

Como citar este texto: GUERRA DE HOYOS, C. Creación y cautela. **V!RUS**, São Carlos, n. 6, dezembro 2011. Disponível em: <<http://www.nomads.usp.br/virus/virus06/?sec=4&item=6&lang=pt>>. Acesso em: 00 m. 0000.

Creación y cautela

Carmen Guerra de Hoyos

Carmen Guerra de Hoyos es Arquitecta y Doctora. Profesora Asistente en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Sevilla - Espanha. Investigadora en el grupo de investigación OUT_Arquías, del Departamento de Historia, Teoría y Composición Arquitectónicas.

Resumen

Los nuevos ámbitos que surgen desde la implementación tecnológica han producido una evolución del paradigma del acto creativo desde la segunda mitad del siglo XX. Intentamos acercarnos a ella mediante la introducción de cuestionamientos sobre cómo evaluar las repercusiones de la reproducción y la copia en los medios de comunicación, o la componente cultural de simulacro que acompaña a la sociedad de consumo, ¿Cuáles son los rasgos que podrían definir la creación contemporánea? Desde la exploración de las posibilidades de la experiencia, a la componente de retracción y escucha, algunas posiciones artísticas están enunciando lo que podríamos considerar un nuevo paradigma de lo que supone la creatividad en nuestros días. Retomamos algunas posiciones, como la del arquitecto Enric Miralles, como expresión de valores que podrían caracterizar esa nueva actitud creativa y valoraremos las dimensiones ecológicas de este posible paradigma de creación cautelosa.

Palabras clave: Creación; copia; simulación; tecnología.

¿Viejos mitos para nuevos tiempos?

Reflexionar sobre los criterios de la creación en nuestro presente hace resonar en nuestros oídos palabras que ya hemos leído y escuchado muchas veces, a lo largo de nuestro periodo de aprendizaje como profesionales o investigadores. Disciplinas como la arquitectura, las artes plásticas, el diseño, o la actividad literaria, parecen considerar básico el presupuesto de la creatividad, como herramienta que permite incorporar renovaciones tecnológicas o metodológicas a la época en la que vivimos. En este artículo intentaré exponer por qué la

reflexión contemporánea no debe eludir por más tiempo asumir la reformulación del paradigma de lo creativo, que se desvela en una multiplicidad de disciplinas y procesos artísticos, frente al mantenimiento de los prejuicios que han legitimado la actividad creadora de una buena parte del siglo XX.

Quizás convendría comenzar por hacer explícitos esos prejuicios acotando la definición de creatividad formulada con claridad por la crítica formalista¹ a comienzos del siglo XX. Hanslick y Fiedler (apud MORPURGO-TAGLIABUE, 1977, p. 59-76) reconocen el papel del arte como productor de realidad, frente a las concepciones de arte como *mimesis* y arte como *expresión* que se reflejan en el desarrollo de las prácticas artísticas durante los siglos XVIII y XIX. Ambos paradigmas tienen en común la definición del papel del arte como secundario, respecto una realidad jerárquicamente superior que tratarían de reproducir. Sin embargo, concebir el arte como creación invierte esa relación para proponer un ámbito propio de lo artístico, independiente de lo real, algo que marca indudablemente la evolución y el desarrollo de las vanguardias artísticas desde el postimpresionismo. En palabras de Arnold Hauser:

El arte postimpresionista no puede ya ser llamado, en modo alguno reproducción de la Naturaleza; su relación con la naturaleza es la de violarla. Podemos hablar, a lo sumo, de una especie de naturalismo mágico, de producción de objetos que existen junto a la realidad, pero que no desean ocupar el lugar de esta. Cuando nos enfrentamos con las obras de Braque, Chagall, Rouault, Picasso, Henri Rousseau, Paul Klee, percibimos siempre que en medio de todas sus diferencias nos hallamos frente a un segundo mundo, un supermundo que, por muchos rasgos de la realidad común que pueda exhibir, representa una forma de existencia que sobrepasa y no es compatible con esta realidad (HAUSER, 1988, p. 269-270).

Sin embargo hay que esperar unos años² en la reflexión teórica para encontrar una descripción ajustada de cómo el impacto de esa actitud refleja una época, concretamente en la concepción vital que describe Jean Paul Sartre:

¹ Probablemente la mejor lectura de las propuestas formalistas puede encontrarse en Morpurgo-Tagliabue (1977), aunque conviene confrontarlas con la lectura de Steiner (2001).

² También podemos repasar algunas de las páginas de John Berger (1990, p. 155-156) sobre el cubismo, donde se realiza la misma extensión de la actitud artística a la cultural y social: "¿Cuál era la naturaleza de esa transformación? He señalado en otro sitio (en *Ascensión y caída de Picasso*) la relación entre el Cubismo y la evolución económica, tecnológica y científica de la época. No tiene mucho sentido volver a repetirlo aquí; en su lugar, me gustaría intentar pulir un poco más la definición del significado filosófico de esas evoluciones y de su coincidencia.....El engranaje del sistema imperialista mundial; opuesto a este, una internacional socialista; los cimientos de la física, la fisiología y la sociología modernas; el incremento en el uso de la electricidad, la invención de la radio y el cine; el inicio de la producción en cadena; la publicación de periódicos de circulación de masas; las nuevas posibilidades estructurales ofrecidas por el hierro y el aluminio; el rápido desarrollo de las industrias químicas y de producción de materiales sintéticos; la aparición del automóvil y del aeroplano: ¿qué significa todo ello?. Existen momentos de convergencia, cuando numerosas evoluciones entran en un periodo de cambio cualitativo similar, antes de divergir en una multiplicidad de términos nuevos. Sólo algunos de quienes viven en ese momento pueden comprender todo el significado del cambio cualitativo que está teniendo lugar; pero todos son conscientes de que los tiempos están cambiando: el futuro, en lugar de ofrecer una continuidad, parece avanzar hacia ellos.....Es importante comprender el profundo alcance filosófico de las consecuencias de este cambio y asimismo las razones por las que se lo puede denominar cualitativo. No se trata simplemente de una mayor rapidez en el transporte o en la transmisión de mensajes, de un vocabulario científico más complejo, de una mayor acumulación de capital, de la ampliación de los mercados, de la aparición de organizaciones internacionales, etc. El proceso de secularización del mundo había quedado al fin completado. Los argumentos contra la existencia de Dios habían logrado muy poco. Pero el hombre se vio entonces con la capacidad de *extenderse* indefinidamente allende lo inmediato: se apoderó del territorio espacial y temporal en el que hasta entonces se había supuesto la existencia de Dios.....La segunda

Para nosotros el *hacer* es revelador del *ser*, cada además dibuja figuras nuevas sobre la tierra y cada técnica y cada útil es un sentido abierto al mundo: las cosas tienen tantas caras como hay modos de servirse de ellas. Nosotros ya no estamos con los que requieren poseer el mundo, sino con quienes quieren cambiarlo, y es al propio proyecto de cambiarlo a lo que el mundo revela los secretos de su ser (SARTRE, 1950, p. 201).

Esta llamada a la acción es la que hace que la creación del propio mundo sea nuestra responsabilidad desde entonces. Por eso es para nuestra cultura tan importante, porque apoya en la acción creativa su propia definición como mundo. El artista ha visto, en apenas tres siglos, cómo su práctica ha derivado del trabajo por encargo de los mecenas, al papel de renovador e intérprete social, encargado de visibilizar los nuevos mundos y ponerlos al alcance de la sociedad. De la reproducción a la revolución, con la técnica a su servicio, pero ¿ha sido realmente así?³

Walter Benjamin detecta una falla en esa aparente alianza entre técnica, creatividad, arte y progreso en su conocido ensayo "El arte en la época de la reproductibilidad técnica" (BENJAMIN, 2008)⁴, aunque va a ser un tema que aflora en una buena parte de sus escritos, como en el que realiza sobre Karl Krauss:

Durante mucho tiempo, demasiado, se ha puesto el énfasis en lo creativo. Pero tan creativo lo será solamente quien evite el encargo y el control. El trabajo encargado, controlado, cuyos modelos son el trabajo político y el técnico, solamente produce suciedad y desechos, destruye por completo el material, desgasta lo creado, criticando sus propias condiciones, y viene a ser con ello lo contrario del trabajo que hace el diletante, que disfruta creando. La obra de éste es en cambio inofensiva y pura; consume y purifica lo que es magistral (BENJAMIN, 2009a, p. 375-376).

Desde esta perspectiva, de la interacción entre modernización del trabajo y arte no surge la creación, sino que se destruye. Para Benjamin, pese a la legitimidad de la que cada época disfruta, de encontrar las formas de expresión adecuadas a sus recursos técnicos⁵, la

consecuencia implicaba la relación del ser con ese mundo secularizado. Había dejado de haber una discontinuidad esencial entre lo individual y lo general. Lo invisible y lo múltiple habían dejado de mediar entre cada individuo y el mundo. Cada vez resultaba más difícil pensar en términos de haber sido *situado* en el mundo. Cada hombre formaba parte del mundo y era inseparable de éste. En un sentido enteramente original, que sigue estando en la base de toda conciencia moderna, cada hombre *era* el mundo que había heredado."

³ Esta hipótesis la defendí en mi investigación doctoral (GUERRA DE HOYOS, 2008, p. 131-138) como parte de una discusión más profunda de la relación del hombre con el medio en el ciclo de la cultura moderna. Si bien puede resultar todavía arriesgado, de cara al panorama del pensamiento estético, hablar de un nuevo paradigma general de lo creativo, parecen encontrarse indudables convergencias entre actitudes artísticas contemporáneas en prácticas muy diversas, y que acompañan a propuestas teóricas generadas en la filosofía, la sociología, o la geografía. Más pasos de esta investigación pueden registrarse en (GUERRA DE HOYOS, 2010) como comunicación a un congreso cuya temática general era la revisión de la crisis del sistema artístico. Se trata de una hipótesis en transformación, cuyos avances expongo en el presente artículo. La dimensión colectiva o de participación en la experiencia artística, se recoge en los análisis sobre la recepción de la obra de arte de raíz fenomenológica y hermenéutica a los que hago alusión un poco más adelante en el texto, sin embargo la creación colectiva, como presupuesto específico no ha sido recogido por mi investigación todavía, aunque es una posibilidad a incorporar en lo venidero.

⁴ Las referencias de Walter Benjamin están tomadas de la última reedición de sus obras por la editorial Abada. Sobre esta base el Círculo de Bellas Artes de Madrid ha promovido la creación de un Atlas digital (VVAA, 2010a) que induce una comprensión temática de las mismas y modifica la relación del lector con los textos de Benjamin. Reflexionaremos sobre esta cuestión a lo largo del texto.

⁵ "El estudio concreto del arte de masas conduce necesariamente a la cuestión de la reproducción técnica de la obra de arte. `A cada época le corresponden técnicas de reproducción que están completamente determinadas -dice Fuchs-

creatividad artística debe establecer la oportunidad de la experiencia estética, de la aparición del aura, que no se produce en la relación mercantilizada, banalizada, con los objetos artísticos o con sus reproducciones.

El discurso de Benjamín se asienta como un estatuto fundamental de nuestros prejuicios sobre lo que el proceso creador busca y depara: la trascendencia de la discursividad propia de la técnica merced a la práctica artística. Con esa declaración de principios se está incardinando en un sistema heredado de crítica y reconocimiento estético, de raigambre idealista, que va a mantenerse a duras penas durante los ataques de algunas vanguardias de principios de siglo XX, como el surrealismo, dadá o constructivismo, pero que, a partir de la segunda guerra mundial, no puede contener los nuevos valores y categorías estéticas de la sociedad de consumo de masas, donde la reproducción y la técnica producen un nuevo espacio de acción: los medios de comunicación.

En estos medios, el debate sobre la experiencia directa del arte, queda desmantelado, puesto que es justamente la mediación de la experiencia lo que caracterizaría una parte de la actividad artística en los medios. ¿Cómo influyen estas transformaciones en la creación artística? En primer lugar introduciendo una aceleración y dilatación del horizonte creador, con la generación de una nueva esfera de cultura mediática. Pero quizás lo que supone la puesta en cuestión definitiva de los presupuestos creativos formalistas, es la aparición del estatuto de la simulación⁶. Baudrillard es de los primeros que reflexionan sobre la aparición de este nuevo vector, pero la reflexión que incorporamos es de José Manuel Cuesta Abad en una relectura de textos de Pierre Klossowsky:

[...] el simulacro tiene la apariencia de lo real porque lo real tiene la apariencia perfecta del simulacro. El arte puede hacernos olvidar que es arte y al mismo tiempo recordarnos que es tan real como la realidad misma....con el mundo verdadero hemos suprimido también el aparente...nada de apariencia, pues no hay esencia o realidad que oponerle. Sólo disimulación del simulacro, aparición de lo inaparente, arte que se oculta por su arte [...] (CUESTA ABAD, 2008, p. 82-83).

Por tanto, una de las características principales de la producción artística, en la cultura global es que realidad y reproducción se han hecho indiscernibles. La actitud creativa no se remite al ámbito de la ficción, como solía, sino que nuestro entorno está al alcance de la transformación y la simulación creativa. En estas condiciones la tecnología es el soporte básico de la operación artística o pseudoartística. Sin ella, el arte se convierte en recreación, pero de sus antiguas

Éstas representan su posibilidad de desarrollo técnico y son en consecuencia...el resultado de las necesidades de la época. Por la misma razón, no es asombroso que toda transformación histórica profunda que tenga por consecuencia que dominen otras clases que hasta entonces... implique también un cambio de las técnicas gráficas, de las técnicas de reproducción'' (BENJAMIN, 2009b, p. 107).

⁶ El impacto de los medios de comunicación de masas en la cultura se registra desde varios frentes en la reflexión teórica, hemos citado el concepto, sobradamente conocido, de simulacro aportado por Jean Baudrillard (2005), pero también lo encontramos en Theodor Adorno, como refleja el excelente análisis de José Luis Pinillos Díaz (1997).

condiciones⁷, por lo que se enmascara o diluye el soporte tecnológico, pero a costa de acentuar la componente de simulacro.

En estas condiciones la creatividad se enfrenta a la generación de la diferencia para poder ser reconocible, pero ¿cómo generar una diferencia lo suficientemente válida para que se reconozca su capacidad de innovación creadora? Según Boris Groys (2005), la generación de lo nuevo vendría condicionada por su inserción en el sistema global de lo estético, operando por diferencia con el resto de lo producido, no por su significación o referencia propias.

La acción creativa parece querer escapar de su ligazón tradicional al ámbito artístico, alcanzando la producción de implementos de la vida diaria, en lo que se ha venido a denominar estetización de la vida cotidiana. Sin embargo, esa estetización no pierde su relación con la simulación y la representación de lo ficticio, generando un interés cada vez mayor de algunas prácticas espaciales como la arquitectura o la escultura, por la experimentación con la capacidad ambiental o atmosférica del espacio.

Creatividad y experiencia

Si observamos, con cierta mirada crítica, la producción artística de las últimas décadas, podemos apreciar una tendencia creciente a la exploración de un territorio, que podríamos denominar intermedio, entre realidad y ficción. El crecimiento de las performances, y de su ámbito de acción, desarrollándose en escenarios cada vez más cotidianos, parece hablarnos de la incorporación continua de la temática de la indefinición entre realidad y ficción, que detectábamos desde la aparición del vector del simulacro.

Sin embargo, en estas experimentaciones, se introduce un actor que en el a priori del acto creativo siempre se quedaba fuera, en un plano secundario de recepción de la obra y sus efectos, el espectador. Este se conforma como una condición necesaria en estas acciones artísticas, es juez y parte, a veces conscientemente y otras como partícipe de una experiencia distraída en su transcurso urbano⁸. El emborronamiento entre ficción y realidad se produce como resultado de asimilar la obra artística, a la experiencia efímera, única, imprevisible, con el espectador como agente variable y activo, pero siempre reproducida técnicamente a posteriori.

El incremento creativo que produce la recepción de la obra de arte es un tema recurrente en las teorías estéticas de raíz hermenéutica, puesto que la recepción no es una mera repetición sino que genera una comprensión, una interpretación propias que amplía creativamente el ser

⁷ Valga el ejemplo de los conciertos *unplugged*, como forma de volver a las condiciones originarias de producción musical que, sin embargo, implican una tecnología de apoyo tan sofisticada como las producciones normales. No se trata de música espontánea, sino de simulación de esa espontaneidad.

⁸ Tomemos como ejemplo la experiencia de Paul Auster y Sophie Calle en "Gotham Handbook. Nueva York: instrucciones de uso" (VVAA, 2010b).

mismo de la obra de arte⁹. Pero este énfasis en la unicidad de la experiencia artística, su componente de aleatoriedad, su carácter efímero, son cuestiones que condicionan la recepción de la obra. Lo hacen con un sentido de potenciar la experiencia misma, de reclamar la atención sobre lo accesorio, lo distinto que nos depara, es decir, la intención de estas prácticas es generar un sentido vivencial de la experiencia artística.

La vivencia, *erlebnis*¹⁰, es el tipo de experiencia aurática, una trama de espacio y tiempo entretnejidos que, según Benjamin, producen o deben producir las obras artísticas, por lo que, detrás de esa aparente renovación de las prácticas artísticas nos vemos otra vez de vuelta en los mismos prejuicios recurrentes sobre el arte que subyacen aún hoy. ¿No son ese tipo de experiencias "especiales", las que quiere deparar el arte urbano? Sorprendernos de manera que el espacio nunca vuelva a ser el mismo para nosotros, aunque la instalación o la performance hayan terminado.

Conseguimos, eso sí, que el arte, apoyado por su reproducción mediática, eternice la obra, cuando ya la obra misma no existe. Ni siquiera en las acciones más permanentes del Land-Art la realidad logra borrar el recuerdo de la reproducción de la acción inicial. Todo el mundo tiene la imagen mental de la Spiral Jetty de Robert Smithson en su estado inicial, pese al deterioro que el paso del tiempo y las corrientes de agua han producido en ella. El énfasis en la experiencia directa acaba produciendo una mediación eterna de la obra en su reproducción mediática, una paradoja que la crítica estética no acaba de aceptar cuando compara la desaparición del objeto artístico con una crisis en el sistema del arte¹¹.

Quizás resulte un diagnóstico demasiado conservador, fruto de una necesidad de categorización estética que resulta poco operativa en las condiciones culturales contemporáneas. Convendría repensar los parámetros que podrían considerarse como específicamente descriptivos del proceso creativo en la actualidad para ver si la desmantelación del objeto artístico supone necesariamente la crisis entera del sistema artístico, o se trata solamente de una puesta en cuestión de la creatividad tradicional.

Leyendo el proceso creativo de derecha a izquierda

Leer de derecha a izquierda es un procedimiento inusual para la cultura occidental, aunque en otras culturas se lee y se escribe justamente de esa manera. Lo que se reivindica en ese

⁹ Para Gadamer (1993, p. 168) "repetición no quiere decir que algo se repita en sentido estricto, esto es, que se lo reconduzca a una cierta forma original. Al contrario, cada repetición es tan original como la obra misma."

¹⁰ El concepto de vivencia, *erlebnis*, tiene su origen en el Romanticismo alemán, y se retoma por diferentes tendencias artísticas de manera puntual a lo largo de los siglos XIX y XX (MORPURGO-TAGLIABUE, 1977), pero no es hasta la revisión de la Fenomenología Estética, realizada por Merleau Ponty y Duffrenne (1982) y sobre todo por la Hermenéutica de Hans Georg Gadamer (1993), cuando se alcanza su máximo nivel de implicación con la tarea artística y receptora de la obra de arte.

¹¹ Como referencia valdría el primer congreso europeo de estética celebrado en Madrid en noviembre de 2010, ver http://web.uam.es/otros/estetica/concepto_del_congreso.htm

procedimiento es un modo distinto de acercarnos al pensamiento y la historia de las ideas sobre la creación, puesto que estamos en un contexto cultural en el que se están reformulando las bases mismas del pensamiento del ciclo moderno¹². Un desplazamiento necesario cuando, como hemos visto con anterioridad, es fácil recaer en prejuicios previos sin apenas darnos cuenta. En esta coyuntura buscar otro modo de revisar lo pensado, nos lleva a replantearnos el modo de comprender o de mirar, examinar lo sucedido en otro orden, con otras reglas, de derecha a izquierda o de abajo arriba, de modo que podamos profundizar en un pasado aparentemente bien conocido para encontrar explicaciones convincentes a nuestro presente.

Pero además queremos introducir aquí un recuerdo a Enric Miralles, y su propuesta personal de aproximación al espacio y a la actividad artística. Miralles obtiene el grado de doctor en Arquitectura con una tesis titulada "Cosas vistas a izquierda y derecha (sin gafas)" en 1987 documento que contaba con un alto grado de innovación y creatividad en el proceso investigador, no siempre bien recibido¹³. Aceptando el envite y las coordenadas de Miralles, parece necesario introducir un giro más en la comprensión que proponemos con la inversión del sentido de la lectura.

Su reflexión produce sobre la interacción entre la reproducción de diferentes imágenes puestas unas junto a otras en un orden peculiar. La colección de ilustraciones que acompañaba al texto doctoral respondía al mismo de una forma dialogada, no como un refrendo o una coartada argumental. Podemos encontrar un referente de este modo de proceder en el Atlas Mnemosyne (1924-1929) de Aby Warburg (2010). El recuperado interés sobre este conjunto de obras lo reubica en la producción artística del siglo XX como un precedente de lo contemporáneo. Lo diferencial de Warburg es la paradójica ausencia de interés por encontrar un sentido único de lo que intenta contar o definir. Un concepto, o a veces una obsesión, se materializa en una multiplicidad de imágenes, de diferentes procedencias culturales y épocas que, en su coexistencia espacial, hablan por sí mismas de algo que está más allá de cualquier representación, o más precisamente, de algo que está en todas esas representaciones y en ninguna al mismo tiempo.

No hay una jerarquía en el modo de contar sino una aproximación por cercanías, por tentativas, por afinidades, por similitud. Algo parecido está haciendo en una fecha cercana Walter Benjamin en su "Pasajes" (2005). Un texto recopilación de una multiplicidad de textos, en los que plantea un orden tan convencional como el alfabético. El libro de los Pasajes es difícil de encuadrar en cualquier categoría textual, pese a haberse reflexionado

¹² Aunque podrían citarse un buen número de pensadores, hacemos referencia explícita a los planteamientos de Peter Sloterdijk (2003, 2004, 2006, 2010) pero también a la hipótesis sobre la constitución de lo moderno de Bruno Latour (1993).

¹³ Tras un proceso de corrección de la primera entrega de 1987, rechazada por el tribunal. Moneo (2009) recuerda y revisa el proceso en su texto "Cosas vistas de derecha a izquierda (sin gafas). Un comentario a la tesis doctoral de Enric Miralles Moya, 1987". (No disponemos de referencia bibliográfica de la tesis de Miralles, aunque sí de textos que recogen alguna de sus formulaciones, el texto de Moneo está disponible como recurso electrónico cuya referencia incorporamos en la bibliografía.)

exhaustivamente sobre él pero, si lo ponemos en comunicación, en diálogo, con la obra de Warburg, empieza a surgir una comprensión diferente de ambas colecciones.

Cada una a su modo lo que plantean, y en eso están anticipando las condiciones de la producción cultural de principios de siglo XXI, es cómo trabajar con una larga cultura, donde la sedimentación de los productos, de los objetos, de las ideas, ha generado una acumulación larga de interpretaciones y lecturas diferentes. Algo que parece desvincularse de la producción de lo nuevo como objetivo primario, y por lo tanto no responde al paradigma de creatividad que estos mismos autores reconocen como válido para su época¹⁴.

Enric Miralles se sitúa en esa línea y propone la interacción, el diálogo, entre un texto - como recopilación de comentarios, sugerencias- y una recopilación de ilustraciones de diferente factura, incluyendo dibujos de sus propias obras o proyectos. La propuesta nos parece interesante en el sentido de apreciar cómo, la producción de lo nuevo, se ampara en la comprensión, en la relectura de lo anterior sin intención de producir una historia o una narración, ni siquiera la aproximación a encontrar un sentido genealógico, sino la generación de una colección de fragmentos afines en la que insertarse, como una capa dentro de un hojaldre.

Trabajar con fragmentos es una condición cultural contemporánea que encontramos reflejada en numerosos discursos. Partamos de éste del artista Perejaume:

Hemos convertido al mundo en una postal repetida, la única con luz en la superficie del olvido, y ahora necesitamos –inseguros de existir- fragmentos que revelen fragmentos, retrovisores que diferencien y constaten cada momento de esta postal inabarcable que vivimos por delante y escribimos por detrás (apud RAQUEJO, 1998, p. 94).

El mundo que quiere contar Perejaume es sin duda nuestro mundo. Una época dónde la incertidumbre sobre lo que nos espera es sólo comparable a lo inasible del pasado que creemos conocer. De la Historia no tenemos ya certezas que nos permitan componer nuestro propio sentido o la previsión de lo que viene. No nos quedan nada más que restos, trozos descompuestos con los que encontrar un sentido a nuestra época. Miralles lo sabía bien cuando intervenía en realidades construidas, basta recordar su propuesta para el Ayuntamiento de Utrecht para encontrar un ejemplo de ese trabajo con lo fragmentario. Una condición que reflejaba en sus montajes fotográficos que aunaban la visión de lo particular y lo efímero, con la de lo panorámico.

Sin embargo, esta sensibilidad que encontramos en un conjunto de autores y artistas del siglo XX, empieza a tener un refrendo teórico en la actualidad:

La lectura suscita sin embargo una cuestión crítica de mayor alcance, en la medida en que todo indica que tiende a ser incompatible con el hecho

¹⁴ Dos lecturas convergentes con este planteamiento pueden encontrarse en Zalamea (2008) y Didi-Huberman (2010).

cronológico-causal que suele prevalecer en la exposición historiográfica. *La lectura es extemporánea de raíz*. Lo que significa que, lejos de atenerse –cuando se `deja llevar´ en lo posible por la dinámica de los textos- a un patrón temporal prefabricado o a un esquema etiológico impuesto desde fuera, el acto de lectura produce sus propias trayectorias temporales y propicia algo semejante a una coalescencia de lo sincrónico, lo diacrónico y lo anacrónico. Esta tendencia intempestiva no cesa de lanzar un desmentido contra el ídolo de la progresividad crítica, y enfrenta antes o después al hecho- que a más de uno se le antojará insensato o alarmante- de que las obras de, pongamos, Joyce, Proust, Musil o Beckett pueden encontrar en Schlegel, Solger, Jean Paul o Carlyle una comprensión crítica más penetrante y esclarecedora que en muchas de las exégesis filológicas o de los más refinados y formalizados métodos de análisis literarios de sus épocas (CUESTA ABAD, 2010, p. 9).

Dicho de otro modo, se revela que la verdadera capacidad de la lectura, la interpretación y la comprensión de textos, obras, experiencias, es la de encontrar su suelo de afinidades electivas, de manera extemporánea. La creación no sería entonces el derivado de esa cultura de consumo que propone la generación de una Groysdiferencia en el sistema de signos estético-museístico¹⁵ sino que tendría un nuevo suelo de acción que tendría más que ver con operar con relaciones existentes que con la creación de un mundo propio.

Podemos encontrar diferentes maneras de nombrar esta actitud: crear es cultivar, dice Hugo Mujica (2002), acoger, dar espacio y tiempo, pero también la vemos descrita en la obra de otros poetas como José Ángel Valente¹⁶ o Paul Celan¹⁷ y, de manera implícita, en la obra de arquitectos como Mockbee, Siza o Navarro Baldeweg. La retracción, la escucha, son acciones que acompañan a ese tipo de creación, atender a la realidad que habla, a quien está dispuesto a escuchar. Una capacidad que tiene posibilidades más amplias de las que parece a simple vista, como descubre Jean-Luc Nancy:

Escuchar es ingresar a la especialidad que, *al mismo tiempo*, me penetra: pues ella se abre en mí tanto como en torno a mí, y desde mí tanto como hacia mí: me abre a mí tanto como afuera, y en virtud de esa doble, cuádruple o séxtuple apertura, un "sí mismo" puede tener lugar. Estar a la escucha es estar *al mismo tiempo* afuera y adentro, estar abierto *desde* afuera y *desde* adentro, y por consiguiente de una a otro y de uno en otro. La escucha consistiría así la singularidad sensible que expresa en el modo más ostensivo la condición sensible o sensitiva (aistética) como tal: la partición de un adentro/afuera, división y participación, desconexión y contagio (NANCY, 2007, p. 33-34).

Así parece que el vuelco que se propone con este cambio en la creación, del hacer al recoger, no produce una anulación del yo, sino más bien lo contrario, su dilatación en la copertenencia con el mundo exterior. Algo que es un contrapeso cultural para una civilización global que

¹⁵ que recordábamos con Groys (2005).

¹⁶ "Quizá el supremo, el sólo ejercicio radical del arte sea un ejercicio de retracción. Crear no es un acto de poder (poder y creación se niegan); es un acto de aceptación o reconocimiento. Crear lleva el signo de la feminidad. No es acto de penetración en la materia, sino pasión de ser penetrado por ella. Crear es generar un estado de disponibilidad, en el que la primera cosa creada es el vacío, un espacio vacío" (VALENTE, 1999, p. 41).

¹⁷ Sobre todo en textos como "El discurso de Bremen" o "El meridiano", recogidos en CELAN (1999, p. 497-510).

produce el extrañamiento de la realidad y su simulación constante. Este tipo de actitud no es un cambio episódico sino epocal, pues es en los cambios de las categorías de la sensibilidad donde se aprecian en primer lugar las transformaciones culturales profundas¹⁸, y entendemos que este cambio tiene que ver sustancialmente con los modos de relacionarse con el medio que se proponen desde la ecología.

Dos potencialidades inéditas del acto creativo que vienen a resolver graves carencias de la cultura contemporánea, puesto que si la necesidad de la sostenibilidad o la precaución ecológica están ampliamente reconocidas, no está menos referenciada la crisis del individuo y del sujeto, desde la sociología a la literatura o a la filosofía¹⁹. Pero que además permite incorporar el vector de la técnica como una de las condiciones de la mediación, no como algo que impide la verdadera experiencia, sino como un agente relacional.

En ese sentido entendemos la propuesta que, metatextos como el Atlas de Walter Benjamin (VVAA, 2010a)²⁰, despliegan en el medio digital. Un juego de multiplicación de las posibilidades de lectura que no impide la recepción tradicional de los escritos o la posibilidad de escribir ensayos sobre sus obras, pero que genera un campo de juego e interpretación distintos, poniendo en cuestión qué puede ser ahora leer a un autor como Walter Benjamin. Volvemos a encontrar la condición de fragmentación, y de relación entre textos e imágenes que hemos mencionado con anterioridad a propósito de Miralles, como herramientas que generan resonancias mutuas y relaciones propias.

La incorporación de la tecnología y su traslación, desde el campo instrumental al relacional, nos parece una condición imprescindible para esta época que parece que comienza, un reconocimiento necesario, y una responsabilidad que no puede ser ya eludida en las disciplinas técnicas, emancipadas de los valores culturales en el ciclo de la modernidad, respondiendo a las hipótesis de Latour (1993).

¹⁸ Como describe Chantal Maillard: "Los modos en los que se manifiestan las categorías de la sensibilidad son indudablemente culturales y cuando una cultura degenera, se advierten en ellos los síntomas. Conviene, entonces, recuperar las formas de la sensibilidad depurando sus terminales: los propios sentidos. La mirada, por ejemplo, siempre anticipada por el juicio, o la escucha....huyendo tanto del ruido interno (el incesante parloteo de la mente) como del externo, el gorjeo incesante de la palabra vana....reaprender el mundo mediante el oído.....el gesto también tiene su importancia...conviene, pues, hacer parco el gesto y adecuarlo a la cadencia del propio cuerpo, a su flujo, después de depurar las intenciones. Luego por supuesto está la conciencia. No me refiero a la conciencia moral, sino a la capacidad de observar y de observarnos, de sentirnos y de sabernos. De sabernos en soledad y en compañía. De sabernos en los otros. Pues en la polémica entre lo otro y lo mismo, nos olvidamos a menudo de que nos parecemos" (MAILLARD, 2009, p. 38).

¹⁹ Giddens (2000), Lipovetsky (1986), Levinas (1993). Baste para reconocerla un fragmento "La paradoja se sustenta, pues, en esto: para hacerlo todo -para (re)presentarlo todo o (re)producirlo todo, en el sentido más fuerte-, es preciso no ser nada por sí mismo, no tener nada propio, sino una aptitud igual para toda suerte de cosas, de papeles, de caracteres de funciones, de personajes, etc. La paradoja enuncia una ley de impropiedad que es la ley misma de la mimesis: sólo el `hombre sin atributos`, el ser sin propiedad ni especificidad, el sujeto sin sujeto (ausente en sí mismo, distraído de sí mismo, privado de sí) es capaz de presentar o producir en general" (CUESTA ABAD, 2006, p. 107).

²⁰ El Atlas es un recurso electrónico, disponible en la referencia citada en bibliografía. Como herramienta interactiva dispone de licencia específica, aunque remite a las diferentes ediciones más recientes y cuidadas de la obra de Benjamin en idioma español.

¿Una creación cautelosa?

El mismo Latour revisa la relación entre la transformación del entorno en los últimos años y la del concepto de diseño, apreciando su evolución, desde una actitud altamente agresiva con el entorno, al desarrollo de nuevas capacidades de relación y de interacción con el medio. Esto vendría a señalar que diseñar es sustancialmente diferente del paradigma de creación, que es el que avalaba la actitud anterior, y vincula este cambio a un modo distinto de entender el espacio:

El concepto que es clave para conciliar esos dos conjuntos de las pasiones y por la invención de este extraño papel de una precaución de Prometeo, es el de la explicitación. Explicitación es una consecuencia del concepto de los sobres. El sobre es un término que seguramente llamará la atención de arquitectos y diseñadores: estamos envueltos, enredados, rodeado, que nunca se fuera sin tener recrea otra más artificial, más frágiles, sobre más de ingeniería. Nos movemos de sobres para sobres, de los pliegues de los pliegues, no de una esfera privada a la Gran Fuera (Latour, 2008, p. 8, nuestra traducción)²¹.

Él hace referencia explícita en su trabajo a los planteamientos de Peter Sloterdijk (2006), en su desarrollo de una metafísica de base espacial, anclando la explicación de nuestro estar en el mundo al desarrollo de esferas de inmunidad espacial. La afinidad de este planteamiento de Latour con el paradigma de lo creativo del que hablábamos antes es más que evidente. El cambio terminológico, al menos en lengua española, no es especialmente afortunado, dadas las resonancias que el concepto diseño tiene en esta lengua, pero la descripción de sus posibilidades y de su campo de acción son plenamente acertadas. Coincidimos por tanto con su planteamiento, aunque lo que se describe, respecto a la acción de diseñar responde, desde la perspectiva que hemos planteado, a las transformaciones más que evidentes del paradigma de la creación en los últimos decenios.

Latour detecta una ampliación del concepto de diseño que tiene que ver con el cambio en la relación con los objetos y con el sentido de la acción en general. En primer lugar es un aumento en significados (planear, definir, proyectar, codificar, disponer) y un aumento en extensión (más campos de producción). El diseño podría considerarse una nueva teoría de la acción postprometéica: si Prometeo es el símbolo de ir hacia delante y romper con el pasado, de construir, el diseño incide en la acción sobre lo ya construido, lo preexistente, pero también en la atención al detalle y a lo que pasa después, sería algo así como un Prometeo cauteloso.

Permitiría además dar sentido en cuanto los artefactos se vuelven conjuntos complejos de temas contradictorios, con una nueva definición de materialidad que tendría que ver con la codificación y la digitalización de lo virtual. Partiendo de asumir que diseñar es siempre

²¹ Del original en Inglés: "The concept that is key for reconciling those two sets of passions and for inventing this strange role of a precautionary Prometheus, is that of *explicitation*. Explicitation is a consequence of the concept of envelopes. The envelope is a term that will surely draw the attention of architects and designers: we are enveloped, entangled, surrounded; we are never outside without having recreated another more artificial, more fragile, more engineered envelope. We move from envelopes to envelopes, from folds to folds, never from one private sphere to the Great Outside" (LATOUR, 2008, p. 8).

rediseñar, se trata de un concepto remedial, y debe incorporar una dimensión ética, de reconocer el buen diseño versus el mal diseño, reivindicando la coexistencia entre materialidad y moralidad.

La metáfora misma que propone, pensar en un Prometeo precavido o cauteloso, en su acción de traer el fuego a los mortales, es especialmente sugerente, sobre todo en su pregunta final que asumimos como un cuestionamiento necesario: ¿Será Prometeo alguna vez lo suficientemente cauteloso como para rediseñar eficazmente el planeta? O trasladando la pregunta a los términos creativos ¿Podrán estas nuevas capacidades del acto creativo solventar los retos que la sostenibilidad, la innovación y la tecnología inducen en la cultura contemporánea?

Bibliografía

BAUDRILLARD, J. **Cultura y Simulacro**. Barcelona: Kairós, 2005.

BENJAMIN, W. Eduard Fuchs coleccionista e historiador. In: BENJAMIN, W. **Obras II, 2**. Madrid: Abada, 2009b.

BENJAMIN, W. **El libro de los Pasajes**. Madrid: Akal, 2005.

BENJAMIN, W. Karl Krauss. In: BENJAMIN, W. **Obras II, 1**. Madrid: Abada, 2009a.

BENJAMIN, W. La obra de arte en la época de la reproductividad técnica. In: BENJAMIN, W. **Obras I, 2**. Madrid: Abada, 2008. Primera edición 1936.

BERGER, J. El momento del cubismo. In: BERGER, J. **El sentido de la vista**. Madrid: Alianza, 1990, p. 153-178.

CELAN, P. **Obras completas**. Madrid: Trotta, 1999.

CUESTA ABAD, J. M. Aut: out. El dilema de Beckett. In: **VVAA**. Tentativas sobre Beckett. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2006.

CUESTA ABAD, J. M. **Clausuras (de Pierre Klossowsky)**. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2008.

CUESTA ABAD, J. M. **La transparencia informe**. Madrid: Abada, 2010.

DIDI-HUBERMAN, G. **Atlas ¿cómo llevar el mundo a cuestas?** Madrid: Museo Reina Sofía, 2010.

DUFRENNE, M. **Fenomenología de la experiencia estética**. Valencia: Fernando Torres, 1982.

- GADAMER, H.-G. **Verdad y método**. Salamanca: Sígueme, 1993.
- GIDDENS, A. **La transformación de la intimidad**. Madrid: Cátedra, 2000.
- GROYS, B. **Sobre lo nuevo**: ensayo de una economía cultural. Valencia: Pre-Textos, 2005.
- GUERRA DE HOYOS, C. Hacer es actuar: una revisión del acto creativo desde la contemporaneidad. In: **Congreso europeo de estética**. Sociedades en crisis: Europa y el concepto de estética. Madrid: Publicaciones del Ministerio de Cultura, 2010, p. 485-490. Disponible en: <http://web.uam.es/otros/estetica/concepto_del_congreso.htm>.
- GUERRA DE HOYOS, C. **La contemporaneidad de la arquitectura rural**: adaptación, resistencia o dilatación. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2008.
- HAUSER, A. **Historia social de la literatura y del arte**. Madrid: Labor, 1988.
- LATOURET, B. A cautious Prometheus? a few steps toward a philosophy of design (with Special Attention to Peter Sloterdijk). In: **Design History Society**. Falmouth, Cornwall, 3rd September 2008. Disponible en: <<http://www.docser.com/A-Cautious-Prometheus-A-Few-Steps-Toward-a-Philosophy-of-1649935>>.
- LATOURET, B. **Nunca hemos sido modernos**: ensayo de antropología simétrica. Madrid: Debate, 1993.
- LEVINAS, E. **Entre nosotros**: ensayos para pensar en otro. Valencia: Pre-textos, 1993.
- LIPOVETSKY, G. **La era del vacío**. Barcelona: Anagrama, 1986.
- MAILLARD, C. **Contra el Arte y otras imposturas**. Valencia: Pre-textos, 2009.
- MIRALLES MOYA, E. **Cosas vistas de derecha a izquierda (sin gafas)**. Tesis inédita (doctoral). Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya, 1987. Referencias a esta tesis en: BESTUÉ, D. **Enric Miralles**: a izquierda y derecha (también sin gafas). Barcelona: Tenov, 2010.
- MONEO, R. Cosas vistas de derecha a izquierda (sin gafas). Un comentario a la tesis doctoral de Enric Miralles Moya, 1987. **DC. Revista de crítica arquitectónica**. Febrero 2009, n. 17-18, p. 115-128. Disponible en: <<http://upcommons.upc.edu/revistes/handle/2099/9303>>.
- MORPURGO-TAGLIABUE, G. **La estética contemporánea**: una investigación. Buenos Aires: Losada, 1977.
- MUJICA, H. **Poéticas del vacío**. Madrid: Trotta, 2002.
- NANCY, J.-L. **A la escucha**. Buenos Aires: Amorrortu, 2007.
- PINILLOS DÍAZ, J. L. **El corazón del laberinto**. Madrid: Espasa, 1997.

RAQUEJO, T. **Land Art**. San Sebastián: Nerea, 1998.

SARTRE, J. P. **Qué es la literatura**. Buenos Aires: Losada, 1950.

SLOTERDIJK, P. **Esferas I**. Madrid: Siruela, 2003.

SLOTERDIJK, P. **Esferas II**. Madrid, Siruela, 2004.

SLOTERDIJK, P. **Esferas III**. Madrid, Siruela, 2006.

SLOTERDIJK, P. **Ira y tiempo**. Madrid: Siruela, 2010.

STEINER, G. **Gramáticas de la creación**. Madrid: Siruela, 2001.

VALENTE, J. Á. Cinco fragmentos para Antoni Tapies. In: VALENTE, J. Á. **Obra Poética 2: Material memoria**. Madrid: Alianza, 1999.

VVAA. **Atlas**: Walter Benjamin. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2010a. Disponible en: <<http://www.circulobellasartes.com/benjamin/index.php>>.

VVAA. **El juego del otro**. Madrid: Errata Naturae, 2010b, p. 99-236.

WARBURG, A. **Atlas Mnemosyne**. Tres Cantos - Madrid: Akal, 2010.

ZALAMEA, F. **Por una re-visión de la mirada creativa**: imágenes, saber y continuidad en Warburg, Florenski, Auerbach, Merleau-Ponty. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2008.

ZAMBRANO, M. **La agonía de Europa**. Madrid: Trotta, 2000.