en sus cuadros más básicos y generales estuvieron siempre imbuidas de gravedad y pesantez. Mucha trascendencia y espíritu adusto. Hizo falta siempre una “gaya ciencia”. Esta viene del lado de las artes, y más ampliamente, de la estética. Cuando la filosofía y la ciencia supieron, por primera vez, de su carácter adusto, fue, indirectamente, cuando nació ese género intermedio, escandaloso en el momento, e incluso también posteriormente en los círculos de la academia, que fue con el género del ensayo, planteado y desarrollado originariamente por Montaigne. “Este es un libro de buena fe, lector”, se lee ya desde la primera página de los *Ensayos*, originalmente publicados en 1589. Ante el pasado escolástico y el presente oscilante con el Renacimiento, un atronador grito de independencia y prudencia. Cualquier cosa abundaba antes, y entonces, que la buena fe. El género “ensayo”.

En esa atmósfera conspicua y señera de la ciencia y la filosofía se encuentra un contraste notable con respecto a la historia básica de la estética. Ella también, acaso por sus estrechas relaciones con la filosofía y la metafísica, estuvo marcada por seriedad, gravedad y trascendencia. Nunca fue una ciencia alegre; difícilmente rió o fue burlona. El primer acto de liberación es siempre una car-

cajada, un sarcasmo, una ironía o una broma –ante una situación determinada, ante sí mismo, ante alguien más con pretensiones. ¡Frente a la adustez y la pesantez y gravedad: incluso el absurdo!

Digámoslo de otra manera. La estética, puede decirse, tiene muchas posibilidades, muchas tareas; o una sola. Y una de ellas, muy destacada, consiste en despertar o alimentar el placer vital. Alegría de vivir, y placer de vivir, y nadie vive con placer si, además, no conoce la risa, la buena risa, esa desenfadada pero de buen gusto. No la chapucera o chabacana. Reír también admite un estilo.

De manera que es imposible hablar de estética y establecer su grado y modo de complejidad sin atender o señalar expresamente que su lugar no debió nunca estar apartado, reservando el protagonismo a la ciencia y la filosofía, a la religión y la política, a la matemática y la administración, en fin, a los uniformes y las insignias, por ejemplo. Y hacia futuro, todas las posibilidades de la estética descansan en el uso de tropos, literalmente, cambios de direccionamiento; en ocasiones, ausencia incluso de direccionamiento. El artista en general, en su obra o en su vida, puede decirse que es una encarnación de tropos; una obra artística no se explica ni se entiende con conceptos, ni siquiera la música. El tropos viviente es el arte, y con él, la estética. Y para las artes figurativas y no figurativas, puede hablarse entonces del rigor combinado con el jugueteo, la experimentación y el ensueño (*revêrie*).

* * *

La estética, por tanto, es el ámbito de la sensibilidad, la emotividad y los sentimientos, pero porque ya no existe, en absoluto, una dicotomía cerebro-cuerpo, o mente-cuerpo vivo. El cerebro, como sistema encefálico, se ha enriquecido y se ha transformado por completo, con el descubrimiento del “segundo” cerebro: el sistema entérico o mesentérico. En realidad, el segundo cerebro resulta ser el primero, pues siempre, primero, sentimos; el cuerpo nos habla; actuamos inicialmente con base en el cerebelo. Y después, si acaso, pensamos, esto es, apelamos al neocortex. Y el primer cerebro, el sistema encefálico, con sus tres niveles y dos hemisferios, resulta ser el segundo cerebro: ontogenética, termodinámica y

fisiológicamente. Pensamos con el cuerpo, antes que con la cabeza, y nunca sin la cabeza. La estética es pensamiento con el cuerpo. Eso que desde alguna tradición española (M. Zambrano) se ha dado en llamar el sentir-pensar, y que en quechua mejor se dice con una sola palabra: *chakuchaka*. Sentimos y pensamos al mismo tiempo. No existe la dicotomía establecida por la tradición platónico-aristotélica.

Sin la menor duda, el placer vital, la alegría de vivir se experimentan; no se piensan. La primera verdad es siempre verdad experienciada, sentida. Con todo y que a veces podemos tener sentimientos encontrados. Como, por ejemplo, en *Carmina Burana* (1981), en especial en la activa versión de Carl Orff:

O vos, socii!
tempus est iocundum,
dies otii
redeunt in mundum;
ergo congaudate, cetum letabundum
*tempus salutantes iocundum*⁵.

La locura no es, en absoluto, un choque de ideas y un desorden mental sin más. Es ante todo un desorden entre las emociones, el choque de emociones, unas con otras, no de ideas. Cuando ese choque es irresoluble, enfermamos, de una manera o de otra. Las ideas jamás han tenido verdaderamente conflicto entre sí. Es su encarnación, su corporeización, su materialización lo que siempre ha planteado conflictos y problemas. Y todo ello pasa por el sistema endocrino, el cual es una sola y misma cosa con el sistema inmunológico y con el sistema nervioso central. Los tres constituyen la más perfecta unidad o síntesis de la existencia, en la escala de la fisiología, y entonces, claro, en la escala de las emociones y los sentimientos. Una función de la estética es la de poner de manifiesto el choque de emociones, y ocasionalmente, resolverlas; aunque nada indica que sea absolutamente imperativo hacerlo.

5 “¡Ah, compañeros!/Este es el tiempo jocundo/y los días de ocio/ya vuelven al mundo./¡Disfrutadlo, pues, clan lleno de alegría./salud al tiempo jocundo!” Canto XXXIII: O consocii – Ah, camaradas... (versión de Lluís Moles).

Dicho en otras palabras, la estética remite a toda una fenomenología; esto es, a una experiencia, un encuentro, mucho antes que a una salida. Este es el contraste –contraste, no oposición–, entre ciencia y estética. La ciencia demanda salir para encontrar el mundo. O bien, lo que es equivalente, explicar el mundo que viene a nuestro encuentro. La estética, por el contrario, es un descubrimiento de la vida desde sí misma, sin afueras, sin exterioridades o trascendencia. La obra de arte, si de eso se tratara enteramente, se la vive desde adentro. Esta idea puede ser comprendida de otra manera: la estética es la esfera que sirve como interface entre lo que no hay: un afuera y un adentro. Pues todo es, de entrada o de salida, experiencia, sentimiento, sensación. El mundo es dado como vivencia. Los demás están en nuestro flujo de vivencias, o no están.

Así que sí: existe, en ocasiones, para algunos o muchos, un cansancio estético. Este, puede decirse es un compuesto de tedio y desprecio que proviene de la costumbre. Este aburrimiento –la gente “real” se aburre–, es una forma de alienación o enajenación. La gente real necesita llenar su vida de cosas –una vida vacía, consiguientemente–; el consumo es la muerte de la estética. Precisamente por ello se desarrolló ese adefesio que fue y es la “estética industrial”; estética industrial y diseño: simple bonitura –gráfica, de espacios, de productos, de experiencias incluso. El consumo no permite el desarrollo de capacidades estéticas. Y se confunde, entonces, a la estética con el diseño, al arte con la publicidad, a una experiencia vital con la adquisición y el aparentar. Siempre consumimos y lucimos para los otros, porque se necesita, así se lo niegue, la mirada del otro –que en rigor significa, para ellos, se necesita la aprobación o validación por parte del otro–. En realidad, *L'enfer* de Barbusse, es una novela estupenda que inspiró a Sartre una de sus ideas capitales: *l'enfer c'est les autres*, y que ya hoy muy pocos conocen. La mirada del otro, en la cual se enraíza la mala fe, una de las más profundas experiencias metafísicas de Occidente. Es decir, vivir como pretensión, vivir pretendiendo –lo que sea.

El consumo ata a la gente; y para ello el crédito se ofrece como lazarillo solícito. Nadie que viva en el consumo es libre, porque nadie semejante sabe de estética.

En verdad, el mundo se dice en el logos, pero no termina de decirse en él. También se dice en la metáfora, en la música, en la danza, en los juegos de luces

y de sombras, etcétera. La publicidad es el logos, como el mundo de la opinión (*doxa*), de la apariencia. Si la estética encontró siempre –y puede en efecto seguir encontrando, legítimamente–, en las bellas artes su mejor forma de expresión es porque éstas se erigen como lo perfectamente otro del consumo y la vulgaridad. Imaginación creadora, la danza, la poesía, la música culta y refinada, el teatro, la arquitectura, la escultura, la pintura, el dibujo, la prosa, la fotografía. En este texto argumentaré que la estética puede, pero no es necesario, expresarse en las bellas artes. La estética es belleza liberadora, emancipación, liberación plena. Por esta razón, muchas veces, la estética se la vive en el filo del caos, que es lo que sucede con la vida de la mayoría de creadores –artistas, filósofos, científicos. No son nunca las ideas las que sitúan en el filo del caos, son nuestras emociones y sentimientos, nuestra sensibilidad y sensaciones.

Con una salvedad: siempre y cuando se trate de creadores verdaderos. No de gente que simple y llanamente “hace la tarea”. En verdad, la inmensa mayoría de artistas, académicos, investigadores y pensadores no lo son, pues sólo hacen la tarea. Hoy se le pide que escriban que publiquen, que exhiban y demás, y lo hacen. Muchas veces de manera cumplida. Pero hace falta la *hybris*. Esa que acaso le permite a Dostoievsky escribir en menos de un mes *El jugador*. Hybris, más, mucho más que el *pathos*, la experiencia estética lo es de *hybris*. Van Gogh, que no era particularmente nada especial antes, pinta ochocientos cuadros en ocho años, y entra a la historia.

Quienes hacen la tarea no son creadores porque no saben de *hybris*; incluso aunque, como es efectivamente el caso, sepan algunos de *pathos*. Es lo que sucede con el estrés y el grande malestar mental de muchos académicos y científicos por cuidar del ritmo y niveles de su “producción intelectual”, algo que ha sido ya suficientemente reconocido en la bibliografía especialidad sobre el tema. “Producción intelectual de alto impacto”, se dice, acudiendo siempre a indicadores de *cienciometría*. Un reduccionismo del impacto verdadero: el aprendizaje para la vida, la sensibilidad ante y para la vida.

Toda la historia de Occidente se encargó de dejar en el total olvido a la *hybris*. El *pathos* le pareció más propicio, por pasivo y susceptible de control. La *hybris* no es, simple y llanamente, otra cosa que impetuosidad de la vida y a favor de la vida.

Las razones para la vida proceden de un fondo inagotable. Incluso los animales se entristecen cuando saben/sienten que van a morir. Sobre las plantas, habrá que esperar a saber más. Sacamos razones no-rationales para vivir, incluso de donde menos imaginábamos que las hubiera. La pregunta por el sentido de la vida es una falsa pregunta, pues no existe ninguna respuesta de orden cognitivo, racional o predicativo. Lo que plasmamos en palabras acerca del sentido y las ganas de vivir es palabreo que busca comunicar un impulso. Pues bien, ese impulso es estético. Muchas veces creamos para no morir, o para burlarnos de la muerte; más sencillamente, para violar la finitud y arrojarnos a la búsqueda o a la experiencia del infinito. La creación, diría Jaspers, es, ulteriormente, un acto de locura – considerando, en su caso, las vidas y obras de Strindberg, Van Gogh, Swedenborg y Hölderlin. Jaspers, ese filósofo de las situaciones límites, que son las verdaderamente humanas. En contraste con esa cotidianeidad que sabe de desidia y tedio, y que entonces se abandona o se entrega, literalmente, a lo que venga. Es para ellos que existen los *malls*, las *happy-hours*, los *flash-mobs*, y finalmente, la industria de la cultura y el entretenimiento; en fin, toda la sociedad del espectáculo.

Para quienes carecen de sentido estético, la existencia parece fugaz, necesita llenarse de sentido –para lo cual entonces muchas veces se llena de cosas–; nada ni nadie es necesario, y finalmente todo se reduce, como debe ser efectivamente el caso, a sus ojos, a un dato estadístico. El uso de cuantificadores universales es habitual y el mundo, mucho peor que como una experiencia banal (H. Arendt), se vive como un acontecimiento trivial. La trivialidad es tupia ante la estética. Precisamente por ello se impone el problema: la complejidad de la estética. Por ello mismo, la estética aparece como un problema complejo.

En verdad, una existencia en el aburrimiento, en el consumo, en la pura exterioridad, en la banalidad y la trivialidad hace del arte un objeto de consumo. Necesita ir a ópera, o a conciertos, o a exhibiciones, o lanzamientos de libros, o a recitales de esto o aquello, por ejemplo, como una forma de hacerse distinto de los que simplemente van-al-*mall*-y-punto para sentirse libres (Cfr. Marcuse, *Eros y civilización*). Falsa sensibilidad, esnobismo social. Y se engaña a sí misma con superficialidad y palabrería. Puro lenguaje o, contacto permanente con el canal.

Small talk, se dice en inglés, muy preciso en este punto; tanto como en la comprensión de esta clase de gente: *opinionate*. Para eso se hicieron las redes sociales, y su culmen, Facebook, o lo que haya de venir en su lugar.

El mundo del lenguajeo (*small talk*) anda pendiente de las pequeñas cosas de la pequeña gente. El epítome son las revistas de peluquería, y en muchos países la sección final de farándula en los noticieros, con insinuantes modelos y presentadoras, y aquellos programas y canales dedicados al mundo-light. Que es lo que más abunda. No en vano, en el espectro de las librerías, el renglón que, de lejos, más se vende, son los libros de autoayuda, el cual incluye pseudo-ciencia, mucho plástico, y saberes circulantes. Eso, lenguajeo. Aunque haya quienes se llenen de algún concepto propio del arte, o proveniente de la filosofía; esos que son pretendidamente “cultos”. Hay para ello, incluso, series editoriales enteras y librerías, y restaurantes y cafés especialmente dedicados a sus gustos y aficiones. Esnobismo intelectual.

En contraste, la estética nos libera de la actitud natural; a eso apuntaba Kant. que de confinamiento mezclado con algo de comportamiento obsesivo-compulsivo, algo sabía. A eso también apuntaba Husserl, como “la” condición para una vida verdaderamente filosófica. Es, en ese sentido, una vida desinteresada de los asuntos mundanos, prácticos, comerciales del mundo. El lenguaje de la modernidad ese que hizo a la ciencia clásica posible, con su tecnología y todo lo demás, y que permanece vigente hasta el día de hoy nació de tres intereses particulares: el cortejo, el comercio y pasar el tiempo (no había mayores diversiones, *à l'époque*; se fueron creando poco a poco: la música de cámara, los salones, en Italia los teatros de ópera, en España la poesía, especialmente en el Siglo de Oro, en los países nórdicos incluidos Inglaterra y Alemania las conferencias, etcétera). Ese lenguaje se basó siempre en realidades tangenciales, en la importancia de la percepción natural, y en el espacio inmediato.

Se trató, por tanto, de una mezcla de lenguaje basado en la percepción natural, llenar el vacío y el beneficio propio. Un lenguaje concreto, literalmente. Lenguaje de materialidades y cuerpos. Al cabo, colores pastel, cortina musical, trasfondo que da la impresión de profundidad, y sólo bonitura.

Vivimos actualmente y presumiblemente hacia futuro, otra época, perfectamente distinta. En un plano, hablamos de una economía de lo inmaterial; en

otro, de decrecimiento; en otro más, de intangibles y de bienes comunes, que son más y distintos a los bienes simplemente privados o a los públicos; por ejemplo. Nuevos conceptos se acuñan, nuevas metáforas se esculpen, nuevas aproximaciones y comprensiones, en fin, nuevas formas de relacionamiento en general emergen. Por consiguiente, a nuevas comprensiones y explicaciones les son concomitantes nuevas sensibilidades. Este y no otro es el sentido de este libro.

La complejidad de la estética emerge de nuevas sensibilidades emergentes, de nuevas sensibilidades posibles. En ellas, para ellas, las artes contribuyen activamente; pero no son las únicas. Cuando se habla de vida no hay centralidad ni jerarquías, sino ecología y co-dependencia. Frente a una tradición que pone al logos sobre el cuerpo y la intuición, a la ciencia y la filosofía por encima de las artes, no se puede responder invirtiendo las relaciones. Fue lo que hicieron Freud y Adorno, notablemente. *C'est du déjà vu.*

Las ciencias de la complejidad –un concepto que requiere, una y otra vez una precisión–, pueden contribuir a la formación –no al desarrollo– de una nueva sensibilidad a condición de que sepan alcanzar aquello de lo que carecen hasta la fecha: la dimensión estética. No todo es ciencia y no todo puede serlo. Por decir lo menos.

Un retorno de la vida a sí misma, un encuentro de la vida, luego que estuvo vagabundeando, errante, por culpa de otras muchas cosas; un encuentro de la vida consigo mismo –para lo cual los canales son múltiples. Están la paz y la tranquilidad –después de tiempos de zozobra y desasosiego, después de la era de la guerra (Empédocles), luego de pesadumbre, gravedad y tinieblas –mucha luz, armonía y humor y desenfado. El placer de vivir, el goce de la existencia, en fin, esa expresión que existe determinadamente en español: las ganas de vivir. Una voz gutural que sale en realidad de las entrañas, en contraste con otros idiomas que lo expresan desde los labios simplemente, o desde la parte más superficial de la garganta. Las ganas de vivir –cuando la boca se abre a plenitud, toma el aliento de la indeterminación y lanza la expresión a babor y a estribor.

Los sentimientos constituyen los atractores de la existencia, los impulsores de la dinámica, los nutrientes de acciones y también de silencios, cuando es conveniente. Pero fueron siempre actores de reparto. La educación, la filosofía y la ciencia los consideraron como actores con papeles episódicos, parlamentos cortos, reflexiones

tímidas, y al final los mayores aplausos no fueron para ellos. Desde luego que hubo momentos –pero fueron eso, sólo breves episodios– cuando se dejaron escuchar. Con delicadez cabe mencionar a los ditirambos, los bufones y enanos, los comediantes, los pintores y músicos, algún adivino, buenas amantes, algún brujo o bruja, en fin, algún poeta y pensador ocasional. Todos excéntricos, todos alternativos, todos marginales y rebeldes. La retórica, es decir, la habilidad de la palabra era para ellos un medio de vida, nunca condición de supervivencia y eventual éxito. Pero no era el arte en sí mismo. En ello se equivoca (una vez más) de plano a plano Aristóteles.

La actitud estética no sabe de tiempo ni de espacio, y no sabe de ellos, o bien, por decir lo menos, no se reduce a ellos. El deleite estético niega el tiempo y el espacio, de manera análoga al amor –esa experiencia magnífica en la que somos/estamos/nos volvemos psicóticos. En otras palabras, se trata de la negación –la subversión incluso– del principio de realidad. No en vano las artes siempre han estado prefiguradas y explicadas en términos de vanguardias: en la poesía y en la pintura, en la arquitectura y en la danza, por ejemplo. La negación del principio de realidad es, sin más, la negación de la realidad. Y esta negación comienza por la creación de otras realidades, por definición, mejores, por posibles. El arte en general, y la estética muy particularmente, saben de realidad, y por eso mismo no la plasman, no la representan, no la firman ni la describen o la explican. La niegan, y crean nuevos mundos. También, por definición, mucho más reales que la propia realidad.

Una conclusión provisional emerge: lo contrario de la belleza no es la fealdad; es la vulgaridad. Y lo cierto es que la realidad es vulgar, ordinaria, chabacana. Ahora, con respecto a una posible objeción vinculada con el naturalismo en arte, volveré sobre ello en un capítulo más adelante. Mientras tanto, vale subrayar esta idea: lo contrario de la belleza no es la fealdad; es la normalidad, o la vulgaridad, la pequeñez de todo eso que se vive como *small-talk*. Es terrible: toda esa pequeña gente.

La grandeza humana de la gente se reconoce en verdad en la grandeza de su sensibilidad y sentimientos; mucho más incluso que en sus ideas. Dicho en otras palabras, las ideas son válidas, al final del día, cuando nos ayudan a vivir con los demás y a llevar una vida buena.

Capítulo 3: El arte y su contribución a la estética de la complejidad

El motivo de base de la estética fue tradicionalmente el arte; el arte como el canal de la belleza, en fin, como la cara visible de la estética. Sin embargo (he aquí un enunciado trivial, en apariencia), existe una historia del arte. Esto es, estamos ante un fenómeno mutable, que sufre y sabe cambios. La historia del arte es un debate permanente con la sociedad de cada época, con las técnicas de cada momento, en fin, con su propia relación con respecto al mundo. El arte no es, en general, otra cosa que la búsqueda incesante de la perfección; o también, la constante recreación de la existencia que busca hacerse posible, contra todo avatar. Incluso aunque muchas veces no se trate de una búsqueda consciente y racional. Todo lo contrario, es básicamente, una búsqueda vital.

La expresión del arte en general en el siglo XX se definió por la presencia y emergencia de las vanguardias literarias, que comprendían también vanguardias artísticas. Si el arte del siglo XIX, especialmente, fue una ruptura de la percepción del mundo introducida por la Modernidad en sus primeros días –la perspectiva y la visión estereoscópica–, el siglo XX fue desde sus comienzos, el quiebre de esa ruptura producida en el siglo XIX. El juego del arte es el juego del todo o nada, de aquí su carácter agónico y limítrofe.

Un hecho resulta fundamental en la historia de la familia humana. Simple y llanamente: es imposible vivir sin arte, sin belleza, sin la búsqueda de belleza, en fin, esas emociones y sensaciones que despierta en nosotros la buena música, la pintura o la literatura, por ejemplo. Es imposible vivir sin excelencia y sin la búsqueda de la excelencia (Murray 2004); en fin, sin alcanzar o buscar una obra –una obra de arte, al cabo.

Se trata del hecho de que el arte siempre ha ido a la vanguardia. En términos muy elementales, a la vanguardia de la crítica del arte y de sus teorías; pero, más profunda y radicalmente, ha sido siempre por delante de la ciencia y la filo-

sofía. La enorme fortaleza de las artes sobre la ciencia y la filosofía estriba en la imaginación –es decir, en la imaginación estética–. Mientras que, para decirlo en términos generales, la observación y la descripción atan, la imaginación rompe amarras. Sin embargo, mucho más fundamental, el arte va siempre por delante gracias a la libertad que exhibe, a la libertad que es la propia creación artística. Sólo que la creación artística se llama usualmente como “estilo”, “lenguaje”, “voz propia”, por ejemplo.

Una realidad ante la cual siempre le ha correspondido a la prensa, y luego a los académicos, haber conformado etiquetas y definido grupos y clases: son todos los ismos y las escuelas en el arte; en literatura o en pintura, en arquitectura o en poesía. Una preocupación que no ha sido, jamás la propia de los artistas. Todo lo contrario.

En verdad, análogamente a como en ciencia nadie la aborda preocupándose inicialmente por el método o la metodología –esta es pura ideología–, así mismo nadie en arte en general escribe o dibuja o pinta o compone pensando en una escuela o en un movimiento determinado. Nadie crea entrando a un movimiento o escuela y nadie crea pensando que pertenece a una escuela. De lo contrario, la *hybris* artística o estética no existiría.

Las etiquetas, los eslóganes, las categorías, las clasificaciones matan, congelan, inmovilizan. Análogamente a como pensar bien y pensar libremente equivale exactamente a pensar sin categorías –la libertad es siempre difícil–, de la misma manera nadie escribe o compone, dibuja o pinta situándose a sí mismo dentro de una escuela o movimiento: nadie libre hace algo semejante. Contrariamente a lo que en general sucede en ciencia y filosofía, donde sí hay gente que se inscribe, piensa, investiga o escribe dentro de un “marco teórico” o un “marco conceptual” o un ismo. *Ditto*: gente que simplemente hace la tarea.

El arte existe en un mundo que en cada caso está convulso. O también, como una existencia que está convulsa –las dos cosas son equivalentes. Un mundo, una sociedad, una época. El artista es la encarnación de una sensibilidad refinada que busca dar respuestas a dicho mundo o experiencias. El refinamiento hace referencia aquí a una búsqueda permanente, a un escenario de incesante insatisfacción.

El artista no simplemente expresa o representa crisis, además y de manera fundamental explora posibilidades, juega con imaginarios, en una palabra: crea. Existen siempre, diversas respuestas a un problema. La complejidad aparece ya, de entrada, con este reconocimiento; mucho antes de juzgar o evaluar la plausibilidad o la eficiencia o la razonabilidad del n número de respuestas existentes. La complejidad del mundo y la naturaleza estriba en que, en ocasiones, se debe trabajar al mismo tiempo con el n número de respuestas existentes o posibles.

Pues bien, diferentes respuestas a un problema no es sino la expresión genérica para decir, con propiedad: existen diversas sensibilidades frente al problema. Sin ambages, distintas angustias, distintas reacciones, diferentes interpretaciones, disímiles propuestas y demás. El arte es, globalmente, una de ellas; y dentro de las artes, a su vez, existen respuestas variadas, muchas veces no-congruentes entre sí. Decir “respuesta” es una expresión simplemente. La buena inteligencia y la buena sensibilidad no simplemente reaccionan ante los problemas. La inteligencia, ya desde la escala biológica, responde a los problemas creando nuevos mundos.

Pues bien surge aquí, de inmediato la dificultad de la manipulación de los sentimientos por parte de la industria de la cultura y el entretenimiento. Esa orquestación vuelve a los sentimientos previsible. La dificultad estriba en que un sentimiento imprevisible es un absurdo, un contrasentido. Los sentimientos, de suyo, no son previsible y no pueden serlo. La propia espontaneidad y autenticidad está de por medio. Por ejemplo, no se puede prever el amor: llega o no aparece. Los sentimientos humanos son radicalmente imprevisible, para bien o para mal.

En verdad, la sociedad del espectáculo –ese engendro de la industria de la cultura y el entrenamiento–, convierte cualquier drama o tragedia en show. Son numerosos los ejemplos, desde la transmisión en vivo de las guerras de Irak y Siria, hasta los balseiros que cruzan el Mediterráneo desde África, o más recientemente con la crisis del coronavirus. Los Estados Unidos pasarán a la historia, después de algunos siglos, mucho más que como el país de la NASA o de la National Science Foundation, o la *Endowment for the Arts and Humanities*, por ejemplo, como la sociedad del espectáculo. Gustos aparte, saben hacer de cualquier cosa un show. Nadie mejor que ellos; punto.

Cabe decir que el arte es un acto de resistencia ante la sociedad del espectáculo, a su nivelación de todas las noticias y situaciones, en fin, a la trivialización y banalización de la existencia. Hoy más que nunca, y como obra, parcialmente de los grandes medios de comunicación y todas las cadenas de apoyo que les son propias –en otras palabras, gracias a toda la cadena de producción que es la comunicación de masas–, vivimos la sociedad de lo transitorio, lo efímero, lo trivial, lo pasajero. Un mundo en el que nada es necesario y, se afirma, nadie es necesario; el show mismo sí lo es: *the show must go on*. Con tragedia o sin ella, con muerto(s) o sin él(ellos), con accidentes o sin ellos, y así. Y entre tanto, al comienzo o al final, las pautas comerciales. Un círculo perverso.

Las grandes homilias de nuestra época son los medios masivos de comunicación, y en ellos, los noticieros. Actos verdaderamente religiosos, en el sentido primero de la palabra. Si hay algo que hoy religue son los medios masivos, aquellos que viven y son para el show; con todo y sus matices. No en vano los salarios jugosos de presentadores, animadores, y demás. Cumplen, una de las funciones políticas más importantes jamás imaginadas. Generan opiniones, definen verdades, señalan realidades, acusan espejismos, y así sucesivamente. La realidad es, no cabe la menor duda, aquello que sucede en los *mass media*, y lo que ellos dicen que es. El ser es *mass media*. Parménides, Gorgias o Platón se morirían mil veces.

Pues bien, las formas adoptadas por el arte hoy son las correspondientes a las de su época: *happenings*, *performances*, juegos de roles, video instalaciones, citas de arte, *flash-mobs*, *stump*. Como se aprecia, emerge la lógica del acontecimiento, en marcado contraste con toda la historia del arte. Una observación se impone aquí.

Lo que ha llegado a constituirse, junto con la permanente sociedad del espectáculo (televisión 24 horas; abanico amplio de canales, música grabada o en *stream* o en plataformas, al gusto; plataformas de películas, de conciertos, de lo que se quiera, prácticamente, por ejemplo), es el mundo del trabajo. El espectáculo como el trabajo son sistemas continuos; así en apariencia sufren disrupciones, que están iteradas, programadas, asesoradas en varios órdenes. Pues bien, el arte contemporáneo, en las figuras y expresiones antes mencionadas emergen como acontecimiento; incluso, en ocasiones como eventos. Dicho de manera puntual,

el arte es, hoy, esencialmente discreto. Esta idea remite a las matemáticas de sistemas discretos y a su significado.

Toda la cultura en la historia de Occidente –por tanto, la religión, la filosofía y las ciencias, las artes y la vida cotidiana– fue abierta o tácitamente una cultura de sistemas continuos; exactamente en el sentido como se habla de matemáticas de sistemas continuos. Más ampliamente, el tiempo y el espacio fueron concebidos siempre como sistemas continuos; esto es, carentes de soluciones de continuidad. A 22 siempre le sucedió 23, a jueves, viernes, en fin, a marzo, abril, y así sucesivamente.

Un mundo nuevo, perfectamente diferente, aparece, dicho de manera puntual, con la física cuántica a comienzos del siglo XX. Y ya en las matemáticas, con G. Cantor. Aprendemos entonces, por primera vez, que la materia es discreta, que la energía es discreta, en fin, que la información también lo es y, entonces aprendemos, naturalmente, que el espacio y el tiempo son también discretos; es decir, son enumerables, y conoce de soluciones de continuidad. A partir de comienzos del siglo XX y hasta hoy vivimos, en toda la línea de la palabra un universo discreto. Las expresiones artísticas contemporáneas se corresponden con este *Zeitgeist*.

Hay dos maneras de comprender este aspecto, relativo a las artes. Bourriaud (2008) habla del arte contemporáneo como “no-disponible”. Por su parte, Garramuño (2015), como de un arte “impertinente”; esto es, que no pertenece a nadie ni a nada. Podemos tener grabaciones de *stump*, por ejemplo, o de diferentes happenings o *flash-mobs*, incluso de video-instalaciones. Pero difícilmente podemos hablar de coleccionistas de una cita del arte, por ejemplo.

Ello no obstante, es cierto que distintas de sus expresiones como pintura, dibujo, arquitectura, fotografía y cine –particularmente el cine independiente o de autor–, recitales de poesía, encuentros sobre literatura, y demás, persisten. En cualquier caso, es claro que las formas de presentación del arte, la forma de encuentro social con el mismo, y la obra artística misma adquirieron formas novedosas, totalmente inimaginables en la historia anterior. Una manera de decirlo es que se ha dado una prioridad al tiempo sobre el espacio. El arte va, en muchas ocasiones, al encuentro de la gente. Anteriormente siempre eran las personas

quienes iban al arte: salas de concierto, museos, galerías, etc. El Festival Internacional Teatro en Bogotá, o el Festival Internacional de Poesía en Medellín (Colombia), por ejemplo, constituyen ejemplos destacados al respecto.

Literalmente, nuevas sensibilidades emergen, nuevos sentimientos se configuran en los encuentros, discretos, entre público y arte, entre público y artista. En estos encuentros se avivan y ensayan nuevas experimentaciones. Con mucha frecuencia las relaciones no son las mismas de una instalación a la otra, de una ciudad a otra, de un tiempo a otro. En estos encuentros se producen transformaciones sociales *in vivo*, algo que la ciencia o la filosofía no conocen. Sin la menor duda, asistimos a la configuración de nuevas e incesantes posibilidades.

En efecto, el arte crea nuevas realidades. En algunos casos las modela. Pues bien, el trabajo específico de las ciencias de la complejidad consiste en trabajar con posibilidades. Más exactamente, las ciencias de la complejidad son ciencias de posibilidades antes que de realidades. Así las cosas, las ciencias de la complejidad deben poder aprender de las artes, algo que hasta la fecha no sucede. Y más ampliamente, debe ser posible incorporar toda la dimensión de la estética, en cuyo caso podría llamarse una estética compleja, o una estética de la complejidad – análogamente a como hay una estética de la forma, de la acción, de la vida o de los medios, por ejemplo.

Una manera de comprender al mundo actual es no ya como una experiencia totalizante, sino como un mosaico, o también, como un ejercicio continuado e inacabado de bricolaje. De esta forma la vida gana posibilidad hoy, en un contexto de tiempos turbulentos y fluctuantes, en un mundo diferente de suma cero, con múltiples interdependencias y sensibilidades, permanente sujeto a efectos mariposa, en el sentido de la teoría del caos. Nos enfrentamos de manera permanente con lo fragmentario y lo plural, que en esencia es cambiante. Precisamente por ello una ciencia y una estética de la complejidad.

Así, el problema se convierte en cómo vivir, esto es, cómo llevar una vida en condiciones de fragmentación y pluralidad cambiantes. Mucho más y mucho mejor que la incertidumbre, en realidad vivimos en medio de la indeterminación (*Unbestimmtheit*). Sabemos del mundo y del universo como jamás habíamos sabido; pero al mismo tiempo, por primera vez somos plenamente conscientes de

lo fragmentario que es este saber frente a lo ignoto. En correspondencia, nuevas sensibilidades emergen y se expresan.

Una aproximación a esta idea proviene de Mandelbrot (Cfr. *El fractalista*): una montaña no es un cono, una nube no es una elipse. Existen, en verdad, infinitas geometrías, y cada geometría describe un mundo distinto. A fortiori, esta idea es tanto más cierto en las artes en general. Sin ambages, cada obra de arte es un lugar geométrico.

Bourriaud lo dice, incluso casi como un dejo poético: el artista contemporáneo es un semionauta, inventa trayectorias entre signos. Semionauta (N. Bourriaud), semiofísica (R. Thom), biosemiótica (S. Kauffman): el paisaje emergente es rico y sugestivo, y bastante inexplorado integralmente. Este paisaje nos pone de plano, frente a frente, en el medio incluido de los fenómenos, sistemas y comportamientos caracterizados por complejidad creciente. Están sentadas todas las bases, por así decirlo, para la estética de la complejidad. Si la “obra de arte” produce sentido de la existencia humana, ello responde a que indica trayectorias posibles en el seno de esta realidad. La posibilidad es uno de los motivos centrales del giro civilizatorio. Y con lo posible, incluso lo imposible mismo, un motivo que encuentra nutrientes desde campos diversos: los politopos, desarrollados originariamente por D. Coxeter; el arte de Escher; la cohomología, en matemáticas.

Pues bien, surge, con fuerza, una pregunta: ¿cuál es la contribución del arte a la historia, a la vida, a la sociedad? Sostenía Sartre que un libro no se sostiene frente a un niño con hambre. Pues bien, el reto formidable consiste en el reconocimiento explícito de que el arte establece que la creación artística debe terminar en una *obra de arte*. Y la obra es perfecta, o no es. *À la limite*, busca serlo, con total agonía, o deja de serlo. El artista se desvive para que quede perfecta, sin que ello, necesariamente signifique acabamiento. Sin embargo, paradójicamente, buena parte del arte del siglo XX y XXI se caracteriza precisamente por una combinación extraña entre perfección e inacabamiento. Es lo que puede apreciarse en Rothko o en Pollock, entre otros.

En efecto, existe, y es posible perfección que es inacabada; y también hay perfección que no es totalizante. Traslapando esta idea, la ciencia y la filosofía deberían terminar en una obra: producir una obra (y no ya simplemente escribir

un *paper*, un libro, o un par o serie de ellos). No hay ninguna razón por la que la existencia humana misma no debería ser igual. Precisamente por ello mismo el arte es subversivo, molesto, incómodos, porque no sabe de mediocridad o “democracia”. En muchas ocasiones es irreverente, es independiente, crítico, emancipatorio. Queda dicho, se trata de un arte impertinente –manifiestamente de cara a la institucionalidad. Sólo en tanto que es una obra de arte, se hace entonces intempestiva (Nietzsche), en la doble acepción de la palabra; esto es, deja de pertenecer al tiempo, lo supera, lo sobrepasa, sencillamente lo ignora. El arte como el artista sabe del tiempo, desde luego, pero son capaces de desconocerlo y rasguñar o alcanzar el infinito.

Hay varias maneras como esta idea debe ser entendida: una obra debe poder ser *única*, única y perfecta. Para que ello sea así, no basta simplemente con “hacer la tarea”. Contra un académico o un simple investigador, un artista no hace simplemente la tarea, dicho en general. (Es notablemente diferente con respecto a un verdadero pensador y un científico). Crear una obra: este el mejor talante ejemplar del arte –en poesía, en literatura, en música, en todas y cada de las expresiones. Dicho de manera escueta: no simplemente estar-en-el-mundo (= ser un ser-ahí, arrojado al mundo); manifiestamente no simplemente trabajar o laborar (retomando las distinciones de H. Arendt). Desde luego, no sencillamente escribir y publicar, hacer charlas y alcanzar una cierta fama o prestigio. Mucho mejor, y bastante más exigente: hacer de la existencia una obra de arte –esto se llama sabiduría. Y hacer de las producciones una obra (de arte): esto se llama genialidad, originalidad, creatividad. He aquí la más plena de todas las contribuciones y sentidos de la estética.

In extremis, un imperativo estético emerge: todas las cosas deberían asumirse como si se tratara de una obra de arte; cada actividad, cada tarea, cada labor cotidiana, cada relación, debe ser inscrita en la trama de una obra, esa obra debe poder alcanzar el estatuto de “artística”, y al cabo, el compendio de todos los distintos trabajos, como la obra de un autor. Metafórica y/o literalmente. La estética no admite otras posibilidades; tampoco el buen arte.

Sin embargo, no existen garantías técnicas o formales para que una obra sea propiamente artística. Sin embargo, la *hybris* creativa sí puede ser identifica-

da, sin dudas, como el canal que conduce a la misma. Gauguin y Cézanne, los dos más grandes revolucionarios de la pintura moderna, transforman, radicalmente, uno la publicidad –incipiente en su época, y que ya se encontraba en los diarios, y el otro la experiencia misma del color–. Nunca hay garantías; así que hay que intentarlo decida, incluso agónicamente.

Ninguna es una buena obra, en cualquier actividad humana, si no está imbuida de imaginación o fantasía. Incluso en ciencia en general, la *conditio sine qua* non para ser un buen científico es el uso de la fantasía y el trabajo con experimentos mentales, o pompas de intuición. Ninguna creación es tal solo con base en dedicación, disciplina, competitividad, búsqueda de eficiencia, compromiso, liderazgo, redes, y la consecución de los objetivos trazados, y otras veleidades en moda semejantes. Todos estos atan y limitan; el arte es de plano a plano una experimentación liberadora o de ejercicio de libertad. Sólo así hay creatividad y originalidad.

En su creación, el arte produce experiencias nuevas, mundos nuevos, encuentros posibles, y puede ser visto como una llama de vivacidad. Avivar la vida, mucho más que entenderla: ésta la meta primera del buen arte. Es más, sólo quien encuentra una llama viva y fuerte de vida puede entender las cosas. El entendimiento encuentra sus raíces en experiencias emocionales, antes que en adecuación de conceptos y categorías. Después de todo, la cognición es acción referida a aquello que falta (F. Varela).

Mantenerse con vida en los momentos más aciagos, individual o colectivamente; despertar, mucho más que la esperanza, las ganas de vivir –¡no sin esperanza!–, inventar mundos nuevos, posibilidades anodinas, y arrojarse hacia el futuro: precisamente porque no existe; sólo existe en la medida en que estamos allí. Y aprender a habitar desde ya las posibilidades. Ninguna posibilidad existe en tanto no se la habite, y habitar es ante todo un acto de imaginación, no de posesión.

El artista produce relaciones entre las personas y el mundo. Relaciones que antes de la obra eran imprevisibles. El buen arte está marcado por la imprevisibilidad, y entonces, claro, por la sorpresa. Se trata de una sorpresa a las emociones, los sentimientos y las sensaciones. Exactamente en este sentido, las artes van por

delante, como corresponde, pero adelante no es un espacio: es una actitud, es un acto de la imaginación, y mucha osadía. El artista es aquel que aunque se sumerja en inseguridades sabe vivir sin miedos. Al fin y al cabo, una condición para ser artista consiste en lograr ganar la libertad de perder el mundo de lo normal y cotidiano como mundo de la alienación, las pequeñas cosas y el consumo. Sólo quien se pierde a sí mismo puede, al cabo, ganar un mundo, y ganarse entonces a sí mismo, pero de otro modo que como sucedía antes siempre. Esta es una vida en la creatividad.

El artista no se debe a sí mismo. Se debe a su obra, a su proceso, a su pasión y su frenesí creativo. Con una salvedad: sabe que una vez concluida la obra, ya no le pertenece; y sí al mundo. Sólo una obra que pertenece al mundo merece ser llamada una obra de arte. En verdad, la obra de arte no tiene ninguna función útil porque posee, digamos, una “proyección al infinito”, una proyección a la indeterminación. N. Ordine subraya, en nuestros días, como pocos, la importancia de lo inútil. El arte es esencialmente inútil, y las cosas más importantes de la vida son inútiles, también.

Lo intempestivo, lo inapropiado o impropio, lo inútil: experiencias y formas de la estética de la complejidad.

El ámbito del arte como de la estética es, consiguientemente, el de las experiencias insólitas y perturbadoras, ambivalentes, excesivas, de las que sigue estando entretejida la existencia de tantos hombres y mujeres del siglo. No el ámbito de lo cotidiano en sentido banal y trivial, jamás de lo rutinario, ciertamente no de lo consuetudinario, y nunca la del tedio. La gente normal llena su vida de cosas, y así, no logra llenarla nunca; se vuelve prisionera de ellas. El artista es aquel tipo de existencia que llena el mundo desde su vida y encuentra en la interioridad el atractor para arrojarse hacia la conquista de realidades ignotas e inexploradas. Es, siempre, el trabajo con el “como si” (*als ob*). Relacionarse con el mundo como si fuera distinto, y como si fuera otro, como si no fuera el que es, y así sucesiva, indefinidamente. Jamás vivir el mundo como el estado-de-cosas-dado.

Desde otro punto de vista, cuando se adquiere una obra de arte se pueden estar adquiriendo distintas cosas. Así por ejemplo, se compra un hito de la historia en marcha; o también, la hiperrealidad del valor artístico; o incluso, una

relación con el mundo; y casi siempre, una emoción o sensación instantánea, con la finalidad de que esta perdure. La obra de arte es la materialización continuada de una experiencia fugaz o instantánea. En otras palabras, la obra de arte es la creación de un tiempo intemporal cuyo deleite rasguña, por así decirlo con la eternidad o el infinito. Oscar Wilde sí que sabía al respecto. Ulteriormente, la adquisición de una obra de arte es la compra de una promesa de felicidad sin tiempo: un concierto, una pintura, un dibujo, una novela, un libro de poemas, y demás. El arte en la era de la reproducción técnica es, *malgré* W. Benjamin, la promesa de liberación de un mundo enajenado, insensible, cruel, infame y anónimo como el que impera son “estructuras” y “procesos”.

El arte se abre espacios en el mundo del espectáculo a codazos y empujones. Salvo notables excepciones, el sector bancario, ciertamente el comercio, todo el sector militar, mucho del sector eclesiástico o religioso, y nada del sector financiero sabe de arte. Mucho menos de estética. Reducen el arte a la obra –de arte por ejemplo– y al objeto, y conciben a la experiencia como belleza superficial y de apariencia. Muchos van a la ópera, al concierto o al museo para ver y ser vistos, y para decir que allí estuvieron; como quien habla de la noticia del día o de la semana, y siempre con pretensiones.

El arte es una burla de las pretensiones, y la estética puede decirse que consiste en un desprecio agraciado de las apariencias. Precisamente por ello, cabe decir que el aura del arte contemporáneo es una asociación libre: vínculo, relacionamiento, y libertad por afirmación y goce de la vida. La asistencia a un concierto o un recital, por ejemplo, que no conmueva al alma es, de un lado, la experiencia de un mal arte, y de otra parte, la asistencia de una actitud que nada sabe de estética, esto es, sin imaginación ni sensibilidad. Asistir a una experiencia de arte no es otra cosa que estar en la capacidad de dejarse afectar; y entonces emerge, siempre, el mundo de los afectos. Y enamorarse del artista, de la música, del poema, de la novela, y demás. Luego, intentar que ese enamoramiento se incorpore en la propia historia de vida.

Capítulo 4: Estética y complejidad

Debemos poder formular la idea de la vida como forma estética; es más, cabe desarrollarla. Para ello, una condición mínima consiste en tener una idea básica de lo que es la vida y los sistemas vivos.

Los sistemas vivos existen en un espacio caracterizado por estar al filo del caos o, lo que es equivalente, lejos del equilibrio. La vida es una vasta red de procesos cooperativos, interdependencias, coevolutivos, basados fundamentalmente en mutualismo, cooperación y comensalismo. La depredación existe pero como una excepción en la naturaleza. No existen en ella ni jerarquías ni centralidad. Ninguna especie puede ser considerada como clave. La regla en la vida, desde los insectos hasta los mamíferos superiores es, hasta la fecha, la eusocialidad.

Cuando emerge la vida –sabemos exactamente cuándo apareció, sin aún establecerse claramente cómo, aunque existen buenas ideas al respecto, cada vez más sólidas–, surge ya compleja; esto es, en la forma de síntesis, y no como resultado de agregaciones de componentes. Sólo conocemos la vida en una de sus expresiones posibles –fundada en carbono, en medio de un gas escaso y explosivo, el oxígeno, y en un medio prácticamente universal, el agua, entre otros atributos–, pero existe un cada vez más vasto optimismo de que puede existir vida en otras configuraciones. Al fin y al cabo, la historia de la vida en el marco de una explicación científica comienza apenas en 1944 a raíz del estupendo libro de E. Schrödinger, *¿Qué es la vida?* Gracias al cual y después de él emergen las ciencias de la vida, las ciencias de la salud, las ciencias de la tierra, entre otras. Y claro, las ciencias de la complejidad.

No existe, en absoluto una determinación de la naturaleza sobre la cultura, o al revés. Naturaleza y cultura son una sola y misma cosa. Es lo que hemos llegado a comprender con la ayuda de la epigenética. En las plantas, en animales y en los seres humanos, hasta el momento se ha logrado establecer que heredamos experiencias y las transmitimos desde tres generaciones anteriores, hasta tres

generaciones después. No son solo los genes, también heredamos experiencias; y eso mismo es lo que transmitimos a nuestros descendientes. El principal mecanismo de activación de la epigenética es la metilación, y tiene lugar a través de la cromatina, en los histones. La epigenética ha sido confirmada en los seres humanos, en los animales y en las plantas. Una estética de la complejidad es, a diferencia de todas las estéticas habidas hasta el momento, al mismo tiempo cultural –artística, por ejemplo– y biológica –genética–. Se trata, por tanto, del reconocimiento de que podemos transformar lo que heredamos tanto como que podemos ser responsables acerca de lo que transmitimos. El arte tiene, además, y por primera vez de manera consciente, una tarea genética, no ya simplemente actitudinal, social o cultural. Es imposible una estética al margen de la epigenética.

No existe en absoluto ninguna diferencia ontológica, material o hylética (*hylé*) entre la vida y la no-vida. Las diferencias son sencillamente de grados, de organización o cualitativas. La vida puede ser entendida, por tanto, no tanto por lo que es, como por lo que hace. Y lo que hacen los sistemas vivos puede ser expresado de tres maneras distintas pero correspondientes: ellos procesan información, metabolizan, en fin se adaptan al entorno al mismo tiempo que lo modifican. En cualquier caso, es absolutamente imperativo enfocar la homeostasis como el rasgo característico de todos los sistemas vivos: estos, la capacidad de mantenerse o durar y que Spinoza entendía muy bien como *conatus*; y la capacidad para proyectarse o para anticipar escenarios o para crearlos –tres formas diferentes para decir que los sistemas vivos, siendo físicos, no son simplemente físicos y por tanto no reaccionan (en el sentido de la tercera ley de Newton)–. Los sistemas vivos resuelven problemas, y la forma como lo hacen consiste en crear nuevos mundos. La vida es creadora de posibilidades, antes inopinadas e inauditas. El mayor cisne negro de todos son los sistemas vivos.

Lamarck introduce por primera vez el concepto de *organización* como una forma de superar la escisión entre lo vivo y lo no-vivo. Nunca estuvo enteramente seguro que una división tajante existiera. La vida es una forma de organización de la materia y de la energía. Sin ambages, una de las formas como el universo se organiza a sí mismo en la forma de sistemas vivos; como los conocemos, hasta ahora, por lo pronto.

Hemos logrado identificar y organizar la totalidad del alfabeto del universo conocido y del universo por conocer. Se trata de la Tabla Periódica de Elementos, la cual está organizada en términos de teoría de conjuntos. Así, la diferencia entre la vida y la no-vida es simple y llanamente una diferencia de tipos de organización, de gradientes o cualitativa. Así, por ejemplo, una silla tiene más molibdeno o francio que un perro; un computador tiene menos carbono o potasio que una planta; unos cubiertos tienen más aluminio o níquel que un ser humano. En el lenguaje de la química, esto se puede decir sosteniendo que hay enlaces simples o dobles, en un caso, covalentes o de Van der Waals, en otros, y así sucesivamente.

Literal o metafóricamente, la mejor obra del universo es sí mismo, y consigo, la vida. Y la mejor obra de la naturaleza es sí misma, y consigo, la vida. Lo que hacen los sistemas vivos, al cabo, reducir la entropía del universo y mantenerla baja. La entropía es una medida de desorden de un sistema. La razón por la que existe el arte, así como la ciencia y la filosofía, por la que cocinamos los alimentos, o nos vestimos y arreglamos y nos enamoramos y demás, es para reducir la entropía y para mantenerla baja. Un mundo sin arte es altamente entrópico; así como lo es un mundo sin estética. Específicamente, un mundo normal y vulgar.

Si el arte enseña que una creación debe poder terminar en una *obra* artística, ésta debe ser (idealmente) perfecta. Una forma plena. Que tanto incita y satisface, como que plenifica y sorprende. No puede haber obras imperfectas. Este es el ideal del arte; por ello mismo, muchos artistas –sinceros– no están contentos con muchas de sus obras, y son sensibles, susceptibles incluso, a los juicios que los suyos, o los entendidos, tienen acerca de sus obras. El artista es débil y fuerte a la vez; algo que el común de la gente no termina de entender. Esta mixtura define la complejidad de la personalidad de un artista; o de un creador. Este tema, en ciencia, remite a la psicología del descubrimiento científico; no muy alejado de la psicología del arte y de la creación artística (Gombrich, 2002).

El arte sabe de sistemas que se encuentran en equilibrios inestables: cada sociedad para un artista, cada época para un poeta o músico, en fin, sí mismo, por parte de cada artista –es un fenómeno o un sistema con equilibrios dinámi-

cos-. Si vivir significa alejarse del equilibrio, el artista como el creador ya nace en dicho ámbito. Muy en el filo del caos. El arte es imposible en la normalidad. Todo parece indicar que la originalidad y la creatividad demandan de personalidades limítrofes. Un escándalo para la buena cultura, aquella del justo medio, aquella de Misión y Visión, Himno y Bandera, en fin, aquella de las normas, derechos y deberes, notablemente. El derecho y la administración, entre varios otros, jamás sabrán de arte ni de estética.

Las artes, y en general la creación y la originalidad, están permeadas por personalidades limítrofes, como de hecho todos los procesos y dinámicas revolucionarias –en religión o en arte, en ciencia o en política, por ejemplo–. Gente que se abandona a sí misma en su obra, y lo sacrifica todo por ella. Los ejemplos y casos abundan a ambas orillas de las aguas tibias, y mediocres, de la normalidad.

Sin la menor duda, el artista es capaz de ver lo que otros no ven, y de sentir lo que la mayoría no experimenta. Su fortaleza es su propia fragilidad. Y su motor es su sensibilidad y sentimientos, no tanto sus ideas y conceptos. En el mejor de los casos, éstos están al servicio de aquellos. Mucho mejor, el mundo de las ideas y los conceptos es puramente instrumental –como debería serlo, por lo demás–, ante las emociones y las sensaciones. La cabeza es, al fin y al cabo, un sucedáneo del cuerpo. Todos los sistemas, órganos y tejidos están al servicio del cuerpo como un todo. De ahí que la unidad básica de vida sea el cuerpo orgánico. La mente muchas veces –no siempre– nos engaña; son, muy notablemente, los engaños de la percepción. En contraste, el cuerpo jamás nos miente. La sabiduría consiste en saber escuchar al cuerpo y obedecerlo. El cuerpo es la expresión más inmediata, para cada quien, de la naturaleza.

Si para las gentes normales la construcción del yo es posible utilizando los sentimientos y las emociones, para el artista y el creador es al contrario: utiliza sus emociones y sensibilidades para construir su obra. (De aquí se infiere, sin dificultad, que acaso, para cada quien, la más grande obra es la creación de sí mismo; una idea válida por su carácter etéreo, pero que requiere de una larga elaboración). Sin ambages, en su obra en general, como en cada obra en particular, el artista o el creador pone una parte de su hipófisis, un pedazo de su hígado, un trozo de corazón, una pizca de riñones, y así sucesivamente. Sin poner una parte

de su cuerpo y alma en su trabajo nadie puede llegar a ser un creador, y generar vida o belleza. Sólo que lo hace de manera no consciente ni voluntaria. Es la *hybris* misma de la creatividad –y así, se acerca o le apunta al infinito.

No hay que olvidarlo nunca –sin que ello implique, en absoluto, una jerarquía, sólo aquí el atisbo de una arqueología–: primero llegaron la poesía y la música, la pintura y los relatos. Después llegó la ciencia, cuando ya todos los cimientos estaban asentados, cuando las mejores condiciones estaban erigidas. Ontologénica, filogenética y social o culturalmente. Así puede ser identificado, sin ninguna duda, como un patrón universal. El arte en general anticipa a la vida sobre la razón y la ciencia. Una gota de sabiduría de la ciencia debería entonces consistir en atender a las artes, y escucharlas. Esta es la estética de la complejidad. De la ciencias como de la cultura, la educación, la política y demás.

En otras palabras, siempre primero sentimos y nos asombramos, tememos o amamos, y luego, posteriormente, preguntamos y entendemos. Pero es que el grito ya es una explicación; a saber, una explicación vital. Para algunos se trata de huir, mientras que otros se quedan congelados. E. Munch lo sabía, y así lo plasma o lo expresa.

No cabe la menor duda: el origen de los sentimientos es la vida en la cuerda floja (Damasio, 2019). Sólo que los sentimientos son ante-predicativos. En consecuencia, anteriores a cualquier juicio moral. La fortaleza y al mismo tiempo la fragilidad de la existencia descansa en ellos. La razón se espanta con su volatilidad y fugacidad y enseña a temerles y a huir de ellos. La razón enferma, en verdad, pues enseña miedo, dolor, fragilidad e incertidumbre. La *homeostasis*, por el contrario, nos permite aprender *anti-fragilidad* (Taleb, 2012), oportunidades y aprendizaje. Así, mientras que la razón tradicionalmente enseñó a que las cosas no nos deben afectar, el afecto fue siempre el primero de todos los alimentos. Alta nutrición afectiva, y luego, también, nutrición alimentaria. Una vida fuerte en nutrición afectiva es, paradójicamente –para la razón–, una vida que no se deja llevar por los primeros vientos y que puede no sucumbir a las tormentas. La enorme fortaleza de la vida está, en efecto, en su capacidad afectiva –por tanto emocional, de sensibilidad y sentimientos–. Es la afectación, esto es, literalmente, son los afectos los que nos acercan a los demás, los que subyacen a la empatía

(o entropatía), son los que sostienen continuamente la compasión. Toda la geografía de la estética.

Y siempre, la mayor de las afectaciones: la belleza. Ante la cual, claro, cabe sucumbir. Que es, exactamente, la vida, o el amor mismo.

Si la homeostasis puede ser adecuadamente entendida como el estado vital, la experiencia de este estado son los sentimientos, las sensaciones y las emociones. Y con ellas, siempre, las pasiones. Existe una biología de las pasiones, eso es claro (Vincent, 2002). Esto quiere decir, las pasiones anclan en el sistema endocrino, o en los balances entre la fisiología y la neurología, o acaso también en los vaivenes entre el sistema inmunológico y la sexualidad. Una estética de la complejidad sabe de esta biología, y trabaja sobre ella, o a partir de la misma. Damasio habla de la homeostasis como el director de la orquesta, en todas las instancias, desde la célula bacteria hasta los seres humanos. Pues bien, si ello es así, la guía de la existencia es el placer; el placer, y no simplemente el gusto. Cabe desantropologizar a Aristóteles: todos los sistemas vivos buscan conocer, porque conocer da placer: una indicación de ello es nuestro gusto por los sentidos. σημείον δ' ἢ τῶν αἰσθήσεων ἀγάπησις, se lee en la segunda frase de la *Metafísica* de Aristóteles. El concepto de placer o amor está expresado como ágape, por los sentidos: *aisthéseoon*. El amor por los sentidos es él mismo un placer frutivo, no intelectual. Pues bien, quiero señalar que un placer semejante es homeostasis, y que está presente en toda la trama de la vida.

En otras palabras, la estética de la complejidad no es única ni principalmente una estética de corte antropométrico. Es estética de la vida y para la vida –en toda la acepción de la palabra. La homeostasis es la interface entre el mundo interior y el mundo exterior. Sabe de enterocepción tanto como de heterocepción, y siempre con las mediaciones de la viscerocepción. Que es exactamente la función y el lugar de la estética. En verdad, sólo se puede crear en la más grande de las alegrías, o en la mayor de las desgracias y el sufrimiento. En el intermedio entre estos dos extremos sólo se pueden intentar cosas. O laborar o trabajar, como en H. Arendt. El artista, como el creador y el original se entrega a su *hybris*, porque no puede hacer otra cosa. Le es inevitable no hacerlo.

El arte, cabe decir, es la respuesta a situaciones desesperadas. Las obras de Doris Salcedo constituyen un ejemplo conspicuo. Y es que las situaciones

desesperadas emiten gritos –abismos, quiebres geológicos (*Shibboleth*, 2007), en el caso de Salcedo–, y por consiguiente, naturalmente crítica. Es un contrasentido un arte que no sea crítico, y contestatario, que no denuncie y no imagine otras experiencias. Todo frente a lo establecido, lo normal, lo regulado y lo sido. Todo ese mundo que va de suyo. Pues no: en el arte nada va de suyo: nada, jamás. Un reconocimiento que, como si hiciera falta, es la sacudida que produce el *ready-made* de Duchamps, y en general todo el arte del siglo XX y el siglo XXI.

Digámoslo de manera franca y breve: la creatividad encuentra sus raíces en la vida. Y quizás el rasgo más sobresaliente de la vida es la autonomía (Varela, 2010). La vida se rebela contra sujeciones y condiciones; ella imprime incesantemente indeterminación en espacios y tiempos determinados y deterministas. La complejidad de la vida consiste exactamente en la creación de indeterminaciones. Y mientras que toda la cultura y la ciencia tradicionales fueron de determinaciones, la complejidad sabe de indeterminaciones, pero la estética las crea, en toda la extensión de la palabra.

En el lenguaje de la termodinámica se dice que los sistemas vivos son ne-guentrópicos, una expresión desafortunada y fea, contra la cual el propio Schrödinger que fue quien la introdujo, se rebeló. Dos conceptos más afortunados son los de sintropía o, aún mejor, el de estructuras disipativas. En cualquier caso, la idea se mantiene: la vida, siendo un sistema físico, se rebela contra la física y no se reduce a ella. Lo que hacen los sistemas vivos es desobedecer, negar, desacatar a la física; notablemente a la física clásica. En toda la línea de la palabra. Es decir, la vida no sigue leyes, ni reglas, ni normas ni mandamientos, y demás, y jamás puede ser reducida a ellas. En otras palabras, los sistemas vivos son no-algorítmicos. Todo el ámbito de las artes, *latu sensu*. Una idea subversiva, sin lugar a dudas. Es, exactamente, el malestar que genera, aquí, la estética.

La creatividad es, en efecto, el impulso vital más originario que se niega a abandonarse a la física; muy particularmente, a la física clásica, que habla de leyes y constricciones. No en vano, la física clásica, que es el producto mejor acabado de la modernidad y de Occidente en un momento determinado, es física de lo inane. Para descubrir a la vida se necesitó de una revolución en la física. Una revolución que ni siquiera Einstein fue capaz de llevar a cabo. Einstein sim-

plemente introdujo la llave en la puerta de una revolución, pero ni siquiera giró el picaporte. Fueron otros quienes lo giraron, abrieron la puerta y cruzaron el umbral adentrándose en un universo perfectamente distinto: Bohr, Heisenberg, Schrödinger, De Broglie, Dirac, Born, y otros. Nuevas comprensiones dieron lugar a nuevas sensibilidades.

Manifiestamente, asistimos a un cambio de época; más radicalmente, asistimos a un verdadero cambio civilizatorio. Un cambio de mentalidad coincide con un cambio en las valoraciones y en las relaciones en general: entre los seres humanos, de cada quien consigo mismo, de todos con la naturaleza, por ejemplo. Pues bien, un cambio de mentalidad es, concomitantemente, un cambio de sensibilidad. Los cambios de mentalidad corresponden a nuevos discursos, nuevas semánticas y resignificaciones, en fin, nuevas ciencias, disciplinas, prácticas y saberes. Nuevas sensibilidades apuntan directamente a la estética.

Digámoslo de forma franca y directa: la tradición fundada en Platón y Aristóteles sostiene que pensamos con el cerebro. Con Manet, quienes piensan son los ojos. En buena parte de la pintura, es la mano la que piensa. Con la poesía, pensamos con musicalidad, y es esta musicalidad la que imprime voz a cada quien, cuando sucede. Puntualmente, por ejemplo, es lo que puede apreciarse en *Choros*, particularmente la Número 6, de H. Villa-Lobos.

Hace muy poco, gracias a la biología, llegamos a reconocer que quien piensa es el cerebro entérico, o mesentérico. Pensamos, prima facie, con el cuerpo, y sólo después, si acaso, con el sistema encefálico. De esta suerte, el primero cerebro –sistema encefálico– resulta ser el segundo cerebro, que resulta ser el primero –el sistema entérico–. Así las cosas, el tema del pensar se complejiza, y se abre una ventana grande para la experiencia, las sensaciones y los sentimientos. Pensamos con el cuerpo, pensamos porque sentimos. Más exactamente, primero sentimos (= sentimientos), y después, si acaso, pensamos. Toda la dimensión de las experiencias, vivencias, sensaciones, sentimientos y emociones sienta las bases y las condiciones para que el cerebro piense. El cerebro está, por tanto, al servicio del cuerpo como la unidad de base de la vida; para que éste pueda existir y transformarse a sí mismo constantemente y hundirse en el mundo y en el universo.

El mundo debe ser explicado y comprendido de tantas maneras como sea posible, ya, sin pretensiones de totalidad (como *à la* Hegel, por ejemplo). Juegan en estas comprensiones y explicaciones también un papel importante el vacío, la ambigüedad, las ambivalencias, distintos tipos de ruidos, los sentidos implícitos y los dobles sentidos. El mundo, tanto como la vida.

Debemos poder aprender diferentes lenguajes –si se quiere, diferentes códigos–, para entender el mundo, el universo, la vida. Notablemente, los lenguajes de la genética, de la química, de las matemáticas, de la física, pero también de la filosofía, la economía, la antropología y la economía, por ejemplo. Pero entonces también, debemos poder aprender los lenguajes de las artes. Maxwell o Einstein no dicen el mundo mejor que Shakespeare o Mahler. Los casos y ejemplos se pueden multiplicar a voluntad.

En verdad, las divisiones entre ciencia y humanidades –las dos culturas–, en el mundo moderno son el resultado de la inseguridad de la ciencia. Por eso necesita un método o unas metodologías. Desde su nacimiento en la modernidad la ciencia estuvo vinculada a la búsqueda de certezas y seguridades. La voz más crítica al respecto fue la de Descartes, y su búsqueda de certezas apodícticas. Nació así el mito de “el método científico”. El epítome del problema se asienta en los marcos y contexto del Círculo de Viena. Sin ambages, la preocupación por el método es la preocupación misma por el control. De aquí el llamado a la predicción.

Toda la historia de Occidente no es otra cosa que la derivación del tercer verso del poema de Parménides: *to gar autó noein esti te kai einai* –pues ser y pensar son lo mismo. El resto es historia conocida: sólo el ser es; el no-ser no es; si el no-ser fuera no lo podríamos pensar, y si lo pudiéramos pensar no lo podríamos decir. Se funda, entonces, toda una tradición binaria o bivalente entre el ser y el no-ser. Sólo que el no-ser no es ninguna opción. El ser termina siendo, ulteriormente, eminentemente autorreferencial, tautológico. Se define a partir de sí mismo. Pues bien, quiero sostener que esta oposición entre ser y no-ser es un pseudo-problema.

En verdad, el problema último no es entre el ser y el no ser, cualquiera la traducción que se adopte, o acaso también entre el ser y la apariencia. Esa

oposición sólo es válida en el plano del pensar (*noein*) y de la realidad (*einai*). En otras palabras, es una construcción intelectual. Como diría Wittgenstein, es hacer ciencia o filosofía desde el segundo piso.

Más radicalmente, a nivel experiencial, esto es, como reflexión de primer piso, el problema último es el de las relaciones entre la realidad y la ficción. Hay ficciones que son más verdaderas que la realidad misma. Y hay realidades que quisiéramos desechar, y que de hecho podemos dejar de lado, frente a ciertas ficciones. Toda la dimensión de las artes, de los sueños, las ilusiones y la fantasía se encuentran plenamente inmiscuidas aquí. Gracias a la lógica de la ficción –una lógica no-clásica-, podemos reconocer que hay cosas que no existen y son reales, y que no necesitan existir para ser reales. Existencia apunta aquí, inmediatamente, a una realidad espacio-temporal. El príncipe Raskolnikov, Anna Karenina, Juan Rulfo o el Coronel Aureliano Buendía no existen, pero son reales: vivimos con ellos, sufrimos y amamos con ellos, vivimos sus peripecias y avatares. Viviendo en París, con pobreza pero feliz, Henry Miller cuenta cómo ante la dificultad de comprar nuevos libros, cada vez que iba a terminar de leer uno lo cerraba unas páginas antes del final, nunca terminaba su lectura, y continuaba en su mente con la historia: ¿qué sucedería si...?, y así sucesivamente.

Distinguir lo que es real y lo que es fantasioso, éste es el problema de máxima dificultad en la vida. No el de la realidad y la no-realidad, o como se la quiera expresar. La diferencia estriba en que la ficción está viva, mientras que la no-realidad, por definición, no lo está. Digámoslo con otras palabras: tanto la ficción como la realidad están animadas, están vivas; toda la diferencia consiste en grados y en fronteras móviles y permeables. El encanto de las artes y los sueños descansa exactamente en este punto: en que atizan, si cabe, la ficción por encima de la realidad. Ya desde su época, la gente gritaba, se quejaba, exclamaba y lloraba o reía con las obras de Shakespeare. En Italia la ópera fue siempre una experiencia popular; en cada pueblo había un teatro al que se podía acudir para apreciarla y gozarla, y la realidad era lo que es, fea, al lado de la ópera, que brindaba experiencias nuevas y distintas a las de la cotidianidad. En el Siglo de Oro en España había algo más de 300 poetas, y no había reunión, fiesta o celebración en la que no participaran varios.

Contra la tradición marxista, el arte en general no refleja la realidad. Por el contrario, crea nuevas realidades, transforma la realidad, se burla de ella, por ejemplo. Pero no la representa, y ciertamente no la refleja de ninguna forma. Este es el error fundamental de una obra por lo demás valiosa, la *Estética* de G. Lukacs. Su autor fue víctima, como tenía que serlo, del corpus epistemológico del marxismo, aunque se distanciara en varios aspectos, del mismo. (Cabe recordar su pelea con Lenin, ganada políticamente por Lenin, pero históricamente por Lukacs. Según parece, hay peleas que bien vale pena perder).

La ciencia y la filosofía se adscribieron para sí mismas explicar lo real. Lo imaginario y ficticio fue abandonado a lugares secundarios. Estos lugares correspondieron a las artes y las humanidades. Ulteriormente, la ciencia se apropió de lo real mismo y terminó abandonando a la propia filosofía. Esta se encontró en ningún lugar especial; podemos decir que fue entonces cuando giró su mirada en dirección a las artes y se inventó la estética como discurso y como un componente suyo. Esto sucedió originalmente con Baumgarten, y luego, adquirió cédula de ciudadanía con Kant. La filosofía se abrogó establecer la “racionalidad” de las artes. El caballo de batalla fue lo bello, y la actitud subsiguiente ante lo bello.

* * *

Si, verosímilmente, sólo podemos vivir el mundo en una lengua materna –lo cual no es enteramente cierto–, debemos entonces poder aprender otros lenguajes, como si se tratase de la lengua materna. Y entonces aprender a vivir sus cosmovisiones, sus puntos de vista, sus matices, su riqueza singular, en cada caso. Y sí, entonces amar y odiar, y soñar en esas otras lenguas que no son la materna. La Torre de Babel, antes que una maldición, fue un enriquecimiento de la vida, pues llenó el mundo de matices, de gradientes, de perspectivas que hubiera sido imposible con una sola lengua. La riqueza del mundo y de la vida pasa también por los temas y dificultades de traducción y de apropiación de otros idiomas, lenguas y lenguajes. Nunca terminamos de traducir matices de un idioma a otro, y entonces terminamos incorporando términos y expresiones de un caso al otro.

Digámoslo sin ambages: todas las lenguas indoeuropeas creen en el yo, y fundan el mundo a partir de la construcción descendente: yo, tu, él, ella, nosotros... Occidente fue el resultado del primado de estas lenguas indoeuropeas, y entonces de la creencia en el yo. El yo se traslapó, ulteriormente en una Iglesia, un Estado, un Ejército, un Partido, una Corporación. Occidente robó la historia de otros pueblos y culturas, y terminó identificando su propia historia con la historia de toda la humanidad.

Al cabo, descubrimos otros idiomas, otras experiencias, otras cosmovisiones y por tanto otros modos de relacionamiento. Aprendimos entonces que el yo no es rígido ni absoluto, sino, por el contrario, relativo y provisorio. Un sueño ya soñado.

Hoy, acaso como siempre, las artes, más libres que las ciencias, van a la delantera. Las artes siempre estuvieron a la vanguardia, sólo que esta vanguardia se completó cuando se llevó a cabo una revolución científica. La ciencia en general debe poder aprender del arte. Notablemente, las artes hoy son mucho más interdisciplinarias que las propias ciencias y disciplinas. Se trata de una interdisciplinariedad en los medios y técnicas de trabajo, en los lenguajes y discursos, en fin, en las concepciones y desafíos.

Queda sentado: el tema de base de la estética es la belleza –y ésta existe en las artes, pero no se reduce al arte–. Lo que emerge es la sensación de belleza, y entonces, la sensación en general. La estética trata de cómo llevar una *vida sensible enriquecida*, no simple y llanamente una vida sensible. El enriquecimiento de la sensibilidad, o también, el enriquecimiento de la vida coinciden con un sentimiento de realización, de cumplimiento, de desasosiego, de desenfado por la vida, pero también de mucho amor, paz, armonía y tranquilidad. Dicho ulteriormente, con un sentimiento de búsqueda de excelencia, de armonía, de cumplimiento efectivo (*accomplishment*). Un extraño sentimiento que contribuye a elevar la existencia por encima de la trivialidad, la banalidad y la vulgaridad –tres hermanas gemelas.

Sentir –esto fue lo menos exaltado en la cultura occidental, centrada en la importancia de la razón y la conciencia–. Las sensaciones y los sentimientos fueron asimilados al cuerpo, que fue el gran proscrito de la historia. El cuerpo vivió

en los intersticios, en las profundidades, en los trasfondos de la historia. La estética permite la recuperación del cuerpo a partir de las emociones, las sensaciones y los sentimientos. Recabemos en esto: pensamos con el cuerpo, *prima facie*, y sólo después, además, podemos ocasionalmente pensar con el sistema encefálico. De los tres cerebros, el primero, el cerebelo, el cerebro reptiliano, representa el 10% del volumen del cerebro, pero tiene la mitad de las neuronas del sistema encefálico. El cerebelo es el centro de todo el sistema propiceptivo con el mundo.

Capítulo 5: El arte, revisitado, una vez más

Existen, y son posibles, numerosas clasificaciones de las artes. Por ejemplo, como artes figurativas, performativas, plásticas, corporales, espaciales, temporales y espacio-temporales, narrativas, visuales, fonéticas, mixtas, y otras. O acaso, en otra postura extrema, las diferencias entre arte puro y arte aplicado, arte funcional y simbólico, por ejemplo. Quizás el tema pueda ser de interés para una crítica del arte; incluso, eventualmente, pueda ser el tema de interés para una teoría del arte, en general. Para la estética, es un asunto secundario. No sin dejar de recordar que son posibles siempre numerosas clasificaciones, como bien lo recuerda Borges en su maravilloso libro de los animales fantásticos, y que Foucault cita al comienzo de *Las palabras y las cosas*. Al cabo, clasificar es un asunto baladí, bizantino, notablemente.

Como quiera que sea, sólo existe el arte bueno, lo cual propiamente hablando, es un pleonasma. El arte malo no es arte. El buen arte produce *obras*. Entender las obras de arte es el oficio, por ejemplo, de la crítica artística –crítica literaria o musical, por ejemplo-, de la teoría del arte, en fin, ocasionalmente también incluso de la curaduría.

Mientras que puede haber mala ciencia o también pseudo-ciencia (la astrología, la numerología, la sanación cuántica), sólo puede haber buen arte. (El arte regular o el mal arte son, en el mejor de los casos, buenos esfuerzos). El buen arte: he aquí un auténtico desafío, para el entendimiento tanto como para la sensibilidad. En muchas esferas puede haber mediocridad, pero no en el arte. A fortiori, no en la estética. En efecto, ¿qué sería algo así como “sentimientos estándares”? O “imaginación imperfecta”? No obstante, es evidente que alguien puede tener ideas perversas y sentimientos nefastos. Pero justamente, éstos no enaltecen, ni afirman, ni exaltan la vida; todo lo contrario.

Puede haber educación deficiente, tecnologías que no funcionen bien, políticas injustas, economías despiadadas, inhumanas y contra-naturales, iglesias

impías o de doble y triple moral, y muchas cosas semejantes. Pueden existir restaurantes regulares y malos, profesores normalitos, amores fofos o para-el-caso, puede registrarse sexo que no despierta pasión, y así en muchos otros dominios. Pero no puede haber arte malo. Puede existir arte que no comprendamos, o también, puede haber arte muy regular que quiere pasar por buen arte (Jimenez, 2010; Freeland, 2010).

El arte contiene así una exigencia al mismo tiempo ética y estética; o moral y epistemológica. Esta su especificidad en la historia del espíritu humano.

El arte es posible gracias a aquellos que se atreven a desnudar su alma, sus sufrimientos, sus amores, sus angustias, sus fantasmas, por ejemplo. En ciencia no: el llamado “método científico” se encarga de ocultar la subjetividad. Esto se expresa en su forma más acabada en la exigencia del modelo estadounidense de escribir en voz pasiva y/o en tercera persona. En marcado contraste con, notablemente, la libertad del ensayo, ese género desenfadado que cabalga entre la academia y el arte. América Latina es una potencia mundial en ensayo, y registra, antes y ahora, connotados ensayistas. El ensayo expresa y se corresponde, al mismo tiempo, con un cierto *ethos*, con una tradición, un entorno y determinadas expectativas hacia adelante, en el futuro. Quizás el ensayo constituye uno de los eslabones que permite enlazar ciencia y arte –como, por su parte, ya lo hace el cuento y el teatro, bastante más y mejor que el teatro, por ejemplo.

La poesía, la novela, la música, la fotografía o el happening, por ejemplo, están hechos hoy, y cada vez más, poniendo el alma al descubierto, sin ambages. Incluso en la música popular, ese invento de la industria de la cultura, las composiciones hablan de los más profundos dolores, de las rupturas, en fin, de las angustias. Y la gente las entiende, y les gusta. Las hacen suyas; esto es, las incorporan a la cultura, es decir, tanto al imaginario colectivo y cultural como al ejido de las vivencias, reales y posibles. El buen arte es aquel que logra un anclaje en la sensibilidad de los grupos y comunidades, de una sociedad y ulteriormente, de la experiencia humana, que siempre se caracteriza por su diversidad. Beethoven ve acogida sus sinfonías el día mismo de su estreno, Picasso es entendido y acogido sin ambages por su época, García Márquez, es leído y disfrutado inmediatamente –siendo todos, gran arte. En contraste con ese género que es el *pulp fiction*, la

literatura de urgencia, los *best sellers*, o la música popular con impulso por parte de cadenas y portavoces.

En contraste, al científico o académico no se le permite pensar libremente; tiene que dedicarse a un trabajo técnico, minimalista. Sólo una vez que ha alcanzado prestigio es cuando se le permite hablar de esto o de aquello. Antes, mientras tanto, incurre en habladurías, y es despreciado por la comunidad científica arriesgando de esta manera su carrera científica. Eso le puede costar toda posibilidad de prestigio y reconocimientos. El artista se encuentra, en este plano, en la antípoda. Pero la verdad es que en esa orilla también se encuentra el ensayista, tan osado como el artista, pero menos abierto y escueto. Vale decir que en América Latina, la filosofía nació durante un largo período en la forma del ensayo y no del texto académico estrictamente: Mariátegui, Roldós, Vasconcelos, F. Romero, Martí, A. Korn, A. Bello, C. Astrada, A. Caso, muy notablemente, además de numerosos otros. El artista, desde luego, es aquí el novelista, el cuentista, el pintor, el poeta, el músico, por ejemplo.

Sin embargo, existe una dificultad enorme: el artista deja su alma en la obra, pero no es lo que busca hacer; no desnuda su alma consciente y de manera deliberada. Sencillamente crea, es todo, y en el proceso sucede. Con una salvedad: dadas las dinámicas actuales de exhibición del arte, en realidad asistimos a una auto-exhibición –son las performances, las lecturas de poesía, los encuentros literarios, las declaraciones que preceden a obras musicales, y demás–; y en ocasiones, a una co-exhibición, que es lo que acontece con la participación del público o de una parte del público. No todo el mundo se atreve a exhibirse (manifiestamente no los “tomadores de decisión”, los financistas y grades industriales, el alto clero o el mando militar, por ejemplo). La obra no aparece ya simplemente representada, sino inserta en una red de interacciones, en las que las partes son conscientes de la interacción pero se abandonan, se entregan o contribuyen a la obra.

Así, el arte es un desafío del mundo, del artista por parte de sí mismo e incluso del público asistente a la exhibición. Ese desafío cumple funciones catárticas, pero también de rebeldía. Hay un conjunto difuso y móvil conformado por marginales, excéntricos, rebeldes; artistas y autores como Schwedenborg o Patocka, Salinger o Björk, incluso David Bohm, Feymann y J. A. Wheeler, a su

manera; siempre Picasso y Dalí, o probablemente Shostakovich y A. Pärt. La polémica nunca está exenta de las consideraciones acerca del arte y los creadores.

Continuamente, nuevos sistemas de signos son explorados y propuestos o improvisados. Eso: la improvisación constituye una de las mayores riquezas del arte, que la ciencia, en el mejor de los casos sólo conoce en la presentación o exhibición.

Y siempre la sensibilidad, esa sensibilidad refinada, extrema desbordante, ebria (= *hybris*) del artista; el artista en la búsqueda de la obra; en la realización de la obra. Cabe imaginar, en un extremo, a Satie componiendo las *Gymnopédies*, con actitud aristocrática, concentrado pero relajado al mismo tiempo; Satie que jamás se quejó de su vida ni de las condiciones que le tocaron o que eligió; y en el otro extremo, Chopin, delirante, casi neurótico, descargando en sus dedos su alma, particularmente componiendo sus Mazurkas.

Posteriormente el artista busca toda su obra, más allá de una realización puntual, de un logro en un lugar o momento. El artista es una persona con un mundo interior muy rico, que se birla o desprecia el mundo del consumo y de los excesos del capitalismo. El artista deja a un lado el mundo de las mayorías porque tiene lo que necesita y lo que busca: la historia de su arte, las herramientas de creación, el tiempo para sí mismo, la distancia que permite una mirada perfectamente distinta sobre el espectáculo del mundo. Y no porque el artista sea un anacoreta. Por el contrario, nadie mejor que Beaudelaire lo vio: porque es un *flâneur*. En verdad, la existencia de la *flânerie* no se reduce a Beaudelaire y a su época. El poeta parisino la nombró la vivió, pero se la puede ver en una parte del pasado y del presente.

El arte busca afectar a la gente, pues sólo actuamos con y para los demás en la medida en que tenemos afecto. Pues bien, la mayor de todas las afectaciones posibles es por la vida misma. El arte es sensibilidad que afecta la vida, y que sabe que la vida es afecto puro, permanente, mucho más, mucho antes y también mucho después que el logos, razón o número.

Cabe, así, hablar legítimamente del arte del encuentro, la cooperación y el intercambio como el arte del convivio mismo: arte de la vida y para la vida. La obra *par excellence*. El buen arte siempre regresa a la vida porque jamás se alejó de ella;

de sus absurdos, sus ambigüedades y ambivalencias, de su polifonía y cromatismo, de sus múltiples sentidos y de los vacíos, implícitos e incluso los sinsentidos –porque la vida tiene muchos–. Un arte de la vida es más, bastante más que un mero naturalismo, y definitivamente más que el primitivismo. En este plano, incluso el folklore está más cercano a la vida que el primitivismo. Al cabo, el mundo occidental ha terminado reconociendo como obras de arte lo que antes sólo era percibido como folklore: Violeta Parra lleva a cabo contribuciones importantes en diversas áreas, desde la música a la artesanía; Martha Gómez, la más grande folklorista de América hoy en día tiene una obra que puede calificarse como impecable; los vestidos típicos de las indígenas de Guatemala y de Oaxaca son, sin la menor duda, hermosos; las danzas típicas de pueblos de Nigeria, que son sencillamente alegres y revitalizantes, son algunos ejemplos de folklore que alcanza los niveles el arte.

Existe un vaivén incesante entre significado y significante en el arte. Y ante todo, una incesante creación y reconfiguración de signos. Este vaivén y reconfiguración está jalonado por la sensibilidad, esto es, por los sentimientos y las sensaciones que jalonan a su vez el trabajo y la existencia del artista. Trabajar sin descanso, sin horarios, sin lugares incluso, en muchas ocasiones, y sentir la plétora de la vida, en algún lugar, muy dentro, en el cuerpo y más allá del mismo. Es así la existencia de quienes se lanzan a crear, a ser originales, a ser artistas –de una forma u otra, en una expresión o en otra.

Hoy estamos inventando modos de habitar el mundo, en función de la vida en general en el planeta y no ya únicamente del ser humano. Pero habitar el mundo es imposible sin las artes, y manifiestamente no es un simple asunto de cálculo y estrategia. La estrategia y el cálculo, al fin y al cabo, nada saben de la vida, nada saben de sentimientos y sensibilidades.

Los artistas, cabe decir, tienen hoy como tarea pensar la vida, ya en perspectivas no-antropocéntricas. El arte abstracto, decimos, abre las puertas a esta posibilidad. Es lo que con fortuna denomina Golding (2003) como ese proceso o esa puerta mediante la cual nos encontramos en camino a lo absoluto. La batalla contra el caballete, el arrojado de pintura, los juegos de manchas, el rechazo total al figurativismo, la libertad, dejar de pensar con la mente y dejar de ver con la mente. Ver a través de los colores, ver más allá de las formas, ver y sentir; no más,

ya, ver, pensar, leer la plaquilla del nombre del cuadro, acaso del pintor, y acaso alguna descripción sobre técnicas y motivos. Y ante todo, comprender que no existen las líneas –y ciertamente no en la naturaleza. Ver y dejar que los colores y las formas nos hablen. Como la vida misma, como la naturaleza. Eso, se llamó y se llama arte abstracto, mientras que, en verdad, es lo más concreto que puede haber (suponiendo que de precisiones y clasificaciones se tratara).

Lo más concreto, todo parece indicarlo, es siempre lo más indeterminado, lo más abstracto, lo jamás-inmediatamente-evidente. Esta es la carga de profundidad de la estética. Encontrar las raíces donde no se la ve. Exactamente como en las plantas. Lo verdaderamente importante sucede bajo tierra, en esa dimensión rizomática; es más, en esa esfera ctónica, de donde proceden y emergen todas las cosas que vemos en el mundo, en el sentido de la percepción natural.

La neurofisiología de las plantas nos invita a ver lo importante allí donde no es manifiesta. Y pensar en términos de no-centralidad, por ejemplo, en términos modulares. Un individuo no existe, es un colectivo. El individuo es una abstracción. Pues bien, en el arte, ese colectivo es a la vez tangible e intangible. Comprende, en resumen la biografía y el entorno del artista, y todas sus redes en el tiempo y en el espacio.

El arte encuentra sus motivaciones en la escala rizomática de la existencia, en las profundidades ctónicas –que no siempre tienen que asimilarse a lo, lúgubre–. La historia del espíritu humano, según parece, consiste en alejarse de lo evidente y manifiesto para cercarse a lo invisible, inaudito e indeterminado; o por lo menos para no abandonar aquella dimensión, sino, inscribirla en esta otra. En esto consiste la historia de la libertad como la de la belleza. Incluso, muy notablemente, en una de las más acabadas expresiones del Renacimiento y la Modernidad; ese trabajo único de colaboración entre J. Brueghel y Rubens, que son los cinco cuadros reunidos en el título: *Los cinco sentidos*. Que bien puede servir de base al estudio sobre el mismo tema que lleva a cabo M. Serres; o a esa hermosa historia natural de los sentidos, que considera D. Ackerman.

Alcanzar lo indeterminado, acercarse a él, verlo y sentirlo: para ello, especialmente en el arte del siglo XX y XXI, las artes abandonan las especificidades disciplinarias.

En verdad, las cosas pasan cerca de nosotros como si estuvieran empaquetadas. La vida transcurre opaca y densa, indiferenciada y rutinaria, como si nada “real” verdaderamente sucediera. Pues bien, el arte tiene la obligación de hacerlas sentir como si las percibiríamos por primera vez. Como si la vida sí importara y todo lo demás fuera simplemente subsidiario. El arte es un rescate de la vida y de la vitalidad, de las ganas de vivir y de la alegría de vivir como ninguna otra instancia. Y lo lleva a cabo con el más sensible de todos los materiales en el universo: apelando a la imaginación y a los sentidos. Esos que no pueden blindarse, en contraste con la razón, que sí puede y pretende blindarse aunque el costo, al final es demasiado alto.

El arte es una enorme puerta de salida de los encasillamientos de la existencia, y de su almacén empaquetada, y le permite a la vida encontrar raíces allí donde antes no las había. Por ello, institucionalmente hablando, el arte es molesto y la estética es subversiva; ambos son escandalosos y rebeldes, marginales y excéntricos, libertarios y revolucionarios –con vanguardias o sin ellas (particularmente en lo que va del siglo XXI). Como se ha dicho numerosas veces en la bibliografía especializada, el arte de la segunda mitad del siglo XX y lo corrido siglo XXI, particularmente, marca la más grande y fuerte inflexión con respecto a toda la historia del arte y de la estética, en la humanidad. Una inflexión que apunta en una dirección inexplorada pero, manifiestamente, contraintuitiva.

Pues bien, a propósito de la idea de encontrar raíces donde antes no las había, Bourriaud establece una distinción interesante, a saber, entre los radicales y los radicantes. Los radicales son aquellos cuya evolución viene determinada por su arraigamiento al suelo, a la tierra. Los radicantes, por el contrario, encuentran sus raíces según su avance. A diferencia de los radicales, los radicantes pueden, sin daño, separarse de sus raíces primeras, para volver a aclimatarse. Para ellos no existe un origen único, sino arraigamientos sucesivos, simultáneos. Las posibilidades de terraformación (en Marte, o en Io, esa luna de Júpiter, o donde sea ocasionalmente posible), muy notablemente, se sitúa en la perspectiva de los radicantes.

La complejidad del mundo puede ser presentada esquemáticamente así: están los que viven la vida empaquetada, y que por tanto no tienen vida. Son todos

zombies, muertos en vida; aquello de lo cual ya sabía mucho Heráclito el de Éfeso. Estos, parece, son la mayoría. Están, además, los radicales que serían todos aquellos que saben de raíces, las cuidan y las cultivan y se deben a ellas. Y finalmente, están los radicantes, aquellos que o bien han perdido sus raíces o han decidido perderlas, pero que pueden hallarlas, en cada caso, en cada desplazamiento, y pueden reinventarse a sí mismos. Son los exiliados de las raíces que pueden encontrar otras raíces. El desplazamiento puede ser espacial o territorial, o bien de formas, estilos y estándares de vida. Los exiliados, y jamás los colonizadores.

Sin fijaciones, frente a los empaquetados, los radicales y los radicantes son excéntricos, marginales, rebeldes. En cualquier caso, radicales y radicantes saben de sensibilidad e imaginación y si es necesario, pueden vivir la vida con desenfado y como desafío, con apuestas y riesgos perfectamente agónicos. Son, si cabe la expresión aquí, dionisiacos. Son libres, y ejercen su libertad con alegría, como protesta, o como un proceso creativo. Estos saben de artes, y saben entonces de estética. Pero se definen de cara a los empaquetados como con la misión de liberarlos; o por lo menos de plantearles a estos su propia liberación. Al fin y al cabo, el arte es una transformación del mundo como avatar de sensibilidades –análogamente a como la ciencia es variación del mundo a través de revoluciones científicas.

Todo es, hay que advertirlo, una caricatura; aunque las hay, a veces, muy buenas.

Ahora bien, no se trata de que el artista quiera liberar a los demás: por el contrario, quiere liberar su propia alma, y haciéndolo ayuda a los demás. El mundo del arte está habitado por fantasmas, espíritus, formas, voces y silencios. En marcado contraste con un mundo definido por líneas, espacios fijos, tiempos fijos regulares y periódicos, en fin, encajonamientos y trivialidad.

Bourriaud se permite hablar entonces de una estética radicante, en el sentido preciso de que lo radicante implica de antemano una decisión nómada cuya característica principal sería la ocupación de estructuras existentes. El espacio se ve trastornado. Una estética de la complejidad incorpora, o atraviesa, por una estética radicante; como también, por lo demás, por una estética emergente.

Como quiera que sea, quizás el mayor hecho estético de nuestro tiempo reside en el cruce de las propiedades respectivas del espacio y el tiempo, y siempre con los juegos de luz. Asistimos, literalmente, a una espacialización del tiempo, análoga a la geometrización del tiempo y del espacio llevada a cabo especialmente por Gödel. Pensamos hoy geoméricamente, mucho más que jamás antes en la historia de la humanidad. No en vano han emergido áreas como la topología y, muy especialmente, la teoría de grafos, hipergrafos, los estudios de teselados, los politopos y la cohomología. En el arte, Didonet Thomaz ha trabajado con acierto y estética los politopos, en particular los politopos irregulares en varias de sus exhibiciones en Curitiba (Thomaz, 2019).

Sólo que la topología se ocupa de transformaciones espaciales con la condición de que en estas no haya rupturas o quiebres (esto es algo que Bourriaud desconoce). Existe incluso la topología algebraica que se ocupa de cómo un espacio puede componerse de, o generarse a partir de, espacios más pequeños. El arte, manifiestamente, genera rupturas, quiebres, a saber: de sensibilidades, relacionamientos y actitudes. El arte es disruptivo. Si no, basta con volver a echar una mirada a toda la historia alrededor de los grandes salones de arte en Francia: una historia muy bien contada por (Daix, 2002), estatuidos desde 1667 y que se proyectan con sus debates a través de la Revolución de 1789, y más allá, sirven como hilo conductor por la primera, la segunda, la tercera república francesas, y en otras expresiones, hasta el día de hoy.

El mensaje es corto y directo: ningún signo puede quedar intacto, impune. Y ciertamente no los signos que han sido heredados sin más, los signos que ya hoy no son significativos, todos aquellos que han perdido sentido porque ya no dicen nada. Las instituciones se congelan en los signos y hacen de estos símbolos intocables. Asistimos a una guerra en distintos frentes: jurídica y semiótica, política y estética. Frente a la institucionalidad, el arte representa el contrapoder. Y refuta de raíz cualquier mito fundacional.

En este sentido, es altamente significativo considerar, caso por caso, qué gobiernos violentos, dictatoriales o verticales, por ejemplo, han tenido apoyo abierto y decidido de qué artistas, científicos, filósofos e intelectuales, y por qué, y cuáles no. Las dictaduras de América del Sur, los populismos y gobiernos vio-

lentos difícilmente han contado con algún intelectual de talla que los apoye. La inteligencia y la sensibilidad finas son críticas. Hay una historiografía interesante al respecto alrededor del mundo, y muy fuertes y sólidos análisis⁶.

En esa tónica, los gobiernos verticales y violentos –por ejemplo, los neoliberales– cuentan con muy pocos artistas, científicos y filósofos, o con ninguno. Tratan de cooptar a algunos, y entonces hacen ruido. Una política sin arte, y una política sin estética son áridas y vacías. Por ello, *faute de mieux*, lo mejor que dispone el establecimiento es de la industria de la cultura y el entretenimiento; la sociedad del espectáculo. Y entonces, claro, considera a la vida como un show – como un show más. Exactamente en este punto tiene toda la razón M. McLuhan (1968; 1969): el medio es el mensaje; y con la llegada de los medios electrónicos hemos situado nuestro sistema nervioso fuera de nosotros. En otras palabras, el sistema nervioso ha sido al mismo tiempo que exaltado, instrumentalizado. Esta es la cumbre de toda la tradición logocéntrica iniciada con Platón y Aristóteles. La estética es un anatema, por decir lo menos.

En el show todo se vuelve precario, y las gentes mismas son objeto de consumo; peor aún, objeto de uso y deshecho. Es lo que sucede, manifiestamente, en toda esa clase de programas estilo *realities*, que los hay de todo tipo: de gastronomía y de fotografía, de supervivencia y de talento, y de *start-ups*, entre muchos otros. Mucho más que programas de selección, se trata de procesos de desecho, esto es, de precariedad. El show.

Así, la precariedad es la antípoda del arte y la estética. Los *ready-made* de Duchamp, o el *pop-art* de Warhol constituyen la contracara de la precariedad, la inversión de la industria del consumo. Es puro *haiki-do* o *juijit-su*, por ejemplo: en lugar de atacar al enemigo, se aprovecha la fuerza del propio enemigo en contra suyo. El buen arte y la buena estética acercan a la sabiduría, incluso aunque ese no sea explícitamente su propósito.

Manifiestamente, toda obra de arte afecta al pasado y al futuro al mismo tiempo. Esto significa que toda obra de arte está viva, es vida en sí misma –la

⁶ Para una muestra al respecto, véase *Los filósofos de Hitler*, Madrid, Cátedra, 2014; F. S., Saunders, *La CIA y la guerra fría cultural*, Madrid, Debate, 2013. Son numerosos los artículos, los blogs y las páginas web sobre éste y otros temas afines.

obra, y no sola y principalmente el artista—. Esta idea es fundamental. Más exactamente, el artista es un creador de vida y no solamente por los efectos que su obra tiene sobre su época o entorno, sino porque, y esto es importante considerarlo, la obra misma está viva. Es un nido de procesos incesantes de significación, de signos, significados y significantes. Mucho mejor que hablar de la obra de arte como estando abierta (Eco), debemos poder verla como un sistema vivo. La vida, hemos dicho, no es un material (*hylé*), sino un proceso; es lo que hace algo, y lo que hace la obra de arte, *prima facie*, es producir afectos. Amamos hoy a Dafne y Cloé, vivimos los avatares de Abelardo y Eloísa, en fin escuchamos una y otra vez los lamentos de Ariadna de acuerdo con la visión de Monteverdi, por ejemplo.

Hemos ganado mucho acerca de la comprensión de la vida. Partiendo de los propios seres humanos, la escala se ha ampliado, hacia abajo, y por así decirlo, a los lados. Los mamíferos superiores, los vertebrados, las aves, los insectos, las bacterias, y vamos ganando entendimiento sobre el papel de los virus en la trama de la vida. Están vivas incluso las partículas subatómicas y los fotones (cfr. Conway y Kochen, *The Strong Free Will Theorem*), y están vivos también, incluso los números (Maldonado, 2016). En fin, ulteriormente, hemos logrado comprender que está vivo el planeta, y que entonces no se llama “planeta” sino Gaia, Pachamama o Tonanzin, entre otras posibilidades; y estamos arribando al reconocimiento mismo de que el universo está vivo. Todas, ideas heterodoxas, excéntricas y alternativas. La obra de arte se comporta como un sistema vivo: un desafío a la biología tal y como la conocemos, la cual, por lo demás, tiene ya suficientes dificultades en la comprensión –definición, dicen ellos– de lo que sea la vida (Bedau and Cleland, 2010).

En este sentido puede decirse adecuadamente que la obra de arte tiene un carácter irresoluble, tal y como la vida misma. Si lo que hacen los sistemas vivos es crear constantemente un mundo posible, antes inimaginable, asimismo, el arte pone de manifiesto el carácter in-determinado del mundo mismo. En otras palabras, no existe un relato único, definitivo y canónico.

La vida es formadora constantemente, informadora incesante. Porque no existen dos cosas: la vida y la no-vida. La vida es forma estética.

Sin ambages, la obra de arte es al mismo tiempo materia, energía e información que correspondientemente genera sistemas y procesos de información y signos. El disfrute del arte es, por consiguiente, siempre inagotable. En esto se diferencia, notablemente, del objeto del consumo; pero también, por lo demás, del arte malo o pretensioso.

Con tanta mayor razón, por consiguiente, la obra de arte carece de caducidad, en contraste con textos académicos o la mayoría de trabajos científicos. El arte no conoce final: aún nos admiramos con las pinturas de Lascaux o Altamira, y no cesamos de admirar y conmovernos con las pirámides en Egipto o en Teotihuacán; Mahler sigue siendo magnífico en su *Canto de la Tierra*, o las vicisitudes del joven Törless de Musil no dejan de afligirnos hoy en día; los ejemplos pueden ampliarse indefinidamente. El arte le habla al universo, y lo primero que expresa es vitalidad – un relato de vida, en toda la acepción de la palabra.

Como se aprecia sin dificultad, nos vemos abocados a consideraciones intempéstivas (Nietzsche); esto es, que no tienen tiempo y no se reducen al tiempo; no pertenecen tampoco, necesariamente, al tiempo. Más radicalmente, se trata de consideraciones que no se preocupan por el tiempo. Pero con ellas, se trata entonces, igualmente, de consideraciones impertinentes (Garramuño, 2015); esto es, que no tienen pertenencia, que no pertenecen a algo o a alguien. Es la libertad.

Capítulo 6: La enigmática sonrisa de Buda

Sorpresivamente, uno de los más sólidos criterios de verdad –en ciencia, como en la vida–, tanto como de vitalidad y de salud es la belleza. Sin embargo, esta idea debe ser entendida de manera adecuada.

La idea tradicional según la cual la belleza está en los ojos de quien ve tiene dos dificultades grandes. De un lado, pertenece a toda la tradición más fuerte en Occidente, que es eminentemente ocularocentrista. En verdad, la primacía de la mirada, la vista, los ojos en buena parte de la historia humana tiene fundamentos biológicos –al fin y al cabo, tenemos los ojos al frente, como los depredadores–, pero es también sesgada. De otra parte, al mismo tiempo, la historia ocularocentrista de Occidente tiene lugar en desmedro de los otros sentidos e incluso de una experiencia más integral del mundo y la existencia (en la India, y en varias culturas amerindias, el olfato ha sido un sentido muy importante, así como el oído). Esta centralidad de la vista tiene en Occidente un animador determinante: Platón, y su énfasis en las ideas como formas, incidiendo, ulteriormente, mucho en la historia de la estética como estética de la forma; esto es, forma visual (lo cual, estrictamente hablando, resulta siendo un pleonasma).

Así las cosas, la belleza terminó siendo distintivamente visual, agradable a la mirada. Así la verdad del mundo se ancló muy fuertemente en la apariencia, y en la fuerza de las representaciones. Las imágenes se convirtieron en pilares de la cultura, y con ellas y a través de ellas, toda una concepción figurativa del universo como pilar de cualquier otro valor: ético, epistemológico, religioso, vital, y demás.

¿Es posible elaborar juicios estéticos sobre situaciones éticas, sobre condiciones políticas o religiosas, en fin, sobre circunstancias económicas? Evidentemente. En ocasiones, cosas semejantes pueden parecer grotescas, feas, vulgares, indeseables, horrorosas, por ejemplo. O bien, hay situaciones, condiciones y momentos que nos pueden parecer hilarantes, absurdos, chistosos, conmovedores,

o preciosos. Incluso en otras ocasiones podemos afirmar que situaciones semejantes son únicas, conmovedoras, sin-palabras, extraordinarias o sencillamente sublimes. La estética permea y puede servir de basamento a nuestras relaciones con el mundo, los demás, y con nosotros mismos; no solamente para las artes.

La estética se ocupa de las formas como nuestra sensibilidad sirve de resorte en las relaciones con los demás y con el mundo. Es, literalmente, la instancia donde la belleza tiene lugar. La belleza es un asunto de piel, y por consiguiente visceral. Cabe decirlo de manera bastante más radical, así: la piel no es un órgano, contra la idea generalizada. Morfológica y fisiológicamente, la piel es una víscera. Siendo la víscera más grande del cuerpo humano, es aquella mediante la cual nos relacionamos con la realidad en general, y con las posibilidades. Las tocamos, las sentimos, las sudamos, las acariciamos y demás. Contra la tradición ocularocéntrica, somos piel. Y así, todas las cosas del mundo resultan ser, literalmente, viscerales. Son viscerales nuestras relaciones con nuestra casa, con los que amamos, con los que nos desagradan, con las cosas que hacemos o dejamos de hacer. La relación con el mundo es esencial, fundamentalmente visceral. Piel, contacto, escalofríos, emociones, rugosidades, tersura, y demás.

Así, la piel es la verdadera guía de la belleza, y no simplemente la mirada o la vista. Haber situado la experiencia de la belleza en la mirada obedeció siempre a una ignorancia sobre el papel de la piel como la génesis de los signos del mundo. Y por derivación, se trató de una ignorancia del cuerpo –en nombre de la mirada, ulteriormente de una mirada con los ojos del alma. Lo que sea verdad, falsedad o apariencia puede aparecerse mediante la mirada, pero son asuntos viscerales. La estética puede y debe aprender de biología, revelada como guía de temas y problemas como verdad, juicio, alejamiento o cercanía, en fin, convivio. Algo que la historia de la estética jamás supo. Esta es un diferencial de la estética de la complejidad.

El Círculo de Viena –un momento importante en la historia de la humanidad–; análoga, con proporciones, a algunos de los mejores momentos en la historia de la cultura humana –ciencia, filosofía, artes–, hizo de las relaciones entre ciencia y pseudo-ciencia el pivote de todas sus reflexiones y dinámica. Algunos de sus más destacados miembros erigieron distintos criterios de demarcación;

por ejemplo, verificación, confirmación, contrastación, falseación. Pero nunca destacó la belleza como criterio de científicidad, esto es, ulteriormente, de verdad de las proposiciones, validez de los juicios, solidez de las teorías, en fin, sostenibilidad de la ciencia. De consuno, el Círculo de Viena sentó todas las bases para el científicismo, y con él, la radicalización de la ruptura de la vida en “las dos culturas”.

La verdad es hermosa o no es. Las matemáticas establecieron hace un tiempo que la belleza es esencialmente simétrica. El estudio de la simetría forma parte de la teoría de grupos (Du Sautoy, 2011). Pues bien, existen numerosos tipos de simetrías, ulteriormente, infinitas formas de simetría; por ejemplo, simetría con deslizamiento, de traslación, de rotación, de reflexión, de triángulo, rotacional, de giro sin reflexión, de nonágono, de pirámide, de polígono, de orden par y de orden impar, vertical, de muchos otros tipos. En su máxima expresión, la teoría matemática de simetrías se encuentra con los grupos Monstruo, figuras de altísima complejidad, y ciertamente muy hermosas, visualmente, algo a lo que J. Conway contribuyó como ninguno.

Así, la belleza no es simple y llanamente un objeto de visión; más bien, es una experiencia, que algunas veces acaece a través de la vista, otras a través del oído, otras más a través del olfato, pero siempre, siempre, interpelando transversal, orgánicamente a la piel. La belleza es un asunto visceral –porque es de piel–; que es la interface primera entre los mundos interior y exterior. La enorme membrana que, para los seres humanos, por ejemplo, es análoga a la membrana celular.

De esta suerte, si ayer la sensibilidad remitía al sujeto y a toda esa esfera difusa de la “subjetividad”, hoy remite al encuentro, finalmente, con la vida. Y la primera expresión del encuentro con la vida son los estremecimientos que suceden en la piel y a través suyo; al fin y al cabo, innumerables terminales nerviosas comienzan o terminan en la piel, erigida en el mejor faro con respecto al mundo, la naturaleza y nuestro lugar y experiencias en ellos. La estética recupera así el cuerpo y lo lanza al primer plano, por así decirlo, en marcado contraste con lo que siempre, especialmente en los siglos XVIII y XIX se afirmó acerca de la misma. La filosofía y la ciencia estaban inmersas aún en el dualismo alma-cuerpo, o

como se la quiera llamar; sólo las artes se rebelarán con respecto a este dualismo. La estética permanece en algún lugar entre ambas, en ese momento.

La riqueza del arte en general y de la estética en particular estriba en que despierta o desarrolla, según el caso, la intuición –bastante más que lo que hace la ciencia. La intuición es el nombre más refinado para designar la imaginación y la sensibilidad. La intuición remite, ulteriormente, a la inteligencia del cuerpo, y siempre como asuntos de piel. Una intuición es una sensación, antes que una elaboración cognitiva.

En otras palabras, el argumento aquí es que la belleza es, física, empírica, fisiológicamente el primer criterio de verdad o de veracidad; saber, por ejemplo, si alguien nos ama o sólo lo dice por apariencia; saber si una obra de arte es buena o no; establecer incluso si una teoría es buena o no. Las cosas se sienten, y luego, además, si es preciso, se piensan. Pero es ese encuentro primigenio con las cosas la que nos dice si estamos ante situaciones de luz o de oscuridad, o en umbrales de tinieblas. Vermeer y Rembradt fueron los primeros en llamar la atención acerca de estas experiencias sobre la verdad o la falsedad del mundo –de las gentes, y demás.

Si sentimos que algo funciona o no es, de entrada, muy determinante para lo que cognitiva y racionalmente podamos establecer. La enorme dificultad consiste en que nunca en la historia de Occidente nos enseñaron a escuchar al cuerpo. La mente nos miente en ocasiones, pero el cuerpo jamás. La sabiduría pasa por saber escuchar al cuerpo, que equivale tanto como saber escuchar a la naturaleza. Leer los signos y saberlos interpretar: este es el primer escalón de conocimiento verdadero en la vida.

Existen, son posibles diferentes modos de comprensión de la realidad, de lo que acaece. Esta idea exige ser leída con cuidado: modos, no niveles. Debe ser posible superar las jerarquías en el conocimiento, tanto como en la vida. Uno de esos modos es el cognitivo o racional; otro más sucede en el relato y como ficción; está también el modo que existe, determinadamente, en el verso, cualquiera que sea su forma, libre, yámbico, soneto u otro; está el modo predicativo en todas sus variantes; el musical, desde luego; y siempre, el que tiene lugar en y como sensibilidad, emotividad y sentimientos; por ejemplo. La sabiduría con-

siste en no destacar una forma más que la otra, y ciertamente no una a pesar de las otras. Es en este punto donde reside toda la fuerza de la estética de la complejidad. Antes bien, la sabiduría consiste en saber ubicar una con el mapa de las otras, y en ser capaces de traducir una en los lenguajes y términos de las otras, si es posible y si es necesario.

En el mundo actual –pero acaso desde que el gobierno se tornó en un asunto de poder (el poder, que es una enfermedad)–, es normal que los Estados, las Corporaciones, los Ejércitos, las Iglesias, los Partidos, y los mandatarios mientan. Tanto más escandaloso es, hoy, en el seno de la sociedad de la información, cuando las redes sociales ponen en evidencia las patologías de estos poderes y gobernantes. No les importa mentir, no les importa ser imbéciles. Tienen el poder y se vuelven psicóticos, esquizoides. Eso es el poder. Pues bien, en estos contextos la estética cumple una función crítica y liberadora. En ocasiones no es necesario que haya pruebas o evidencias, por ejemplo, de una mentira, se la siente, se la reconoce como experiencia vital. Y es, en numerosos casos, una experiencia social, colectiva. El derecho, en estas circunstancias es un mecanismo de control y de distanciamiento. El derecho en general es ciego, sordo y mudo frente a la estética. Este, sin duda, es uno de los focos de los males del mundo.

Es perfectamente posible en este contexto elaborar una lectura estética de una idea lógica y matemática altamente refinada: decía Gödel que hay verdades que son verdaderas y o sabemos exactamente por qué. Pues bien, esto significa, en el marco de la estética que sentimos, profundamente, siempre en algún lugar recóndito del cuerpo o la existencia, que algo es verdadero o falso, y ello es vivencialmente suficiente.

Surge aquí un reto grande. La metafísica, desde Kant, no es ya el ámbito de la especulación –como para Aristóteles y/o Andrónico de Rodas–; como para la mayoría de la historia hasta Kant. Por el contrario, la metafísica es a partir de Kant el ámbito de la acción. Esto es, por ejemplo, actuar bien; o también actuar de acuerdo a un fin o una meta; o también actuar con base en razones, principios, por ejemplo; o también, ocuparse de cuáles son los límites de la acción.

De esta suerte, hacer metafísica es actuar, y preguntarse por las condiciones de la acción –no ya por aquello que está más allá de la física (*ta meta ta*

physika). Esto es algo que ni los filósofos ni los científicos sociales han empezado a comprender en general. Pues bien, la *conditio sine qua non* de la acción son las emociones, los sentimientos, la sensibilidad, y claro, mucha imaginación. Exactamente en este sentido, la acción humana no puede comprenderse, en absoluto, en términos de reacción –que es lo que sucede con los cuerpos inanes de acuerdo con Newton–. La acción humana se entiende o se define a partir de posibilidades.

Es decir, actuamos a partir de lo que sentimos, de lo que experimentamos, y en esa acción exploramos o creamos posibilidades –posibilidades que antes no existían. La instancia que impulsa a la primera acción es el cerebelo, que contiene el 50 por ciento de todas las neuronas del sistema encefálico y apenas constituye el 10 por ciento del cerebro –incluyendo el sistema límbico, y el neocortex–. Simple y llanamente, actuamos a partir de lo que esa víscera magnífica que es la piel nos dice que hagamos, en consonancia con el cerebro reptiliano; en primera instancia. Así las cosas, actuamos en un primer momento a partir del cerebelo, y allí parecen encontrarse las primeras raíces de la estética.

Ahora bien, para la creación artística necesitamos silencio, notablemente el silencio del mundo exterior, así, en ocasiones, el artista se acompañe de alguna música. Silencio, aislamiento, soledad, tiempo para sí como tiempo para la creación. Para pensar se necesita tiempo, el mismo que el mundo normal no concede; hay que tomarlo, entonces. Y para procesar las sensaciones y plasmarlas en una obra se requiere también de tiempo; justamente, el tiempo que el trabajo, y las convenciones sociales y todas las ataduras que el *status quo* y las instituciones no conocen y no conceden.

Sin un tiempo propio la obra no puede existir. Este, cabe decirlo, es el tiempo que no tiempo: *kairós*. Jamás *chronos*. La fuerza del artista y del proceso creativo está en la soledad que requiere el proceso mismo. Un distanciamiento de las tareas, las cosas que el mundo normal considera urgentes, los deberes y los compromisos sociales. Un aislamiento o soledad semejantes requieren de mucha fuerza interior. El artista como el creador es alguien que, contra todas las apariencias es fuerte, muy fuerte. A mayor creatividad mayor fortaleza. Fuerza de vida, manifiestamente.

Y sin embargo –y la historia y las diferentes biografías así lo muestran–, en muchas ocasiones el artista puede llevar una vida desenfrenada. El exceso

caracteriza a la creación estética. Es exactamente este punto el que enciende las luces en dirección a la excentricidad, que es la antípoda de la normalidad, la obediencia y el sentido de pertenencia.

Hay artistas que parecen sentir mejor con una imaginación musical; otros con una sensibilidad hacia las palabras; y otros más con sensibilidad a la luz, o a los colores, aunque también los hay que son sensibles a las formas. Entregarse a cada imaginación como a la totalidad de lo que hay y puede haber, y descubrir, al cabo, una obra que no existía antes en el mundo. Desde luego que el artista trabaja, y trabaja más que un operario o empleado bancario o así. Pues pone su alma en la obra, al mismo tiempo que desnuda su alma. Sabe del alma desnuda y la traduce en una composición, un dibujo, una novela, una serie de poemas o en unas fotografías, por ejemplo. El empleado normal –el policía, el taxista, el que trabaja en un *call center*–, digamos, jamás desnudará su alma en lo que hace y jamás entregará el alma en su oficio o su empleo. Ni siquiera cuando se produce un infarto por exceso de trabajo. El infarto cardíaco es una señal de enfermedad, de problemas; no es, en absoluto, el caso del artista creador.

Sí existe en las artes esa combinación de inspiración y trabajo denodado –*inspiration and perspiration*–, aunque las proporciones no sean jamás simétricas. Esa inspiración es la capacidad ideatoria, esto es, imaginativa, alimentada de mucha imaginación, juego y libertad, y la intuición. Estas son las fortalezas del artista y del creador. Y en cuanto sus bases de confianza, por así decirlo, se entrega a ellas, porque no puede hacer otra cosa diferente.

La intuición se puede trabajar, desarrollar y hacer que crezca. No es, en modo alguno, que algunos nazcan con intuición y otros no. Una vida que sabe de estética y que le otorga un lugar propio en el espacio de la existencia a la estética sabe de intuición y la desarrolla. El artista, en fin, tiene un pivote en su existencia: es sí mismo como su proceso de creación, sí mismo como una vida-que-va-produciendo-obras. Obras que son suyas y le pertenecen tanto como que han dejado de ser suyas en la medida en que van siendo publicadas, expuestas, compradas, exhibidas, presentadas. La vida del autor es una vida de reconocimiento, y ello implica encuentro, convivio, afectividad, y sí, mucho calor humano. Por ello la angustia y desesperanzas de Van Gogh y los buenos gestos

de Theo. Pero también por ello, por ejemplo, el frenesí de Dostoievsky y la pasión de escritura, o el afán por mantenerse justo sobre el filo del caos y dejarse llevar, de Joyce o Miller, ambos, en espacios diferentes, girando alrededor de la librería *Shakespeare and Co.*, en París, allí en la orilla izquierda, a pocas cuadras del Boulevard Saint Michel.

Lo dicen los bailarines y los teatreros, los músicos e incluso los poetas en sus presentaciones públicas: el mejor pago es un aplauso; y sorpresivamente, esos aplausos masivos y sostenidos. Para el artista es una experiencia puntual de la eternidad misma, y la eternidad dura lo que dure la eternidad, sin tiempo. El tiempo se elimina y se subsume a ese momento eterno. Incluso aunque el tiempo pueda regresar. Una vez experimentada la eternidad, nada puede suprimirla. Es la estética, la experiencia misma, esa sensibilidad que ha sido afectada profundamente, y que permanece en algún lugar recóndito de la memoria.

La belleza es un placer considerado como si fuera la cualidad misma de una cosa. En el arte y en la creación constituye el fin último puesto que nos libera de nosotros mismos. Y en esa misma medida nos abre a lo esencialmente abierto e indeterminado –la dimensión de la total libertad, de la vida y las posibilidades. Y sí, gracias a la teoría cuántica, podemos entonces reconocer que vivimos el presente puro, y en él, simultáneamente todas las posibilidades se están cumpliendo. El gato, efectivamente, está vivo y está muerto al mismo tiempo. Sólo se puede crear en libertad o bien, lo que es equivalente, en búsqueda denodada y agónica de libertad.

Sólo quien abraza la libertad como el proceso mismo de la creación puede alcanzar una obra de arte. Incluso aunque la liberación de la libertad no sea su finalidad, sino la creación de la obra.

El artista creador se serena con su obra cuando la ve objetivada y esta recibe un reconocimiento. Esa serenidad es una forma de felicidad que el mundo empaquetado del consumo y la apariencia no conoce, ni podrá conocer nunca. Se trata de una felicidad que no se agota en palabras cotidianas, porque para eso está la obra, allí, al frente, a la mano, o en el lugar que le corresponde. Una sonrisa y un brillo acompañan al artista y, si nos fijamos bien, incluso una especie de áurea particular brilla. (Hay que tener una visión particular y una sensibilidad es-

pecial para notarlo. ¿Reconocimiento *inter pares*? Es, muy notablemente, el hecho de que, por ejemplo, H. Villa-Lobos es descubierto por Milhaud, y presentado entonces ante Europa, que cae emocionada a sus pies).

La Grecia arcaica hereda a la tradición un concepto preciso: lo *kaloskagathón*, o la *kaloskagathía*; esto es, la belleza que es buena, o la bondad que es hermosa. Una sola palabra para designar una sola idea que, vista en retrospectiva, abarca dos ideas: la belleza y la bondad. Una sola palabra para una sola realidad que posteriormente será dividida.

En verdad, la estética se constituye como disciplina autónoma justamente en el siglo XVIII cuando fue reconocida la independencia del sentimiento respecto a la razón teórica y la razón práctica. En un contexto semejante, la razón y la sensibilidad quedan perfectamente zanjadas, pretendidamente con criterios de autonomía o de especificidad. La ética y la estética se disocian, respondiendo así a una larga tradición instaurada por Platón-Aristóteles, y unos prefieren hacerse “buenos” aunque vulgares, y otros más pretenden belleza pre-diseñada, empaquetada y dispuesta al consumo. Dos delirios de un mundo que se hunde.

La estética, bastante más que un trabajo sobre teoría del arte o crítica del arte es una forma de vida.

La complejidad de todo el tema consiste en lo siguiente: la realidad no es jamás bella, y jamás podrá serlo. Y la belleza, a su vez, no es jamás real (Luttfelds, Majetschak, 2007). Ciertamente no en el sentido empírico y espacial de realidad. Esta idea no está para nada lejos de la idea de lo inútil por ejemplo en el sentido de Ordine.

Es lo que sucede justamente con esa actitud carente de gravedad que es el humor, en toda su extensión y facetas. En el humor jamás estamos en nosotros mismos, y estamos, manifiestamente distendidos. Es exactamente como en el habitar, en sentido heideggeriano. Sólo sabemos habitar cuando podemos habitar con nosotros mismos; por lo menos. Y por derivación, cuando sabemos llevar el convivio con los demás y con la naturaleza. La crisis del coronavirus puso de manifiesto que la mayoría de las personas no saben habitar, pues vivían desbocados hacia el mundo exterior. Es posible, como se aprecia sin dificultad, hacer incluso una lectura estética de una pandemia. Porque de eso se trata con la estética: de la

complejidad del vivir, y que es *prima facie*, saber vivir consigo mismos, y no con otras cosas a pesar de sí mismos, lo cual conduce a la enfermedad, a la vejez y a la muerte.

* * *

El arte usualmente ha sido leído desde abajo, o así ha sido explicado. En términos de la historia social, económica y política. En otras palabras, el arte ha sido lo subsidiario de la historia. Recuperando la propiedad de la estética, y más exactamente, de una estética de la complejidad, la situación puede invertirse. Es perfectamente posible leer a la historia (desde abajo) desde el punto de vista del arte y de la sensibilidad. Una tarea semejante queda aún por elaborarse.

Grosso modo, puede elaborarse un capítulo muy largo, con distintas subdivisiones, conformado por una sensibilidad específicamente humana, dejando de lado cualquier otra posibilidad de lectura. Se trata de la historia de los últimos 250 años. Se trata, en verdad, de un capítulo más bien aburrido en el que, sin embargo, de tanto en tanto, resultan momentos estelares. De otra parte, la historia del siglo XX y XXI constituye un segundo capítulo, bastante más corto pero inmensamente más lleno de aprendizajes, definido esencialmente por el aprendizaje de una sensibilidad no solamente humana, sino de otras especies. Quizás sólo de la familia humana puede decirse que haya arte; pero no puede afirmarse en absoluto lo mismo cuando se habla de la capacidad de respuestas y de acciones emotivas y sensibles. Esta observación sirve para subrayar esta idea: el arte es sólo una expresión de la imaginación y la sensibilidad. Creer que la estética se ocupa del arte es característicamente antropocéntrico. La estética es un ámbito más amplio que no puede ser reducido al arte. El tema de la estética es el de la sensibilidad de la vida y hacia la vida. Una estética de la complejidad es algo nunca visto como tal anteriormente.

Una semiótica del sufrimiento es distintivamente humana; un arte del sufrimiento busca resolver las angustias exclusivas de la existencia. En contraste, una semiótica de la paz y la tranquilidad, mucho mejor aún, de la serenidad y una cierta fruición alcanzada en el proceso mismo de liberación remite a una

actitud más comprensiva y sensible hacia cualquier forma de vida. *Ditto*: a la vida tal-y-como-la-conocemos tanto a la vida tal-y-como-podría-ser-posible. Quizás, y muy de lejos, el mejor trabajo artístico en esta dirección es el de Björk: *Biophilia* (2011). Como se ha dicho tantas veces de Björk, se ha adelantado cincuenta años a la estética de su tiempo.

Se trata de un arte no figurativo ni representacional, que apela a nuevas formas de expresión en una combinación muy bien lograda de interdisciplinariedad en técnicas y motivos. Björk desafió todas las comprensiones clásicas de la estética –es bastante más que una estética de la forma o de la acción, por ejemplo–, hasta tal punto que es difícil catalogarla o etiquetarla. *Vulnicura* (2015) representa un paso adelante o respecto a *Biophilia* y conduce directamente, sostengo, a una estética de la indeterminación, entre música y canciones. La vinculación entre cotidianidad y cosmología está aquí muy bien tejida y conduce al auditorio –o en video, al observador–, a un juego de libertad extrema en el que la única garantía es la imaginación. Björk representa la mejor expresión artística de lo que es la estética de la complejidad.

Sería entonces un truismo afirmar que la obra de arte “en sí” no existe. El arte ofrece y a la vez revela la gratuidad de la belleza, la gratuidad del mundo y de la existencia. La obra de arte remite a una ecología cultural, y con ella y a través de ella, a una ecología de formas de relacionamiento, y una ecología natural. En la historia del arte tradicionalmente la naturaleza ha sido un supuesto. Lo que siempre primó fue la actitud o la relación humana hacia ella. Difícilmente puede hablarse de simetría o de armonía. El siglo XIX comienza a romper esa asimetría, y poner a la naturaleza al mismo nivel que la experiencia humana. Hasta llegar, por ejemplo, a la experiencia de luz y de colores, mucho más radicalmente de que de formas, en la segunda mitad del siglo XX.

Antes del Occidente racional, vertical, jerarquizador y centralizante estaba la tragedia; no solamente, pero a ella quisiera referirme por lo pronto. Nietzsche se percató perfectamente de ello. La tragedia comportaba la ebriedad de la vida, la importancia de los coros ditirámicos, por ejemplo. Pero, al mismo tiempo, la ensoñación de la vida. Incluso Spengler, que había leído a Nietzsche, así lo entendió. Marx, en su momento hizo de esta idea una parodia: la vida se vive

siempre primero como tragedia, y luego como comedia. La alegría de vivir y el placer de vivir implican ebriedad –la vida como el mayor de todos los bienes, valores y bienes posibles.

Desde luego, esta idea no debe ser banalizada, como si se tratara de egoísmo, de individualismo o literalmente de alicoramiento (y sin embargo, en varios idiomas se habla de bebidas embriagantes como de bebidas espirituosas, que son aquellas procedentes de materias primas agrícolas). (*Spiritus*, valor o aliento). Sin desconocer que la antropología ya ha puesto suficientemente el papel de hierbas sagradas en los encuentros con las divinidades y los espíritus. Lo cierto es que la experiencia suprema de la vida es un estado de conciencia alterado, cuando se lo compara con el estado de conciencia normal, empaquetado y alienante propio de una sociedad del consumo. Husserl sufrió varias crisis de intoxicación por tabaco; P. Erdős era adicto a las anfetaminas; Beaudelaire, Verlaine y Rimbaud gustaron de distintos productos y hierbas, en fin, es sabido de las inveteradas costumbres nocturnas de excesos de Foucault. Los ejemplos pueden multiplicarse a voluntad. La pregunta ingenua que siempre emerge en casos semejantes es la de causalidad: si fueron creadores porque usaban productos psicotrópicos, o bien, es porque eran brillantes y hasta geniales que entonces recurrían a ciertos productos. Una pregunta banal: las artes no pueden jamás explicarse en términos de causalidad –como por lo demás la inteligencia o la genialidad.

El arte en general y la estética en particular constituyen por lo tanto, una forma de experiencia, una forma de conocimiento. Es la forma primera de cualquier religación –una idea que permea buena parte de los trabajos sobre complejidad en general. La estética es una experiencia de unidad e integración, y por ello ancla en el cuerpo, en las emociones, sentimientos y sensaciones. El arte, en efecto, conduce al goce estético, que es un placer abarcador, plenificante. La experiencia estética transforma a quien la tiene. Este es su talante revolucionario.

El pensamiento tiene sus propias complicaciones. La lógica, mucho antes que la psicología ya las consideró cuidadosamente. Se trata de las paradojas, los sofismas, las antinomias, los paralogismos, por ejemplo. La razón produce sus propios monstruos, evidentemente (Goya). Pues bien, el arte, siempre libre y desprevenido, viene en ayuda del pensamiento, por distintos caminos. Uno es el

que señala Magritte, con su obra (ese que nunca se presentó a sí mismo como un artista o pintor, sino como un pensador que expresaba sus ideas en cuadros); otro más, Pollock, y otro más Philippe Glass, para señalar tres artistas perfectamente distintos. En la historia reciente, Brunelleschi quiso ayudarle a la razón –de su época–. Gombrich, a su manera se ha ocupado bien del tema (2002): el arte en general es una manera de comprender lo que la lógica no alcanza a explicar. Y la base, claro, es que debemos poder comprenderlo en la interpelación visceral que el arte produce en nosotros.

Capítulo 7: El juego sin reglas

En una ocasión le preguntaron a Yehudin Menuhin, uno de los más grandes violinistas de todos los tiempos, considerado desde niño un genio, cuál había sido la dificultad más grande que había tenido en su carrera como música. Y respondió: hacia los quince años, tuve que hacer lo que normalmente un niño comienza a hacer: estudiar técnica, ya muy tarde. En verdad, la genialidad de Menuhin había consistido en inspiración y don. Ahora debía comenzar como cualquier niño comienza. Eso fue lo más difícil que tuvo. Aleccionador.

El manejo de las técnicas es indudablemente indispensable en cualquier arte, oficio y actividad. Afirmar lo contrario, es supino. Pero no es suficiente. Al excelente manejo de la técnica hay que agregarle ese “plus” que hace del artista o el creador propiamente tal: intuición, don, genialidad, inspiración, imaginación –o como se llame.

En la base de la creatividad no se encuentra la disciplina y el estudio, dedicado a las técnicas. Es indudable que para pensar, investigar y crear se requiere de tiempo, usualmente visto –sobre todo en sus inicios– como disciplina; posteriormente, visto algo así como un estilo de vida. (En realidad, más valdría hablar de constancia o perseverancia o desarrollo del gusto, o aprendizaje de la técnica, antes que de disciplina. Si bien, etimológicamente se refiere al pequeño aprendiz, al pequeño estudiante - *discipulus*).

Como quiera que sea, lo que sí es absolutamente verdad es que la creatividad no es posible sin, además y fundamentalmente, mucha libertad. Aquella que se le otorga al artista, pensador o investigador, o bien aquella que el artista conquista por sí mismo; en “negociaciones” difíciles a veces y sutiles en otras ocasiones con el mundo y consigo mismo. La estética posee su propia temporalidad. Pero también un espacio propio. Sólo que cuando ya se trata de un estilo de vida, ese espacio es móvil: se desplaza por donde se encuentra el artista. Esto se aprecia, en numerosas ocasiones por aquella pequeña libreta que saca de uno

de sus bolsillos hace bosquejos, anotaciones o apuntes rápidos, y puede volver al mundo común y corriente. Excepto Balzac, quien siempre, en medio de una de las reuniones en algunos de los famosos salones de la época se retiraba un instante de la conversación, volvía sobre sí mismo, se hablaba consigo acerca, por ejemplo, de las circunstancias de Eugenia Grandet. Un instante después se retiraba del salón, según se cuenta, conversando y agitando las manos desarrollando el tema de una de sus novelas mientras llegaba a casa y se ponía a escribir. Paris, se ha dicho, podría ser reconstruída tan sólo con las novelas de Balzac.

El artista, como el creador, no sabe del trabajo. Y ello, no obstante toda la historia de decadencia de las profesiones liberales, de muchas de las artes que conducen a que los intelectuales en general terminen convirtiéndose en empleados (Barzun, 2000).

La creación y la originalidad no obedecen a planes, programas y formatos de ninguna índole. Esto es lo que los gestores del conocimiento –incluidos los gestores culturales– jamás podrán entender. Por el contrario, implican de entrada y durante todo el tiempo mucha capacidad de juego. La creación en general es una forma de estética como juego. Recientemente, por ejemplo, así desarrolló D. Coxeter la geometría de politopos, y su amigo Escher creó la mayor parte de su obra en la forma asimismo de juego (quizás influido también en esto por Coxeter).

El juego de que hablo aquí consiste en variaciones ideatorias, experimentos con el pensamiento o con la mano o con alguna herramienta del tipo: “¿qué pasaría si...?”. Y dejar que la mano hable, o que el pincel o los dedos hablen, en fin, dejar que el cuerpo se deje llevar por sí mismo en el proceso creativo. Actualmente, el computador permite este tipo de juegos, en términos justamente muy instrumentales: es el modelamiento y la simulación, los cuales no son absolutamente otra cosa que la instrumentalización y graficación consiguiente de experimentos mentales.

El juego como experiencia estética –no como representación; esto es, el juego que se juega para otros y ante otros–, no sabe de reglas. Es, además y muy particularmente, juego con las reglas mismas. Modificaciones de alternativas, transformación de variables, trastocamiento de funciones, lugares y roles, y de-

más. Y gozar, reír, sonreírse y entregarse al juego. No existe un juego serio, y cuando la gravedad permea al juego, se trata en realidad de negocios. Es lo que sucede con los casinos o los juegos de apuestas.

En otras palabras, el juego es una experiencia de gozo y alegría, o no lo es. De acuerdo con Schiller, el juego es aquella experiencia que nos hace específicamente humanos. La fruición es la base y la guía de la creatividad. Y en ella y con ella, la improvisación. En música constituye prácticamente un género propio: el *impromptu*, una experiencia en el arte que se descubre muy tarde; verosímelmente hacia 1815. Chopin, Schubert, Schumann, Liszt, Scriabin o Sibellius, por ejemplo, enseñan la importancia de saber improvisar. En el folklore, la improvisación es un hábito cultural y se organizan encuentros, acompañados de guitarras ante un público que aplaude el ingenio y la chispa. En arte, como en la vida, en muchas ocasiones, hay que saber improvisar. Y entonces se juega –por decir lo menos, con el destino, o con una circunstancia determinada. En otras palabras, es imposible la creatividad sin un toque de chispa. Una chispa continuada en el tiempo y que desconoce el espacio se llama excentricidad, y es una señal sin dudas de inteligencia, y sentimientos desbordantes.

Quien sigue manuales de procedimiento, códigos y conductas, jerarquías, marcos y contextos, seminarios de actualización y reingeniería, por ejemplo, no sabe nada del juego. En el mejor de los casos, trabaja, y claro, obedece y se ajusta. O acaso, retomando la distinción, sugestiva, de H. Arendt, labora. Y no sabe improvisar. A esta gente los accidentes les acaecen, reaccionan, van a la zaga de los acontecimientos. Por eso mismo esta clase de gente necesita planear, programar, hacer estrategia y definir liderazgos (*horribile dicta*). Esta gente nada puede saber de arte, y cuando van a un concierto o a un teatro, máximo van a un espectáculo.

El arte es la negación del consumo y la producción. Es el primer argumento contra cualquier régimen de productividad y crecimiento, y una burla al mundo de indicadores. Es sencillamente un total contrasentido pedirle a un poeta que tiene que escribir tantos versos al día, o tantos poemas al mes. Ignorancia pura. O decirle a un compositor que debe escribir tantas obras de cámara en un semestre, y darle un año para un concierto, y a lo sumo dos años para una sinfonía. Y

así sucesivamente. El arte no sabe de institucionalidad, y sabe reír, con alegría sincera, o con desparpajo.

El papel más destacado en la Edad Media, contra toda la prosopopeya, era el de los bufones, los únicos verdaderamente libres; y nadie nunca se enteró. El bufón no es nada parecido a esos programas y canales de *standup comedy*, los cuales ya fueron neutralizados e integrados en la industria del entretenimiento. Pues no son verdaderamente incómodos. El arte lleva luces allí donde todos quieren mantener oscuridades o penumbras, y brinda argumentos que nadie espera en medio de las más insólitas de las circunstancias. Al respecto, nada mejor que las comedias de Shakespeare —que no desmerecen en nada a sus tragedias, y mucho menos a sus extraordinarios sonetos. Shakespeare hace de la comedia un género principal, allí donde éste apenas sí había sobrevivido en la historia cultural. Quisiera destacar especialmente dos, que no son siempre las que más se recuerdan: *La comedia de las equivocaciones* y *Trabajos de amor perdidos*. Sin olvidar jamás, esa cumbre sin igual que es *La Tempestad*, con la historia del pobre Próspero.

El buen arte como la vida es un buen juego, pero bastante difícil. Es infinitamente más fácil trabajar; basta entonces con tener sentido de pertenencia y acatar las reglas y jerarquías. Y desarrollar mucho espíritu gregario. Todo lo cual mata la sensibilidad, o lo que es peor, la deforma, la atrofia. “Allá afuera” lo que más se observa a simple vista, son sensibilidades atrofiadas. Esto se puede observar por los lenguajes corporales y la proxémica, la mayoría de las veces acartonada, impostada, manejada por las circunstancias y no por la subjetividad misma; la subjetividad se somete a la pompa y circunstancia —olvidando que al final del día, todo ello es baladí. El cuerpo es una cuna insospechada de mensajes e información, y desde él brota todo lo mejor de semiótica o la semiología.

Naturalmente, no hay que entender el arte como juego en un sentido simplemente individual. Todo juego supone unas relaciones y un escenario, sólo que éste es móvil. En verdad, es refrescante recordar cómo L. Visconti se pasaba largas horas en las terrazas de los cafés observando a la gente, y jugando mentalmente con ella. Es así como en sus películas aparece la gorda insinuante, el bobalicón desabrido, el pretensioso impostado, por ejemplo. Así, el juego supone tácitamente una refinada fenomenología. El artista crea mundos por-

que sabe observar el mundo y quiere precisamente transformarlo, o construirle alternativas.

La experiencia del juego no está exenta de pasiones. Pollock tirando las telas en el piso y extendiéndolas con cuidado para luego arrojar sobre ellas bolas de pintura, o manchas con diferentes brochas y pinceles, improvisando formas pero con una intuición clara de lo que, por lo menos, no quiere, jugando con las texturas de colores y el fondo de la tela, y dejando que la mano y el brazo guíen la obra. Y como este, muchos otros ejemplos, con sus variaciones. El juego es una de aquellas situaciones excelsas en las que mejor se expresa el alma humana, y por la que llegamos a conocerla. En sus miedos, sus fantasmas, sus alegrías o sus gustos recónditos.

Podemos aprenderlo bien de los niños. Ellos jamás se divierten tanto como cuando juegan a un juego determinado *sin reglas*. Las reglas son un asunto de adultos, y de gente adulterada con el mundo del trabajo. Gadamer ha elaborado una reflexión bastante formalizada acerca del juego en el marco del desarrollo de la hermenéutica, como él la entiende; esto es, muy específicamente en torno a la preocupación acerca de la verdad del arte –con lo cual, por lo demás, Gadamer pretende superar la dimensión de la estética (Gadamer, 1993). Para el autor alemán, el juego es el modo propio de ser de la obra de arte. Ulteriormente, el juego mismo es la propia subjetividad, pues el jugador se abandona a él, y se conoce algo más que lo ya conocido.

(Para Gadamer, para decirlo en términos clásicos, la verdad es más importante y determinante que la belleza. Esta idea trae consecuencias éticas y políticas indeseables. Históricamente, en todos aquellos momentos en los que “verdad” se ha erigido por encima de “belleza”, la violencia en sus diferentes formas ha terminado por imperar y hacer la vida imposible. Específicamente debido a que por “verdad” se ha entendido siempre una única verdad: “la” verdad –impuesta sobre el juego del “cáliz y la espada”, para decirlo con R. Eisler).

En otras palabras, en contraste con el mundo del tedio y del trabajo, el juego es una promesa de descubrimiento, un juego justamente con incertidumbre; por decir lo menos acerca del resultado. Y entonces, como en la vida, comienzan las apuestas (no en sentido económico o de inversión, necesariamente), los ries-

gos, los desafíos y las pasiones. De lo cual sabía, literaria y personalmente mucho Dostoievsky, aunque sea Alexei Ivanovich quien cuenta y padece la historia, enamorado de Polina Aleksandrovna, y prisionero de sus propias circunstancias. Dostoievsky, el único autor sobre el cual se refiere G. Steiner como un “chorro creativo” (Steiner, 2002).

En el juego, sin dramatismos, la existencia se descubre a sí misma en su desnudez y afloran los impulsos más disímiles. Nunca conocemos, podemos decir con algo de exageración, tan bien a un ser humano como cuando juega, no juegos de representación, sino, juegos de azar (o de mesa, si se quiere); esto es lo que sostiene la sabiduría popular. El artista sabe canalizar sus impulsos para hacer con ellos, una obra. De esta suerte, el juego es ese modo de la existencia en el que la imaginación, la libertad y la intuición se conjugan aprovechando las pulsiones de improvisación emergentes para hacer con ellas trabajos estéticamente acabados. Sólo que el juego aquí es una experiencia o bien intemporal, lo que es equivalente, que se prolonga en el tiempo –como presente viviente. Literalmente, se trata de un *divertimento*– en toda la línea de la palabra.

Mientras que el *impromptu* fue descubierto muy tardíamente, el *divertimento* ya está elaborado en el siglo XVIII. Boccherini, Haydn, Mozart se encuentran en sus orígenes, pero se proyectan hasta Bártok, Stravinsky y hasta Bernstein. El jazz logra combinar de manera perfecta *impromptu* y *divertimento* en la forma de la síncopa. Una condición se impone entonces en el buen jazz, a saber: que ningún instrumento toque la misma melodía e incluso el mismo ritmo que el otro, y sin embargo, emerge una armonía que enamora. Un verdadero deleite estético.

Una estética de la complejidad sabe de reglas, pero no se reduce a ellas, y cuando es preciso, las desacata. Esta idea se corresponde necesariamente con –o también, se sigue de– el reconocimiento de que los sistemas vivos son no-algorítmicos. La idea más difícil, sin la menor duda, de la complejidad. Una parte de algunos de los más destacados teóricos de la estética contemporánea (Bourriaud, Laddaga, Cauquelin, Rancière) conciben al arte como sujetos a reglas, y no logran librarse de ellas; ulteriormente su estética –radicante para uno; de la emergencia para otro; una teoría del arte de corte abierta, para otro más; y finalmente una estética política, correspondientemente–, es una estética reglada.

Algo difícil de aceptar en el marco de este libro y en el contexto de las ciencias de la complejidad.

La complejidad de un fenómeno sistema consiste exactamente en los grados de libertad que tiene o que exhibe el sistema, de tal manera que a mayores grados de libertad, mayor complejidad. Como puede apreciarse sin dificultad, la vida en general es el sistema por excelencia que se define en términos de mayores o máximos grados de libertad posible. Así las cosas, ¿para qué sirven las ciencias de la complejidad, o también qué es lo que hacen los complejólogos? La respuesta no admite dilaciones: aumentar los grados de libertad allí donde son bajos, o introducir grados de libertad a lo que carece de los mismos. Esta es la más precisa de las caracterizaciones de las ciencias de la complejidad, y a fortiori, de lo que, ahora sí, propiamente, cabe llamar como la estética de la complejidad.

Cabe recabar en esto: una estética de la complejidad no es otra cosa, simple y llanamente dicho, que una estética de la vida. Y una estética semejante no ha existido; la mejor aproximación es la estética tal y como la concibió Nietzsche; sólo que Nietzsche habla, ulteriormente para el ser humano; ciertamente para un nuevo ser humano, pero un humano superior y distinto a la naturaleza –a pesar incluso del propio Zaratustra. Al fin y al cabo la de Nietzsche es también una filosofía antropocéntrica, aunque de ruptura: “Si amáis al hombre hay que destruirlo; para que un nuevo hombre sea posible” (palabras más, palabras menos).

La mayor complejidad posible es la vida en sus formas existentes y posibles. Sin ambages, el mayor juego jamás jugado por el universo es la vida –un juego que podría traducirse también como el juego de la mente, y más específica o particularmente, como el juego de la conciencia. Este juego encuentra una excelente expresión en las matemáticas de sistemas discretos, a saber: se trata de la combinatoria matemática, un juego formidable en el que, incluso si se considerara al universo como un gran sistema vivo, no puede predecir todas las cosas. La vida consiste en el juego con el azar, con la contingencia, con la incertidumbre. Al fin y al cabo, es un total contrasentido jugar a la necesidad; allí ya todas las cosas están establecidas de antemano. Y en ese juego, significativamente la vida en general se va indeterminando. El de la vida es, efectivamente, un juego que se

mueve en dirección a la indeterminación. Dicho de manera sumaria, la determinación es la muerte.

De manera que se trata de poner, explícitamente de manifiesto, que la complejidad puede propiamente ser traducida como la aleatoriedad –el más difícil de todos los problemas, especialmente en el marco de una mentalidad determinista; el más difícil problema desde el punto de vista epistemológico, emocional y psicológico.

Así, jugar significa romper con esa estructura mental y emotiva basada en la causalidad. Las causas hacen que el juego desaparezca. En contraste, en el juego libre y abierto emergen interacciones no-lineales, mucha incertidumbre e indeterminación. El nombre grueso es entonces el de libertad. Pues la verdadera libertad es indeterminación –e implica una sensibilidad única, análoga a lo que acontece en el amor, o en los procesos creativos. Por ello mismo jugar es difícil verdaderamente, tanto como amar, o vivir, en fin. El arte es un ejercicio preparatorio –una propedéutica, si cabe, para la libertad. Y el artista es su propio ejemplo.

En estos juegos, no hay reglas. Precisamente por ello nos encontramos en el filo del caos, o estos juegos nos ponen en el filo del caos, en la cuerda floja. (Sólo que en la cuerda floja el equilibrio verdadero no es quietud, se logra mediante continuo movimiento).

De suerte que una estética de la complejidad equivale tanto en una sensibilidad para un juego abierto y sin reglas ni leyes, como en una comprensión del mismo. En el plano cognitivo, además de la historia del arte en general, la estética de la complejidad coincide o empatía con la biología del paisaje, la biología de poblaciones, la ecología, la biología de sistemas, la epigenética y el enfoque eco-evo-devo. Estas ciencias y disciplinas que ponen abiertamente, sobre la mesa, a los sistemas vivos y naturales como esencialmente fluctuantes, con equilibrios dinámicos, verdaderos procesos de turbulencias y no-linealidad, los más apasionantes y difíciles de todos. La ciencia y las artes, las ciencias y las humanidades no son, entonces, diferentes.

Saber de reglas, conocerlas muy bien, y desafiarlas y violarlas en nombre de la vida y de la libertad: este es el más serio de todos los juegos –ulteriormente,

el único juego que importa. Para jugar un juego semejante se requieren una inteligencia fina y aguda, al mismo tiempo que una sensibilidad, sentimientos y pasión sin iguales; y la capacidad de improvisar creativamente allí donde y cuando sea necesario. Emocionarse con obras de arte equivale tanto como emocionarse con vivencias, experiencia de y encuentros con otras personas, experiencias que no hemos tenido pero que comprendemos y vivimos como si fueran propias. Lady Murasaki Shikibu, Juan Rulfo, Fernando del Paso, John Steinbeck, Sor Juana Inés de la Cruz o Hildegard von Bingen, por ejemplo, nos ponen ante, en el medio mismo, de pasiones, vivencias, encuentros verdaderamente agónicos –únicos–, que vivimos porque son reales aunque no existan, y no cesan de ser reales en cualquier tiempo y espacio.

Volvemos a poemas, a cuadros, a conciertos y obras musicales, a fotografías, por ejemplo, una y otra vez, o de forma continuada o aleatoria, dejándonos conmover, conmovidos por su belleza; que es uno de los nombres de la vida. Nos alegramos o nos afligimos, imaginamos o sentimos sus experiencias como si fueran las nuestras. Esto es lo que define a un gran artista, al buen arte, y a la belleza. Sin definiciones: como vivencias. Cuando vivimos estas experiencias, el tiempo no existe, como tampoco el espacio; ciertamente no el tiempo y espacio empíricos en el que podemos habitar en este instante. Se vuelven procesos elásticos, móviles, y pierden cualquier forma determinada.

El cine o el teatro tienen la virtud de que vemos un carácter determinado; es lo que acontece incluso con la música. Pero entonces el verdadero conocedor de arte juega con versiones, con interpretaciones, con *tempos*, con desplazamientos en el tiempo o en el espacio, con variedades, matices y traducciones. Traducimos entonces un lenguaje en otro, una versión a otra, una forma de expresión a otras más.

En verdad, la inteligencia consiste en traducir incesantemente un lenguaje en otro, y en otro más. Debemos poder aprender muchos lenguajes, para así romper la idea de un único código. La traducción es lo que está en juego centralmente en lo ético y en lo estético. Ese juego de traducciones revela matices y gradientes que son inimaginables al interior de un solo lenguaje. El mundo, las cosas, se tornan magníficamente más complejas. Pero sólo traducimos aquello que nos

gusta, o aquello que ilumina, aquello que nos “toca”, en lo más profundo, pero siempre como piel y a través de la piel –la sagrada viscera. Una inteligencia semejante no es distinta de la sensibilidad que le es concomitante. A veces se expresa como palabra, y a veces con silencios e implícitos.

La ética y la estética son, efectivamente una sola y misma cosa, y deja por lo demás ser cierto que de aquello de lo que no podemos hablar es mejor callar. Pues la inteligencia (¡biológica!) consiste en la capacidad incesante para traducir un lenguaje en otro u otros, y en aprender diferentes códigos de suerte que el mundo de los signos se vuelva móvil y grácil haciendo posible la vida, y siempre cada vez más posible. Contra la lógica, el arte y la estética enseñan que no existe lo inefable.

Como se aprecia, lo que aparece en el centro de estos juegos de traducción es lo que puede ser entendido como transcodificación; esto es, el paso de un código a otro, sin limitarnos uno sólo, sin anclarse en éstos y no en aquellos. Y sí, ello requiere mucha cultura y educación y mucha sensibilidad. El arte nos quiere mejores, distintos, como un incesante proceso de superación de cada quien por parte de sí mismo. Esto es lo incómodo de la estética. Por esto es políticamente incorrecta.

En general, una educación (Goethe y Schiller, 1946) cualquiera –y muy particularmente Goethe y Schiller creían en una educación estética– consiste en una transformación de la gente por parte de sí misma. Una educación que no transforme al propio sujeto de la educación es adoctrinamiento, mecanización y obediencia. La educación estética quiere que dejemos de ser nosotros mismos para poder ser entonces nosotros mismos, y entonces ya no seremos (única ni principalmente) nosotros. La verdadera educación genera o permite procesos metabólicos. Al fin y al cabo el amor al conocimiento es ante todo y definitivamente amor: esto es emocionar, sensibilizar, imaginar e intuir. La educación estética emerge, así, como ejemplo para cualquier otra educación. O al revés. Es imposible hacer buena educación al margen de o sin la educación estética. Pero si es así, la estética de la complejidad, específicamente en el marco de un mundo diferente de suma cero, aparece desempeñando un papel importante.

En otras palabras, la buena educación enseña las reglas explícitamente para afirmar tácitamente que pueden y deben ser desacatadas. Desacato, des-

obediencia (civil), insurrección, excentricidad, rebeldía (= rebelión no armada), insumisión –son algunas de las consecuencias de una buena educación estética. O, como lo pone suficientemente de manifiesto Varela: autonomía, mucha autonomía; dicho en términos individuales, mucha capacidad para tener criterio propio; y en términos colectivos, mucha sensibilidad social. Los sistemas vivos se definen radicalmente por la autonomía; esto es algo que pone a plena luz del día Varela (2010) (y sobre lo cual, dicho de pasada, Maturana no sabe nada). Algo de esto tiene que ver con el juicio, severo, que elabora Rancière acerca del malestar de la estética.

No solamente la estética se ocupa de lo inútil –cfr. Ordine, por ejemplo–, sino que destaca elementos de insumisión como la imaginación y los sentimientos, para, de consuno, subrayar la importancia y la necesidad de la desobediencia de las reglas. Un total despropósito a los ojos de las “buenas costumbres”. Las “buenas costumbres”, todo ese universo de lo establecido y dado: allí donde se asiente y a la vez emerge el *status quo* (Poirier, 1991).

La educación fue siempre, originariamente, educación para la libertad, para la vida, para la sensibilidad; es lo que sucedía, originariamente con la *paideia* griega. Posteriormente, en realidad, muy pronto, se convirtió en educación centrada en procesos cognitivos y, como se dice hoy, de habilidades, destrezas y competencias. La buena educación forma gente con criterio propio, no necesariamente con sentido de pertenencia, y se funda en la libre deliberación, en la crítica y el cuestionamiento. Una estética de la complejidad es educación estética.

Saber a qué temerle y a qué no; en cualquier caso y absolutamente, vivir sin miedos, vivir libremente: este es el juego de la estética. Antes que juegos normativos y por tanto heterónomos, la educación estética permite acercarnos a la sabiduría: esa cuya condición primera es una sensibilidad refinada, alegre pero serena, cuya felicidad no termina de ser dicha o expresada. Es esta la dirección a la que apunta Cellini (2007) (cfr. entre muchos, el capítulo XXXII).

El arte no es otra cosa, en últimas, que el grito de que la existencia aún puede tener sentido y ser posible, y de que la vida, incluso en el más desesperado de los momentos, puede encontrar alguna luz. El tema de base es, pues, la luz. Y sus traducciones a tantos otros lenguajes del arte. Con cromatismos, con gradien-

tes, con claroscuros, con visos y matices, con *staccatos*, con obturadores y demás. Al fin y al cabo vale recordar que, desde el punto de vista fisiológico, los ojos no fueron vistos para ver la luz, sino para ver lo que la luz permite ver.

Así, en otras palabras, contra la publicidad, la propaganda, los *mass media* y el mundo del consumo, el artista no dice: insinúa; no afirma, sugiere; no juzga, señala. O al revés, todo aquel que vive de esta forma puede ser dicho un artista. Pues está en el proceso de desarrollo de una obra. Y las obras no terminan de ser entendidas, dichas o expuestas. Y apuntan, entonces, hacia el infinito, que es exactamente la antípoda de la banalidad, la trivialidad y la existencia empaquetada.

El juego del arte consiste en poner entre paréntesis los tiempos cronológicos –los de lo urgente y lo importante, y lo “real” y práctico y eficiente...–, como una invitación para detenerse: a pensar, a sentir, a admirar o a contemplar. Incluso detenerse para entonces dar un salto, girar bruscamente el camino, o para arrancar a correr en alguna dirección. Es lo que tantas veces se ha dicho: que el arte cumple, además, una función catártica. La *poiesis* y la *katarsis* han sido siempre hermanas. Pero aquello que las une es la *hybris*. Frente al proceso que es la *hybris*, el *pathos* es simplemente un momento.

Permítasenos una caricatura: dados dos extremos, la depresión y el comportamiento obsesivo-compulsivo, siempre será preferible el segundo, pues es pasión de vida, frenesí, y sí: algo de locura. La depresión, por el contrario, es pulsión de muerte, de abandono, de entrega. La depresión sabe de reglas y hace propio un cierto *principium realitatis*. Las exaltaciones del temperamento definido como TOC consiste, acaso en el último de los momentos, en morir cantando y con la mirada en lo alto y el cuerpo danzante, así sea por dentro.

Capítulo 8: El ocio como experiencia estética

La principal labor de los sistemas vivos es hacerse posibles a sí mismos. Acaso la única. Para ello, los sistemas vivos o bien reducen la entropía, o la mantienen baja. Ese es todo el truco de la vida en el universo y en el mundo, desde el punto de vista de la termodinámica. La dificultad estriba en que reducir la entropía o mantenerla baja se dice fácilmente; pero es sumamente difícil de llevarlo a cabo. Desde el punto de vista biológico, los sistemas vivos no-humanos lo logran muy fácilmente. Es lo que técnicamente podría decirse, en el marco de la teoría de la complejidad computacional, afirmando que resuelven problemas NP, e incluso NP-duros y NP difíciles como si fueran problemas P. Sin embargo, para los seres humanos en general es muy complicado. Es ésta la razón por la cual, sin ninguna dificultad, puede hablarse de la crisis en curso como de civilización. Aunque sin afanes apocalípticos. Para los sistemas humanos –económicos, políticos y otros–, es difícil reducir la entropía, particularmente en tiempos y lugares caracterizados por una alta entropía. Cabe decir que el arte y la estética, sin ambages, tienen la función, desde el punto de vista de la complejidad –entre otras muchas claro–, de reducir la entropía y mantenerla baja.

En consecuencia, contra todas las apariencias de la sociedad del espectáculo y la economía de libre mercado, el arte y las humanidades sí son “útiles”.

Quisiera aquí sugerir que desarrollar la sensibilidad, escuchar al cuerpo y darle espacio a los sentimientos –todo lo cual simple y llanamente se denomina homeostasis– es una de las formas de reducir la entropía. Desde este punto de vista, una sobre-acentuación de la racionalidad aumenta, por el contrario la entropía. Entre otras cosas, porque introduce una visión dualista y jerárquica. Argumentos diferentes, desde la fisiología hasta aspectos culturales y económicos así lo ponen en evidencia. Aquí doy por sentados estos argumentos y justificaciones.

Más radicalmente, los seres humanos producen su propio cuerpo en diferentes actividades, tales como la alimentación, el descanso, las artes, la capacidad

de amar, y el estudio. No en el trabajo. Por el contrario, éste desgastan su cuerpo. De aquí la importancia del ocio, una de las formas excelsas mediante las cuales combatimos la entropía. La dificultad consiste en que el mundo moderno y contemporáneo poco y nada sabe de ocio. En el mejor de los casos solo sabe de esparcimiento y entretenimiento, también convertidos en industria.

El ocio es la antípoda de cualquier industria, dado que éstas en general no saben de gratuidad.

El ocio es tiempo gratuito, y la capacidad de disfrutar intemporal, esto es, intempestivamente, del mundo, las cosas, la existencia. En otras palabras, se trata de la capacidad misma de relacionarnos con el mundo de forma inapropiada; literalmente, sin propiedades ni posesiones. Digamos también, incluso, muy radicalmente, relacionarnos con el mundo y vivirlo de forma impertinente –sin pertenencias–. El ocio es tiempo para sí mismo que nada sabe del tiempo (Cronos). Es tiempo sin tiempo (kairós), tiempo del alma, si cabe, tiempo que no está en el tiempo. La eternidad pura.

El ocio consiste en la crítica radical de cualquier sistema productivista –incluido el socialismo, en sus versiones conocidas, no solamente el capitalismo–. (Vale recordar, con ironía y buen humor lo que representó *El derecho a la pereza* de P. Lafargue para el marxismo militante. Un texto que jamás pudo ser asimilado en el corpus marxista).

En el ocio no hay que producir, y retomando la idea de Kant, es ese tiempo en el que tocar, no toca nada (*müssen, muss man nichts*). Se eliminan o se suspenden las obligaciones, los términos, los deberes y los compromisos, las tareas y las asignaciones. Todo lo cual suena a anarquismo, a los ojos de cualquier sistema productivistas y de sus apologetas. El ocio consiste en errar en el tiempo y en el espacio, estar siempre esencialmente abiertos, suspender la intencionalidad, y sobre todo sentir. Ocasionalmente sorprenderse con alguna idea o chispazo, con alguna luz. Es el abandono del yo, la cesación del yo (*egolessness*), coincidente con el antiintelectualismo del budismo zen. El ocio fue negado desde siempre por Occidente. Primero, la idea de que *la pereza es la madre de todos los vicios*; luego el *ora et labora*, y al final *el trabajo os hará libres*. Al cabo, todo el institucionalismo y el neoinstitucionalismo.

En efecto, los romanos ya introdujeron dos ideas de corte distintivamente fascista, a saber: asimilaron el ocio a la pereza, y sostuvieron entonces que la pereza es la madre de todos los vicios; y en el mismo tenor, afirmaron que sólo en cuerpo sano puede haber mente sana. La traducción de estas dos ideas expresa la necesidad de ver ocupados a todos los seres humanos, haciendo de las ocupaciones la medida de la sociabilidad. En este sentido, los romanos destacaron, como pocos, a lo oficios, y luego, también a las artes, las prácticas y la guerra. Más valía vivir para la guerra que andar ocioso y a la deriva. Morir en la guerra era y fue siempre la forma más elevada de ser útil: a la Causa, a la Iglesia, al Partido, a la Patria –todas siempre con mayúscula.

Jamás cabe olvidar, en este contexto, que los mejores herederos de Roma – el fascismo y el nazismo –, ubicaban a la entrada de los campos de concentración el siguiente letrero: “el trabajo os hará libres” (*Arbeit macht frei*).

Dicho de manera genérica, la educación orientada a la ciencia no supo nunca de ocio; todo lo contrario. Con el tiempo se acentuó toda una ingeniería centrada en la importancia del método científico, y con él, la metodología. La educación en ciencia se redujo, al cabo, al planteamiento de objetivos, a la adecuación del cronograma, al seguimiento paso a paso del proceso. No se podía ni se puede dejar nada al azar. Al cabo, la gran empresa de la humanidad terminó siendo la ciencia; literalmente, un negocio (*business*). Justamente en este siendo, con toda la razón se ha llegado a distinguir la “pequeña ciencia” de la “gran ciencia” (de Solla Price). Y como es suficientemente negocio, el mundo del negocio es la negación del ocio: *neg-otium*.

Por opción, o por descarte, el ocio fue entonces un patrimonio de las artes –siempre, tradicionalmente subvaloradas–, y en consecuencia de la estética. Tener sentimientos, en regímenes verticales, sirve de muy poco y es siempre indeseable; y lo mismo sucede con la imaginación. Pero si es así, como afirma la sabiduría popular, cabe entonces hacer de debilidades fortalezas.

El ocio y la inutilidad son hermanas. Y son aquellas experiencias que, manifiestamente, nos ayudan a ser mejores. Nadie es mejor en el trabajo, que en realidad es la forma generalizada y más “humanizada” de la esclavitud. La inmensa mayoría de la gente: a) se muere yendo al trabajo; b) se muere en el

trabajo; c) se muere después del trabajo. Exactamente en este sentido, la sabiduría en general fue despreciada y abandonada a los lugares más secundarios. El conocimiento ha sido reducido a un artilugio de destrezas, competencias y habilidades.

En efecto, los sentimientos y el saber por sí mismos se yerguen como columnas o montañas contra el dinero y el utilitarismo y todo el mundo de las mercancías, o también contra el pragmatismo. Las artes, en consecuencia, cultivan el cuerpo –el teatro y la danza–, la sensibilidad y las sensaciones –pintura, dibujo y fotografía–, en fin, igualmente, por ejemplo, el gusto y el refinamiento de la imaginación y la intuición –literatura y poesía–. Frente al mundo de la productividad las humanidades en general emergen como negación del consumo: la filosofía, las artes, y demás. Y entonces, claro, la filosofía y las artes “no sirven para nada”. En otro contexto, Zenón de Elea sostenía, tras ir meditando y sin percatarse caer en un pozo, mientras su sirviente se reía: “la filosofía es aquello de lo cual esencialmente las sirvientas se ríen sin que entiendan de nada”.

Y esta es precisamente la actitud del ocio: la risa, y con ella, la burla. La ironía, el sarcasmo y el humor en todas sus variantes, incluyendo el humor negro, suponen una cierta actitud de desenfado ante la gravidez de la existencia y de las cosas. Siempre valdrá rescatar ese desatino comiquísimo que fue (y continúa siendo) el Colegio de Patafísica –con Magritte, Dubuffet y Jarry. En efecto, las artes, como la filosofía y la risa son gratuitas. Existen por el placer de la vida misma, por ese placer vital determinante, y no con alguna finalidad pre-establecida. Es muy fácil comprobar esto.

En efecto, Hollywood y Disney jamás, en sus películas, especialmente aquellas con contenidos de ciencia ficción, han incluido en sus viajes, encuentros o tripulaciones, un filósofo o un artista. Hay médicos, ingenieros, guerreros. Pero jamás un artista o un filósofo. Abierta o tácitamente, el mensaje –y Hollywood y Disney, son dos caras de una misma moneda–, es acerca de la inutilidad de las artes y la filosofía para la supervivencia. Sin olvidar que Hollywood y Disney son los grandes fabricantes de la sensibilidad y los valores éticos y estéticos de nuestra época. Sin la menor duda, hoy por hoy, integrantes del primer sector industrial de la economía de los E.U.: la industria de la cultura y el

entretenimiento. Esto es, se trata de la industria que, hoy por hoy, establece valores, define conductas y comportamientos, señala aprendizajes y umbrales de aceptación o rechazo social y emocional, fija principios, y manipula, siempre, permanentemente la sensibilidad a escala masiva. Son las grandes catedrales de nuestra época. Todo parece indicar que es verdaderamente allí donde se realizan los verdaderos sínodos y cónclaves. Sus encíclicas y documentos son la serie de películas, programas de T.V., videos, discos y demás –todo en una era eminentemente visual. Es exactamente a ellos a los que les encanta el: “una imagen vale más que mil palabras”.

Ante este escenario, por la puerta de atrás regresa una idea de la estética de Kant –ese gran utilitarista *avant la lettre* y *malgré lui-même*–, a saber: la importancia del desinterés. Esto quiere decir, directa e inmediatamente, desinterés por el mundo tal y como lo vive la civilización, esto es, el mundo del consumo y la productividad; el mundo del crecimiento económico y el beneficio propio; en fin, el mundo de las ganancias y los réditos. La estética es una actitud de liberación del interés –de ese interés (ulteriormente monetario). En otras palabras, la estética –y con ella las artes– son sólo el interés por la gratuidad de la vida y sus cosas, el interés por la alegría de vivir (*joie de vivre*), y el placer de vivir (*hybris*). Ese disfrute de la existencia que no obtiene ningún beneficio.

La rosa, sostenía Heidegger, existe sin ninguna razón; sin ninguna finalidad. No para ser polinizada, ni tampoco para adornar la sala de una casa, ni para ser obsequiada conjuntamente con unos chocolates o un poema. La rosa existe, y punto. Que es lo que acontece en general con la naturaleza. Contra las ecuaciones de Lotka-Volterra, un ave existe gratuitamente, no para ser presa y mantener equilibrios en la cadena trófica. Esta fue la razón específica por la que el *Origen de las especies por medio de la selección natural* (1859) de Darwin estuvo en el Índice Romano (*Index Librorum Prohibitorum*), a saber: porque fue la primera teoría no-teleológica en la historia de Occidente. Los seres humanos como todos los seres vivos no tienen ninguna finalidad; no existen para algo. Puede que cada quien quiera hacer de su existencia una finalidad o se plantee metas; ese es su problema. Lo único que quiere la vida es una cosa: vivir. Y para ello se adapta, sencillamente; esto es, supera las limitaciones y constricciones impuestas, de en-

trada, por la selección natural. Todo un motivo de escándalo para una civilización cuyo pilar más fundamental es la teleología.

En verdad, los sistemas vivos no tienen ninguna finalidad, y no van a ningún lugar especial. Lo único que quieren es vivir, y para ello deben resolver los desafíos y las limitaciones de la selección natural. Vivir y adaptarse, y en los intermedios, lograr placer o felicidad o alcanzar un conocimiento, o cosas semejantes. La vida no tiene ninguna finalidad; cada quien le pone la finalidad que desee: para unos, acumular poder; para otros, tener sexo; para otros más, llegar a la santidad; para los de allá, conocer y entender; para aquellos, amasar dinero, acumular y tener posesiones, y así sucesiva, así ilimitadamente.

La estética es un campo maldito, indeseable. Cuando emerge, casi simultáneamente, aparecen los poetas malditos. Y son malditos no por su obra –también–, sino y esencialmente por que, como Rimbaud, han descendido a los infiernos. Es por su vida misma que son malditos, mucho más que por su obra –la cual, claro, plasma sus experiencias. Un capítulo inédito o subterráneo es la elaboración de una memoria cultural de los escritores malditos en cada país, y luego, también por continentes. Hace falta una historia de la literatura maldita en América Latina, por ejemplo. Fue la época de los *dandies*, y los *flâneurs* –gente que hacía de la estética una forma de vida, y críticos *à la lettre*, de la sociedad industrial y de consumo nacientes en gran escala. Literalmente, fue el momento en el que todas las deudas y herencias del Renacimiento y de la Modernidad se pagaron o se rompieron, y en cualquier caso, se deshicieron.

El artista y el esteta se bastan a sí mismos. No en un sentido egoísta, sino como negación de la sociedad del consumo y del espectáculo. No viven para los otros –*l'enfer c'est les autres*–, porque ya no están sujetos a los juicios de los otros, muy especialmente, de las instituciones, en la acepción más amplia de la palabra. La liberación de la vida estética raya con la sabiduría. Pues bien, la clave de la sabiduría no está, manifiestamente, de cara a los juicios de los otros sino, de cara a la naturaleza.

En otras palabras, en un *mall* no es posible, en modo alguno, el ocio. Hoy, y cada vez más, somos conscientes de las cámaras de seguridad, de los vigilantes, uniformados unos, de civil otros; sabemos incluso que existen cámaras de reco-

nocimiento facial. Esa conciencia impide el ocio, que en esencia no es reflexivo. El ocio implica un alejamiento, una distancia –de todo ese mundo de control y manipulación, abierto o tácito.

Por ejemplo, fue el ocio lo que le permitió a Descartes escribir su obra. Heredero desde joven de una formidable fortuna, Descartes nunca tuvo que trabajar. Podía permitirse entonces el placer de levantarse cuando quisiera, sin necesidad de un reloj, o alguien más que lo despertara. Lo que vale de este ejemplo es el espíritu del mismo, no la letra. El esclavo se levanta cuando debe, no cuando lo desea. Y hace lo que le ha sido asignado, no lo que desearía. El esclavo vive en función del tiempo cronológico, llamado erróneamente como el “tiempo real” o “tiempo objetivo”. El ocio, por el contrario, es experiencia de libertad –y por ello mismo no abunda. Lo que más hay son ataduras, vinculaciones, compromisos laborales, civiles y judiciales, cumplimiento de normas y temor al desacato, gente que hace las cosas porque están obligados de cualquier manera a hacerlas.

El juego, no cabe la menor duda, es un elemento esencial de la educación estética, y por tanto del ocio. La lúdica es acaso la expresión más acabada del ocio: gozar la vida. En verdad, son importantes la alegría de vivir, tanto como las ganas de vivir, y el placer vital. Estos son los nutrientes de la estética de la complejidad. Pero un ingrediente necesario es el de saber gozar la vida. El gozo, el disfrute, el deleite, la fruición –se trata en todos los casos de matices y visos de una estética que convierte en viscerales a todos los asuntos del mundo, esto es, en *saber* tomar lo que se debe y dejar correr lo que es fútil, que son la mayoría de las cosas.

Así, el ocio permite discriminar entre lo que en verdad es importante para la existencia y lo fútil, banal y trivial. A esto apuntaba la *Gelassenheit* de Heidegger –Heidegger, luego de todos los escándalos personales y políticos, en su cabaña, en la Selva Negra, disfrutando de sus pequeños grandes placeres: leer y releer, Nietzsche, Aristóteles, Heráclito, Parménides, por ejemplo–. Y dejar de lado lo que había sido imperativo durante su formación: Duns Scoto, Husserl, Bolzano y varios más. Heidegger podrá ser deleznable políticamente, criticable intelectual o filosóficamente, pero, paradójicamente, constituye un

referente de una actitud estética. Acaso más y mejor, por ejemplo, que Eco (*Il Professore*), y en esto, muy semejante a Woody Allen –dejando las noticias de prensa de lado, naturalmente.

Pues bien, sin intelectualizar, uno de los placeres mayores de la vida consiste en conocer, en saber. Sin ninguna utilidad –ni siquiera para enseñar, como dicen los educadores. La inmensa mayoría de cosas que sabe un investigador, un pensador, un artista y en general un creador son básicamente inútiles. ¿Que las cosas tienen que servir para algo? ¿Que el conocimiento debe poder servir para ser transmitido? Manifiestamente que el conocimiento, como la amistad, como el compañerismo o la camaradería, notablemente son esa clase de bienes que compartimos y no nos empobrece. Como la solidaridad, por ejemplo.

Reducir la entropía pasa, medularmente, por una liberación de las preocupaciones cotidianas; dicho económicamente, por esa sociedad de bienes y servicios. La estética es, así, al mismo tiempo, una actitud política. Pues bien, dicho en términos muy básicos, son dos las posibilidades o las condiciones para que ello sea posible: o bien una pobreza bien llevada, o bien una riqueza inteligente –extremadamente difíciles las dos. En un caso, se trata de saber vivir sin las cosas del consumo; en el otro, de saber vivir sabiendo que la mayoría de cosas no son necesarias. La cultura, sin embargo, unifica a los dos extremos.

Sin la menor duda, la estética consiste en una afirmación de la vida, pero también, necesariamente, en una elevación de la vida, su exaltación, es decir, de la calidad de vida. En este sentido, son posibles e incluso necesarias, alta y buena información, alta y buena educación, alta y buena cultura. Dicho de manera expresa y directa, la estética no implica, en absoluto, una reducción de la vida a niveles inferiores de calidad y de dignidad. Todo son cuestiones de toma de decisiones, apuestas, riesgos y desafíos siempre con mucha libertad. En otras palabras, en condiciones de precariedad la estética no significa disminución de la cultura; todo lo contrario, depuración y refinamiento de la misma.

Una educación estética es ante todo una muy buena educación; esto es, apropiación, incorporación y desarrollo de los mejores acervos culturales, estéticos, y científicos de la humanidad. La mala educación –malos profesores, malos textos, mala biblioteca, malos medios técnicos y tecnológicos, mala alimenta-

ción, por ejemplo–, se traduce en maltrato y violencia contra las gentes – esto es, contra sus posibilidades y capacidades.

No es inusual, recientemente, cuando se habla de ocio, referirlo al libro clásico de Séneca, y entonces a una cierta actitud estoica. Hay que recordar que el estoicismo fue un tipo de filosofía en condiciones de escasez, penuria, pobreza y violencia. Corresponde al período helénico, ese tercer gran período de la Grecia antigua, cuando los bárbaros (= romanos) asaltan lo mejor de la cultura disponible, avasallan a todos los demás, destruyen bibliotecas, templos y museos, se los apropian sin más, y demás actos propios de la guerra y el pillaje. La filosofía estoica, como el epicureísmo y el escepticismo encuentran sus mejores justificaciones en una condición generalizada de individualización. Nada más contrario a una estética de la complejidad.

La vida, hemos dicho, es en general una fantástica trama de cooperación, mutualismo, comensalismo y ayuda mutua, en la que la idea de colectividad no aplasta el valor de la individualidad, pero ésta no se eleva como prioritaria y determinante. El ocio es cualquier cosa menos egoísmo, y así, lecturas como las de Séneca no le hacen absolutamente ningún favor a la complejidad de la vida. Nadie puede salvarse sólo si no salva a la vez a los demás. Esta es la idea fuerte que subyace, por ejemplo a la política y la ética de Kropotkin. Un anarquismo de alcornia, altamente educado y socialmente muy sensible.

En medio de una las mayores condiciones de oprobio jamás impuestas, en los campos de concentración nazis, había gente que tocaba música, se esforzaba por cubrir sus parte púdicas, llevaban a cabo actos gratuitos de solidaridad; había gente que se enamoraba y cuidaba el amor, o que escribían poesía y cantaban, todo, naturalmente, en condiciones de clandestinidad, y mientras veían morir a sus amigos y compañeros. E. Bloch enseñaba historia, y Pirandello se llenaba de ideas y ganas. Serían, como es efectivamente el caso, numerosos los ejemplos. A esto me refiero con una estética de la complejidad: una actitud de cuidado de la vida, incluso en medio de las extremas de las circunstancias.

A propósito de la crisis del coronavirus, en algunos lugares se vio como se practicaba o se intentaba el pillaje, el asalto a las tiendas de víveres y algunos almacenes grandes. Estos son rezagos de la misma mentalidad individualista,

egocéntrica y cerrada que caracteriza a la sociedad del consumo. La negación misma de la estética, la ignorancia total del arte, el imperio de la chabacanería y la vulgaridad. Como fueron vulgares universidades pidiendo aportes económicos con el pretexto de trabajo contra el virus, o sectores bancarios e industriales que sólo atendieron sus propios intereses.

La realidad es vulgar, y merece ser negada, rechazada, transformada. Claramente, la ética y la estética son una sola y misma cosa; o bien, lo que es equivalente, existe una doble implicación recíproca entre ambas.

La idea del ocio es que existe para gratificar a la vida. La gratificación de la existencia, valga realzar, el encuentro de la vida consigo misma, es algo que no sucede por regla general en la sociedad del espectáculo y en todas esas comodidades empaquetadas y por las que hay que pagar. Antes que una aproximación hosca al ocio –hacer lo que le plazca a uno–, se trata de un disfrute estético del mundo en general, un encuentro de la vida consigo misma, una experiencia de paz y de alegría que abarca a la existencia entera, por el tiempo que dure, e intentando que ese tiempo –tiempo libre: *Freizeit*–, gratifique la vida de cada quien.

Así las cosas, el ocio sí conduce a las artes, a la buena reflexión (= filosofía), a las cosas que el mundo del trabajo no permite y obstaculiza. Al fin y al cabo, la primera acepción de la *scholé* en griego antiguo significa “detenerse”; tener el arrojo –porque implica una fortaleza para tomar distancia con respecto a todo el mundo de los ajetreos, trámites, tareas y obligaciones. Esa capacidad para detenerse, ese estado, literalmente de reposo aparece ya desde Herodoto y Eurípides. Con base en ellos, entonces, se trata de un gozo –ese gozo que atraviesa los sentidos pero no se detiene en ellos.

De esta manera, el ocio comporta un estado de relajación –que es como se encuentra en Plutarco y en Sófocles–. Por derivación, el ocio hacía referencia al tiempo del estudio y a las actividades de estudio, esas para las que nunca hay tiempo y que no inscriben propiamente en el tiempo. No el estudio con base en programas, pensum, sílabos, asignaturas, deberes. Todo lo contrario: ese placer en el estudio por sí mismo; saber aquello que en otras condiciones no podríamos conocer. Uno de los mayores deleites. Saber, en fin, cosas “inútiles”, cosas que no

se relacionan inmediata ni directamente con el mundo práctico. En esto consiste la estética, y el tiempo de la estética que es de ocio.

La cultura depende del ocio, como la vida. Y sí, el ocio constituye una de las mejores formas –de todas– en el proceso de reducción de la entropía y de mantenerla baja. La gran diferencia es que tradicionalmente el ocio fue considerado como una cualidad individual o como un estado susceptible de ser alcanzado por los individuos. Una estética de la complejidad comporta el problema de la estética como un problema colectivo; al fin y al cabo, el fundamento de la vida es plural: la biodiversidad, la que al mismo tiempo es de tres tipos: genética, biológica o natural y cultural. Aquellos países en los que los tres tipos de biodiversidad coexisten se llaman “megadiversos”. Constituyen la base de la riqueza de vida, de riqueza para la vida.

Tradicionalmente, en la cultura –así lo enseñan al mismo tiempo la antropología y la historia–, el tiempo de sosiego, de laxitud y reposo sucedía al final de la jornada, que era, literalmente, el tiempo-cuando-había-el-retiro, el tiempo libre. La palabra en alemán es *Feierabend*, que significa igualmente la fiesta de la tarde, o el festival vespertino. Era entonces cuando la existencia se encontraba consigo misma, y todo lo demás se relegaba a lugar secundario. Por derivación, el *Feierabend* es el tiempo de las vacaciones, que comportaba esta detención de los tiempos normales y normativos.

Con el sistema de libre mercado, las vacaciones se convirtieron en un objeto de consumo; de consumo y de apariencia, de pretensión y de gasto. Los valores se invirtieron, se trastocaron. En esta inversión de valores, sostenía Nietzsche, consiste el nihilismo: *Umwertung aller Werte* –inversión de todos los valores; lo que estaba arriba está abajo, y al revés, y lo que estaba adentro está afuera o al revés. En fin, la vida, que era la finalidad, se convirtió en un medio frente a la mercancía. Hoy, sin más, la gente vive para trabajar. Nadie concibe la vida por fuera del trabajo o sin trabajo: esta es la más perfecta cadena del consumo.

Preguntar, sorprenderse, admirarse, indagar, disfrutar, leer mucho, escuchar música, tomarse el tiempo para nutrir el intelecto y el espíritu, cuidar del cuerpo, modificar los ritmos de respiración habituales y, muy importante, escuchar al cuerpo –algo que no es posible, en absoluto en el mundo del trabajo.

Cabría recordar aquí que la palabra “tarea”, tan común en el colegio y la universidad procede, etimológicamente, de los jornaleros. Los jornaleros tenían tareas, y al final del día se les correspondía con el pago. Los estudiantes no estudian: hacen tareas. Y pocas veces pueden disfrutar lo que aprenden. Todo lo opuesto al ocio.

Aprender, verdaderamente, comporta un proceso de metabolización; es decir, de profunda transformación. Y para ello, es preciso suspender el tiempo objetivo, totalmente. Suspender el tiempo objetivo es lo que hace el creador –en el arte, en el pensamiento, en la investigación. Entonces sabe de estética, y no hace tareas. Así, lo aprendido se incorpora a la vida misma, en contraste con la forma habitual de estudio, que al cabo de un tiempo se olvida. Ese aprendizaje que transforma la vida es ocio, y se experimenta como ocio. Según parece, la estética es de una radicalidad mayor que aquella de la ciencia, y ello sin hacer contraposiciones o jerarquías; en este caso, simplemente descripciones fenomenológicas.

El ocio, al cabo, consiste en saber estar en paz, en un estado de quietud, esa laxitud en la cual nos podemos encontrar con el mundo de una forma como no es posible en otras actitudes. La estética, en verdad, es también un estado espiritual. Algo de lo cual la sociedad del espectáculo muy poco sabe, pues confunde la espiritualidad con la religiosidad.

Capítulo 9: Saber vivir, y vivir bien

Sostenía O. Spengler, ese prominente “médico” de la cultura y la civilización, que cuando una cultura se fija, de manera abrupta o gradual –cabe decir, como una enfermedad aguda o crónica–, cuando está cansada y no encuentra ya motivos de vida, se entrega a lo que viene y pierde vitalidad y alegría; cuando hace de sí misma su pasado y todo lo remite allí porque ya no tiene futuro o porque no cree en el mismo, entonces se convierte en *civilización*. Y afirmaba: “el clasicismo no es extraño a ninguna cultura agonizante”.

Esta idea puede y debe ser traducida. Por ejemplo, agonizante, toda civilización se vuelve milenarista, y entonces identifica su propio fin con el final de toda la humanidad. O también, puede decirse que una civilización agonizante es indolente e insensible, pues la sensibilidad es un rasgo de juventud y vitalidad. Y entonces claro, abunda la corrupción, la anomia, la desinstitucionalización de las propias instituciones, la prevalencia del interés privado sobre el interés público, y definitivamente la ceguera ante los bienes comunes; la violencia impera en todas sus formas, pero en primer lugar, abundante, la violencia simbólica. En una civilización agonizante abundan los miedos y proliferan los discursos de desventuras. En nuestros días, por primera vez en gran escala, se trata de una cierta “estética” del post-apocalipsis, y las distopías. Ya B. Cohen (2015) elaboró un cuadro claro y preciso, quizás el mejor fresco sobre el tema del milenarismo.

Las crisis civilizatorias lo son no solo de formas y estilos de vida, sino también de modelos de comprensión, formas de relaciones, sistemas de valoración y sensibilidades. La indolencia y el egoísmo, la impunidad y la corrupción, la indiferencia, las implicaciones directas y las generalizaciones superficiales por ejemplo, son claros indicios de enfermedad por insensibilidad. Es ya un hecho suficientemente reconocido que ante la insensibilidad, las (buenas) artes y la estética constituyen remedios comprobados. Frente a la crisis de las civilizaciones, el arte es una de las salidas, recurrentemente.

Un reto formidable para el placer vital y la alegría de vivir es la melancolía. Por su nombre clásico, *malinconia*, ha sido muchas veces un motivo de retención o contención, de declive o abandono de la vida. Pero incluso en la melancolía ha encontrado el arte un motivo de creación. El coro de los esclavos en *Nabuco*, de Verdi; Tchaikovsky y la *Patética*, 6ª sinfonía; Schubert, con el clásico *La doncella y la muerte*; las numerosas *Stabat Mater*; y en la pintura y la escultura Giorgio de Chirico, Balthus, el infaltable Durrero, y Artur Marini, entre tantos otros. Y en la poseía, P. Barba Jacob, y buena parte de la obra de Cesar Vallejo. Que es cuando encontramos en el desespero las más recónditas fuerzas para rebelarnos y quejarnos, que son formas extremas de llamar a la vida.

Sólo es posible crear en la más extrema de las felicidades, o en el más profundo de los dolores y hastíos. En los intermedios entre ambos extremos sólo se puede hacer calistenia, borradores, ensayos y bocetos. Pero no una gran obra. Es preciso que la existencia nos sitúe en el filo del caos, o bien, alejados del equilibrio. No somos nosotros mismos, nadie se sitúa consciente y voluntariamente en alguno de los extremos. Por el contrario, es el proceso mismo de la existencia la que lo decide. Y entonces el artista o el creador debe poder tomar el destino en sus propias manos. Todo, en verdad, un proceso verdaderamente complicado, cuya fenomenología sólo cabe intuir aquí.

La vida adopta múltiples expresiones, a lo largo de una misma biografía, en el seno de un grupo o comunidad, en medio de una cultura o sociedad, y más ampliamente, en las dinámicas de una misma civilización. Algunas veces o para unos, es un deleite y una bendición, no se conocen limitaciones ni pesares. Para otros, en contraste, se trata de un fardo, una carga día tras día, o mes tras mes, y la incertidumbre comanda y define la atmósfera. Hay para quienes se trata de oscilaciones, con años de vacas gordas y años de vacas flacas, intentando disfrutar o aprovechar lo que se puede. Y otros más, sencillamente ni se enteran de una cosa o de la otra; por ejemplo. Lo cierto es que no existe una única partitura; ni tampoco una sola manera de interpretar o de entender los tiempos.

Sin embargo, es evidente que existen mayorías en cada época y momento, aunque estas mayorías puedan ser fluctuantes. La gran mayoría de la población está constituida por los marginados; esta mayoría incluye: los malditos, los pri-

sioneros, los enfermos, los pobres, los intocables, los sin-casta, los proscritos, los anatematizados, los reseñados, los expatriados, los (in)migrantes, los sin-voz, los excluidos, los invisibles, los reseñados, los reportados, los sin-tierra, los invisibles, los parias, los condenados, los oprimidos, los torturados, los que sufren, los que han perdido la esperanza, los que no-han-tenido-oportunidades, los feos, las minorías, éticas o de otro tipo, por ejemplo.

Las grandes revoluciones, políticas o religiosas, artísticas o espirituales han tenido siempre como basamento a estas mayorías. Ellos constituyen la gran infraestructura de la humanidad, de esa historia particular del universo que se llama: la familia humana. A través de los paisajes de la historia descuellan torres y puentes, jardines y castillos, por ejemplo; pero nada de esto sería posible sin la enorme masa de los anónimos. Aquellos a quienes se debe lo mejor de la grandeza humana y que encuentra en las artes y en las ciencias, *lattu sensu*, sus mejores expresiones.

Una estética de la complejidad es para estas mayorías, un esfuerzo por comprender sus vivencias y experiencias y por sensibilizarnos con ellos, a fin de que ellas sean posibles. Cabe una pregunta legítima: “¿Cómo sobreviven los marginados?” (de Lomnitz, 2011). Aquí exactamente se encuentran todas las semillas para sembrar una estética de la complejidad. Al fin y al cabo, no podemos vivir sin formas de “anormalidad”, sólo que esa anormalidad contiene tanto humanidad como vida. Es difícil esta idea.

Todo indica que los marginados sobreviven con base en las más elementales pero mejores expresiones de la vida: por la sensibilidad hacia los otros que se expresan en acciones y prácticas como la solidaridad, la ayuda mutua, las redes de intercambio, el vecindazgo, la amistad, la gratuidad misma, todos los tipos de compadrazgo, en fin, asociaciones formales e informales y ante todo, mucha confianza. Ninguna de estas experiencias son artísticas; todas podrían, como ha sido efectivamente el caso, plasmarse en obras de arte. Pero absolutamente ninguna está exenta de estética. Este es el tema de base.

Pues bien, no puede ser distinto para una estética de la complejidad. No sin los grandes de la historia de la humanidad, se trata de atender a la enorme masa de los pequeños. Los de abajo. Y el primer compromiso puede ser dicho

como el de sensibilizarnos hacia ellos, que somos, hemos sido o podremos ser todos nosotros: también tú y yo. Sólo que el arte crea a esta masa en la voz de un personaje, por ejemplo, y le entrega voz y fuerza, oportunidad y vida. En Steinbeck o en Rulfo, en Fernando del Paso o en Dostoievsky, en un plano. En Van Gogh o en Picasso, en Giacometti o en Botero, por ejemplo, en otro plano.

Una derivación de la geometría de fractales en el marco de una estética de la complejidad permite aseverar lo siguiente: podemos admirar una flor como al universo, a un ser hermoso (mujer-hombre), como a la humanidad, por ejemplo. La estructura de la parte se corresponde con la del todo –autosimilitud–. Pero ya en literatura y poesía una idea semejante puede ser igualmente afirmada. Se trata de la importancia de la metonimia o la sinécdoque. Aquí también, como en numerosas otras ocasiones, el arte se anticipa a la ciencia.

Y asimismo, fractalmente o en formas de metonimia y sinécdoque, la voz de uno, la historia de uno expresa y se corresponde con la de muchos. Sin ambages, el arte consiste en ver lo universal de lo particular; o también, a lo universal en lo particular –para decirlo en un lenguaje clásico. En verdad, lo mismo que está arriba está abajo, y lo que está afuera está adentro, como decía el Oscuro de Éfeso, otro de esos silenciados en la historia del espíritu humano, y que jamás fue tenido en cuenta –à la limite, ni siquiera como tramoyista, en el escenario de la experiencia humana.

La historia de Occidente se condensa en una ecuación muy simple, que puede expresarse de la siguiente manera:

$$O = C/N$$

En donde O designa a Occidente, C, a la cultura y N a la naturaleza. sencillamente se trata de la idea según la cual toda la historia de Occidente lo es del alejamiento de la naturaleza, su conversión en un mero instrumento (= recursos naturales), y la superposición y sobrevaluación de la cultura, situándola por encima de la naturaleza.

Pues bien, el alejamiento de la naturaleza se tradujo como la instrumentalización o el distanciamiento de lo desconocido y ajeno, de lo que no nos es

propio y no pertenece a nuestro tiempo y lugar. Estos fueron, muy especialmente, el extranjero, el enfermo, el pobre, el sufriente, el desventurado, el quejoso, el harapiento, el sin-techo, y muchos más. En los orígenes de la burguesía, ya en el medioevo, en el seno del feudalismo, todos ellos fueron expulsados de la ciudad para que vivieran en los campos y los bosques, en las selvas y en los ríos o los mares. No en los ámbitos propios de la cultura y la civilización, y definitivamente jamás en los dominios de la normal y aceptable. La historia de la vida privada fue siempre la vida del aislamiento, el confinamiento, el alejamiento de la luz; acaso, la incorporación de lo artificioso.

Esa historia produjo obras colosales, sin igual: la ciencia y la filosofía, la religión y el arte, las epopeyas militares y los auges políticos, dio a luz una arquitectura de proporciones enormes, creó las ciudades, y numerosos otros logros semejantes. Al interior de cada una de las áreas mencionadas brillan nombres que, se dijo en un momento, hablaban en nombre de toda la humanidad: Platón y Aristóteles, Descartes, Kant y Hegel, J. S. Bach, Beethoven, Mozart y Mahler, Rubens, Brueghel, Vermeer, Velásquez, Gauguin, Cézanne, Picasso, entre muchos otros. Y así, artistas, escritores, poetas, políticos, guerreros militares, libertadores, y demás.

Sin embargo, a través de esta misma historia se superpuso la razón, el entendimiento o la conciencia sobre la sensibilidad y los sentimientos. El ser humano fue erigido como el ápice de un triángulo que abarcaba, ulteriormente, a toda la creación. La naturaleza dejó de ser vista, escuchada y vivida. Al cabo, sin ambages, Occidente se olvidó de vivir. Creyó saberlo, pero la existencia se hizo pesada, una carga, un manojo de incertidumbre, particularmente en el sentido psicológico y emocional de la palabra.

Saber vivir, en consecuencia, comporta un elemento al mismo tiempo de sensibilidad y entendimiento: se trata de atender a las artes –a la buena literatura como a la buena poesía, a la buena pintura como a la buena música, por ejemplo–, como una forma de anticipar eventuales desarrollos, posibles acaso también en la ciencia. Esto no quiere decir otra cosa que una excelente educación artística y estética, como una condición para entender –anticipadamente– la buena investigación –de punta.

Vivir bien equivale a vivir con la naturaleza, en relaciones de aprendizaje permanente, escucharla y convivir con ella: con los ríos y las montañas, con los valles y los mares, con las selvas y los bosques, con los hielos, los animales, las plantas y el aire; y también, más allá, con el sol y la luna, con los demás planetas del sistema solar, y reconocer en todo momento, consciente y sensiblemente, que allá siempre está el universo. Observarlo, apreciarlo, sentirlo, y saber que el universo existe también en la vida cotidiana de los seres humanos y de la trama de la vida.

Un reconocimiento que no es suficiente con plantear cosas como una ética planetaria, o acaso una estética de alcance planetario. Las grandes culturas, las grandes civilizaciones han tenido (o tuvieron) una conexión con el universo, más allá de un alcance meramente planetario. Excepto Occidente. Ya agonizante y numerosos problemas y crisis sistémicas y sistematizadas Occidente, máximo, supo de algo así como una ética planetaria. Demasiado poco ante la sensibilidad más refinada de muchos otros pueblos, culturas y civilizaciones.

Nadie sabe vivir bien si vive por encima, y por fuera de la naturaleza. A fin y al cabo, la primera expresión de la naturaleza para cada quien es su propio cuerpo. Y el cuerpo no es un bien privado, como tampoco un bien público; es un bien común, la interface entre el mundo interno y el mundo externo, ambos esencialmente abiertos y por explorar siempre.

Debemos poder aprender los signos de la naturaleza, la cual habla, simultáneamente en una polifonía de lenguajes. La naturaleza habla molusco y medusa, habla conífera y helecho, habla sanguijuela y salamandra, habla vaca y cabra, habla pavo y avestruz, y también, claro, habla humano. Pero clara y manifiestamente no habla única y principalmente humano. En esto se equivocó Occidente.

En verdad, la primera facticidad de la existencia es el cuerpo vivo. Por ello dedicamos las mejores energías a la producción, creación y recreación del propio cuerpo. El cuerpo es el polo a tierra y al aire, al mismo tiempo del disfrute de la existencia, del convivio con los demás, de la gratuidad misma de la naturaleza.

En verdad, la epistemología y la psicología hicieron creer que, en escala humana, es posible una forma universal de pensamiento. Pero la etnografía, la microhistoria, la antropología y la sociología, principalmente, pusieron de ma-

nifiesto que se trata de un embeleco. Contribuciones específicas de la etnografía mostraron con suficiencia que la riqueza de la humanidad está en su diversidad; la etnografía musical, análoga a las etnomatemáticas (U. D'Ambrosio) dejaron en evidencia que hay modos particulares de ver y de pensar el mundo, y por tanto de relacionarse con él. Lo mismo, y muy suficientemente, dejó en claro la lingüística comparada. A fortiori, existen modos particulares de sensibilidad, de imaginación y de sentimientos. Parece haber un motivo en común entre *Clitemnestra* y el *Rey Lear*, por ejemplo. Pero cada tragedia es distinta. El arte consiste en mostrar, si cabe la expresión, lo universal de lo particular.

La naturaleza implica pluralidad, diversidad, multiplicidad. Y es a esta dimensión que apunta una estética de la complejidad, tanto como una sabiduría del vivir. Dicho en el espectro humano, se trata de pluralidad axiológica, diversidad genética y cultural, de multiplicidad de biografías, esperanzas y expectativas de vida, en fin, de toda la riqueza que comporta un mundo lleno de matices, de visos, de gradientes, literalmente, con geografías ricas y variables en cada momento, permanentemente nueva y a cada momento vieja, la madre naturaleza. Y sí, en ocasiones, con divergencias y conflictos.

La sociedad del espectáculo y el consumo es el producto mejor acabado de Occidente: todo lo uniformiza y estandariza, todo lo diverso lo aplana, e impone un pensamiento y un estilo de vida únicos; el occidental, justamente, con sus valores, estilos, estándares y formas de vida. Aparentemente plurales, pero reducidos al consumo y la mercancía, a la apariencia y las formas rígidas. Globalización y occidentalización son dos caras de una sola y misma moneda.

Por lo demás, es imposible vivir sin humor. Las artes y la estética han estado casi siempre ambientadas o rodeadas de mucho humor, o se han alimentado de él y lo han expresado. Vivir con gravidez, con pesadumbre, con actitud reflexiva y preocupante no es saber vivir. Podemos reír de nosotros mismos, y poner abiertamente sobre la mesa, a plena luz del día, el humor negro: esa capacidad de burlarnos, con altura, de las limitaciones, las construcciones, las normas y la prosopopeya. Occidente jamás descubrió un dios que riera. Tuvo un dios –siempre en singular– que amara, que perdonara, que entendiera, pero jamás reía de las sandeces o el ingenio de los seres humanos. Occidente envejeció muy joven.

De todas las civilizaciones, la que menos tiempo vivió, comparativamente con los egipcios, los olmecas y toltecas, los muiscas y muchos más. “Vive rápido y muere joven”, al mejor estilo de Hollywood.

Oriente, por el contrario, en su variedad de dioses –en plural–, sí ha encontrado siempre deidades gocetas, con desparpajos, sonrientes –“la enigmática sonrisa de Buda”–, juguetones y divertidos, en fin, distendidos. Como distendida debe ser una vida que sabe vivir.

Platón, en la constitución de su República, a los primeros que expulsó fue a los poetas; luego también a los pintores. Y sobre la poesía superpuso al logos –episteme (que equivale tanto a ciencia como a filosofía). Y contra Platón y todo lo que se deriva o depende de él, basta una formación básica pero sólida en historia, en antropología, en sociología rural o en filosofía para reconocer que la poesía se encuentra en la base de las culturas y los pueblos. Cronológicamente, la poesía viene siempre primero, y luego, aditivamente, el logos, que siempre fue serio, adusto, conspicuo. Con Platón y Aristóteles, el logos juzgó, elaboró conceptos, ponderó y valoró y tomó decisiones, pensó, pensó mucho, y comprendió muchas cosas, pero jamás supo disfrutar de sus logros. Pues, al fin y al cabo, era un logos de trabajo. Logos, palabra, razón y número, y todo había que medirlo y definirlo, todo había que sopesarlo y determinarlo.

El poeta, por el contrario, sabía de juegos, de ambigüedades y ambivalencias, de implícitos, de doble sentido, de malabares lingüísticos y del silencio. El poeta reía, y ponía a reír a muchos, aunque no fuera lo principal que hacía. Pues bien, quiero sostener que la poesía es la forma más acabada de la estética de la complejidad. La complejidad de la estética, en otras palabras, no es distinta a la propia complejidad de la poesía. Saber vivir, significa, por consiguiente, vivir la vida como una obra de arte (O. Wilde *en esprit*) o también vivir poéticamente.

Después de todo, la gran sabiduría del mundo, al final del día, siempre habla en poesía, incluyendo esa forma particular que es el poema sinfónico –ese género que aparece a comienzos del siglo XIX, y que figura ya en Liszt, Richard Strauss y en J. Sibelius o en Smetana. La poesía es la forma más plena de conocimiento, y la forma como la belleza y la bondad, o acaso también la belleza y la verdad se expresan unificadamente, como una sola y misma cosa. Y desde luego

que existe una pintura poética. Ya Simónides de Ceos lo afirmaba: la pintura es una poesía muda.

Bourriaud concibe su estética relacional como una estética del intercambio humano. Creo que se queda verdaderamente corto. La suya no logra desligarse enteramente de la estética de la modernidad. Más auténtica y radicalmente, podemos decir que lo que está en juego es una estética del convivio, del saber vivir, del vivir bien: vivir consigo mismo –altamente complicado–, vivir con los demás, y aprender a hacerlo con la naturaleza y, no en última instancia, con el universo mismo.

Y reconocer, entonces, que el tiempo no existe. Como en la cosmovisión andina, y en la lengua quechua, el futuro queda atrás y el pasado queda adelante. El pasado y el futuro pueden estar atrás o adelante. La sabiduría se desdice de una concepción lineal del tiempo y manifiestamente no la sufre, por decir lo menos. En verdad, la liberación, o el rechazo del tiempo como una estructura lineal es obra de las artes. Empíricamente, en esto consiste disfrutar un concierto, leer un poema, zambullirse en una novela, dejarse arrobar por un paisaje, en fin, simple y llanamente, llevar a cabo un buen banquete (*ágape*) –el cual, por definición, sólo es posible con amigos, entre amigos. Un banquete en toda la acepción de la palabra.

Disfrutar del presente como del único tiempo posible, como de la eternidad misma.

El pasado queda adelante, y el futuro queda atrás; y el futuro y el pasado están adelante y atrás. *Hananpacha*, *kaipacha*, *ukupacha*, se dice en quechua. Saber vivir, el más difícil de todos los oficios, la más exigente de todas las artes, la más difícil forma de conocimiento. Nadie puede decir que sabe vivir si no ha alcanzado una cierta educación estética. Y a su vez, tal educación consiste, ulteriormente, en señalar en la dirección de una sabiduría de la vida. Esa experiencia cuando nos liberamos del tiempo pero sólo porque sabemos disfrutarlo, como presente viviente.

Es cierto: el arte contemporáneo conoce el destierro. Y busca un hogar, ahora, cuando los hogares parecen haberse disuelto. Un hogar para el arte es un hábitat para la estética, y es tanto como decir, un locus para la sensibilidad y

los sentimientos. En fin, un espacio donde la belleza sea efectivamente posible, despreciando con vehemencia lo opuesto a la belleza: que es la vulgaridad. Sí, entonces la estética apunta, siempre, hacia el refinamiento y la buena educación, no necesariamente las buenas costumbres.

Jamás estamos solos; nunca nadie lo está. Eso lo hace creer un mundo –ya desapareciente (si cabe el neologismo), fundado en el yo, y entonces, en la individualidad. Siempre estamos relacionados y con otros, incluso aunque estemos solitarios. Es falso que nacemos y morimos solos. Alrededor nuestro hay una abundancia de vida, en múltiples expresiones, de lenguajes, de signos, de luz, de colores y de formas y eso: indeterminación sugestiva, infinito-a-la-mano, el absoluto, sutil, que nos acompaña y sostiene: se trata, para decirlo en forma breve, de la magia de la naturaleza; que no termina –como tampoco comienza– en el planeta.

Referencias bibliográficas

- Alain, (1967). *Sistema de las bellas artes*. Buenos Aires: Ed. Siglo Veinte.
- Anónimo, (1981). *Cantos de Goliardo (Carmina Burana)*. Barcelona-Caracas-México: Seix Barral.
- Arnaldom J., Fernández del Campo, E., (Eds.), (2012). *El arte en su destierro global*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- Barzun, J., (2000). *From Dawn to Decadence. 1500 to the Present. 500 Years of Western Cultural Life*. New York: HarperCollins.
- Bayer, R., (1965). *Historia de la estética*. México: F.C. E.
- Bedau, M. A., and Cleland, C. E., (2010). *The Nature of Life. Classical and Contemporary Perspectives from Philosophy and Science*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Boal, A., (2012). *La estética el oprimido*. Barcelona: Alba.
- Boon, J.-P., Casti, J., Taylor, R. P., (2011). "Artistic Forms and Complexity", en: *Nonlinear Dynamics Psychology Life Sci*, (Abril), Vol 15, N° 2, pp. 265-83.
- Borchers, J., (2011). *Hiperpolis*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- Bourriaud, N., (2015). *La exforma*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Bourriaud, N., (2009). *Postproducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo (3ª edición).
- Bourriaud, N., (2008). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Bouveresse, J., (1993). *Wittgenstein y la estética*. Valencia: Universitat de Valencia.
- Chimal, C., (2009). *Los brazos de Venus. Arte, ciencia y tecnología a través del tiempo*. México, D. F.: ADN Editores.
- Cauquelin, A., (2016). *Las teorías del arte*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo (2ª edición).
- Casti, J., (1998). "Complexity and Aesthetics", en: *Complexity*, Vol. 3, No. 5, 1998, pp. 11-16; on-line: [https://onlinelibrary.wiley.com/doi/pdf/10.1002/\(SICI\)1099-0526\(199805/06\)3:5%3C11::AID-CPLX2%3E3.0.CO;2-L?_cf_chl_jschl_tk__=pmd_V7c.2emPPV0VgrdfgwI8hJzS54FccS7RoYfhOJ_xemI-1635258105-0-gqNtZGzNAmWjcnBszQgR](https://onlinelibrary.wiley.com/doi/pdf/10.1002/(SICI)1099-0526(199805/06)3:5%3C11::AID-CPLX2%3E3.0.CO;2-L?_cf_chl_jschl_tk__=pmd_V7c.2emPPV0VgrdfgwI8hJzS54FccS7RoYfhOJ_xemI-1635258105-0-gqNtZGzNAmWjcnBszQgR)

- Casti, J., Karlqvist, A., (2007) (Eds.). *Art and Complexity*. JAI Press.
- Cellini, B., (2007). *Vida*. Madrid: Cátedra.
- Clair, J., (1999). *Malinconia*. Madrid: La Balsa de la Medusa.
- Clark, K., (1969). *Civilisation. A Personal View*. London: John Murray.
- Cohen, N., (2015). *En pos del Milenio. Revolucionarios milenaristas y anarquistas místicos de la Edad Media*. La Rioja: Pepitas de Calabaza.
- Daix, P., (2002). *Historia cultural del arte modern. De David a Cézanne*. Madrid: Cátedra.
- Danto, A. C., (2005). *El abuso de la belleza*. Barcelona: Paidós.
- De Lomnitz, L. A., (2011). *Cómo sobreviven los marginados*. México, D.F.: Siglo Veintiuno Editores.
- Du Sautoy, M., (2011). *Simetría. Un viaje por los patrones de la naturaleza*. Barcelona: Acantilado.
- Fleckner, U., (2011). “El artefacto como obra de arte. Estrategias para las exposiciones de arte extraeuropeo en el siglo XX”, en: Arnaldo, J., Fernández del Campo, E., (Eds.), *El arte en su destierro global*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, pp. 14-60.
- Empson, W., (2006). *Siete clases de ambigüedad*. México, D. F.: F. C. E.
- Freeland, C., (2010). *Pero ¿esto es arte? Una introducción a la teoría del arte*. Madrid. Cátedra.
- Fumagalli, M., (2012). *La estética medieval*. Madrid: La Balsa de la Medusa.
- Gadamer, H.-G., (1993). *Verdad y método I y II*. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- Galanter, P., (2011). “What is Complexism? Generative Art and the Cultures of Science and the Humanities”, en: 11th Generative Art Conference: <http://www.generativeart.com/on/cic/papersga2008/13.pdf>.
- Galanter, P., (2010). “Against Reductionism: Complexity Science, Complexity Art, and Complexity Studies”, en: *Physica plus. On line magazine of the Israel physical society*, N° 13.
- Galanter, P., (2003). “What is Generative Art? Complexity Theory as a Context for Art Theory”, en: Generative Art 3, 6th International Conference, Politecnico di Milano.
- Garramuño, F., (2015). *Mundo en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. México, D. F.: F. C. E.

- Goethe y Schiller, (1946). *La amistad entre dos genios. (Su correspondencia)*. Buenos Aires: Editorial Elevación.
- Goldberg, J., (2009). *Liberal Fascism. The Secret History of the American Left from Mussolini to the Politics of Change*. New York: Broadway Books.
- Golding, J., (2003). *Caminos a lo absoluto: Mondrian, Mallewich, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko y Still*. Barcelona: Turner.
- Gombrich, E. H., (2002). *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. London: Phaidon.
- Holland, J., (1999). *Emergence. From Chaos to Order*. Helix Books.
- Jimenez, M., (2010). *La querrela del arte contemporáneo*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Laddaga, R., (2006). *Estética de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Levinson, J., (2015). *Contemplar el arte. Ensayos de estética*. Madrid: La balsa de la Medusa.
- Lutterfelds, W., Majetschak, S., (2007). *“Ethik und Ästhetik sind Eins”: Beiträge zu Wittgensteins Ästhetik und Kunstphilosophie*. Peter Lang AG.
- McLuhan, M., (1968). *Message et Massage*. Toronto: International and Pan-American Copyright.
- McLuhan, M., (1969). *La comprensión de los medios como las extensiones del hombre*. México, D. F.: Editorial Diana, S. A.
- Maillard, Ch., (2017). *La razón estética*. Barcelona: Gutenberg.
- Mainzer, K., (2005). *Symmetry and Complexity: The Spirit and Beauty of Nonlinear Science*. World Scientific.
- Maldonado, C. E., (2019). “Solving the Puzzle of a Theory of Complex Systems”, en: *Gazeta de Antropología*, 35 (2), artículo 3; disponible en: <http://hdl.handle.net/10481/59600>.
- Maldonado, C. E., (2016) “Pensar como la naturaleza. Una idea radical”, en: *Unipluriversidad*, vol. 16, N° 2, pp. 41-51; ISSN: 1657-4249; disponible en: <https://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/unip/article/view/328311>.
- Maldonado, C. E., (2013). (2013c). *Significado e impacto social de las ciencias de la complejidad*, Bogotá: Ed. Desde Abajo.
- Maldonado, C. E., (2012). “¿Qué son las ciencias de la complejidad? Filosofía de la ciencia de la complejidad”, En: *Derivas de complejidad. Fundamentos científicos*

- cos y filosóficos*, (Maldonado, C. E., Ed.). Bogotá: Ed. Universidad del Rosario, pp. 7-102.
- Menke, Ch., (2017). *La fuerza del arte*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- Morton, T., (2018). *Hiperobjetos. Filosofía y ecología después del fin del mundo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Mukarovsky, J., (2011). *Función, norma y valor estéticos como hechos sociales*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- Murray, Ch., (2004). *Human Accomplishment. The Pursuit of Excellence in the Arts and Sciences, 800 B.C. to 1950*. New York: Perennial.
- Ordine, N., (2015). *La utilidad de lo inútil. Manifiesto*. Barcelona: Acantilado.
- Perniola, M., (2016). *La estética contemporánea*. Madrid: Machadolibros.
- Pieper, J., (1998). *Leisure. The Basis of Culture*. South Bend, IN: St. Augustine's Press.
- Poirier, J., (sous la direction de), (1991). *Histoire des mœurs*. Vol. I, II, III. Paris: Folio.
- Rancière, J., (2011). *El malestar de la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Read, H., (1969). *Educación por el arte*. Buenos Aires: Losada.
- Sadin, É., (2018). *La siliconización del mundo. La irresistible expansión del liberalismo digital*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Steiner, G., (2002). *Tolstói o Dostoievsky*. Madrid: Siruela.
- Sterckx, P., (textes choisis et commentés par), (2009). *Les plus beaux textes de l'histoire de l'art*. Paris: Éditions Beaux Arts.
- Taleb, N. N., (2012). *Antifragile. Things That Gain from Disorder*. New York: Random House.
- Tiezzi, E., (2006). *La belleza y la ciencia. Hacia una visión integradora de la naturaleza*. Barcelona: Icaria.
- Thomaz, D., (2019). *Polítopos irregulares. Curaduría: Raúl Niño Bernal*. Curitiba: Ipsis Editora e Gráfica.
- Varela, F., (2010). *El fenómeno de la vida*. Barcelona: Ediciones JC.
- Vincent, J.-D., (2002). *Biologie des passions*. Paris: Odile Jacob.

Para la diagramación se utilizaron los caracteres
Callisto MT y Frutiger
Noviembre 2021

El conocimiento es un bien de la humanidad.
Todos los seres humanos deben acceder al saber.
Cultivarlo es responsabilidad de todos.