01 2011

¿Saber versus creatividad?

Sobre las modalidades de descripción del arte y su relación con los contextos económicos y sociales

Judith Siegmund

Traducción de Raúl Sánchez Cedillo

Hoy el arte es definido cada vez más como un modo de producción de saber. Lo primero que habría que aclarar y también problematizar sería cómo se usa el término «saber» en este contexto. Debe entenderse como indicador de transformaciones que en parte se producen en el arte mismo, pero que también van más allá de éste y que en ocasiones son recogidas institucionalmente –de tal suerte que en el ámbito institucional probablemente se haga un uso del término más instrumental que meramente descriptivo. De ahí que el motivo de este artículo sea, por un lado, poner en cuestión el concepto de saber y, por el otro, ponerlo en relación con descripciones contrapuestas del arte, que entienden las prácticas artísticas precisamente como lo contrario de la acción racional. En la actualidad nos encontramos con una comprensión obsoleta del arte que se pone de manifiesto en el uso

inflacionario del concepto de creatividad en los contextos económicos y en general en los sociales.

La retroproyección de la «creatividad» en el trabajo no artístico

En sus últimos cursos, Michel Foucault abordó variantes del modelo económico neoliberal, el ordoliberalismo y el «neoliberalismo americano», la «escuela de Chicago»[1]. Asimismo, lo que le interesa en ellos al fin y al cabo es la cuestión acerca del modo en que los sujetos son prácticamente condicionados desde dentro, sin necesidad de que sean gobernados incesantemente desde el exterior[2]. En ambas teorías económicas analizadas por Foucault la libertad del mercado es contrapuesta a un marco estatal limitador de esta libertad; en ambas teorías la función del Estado ha de consistir (aunque de maneras diferentes) en garantizar la capacidad de los sujetos de competir en el libre mercado. De este enfoque de Foucault, Ulrich Bröckling extrae la tesis según la cual la nueva forma de vida predominante en nuestra época es la empresarialidad. Los sujetos serían –y esto no solo en el sector económico, sino en todas las situaciones de la vida– responsables, en tanto que empresarios/as de sí mismos/as, solo del input y el output en diferentes ámbitos de su vida[3]. Según Bröckling, el individuo se modela a sí mismo en la medida en que toma decisiones constantemente, con arreglo al principio económico de la utilidad óptima, sobre inversiones en su propio sí mismo en tanto que proyecto empresarial para toda la vida[4]. Partiendo de cinco diferentes modalidades de descripción de la o del emprendedor/a (en tanto que usuaria/o de opciones de beneficio; en tanto que innovador/a; en tanto que portador/a de riesgos y en tanto que coordinador/a) Bröckling pretende mostrar precisamente que la creatividad es el principio rector de la empresarialidad del propio sí mismo –de tal suerte que la creatividad sería «un programa

gubernamental, una modalidad de conducción de sí mismo y de los demás»[5]. Parece manifiesto, al menos a primera vista, que para Bröckling la creatividad de las y los artistas se ve elevada a modelo de referencia para el sí mismo de la empresarialidad: «La empresarialidad encuentra su modelo en mucha mayor medida en el genio del artista, en la destreza estratégica y la capacidad resolutiva del general o en la búsqueda de la plusmarca del deportista»[6].

Sin embargo, no faltan motivos para la perplejidad: ¿acaso no era y es la racionalidad la cualidad prioritaria que debía poseer un o una empresaria/o? ¿No son acaso el buen sentido, el cálculo, la previsión, la información así como el saber las cualidades decisivas de las y los empresarios/as? ¿Por qué se ensalzan tanto los aspectos supuestamente artísticos o deportivos? O dicho de otra manera: ¿significa empresarialidad ante todo innovación y generación de productos originales?

El análisis de Bröckling, que trata para empezar de la descripción de una tensión o sobrecarga que padecen los sí mismos de la empresarialidad creativa, se enfrenta a la descripción de otro fenómeno: las y los artistas (sobre todo visuales) reclaman para sí la producción de saber. Ahora bien, ¿qué es el saber, qué es el saber artístico y en qué se diferencia de la creatividad que se imputa a la empresarialidad y que cabe encontrar también mucho más allá del arte en relaciones laborales que nada tienen de artísticas? ¿Por qué querrían las y los artistas generar saber y por qué quieren o deben ser creativos/as quienes no son artistas?

Mientras que Foucault habla de la *«racionalidad* completamente distinta» de la economía y del interés económico respecto a la racionalidad del gobierno estatal (esto es, de diferentes racionalidades)[7], Bröckling bosqueja, remitiéndose al economista liberal austríaco Friedrich von Hayek, un escenario en el que unas

condiciones de mercado se determinan de modo contingente y frente a las cuales se sitúan las acciones económicas como un acontecimiento opaco. Según Hayek, el cálculo económico puede ser recompensado por el mercado, pero también puede no serlo, puesto que no hay «ninguna relación necesaria» entre ganancia, valor creado y satisfacción de las necesidades[8]. La teoría liberal de Hayek está dirigida contra las economías planificadas socialistas y nacionalsocialistas; en razón de su línea de ataque intelectual, insiste en la no planificabilidad del progreso y habla de la «arrogancia del saber», expresión con la cual hace alusión más bien a la arrogancia de la ciencia, y en particular de la economía, cuando pretende poder planificarlo y gobernarlo todo[9]. A mi juicio, Bröckling sólo puede definir la creatividad, en tanto que paradigma de mentalidad que gobierna la acción, como elemento central de la acción emprendedora, porque presupone el modelo hayekiano del mercado, que entiende como esclarecimiento de una irracionalidad del mercado. Ante la cual se reacciona compulsivamente con estrategias artístico-deportivas. «La contingencia de las condiciones de mercado no alivia en modo alguno la compulsión permanente de automovilización, sino que se limita a ponerla en marcha»[10].

La proyección de la creatividad sobre el arte

Un interés por los aspectos irracionales de la vida, así como las reacciones improvisadas o creativas a los mismos, tienen una tradición en el arte o, para ser más exactos, suelen atribuirse a las y los artistas. Si quisiéramos juzgar si la descripción de Bröckling (que se suma al actual uso inflacionario del concepto de creatividad) puede ser plausible, habría que preguntarse en primer lugar: ¿Por qué y por quién es descrita la acción artística como acción creativa? No es preciso insistir en que no son las y los propios artistas

quienes hacen hincapié en que les gustaría desprenderse de su propia racionalidad o de la de su obra mediante la acción creativa.

Nuestra hipótesis apunta a que, desde el punto de vista histórico, las y los «gobernantes del saber» han sido los que han contrapuesto la acción de las y los artistas en tanto que lo absolutamente extraño y, desde luego, lo incomprensible, a sus propias formas de acción científicas al objeto de arrebatarles la racionalidad de sus propias estrategias. Cuando hablo de «gobernantes del saber» aludo, por supuesto, en primer lugar a las y los científicos así como a las y los estudiosos de las ciencias del espíritu que tratan acerca del conocimiento; en cambio, las y los empresarios son tal vez desde hace mucho tiempo las y los gobernantes del saber práctico. (Sin embargo, no es probable que las y los empresarios se involucraran mucho en realidad en la definición del arte, salvo como mecenas). Habida cuenta de que no es éste el lugar para exponer con la debida extensión nuestra hipótesis, será preciso exponer sumariamente el modo en que en la teoría estética, basándose en la definición kantiana de lo bello, la percepción estética se ve sistemáticamente separada del conocimiento y de la moral práctica. La distinción de una aproximación estética al mundo en un plano filosófico sistemático implica la separación de esa dimensión estética respecto al acto de conocer y al juicio estético. Desde ese aislamiento de lo estético respecto al conocimiento y a la moral queda aún un largo trecho hasta llegar a la concepción de que el arte es indefinible toda vez que en sus estructuras experienciales no cabe hablar de un acto de conocer ni de un saber práctico moral. Sin embargo, se ha dado la vinculación conceptual de una estética de lo bello (que en Kant atañe además a la percepción de lo bello en la naturaleza) con una definición del arte localizada más allá del conocimiento y de la vida moral. Y la «herencia» de esa tradición teórica hace que el arte se vea descalificado por buena parte de la teoría estética para poder

engendrar el saber entendido como conocimiento y dar cabida al saber moral práctico. Aquí no se trata de unas cualidades que entre otras corresponderían al arte, sino que se trata de aquello que caracteriza al arte en cuanto tal en tanto que forma de experiencia estética, esto es, del aspecto central de su definición filosófica. La teoría filosófica (que se remite a Kant) deslinda el arte de la moral y del conocimiento, limitando al mismo tiempo su campo de acción. Con una descripción semejante se sacrifica la posibilidad de describir el arte como una dimensión que sustancialmente produce efectos en campos concretos no artísticos. La única posibilidad de que el arte tal y como nos es entregado por la teoría estética se torne eficaz en lo no artístico reside en su «intervención» subversiva a través de las estructuras experienciales y perceptivas de la extrañeza/alteridad. La subversión mediante la extrañeza no puede tornarse concreta, sino que está siempre fijada a una figura mental de la perturbación o de la disolución.

El mundo del trabajo, en el que el concepto de creatividad ha gozado en los últimos tiempos de gran predicamento, ha cultivado una confianza en lo subversivo. Aquello que antes era valorado y formulado como crítica funciona ahora como criterio de los requerimientos que de toda persona se solicitan en la vida laboral[11]. El comportamiento artístico, así como los productos resultantes del mismo, entendidos como aquello que resulta incomprensible, como aquello que es transversal al conocimiento y al saber práctico, han pasado a convertirse en una figura orientativa en contextos que nada tienen que ver con el arte, como el mundo del trabajo. A esto se añade la adopción de la figura romántica del genio artístico y de la proliferación de su potencia exuberante. Sin embargo, «el genio» se mueve «en una esfera más allá de la norma, allí donde el Common Sense [sentido común] se acerca a la demencia [...] en cambio, la creatividad es normal»[12]. La

creatividad ha de ser normal porque casi todo lo que procura ha de ser un medio de subsistir mejor en la vida cotidiana. La falsa proyección de la creatividad sobre el arte se plantea bajo la modalidad de su aplicación a la vida laboral «al servicio de la acción resolutiva de problemas»[13]. Lo no planificable, lo incomprensible y lo asombroso, que en un principio se proyectaban sobre el arte y las y los artistas, han de estar ahora al servicio de una forma domesticada del aumento de la eficiencia y el beneficio económico. Si tenemos presentes tales conceptos acerca de la utilidad de la creatividad en los contextos de la economía y de la vida práctica, nos sorprendemos de hasta qué punto en última instancia la creatividad que se atribuía al arte es ajena a la creatividad que se exige en el ámbito de las aplicaciones económicas y prácticas. La imagen de una acción en absoluta libertad se presenta, por un lado, como un criterio de medida que, a juicio de Bröckling, confunde a las personas que, por otro lado permanecen atadas a normas concretas de eficiencia y de optimización de la utilidad.

Esta descripción de la compulsión a una creatividad restringida en estos términos parece tener afinidades con la tesis de Axel Honneth sobre la exigencia institucional de autorealización de los sujetos individuales. Según Axel Honneth, las tendencias a la individualización de los sujetos, características de la sociedad occidental, se vuelven ahora contra los sujetos mismos, de tal suerte que lo que en un principio eran aspiraciones a la autorealización que respondían a una iniciativa subjetiva, se tornan en fundamento de legitimación de todo el sistema que interpela como una exigencia a los individuos a través de las instituciones, convirtiéndose así en un motivo de sufrimiento para los individuos.

La cuestión decisiva en el contexto del presente artículo es si en el fondo una creatividad definida de esta guisa, o la autorealización alcanzada a través de la misma, no se resuelven de hecho en

operaciones racionales. Lo que equivaldría a decir lo siguiente: hay una modalidad de habitus artístico o de crítica alternativa de la sociedad que, gracias a la previsión calculadora, puede emplearse en beneficio de la propia carrera.

¿Es la producción artística hoy una producción de saber?

Mientras, por un lado, la imagen de la creatividad, con arreglo a la cual se orienta hoy, por ejemplo, el mundo del trabajo, se presenta desfasada a ojos de las y los artistas, las y los artistas o las instituciones del arte reivindican al mismo tiempo la producción de saber a través de la figuración [*Gestaltung*]. Interpreto esa reivindicación ante todo como un rechazo de la libre finalidad del arte tal y como ha sido histórica y teóricamente definida y que se pone de manifiesto en su separación sistemática respecto al conocimiento y a la acción práctica. Muchas y muchos artistas no quieren –contra esa atribución tradicional por parte de la teoría estética– que su acción sea concebida como lo contrario de las operaciones racionales. Pero parecen entender el saber más como un conocimiento que se puede reformular en proposiciones antes que como la capacidad de exponer lo sabido como una argumentación lingüística. La cuestión de hasta qué punto debe ampliarse en rigor el concepto de saber al objeto de acoger la acepción a la que aquí se alude se impone en la misma medida que la cuestión de un criterio diferenciador del saber en las artes y en las ciencias. A mi juicio, el concepto de saber de las artes debe en buena medida ser determinado en su definición como saber práctico o como una modalidad particular de una aproximación al mundo de tipo práctico-cognitivo. Cabe entender el saber con Heidegger como un saber que corresponde «al ser del Ahí, que es esencialmente entender»[14] o, dicho de otra manera, como el saber que nos es dado a todos de antemano para orientarnos en el

mundo –un mundo que es pensado por Heidegger en sus contextos singulares en tanto que dado en la aperturidad *[vorerschlossene]*. Heidegger escribe al respecto más abajo: «Y solo *porque* el Dasein [ser ahí, existencia], *comprendiendo,* es su Ahí, *puede* extraviarse y malentenderse»[15]. «Extraviarse y malentenderse» son modalidades del error, de lo que podríamos llamar falso saber. Así, pues, cabría pensar la posibilidad –desde un punto de vista teorético– de alcanzar al menos un saber adecuado, que en Heidegger no tiene nada que ver con la verdad del enunciado *[Aussagewahrheit];* esto no acontece, pues, gracias a una mejor argumentación, sino más bien mediante el establecimiento de nuevas modalidades de acción. En este sentido, cabe entender el «arte en tanto que producción de saber» como la creación de modalidades concretas distintivas de aproximación al mundo, a sus contextos y sus objetos. Resulta obvio que este concepto de saber no puede ser universal. Cuando en el actual contexto social se dan nuevas modalidades de acceso o, para ser más exactos, más preciosas y relevantes, ello solo puede significar que algo oculto se ha revelado, que algo que había pasado desapercibido accede a un lugar central, y no que algo es creado, en un sentido vanguardista. Lo «nuevo» no designa en la producción artística contemporánea ningún progreso universal, y por ende se define además de un modo distinto del de las ciencias naturales, siendo tal vez más afín al de las ciencias del espíritu, que ciertamente –desde un punto de vista hermenéutico– trata los mismos objetos a partir de contextos históricos diferenciados.

Por el contrario, la idea vanguardista clásica de lo nuevo tiene mucho más que ver con el dictado de la creatividad o del genio: deben crearse nuevas soluciones innovadoras que no existían hasta entonces, también en los ámbitos de aplicación no artísticos, puesto que la creatividad orientada al beneficio también debe producir lo nuevo. Aquí parece estar en vigor un concepto universal de

progreso que en el arte mismo y en sus actores se considera superado. La idea de progreso para el arte en tanto que producción de saber tampoco tiene porqué hacer referencia –de resultas de cuanto hemos mostrado anteriormente– al desarrollo del arte mismo, lo que equivaldría precisamente a pensarlo desde el punto de vista vanguardista y correspondería a una época ya pretérita de la modernidad (clásica). Si en la actualidad el arte como producción de saber se da contextualmente, no puede haber en sentido fuerte o concluyente un pensamiento innovador que resuelve problemas, puesto que los contextos sociales y por ende lo que en ellos se consideraba válido hasta un determinado momento no dejan a su vez de cambiar constantemente. De ahí que haya que considerar si tiene algún sentido insistir en la «novedad» de la producción cultural, puesto que lo que en un contexto es nuevo, en otro no es nuevo o ni siquiera apropiado. Si por ventura sustituyéramos el concepto de lo nuevo por expresiones como «mejora» o «cambio», sería muy importante señalar que esa producción de saber (a diferencia de la creatividad aplicada) no tiene nada que ver con la optimización de la utilidad, o por lo menos no con una utilidad calculable que un comitente de arte pudiera prever por adelantado. Aquí parece residir la interesante línea divisoria respecto a otras formas de figuración, como por ejemplo el diseño. En todos los tipos de figuración se da un «excedente» creativo que no puede calificarse solo como utilidad. Utilidad y excedente tienen un peso diferencial en cada figuración. De ahí que los límites entre arte y diseño sean movedizos, también en lo que respecta a esa proporción.

Por último, es preciso responder aún a otro malentendido habitual que podría unirse a la idea de un producción artística de saber. La expresión «arte como producción de saber» no puede explicarse razonablemente definiendo el saber como una entidad inmaterial y

estableciendo paralelamente que en el arte de hoy solo se trabaja comunicativa y digitalmente y ya no con materiales sólidos, como la madera o la piedra. Tampoco la autoría de los grupos de artistas, en la que sin duda alguna hay mucha comunicación, constituye un indicio suficiente de aquello en lo que podría consistir un concepto de saber para las artes, puesto que también la comunicación y el saber siguen estando (si lo consideramos desde un punto de vista sistemático) vinculados a objetos. No cabe abstraer nada que posea una pura inmaterialidad y que no quede ya expresado en el concepto de lo inmaterial. Desde un punto de vista teorético, me parece plausible hablar de una interconexión de saber y materialidad. En este contexto, el concepto de lo material no significa en modo alguno algo así como una sustancia o un hardware. El mundo, en la medida en que se presenta preinterpretado *[vorinterpretierte],* consiste de suyo en materiales que poseen ya significados. Podemos llamar saber a las capacidades de tratar esos significados. De esta suerte, la comunicación que tiene lugar puede ser utilizada como material, al igual que las noticias o las informaciones. Las relaciones humanas se «materializan» no solo en forma de mercancías producidas que son intercambiadas, sino también en forma de textos, imágenes, sonidos, emisiones, etc.

Aunque en nuestro medio vital han aumentado las formas de trabajo de servicios y comunicativas, vivimos sin embargo del «trabajo manual del “segundo” y del “tercer” mundo», como se sostiene en la descripción de las bases teóricas del proyecto «Creating worlds»[16]. Si el trabajo en general se torna en «trabajo inmaterial», entonces se plantea a su vez la cuestión acerca de aquello que distingue la producción de saber de otras formas de saber producido. Está claro: hoy el arte y las y los artistas no quieren que su definición esté vinculada a la sensualidad de sus

productos. Pero a tal objeto no es necesario en modo alguno que el concepto de saber quede absuelto de toda forma de objetividad[17]. Hacerlo sería efectivamente una pretensión excesiva.

Si aceptáramos la definición del arte como una modalidad de producción de saber, tendríamos que demostrar aún, aunque no entendiéramos el trabajo en general como trabajo inmaterial, qué constituye lo específicamente artístico de la producción artística. El arte ya no se da en el sentido de una autonomía entendida como aislamiento más allá de la formulación del conocimiento o al margen de las conductas benéficas, pero debe poseer sus propios modos de acceso y de conducta –o incluso sus propias modalidades de generar saber. De no ser así, entonces antes o después el arte mismo llegaría a verse abolido como forma de acción. De este modo, debe aceptarse una cierta autonomía de las prácticas artísticas, por más que no se use el concepto de autonomía en sentido tradicional. Solo cabe delimitar lo artístico respecto a otros campos sociales a través de su modalidad propia específica, que no es definible desde un punto de vista estructural o sistemático, sino más bien histórico. En cambio, los rasgos comunes con otros contextos consisten en que la acción artística también se presta al acto de conocer, así como a la modificación y el establecimiento de nuevas formas de acción moral. Entiendo esta definición como un desafío dirigido a las y los artistas para que se involucren (con sus modalidades artísticas específicas) en lo extraartístico y, ciertamente, para que se apropien artísticamente de conductas extraartísticas.

[1] Michel Foucault, *Die Geburt der Biopolitik*, Francfort, 2006 [ed. cast.: *El nacimiento de la biopolítica*, trad. de Horacio Pons, Buenos Aires, Fondo de cultura económica, 2007].

[2] Me remito a la conclusión de la duodécima lección: «Lo que se ha de investigar a continuación es el modo en que los problemas específicos de la vida de la población se plantean dentro de una tecnología de gobierno la cual, lejos de haber sido siempre liberal, desde finales del siglo XVIII ha estado dominada por la cuestión del liberalismo», *Geburt der Biopolitik*, *ibid*., p. 442, véase también Michel Senelart, «Situierung der Vorlesungen», *ibid*., pp. 445 y ss.

[3] Ulrich Bröckling, *Das unternehmerische Selbst*, Francfort, 2000.

[4] *Ibid*., p. 93.

[5] *Ibid*., p. 153.

[6] *Ibid*., p. 124.

[7] Michel Foucault, *Geburt der Biopolitik*, cit., p. 388 (la cursiva es mía).

[8] Véase Ulrich Bröckling, *Das unternehmerische Selbst*, cit., p. 100.

[9] Véase Friedrich von Hayek, «Die Anmaßung von Wissen», *Die Anmaßung von wissen*, Tubinga, 1996, pp. 3-15 [ed. cast.: *Obras Completas 1: La fatal arrogancia: los errores del socialismo,* trad. de Luis Reig Albiol, Madrid, Unión editorial, 1990].

[10] Ulrich Bröckling, *Das unternehmerische Selbst*, cit., p. 103.

[11] Véase Axel Honneth (ed.), *Befreiung aus der Mündigkeit. Paradoxien des gegenwärtigen Kapitalismus*, Francfort/Nueva York, 2002.

[12] Ulrich Bröckling, *Das unternehmerische Selbst*, cit., p. 161.

[13] Véase Ulrich Bröckling, «Kreativität», *ibid*., pp. 152-179.

[14] Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Tübingen, 1993, § 31, p. 144 [ed. cast.: *Ser y tiempo*, trad. de Jorge Eduardo Rivera Cruchaga, Madrid, Trotta, 2003].

[15] *Ibid.*

[16] http://eipcp.net/projects/creatingworlds/files/about-es

[17] Muy por el contrario, encontramos tentativas crecientes que apuntan a un condicionamiento material de la producción de saber en el sentido de los cuerpos de las los productores de saber y de su carácter situado («bodypolitics of knowledge»).