

Caos y orden en los procesos de arte

Rosa María Ravera

Miembro de Número de la Academia Nacional de Bellas Artes.
Presidente de la Asociación Argentina de Estética. Profesora Titular de la cátedra de Estética en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata.

No cabe duda de que asistimos hoy a una nueva reformulación de dos series de conceptos que se han contrapuesto a lo largo de la historia de la filosofía y la ciencia de Occidente, presentes en la consigna de este Coloquio que congrega a los estudiosos de Latinoamérica. Se trata de nociones que remiten, por un lado, a las ideas de orden, armonía, simetría, regularidades, así como (no antes del advenimiento de la ciencia moderna) a leyes deterministas de la naturaleza - de las que no escapa la acepción legalista. En la contraparte se consignan caos, desorden, irregularidades, indeterminación, azar, contingencia, infinitud. Lo primero se refiere a un universo dado que hay que explicar, voluntad advertida en el designio de Galileo que quiere leer en el libro abierto del universo, como no menos en su intención explícita de convertirnos en dueños y señores de la naturaleza. En lo segundo, por el contrario, se trata de un universo procesual, in faciendo, que sin organización predefinida es capaz de renovaciones continuas en las que cunde lo imprevisible, el caos.

En nuestros días la caótica va a bosquejar un universo rico en transformaciones inesperadas, provisto de relaciones no lineales entre causa y efecto, pletórico de fracturas, flujos y turbulencias visibles en formas complejas infinitamente variables. Lo son,

por ejemplo, las cataratas y nubes que estamos acostumbrados a reconocer en devenir permanente. El orden no es ya pensado como condición totalizadora sino como duplicación y despliegue de simetrías que ahora aceptan las asimetrías y las impredecibilidades. Se comprueba que cuando la ciencia contempla la novedad, lo imprevisible y lo no inteligible, sin concebirlas como residuos que en algún momento podrán ser eliminados con el avance de los conocimientos sino, más bien, desde una interioridad generadora de autoorganización, operante entre el orden y el caos, allí se acerca a la vida. Ilya Prigogine, objetando una expresión de Schrödinger que comparaba la estabilidad de la vida con el funcionamiento de un reloj bien construido, hace notar que ese carácter se asemeja, más bien, al equilibrio inestable de una ciudad en relación fluctuante con el entorno, con el campo que la rodea, siempre inserta en una red de interacciones múltiples. O sea, involucrada permanentemente, como sistema abierto, en situaciones creativas de no equilibrio.

Y lo que sucede en la vida cultural y social acontece no menos en niveles biológicos, en el centro mismo de la vida, en los ritmos del corazón, que nos dan, al respecto, pautas inequívocas. En efecto, es sabido que entre los latidos del corazón corren milésimas de segundos de un tiempo

absolutamente irregular. Una cantidad temporal mínima que transcurre entre turbulencias y ritmos caóticos considerados por la ciencia como enteramente normales. Alteraciones naturales que se desvanecen a medida que el ritmo se torna homogéneo, uniforme, monótono: precisamente allí se anuncia el mayor peligro de vida, el alerta máximo.

Se lo ha afirmado, un universo en condiciones de renovarse continuamente promueve procesos de auto-organización cuyo desorden entrópico puede llegar a jugar un rol determinante, positivo y constructivo. Asistimos entonces a la emergencia de un nuevo orden, a la aparición de organizaciones que logran desencadenar la propia creatividad poniendo al desnudo una básica dimensión temporal evolutiva, aquello que se ha dado en llamar la "flecha del tiempo". Ahora bien, percibimos rápidamente que es muy posible establecer relaciones entre estos fenómenos - en nuestros días permanente objeto de investigación científica - y las realizaciones del arte. En tal sentido vamos a anotar algunos breves señalamientos, convencidos de que el arte, la ciencia y la filosofía son lenguajes específicos dotados de ciertas correspondencias que intentaremos puntualizar.

Hoy se admite que las leyes deterministas de la naturaleza - de las que no cabría discutir la creación genial -, son invenciones de una precisa etapa de la ciencia moderna. Desconocidas en la Antigüedad, han sufrido en nuestros días fuertes cuestionamientos de proyecciones amplisimas. Entre otros aspectos no pasó inadvertida, según señalamos, su proyección legalista, como si una intención casi policial quisiese obligar a la naturaleza a obedecer a las leyes que la mecánica clásica descubrió para gloria de la ciencia moderna. No fue por cierto el concepto de la entelequia aristotélica, una elaboración metafísica que puede ser hoy nuevamente redescubierta y que ya suscitaba, en el siglo XVII, la concentrada medita-

ción de un adolescente dispuesto, a pesar de la edad temprana, a cambiar audazmente el rumbo del filosofar de su época.

En torno a estas ideas digamos que si un objetivo inmediato apunta-se a encontrar referencias que en el pensamiento clásico permitan justificar el cambio, en tanto precedente lejano pero significativo de la investigación actual, hoy abocada a explicar la increíble movilidad de nuestro tiempo -como no menos su complejidad inestable y vertiginosa-, evidentemente la cita obligada es Heráclito. Una vez más la afirmación retorna, no nos bañamos dos veces en el mismo río. También volvemos a confirmar con la experiencia de milenios: en todo cuanto existe hay conflicto, guerra. El polemón heracliteano es rey y padre de todas las cosas. Los elementos del universo provocan un eterno choque de contrarios que se combaten y a la vez sostienen los unos a los otros. Y es precisamente ese enfrentamiento lo que engendra y mantiene los términos en lucha, dado que nada es sin su contrario. Declara Heráclito: "Este mundo, de todos los mundos el mismo, ninguno de los dioses ni de los hombres lo ha hecho, sino que fue siempre, y es y será, fuego siempre vivo, medidas al encenderse y medidas al apagarse". Siempre la medida, observémoslo, en función del conflicto esencial que dirime toda posible relación de términos y que así evita la precipitación del mundo en el Chaos (sólo una abertura vacía). El logos, unidad y diferencia de todas las cosas, se afianza con sus dos significaciones esenciales: el decir y el reunir -o sea tener en relación, congregarse (allí retumba la "cosa" heideggeriana).

Las referencias a Platón son también reincidentes, y es notorio que a pesar de las ricas facetas de su escritura memorable (bastaría reflotar nociones como la anamnesis y el eros para convencerse de su actualidad), su imagen ha quedado en la tradición, unilateralmente, como la del mayor enemigo del cambio, el máximo de-

tensor de lo inmutable. Una concepción que hoy suele reducirse a la simplificación de la fórmula: la negación de lo Otro en provecho de lo Mismo, lo Idéntico, aquello que era para Platón la verdadera realidad (el ontos on). A diferencia de ese paradigma, quizá insuperable - buena razón para apartarse del mismo violentamente- es sabido que la palabra de los estoicos y epicúreos aportaba razones hoy citadas con provecho. Los primeros creían en una necesidad universal, y en concordancia con ella el hombre obedecía a un destino divino. Marco Aurelio no fue emperador por caso, y obedecía a la que creía era su naturaleza cuando hacía cumplir, férrea y cruelmente, como lo experimentaron los cristianos, las leyes que no tenían por cierto origen en el consenso de los gobernados sino en la más alta de las instancias. Se recuerda muy bien que no fue así para los epicúreos, muy cercanos a nuestra sensibilidad moderna porque supieron introducir la posibilidad misma del desvío de los átomos, la novedad, y mucho de lo que nos importa sobre el devenir del cosmos y el movimiento del universo. O sea, es indiscutible que la filosofía antigua, con extraordinaria variedad de matices aquí imposible de citar siquiera, se propuso elaborar ideas esenciales en torno a la armonía, el orden y el cosmos sin las cuales el universo le resultaba, quizá, impensable.

Los testimonios del cambio

Ya en los albores de la modernidad vamos a destacar ahora otro registro, esta vez espléndidamente protagonizado por el arte. Es indudable que el Renacimiento hizo prevalecer una visión unitaria. No sin marchas y contramarchas, fluctuaciones y virajes que una historia lineal y homogénea hace desaparecer perdiendo la rica heterogeneidad de la vida de la cultura. De todos modos y a pesar de los cruces y las discontinuidades, determinadas líneas directrices son

ciertamente definitorias. La cúpula de Santa María dei Fiori, a cargo de Brunelleschi, abre la posibilidad de ver y comprender el mundo sometido a una misma unidad de medida. Es la visión de un universo racionalizado que el artista interpreta y produce -de acuerdo con el progreso social y científico de su tiempo- mediante la construcción de un espacio homogéneo, a la vez continente y contenido, de relaciones concretas y mensurables según proporción y número. A partir de ello, la pintura, al aplicar el notabilísimo modelo de la perspectiva refiere el multiforme y colorido espectáculo del mundo a un punto de vista único, fijo. Opción intelectualizada que algunas voces contemporáneas, especialmente en ámbito francés (recuérdese a Merleau Ponty y Lyotard) enjuician duramente por la violencia implícita de la visión monocular.

Activando un proyecto que privilegia la concordancia de las formas, el cuadro renacentista resulta ser exponente privilegiado -real donación de visibilidad- de la eliminación de las contradicciones en beneficio de una unidad armónica de alcance universalizante. El todo visual, estructura 'enteriza' si la hay -un compuesto de partes autónomas lógicamente articuladas según la coherencia de las figuras entre sí y en relación con el espacio- borra la huella, silencia la diferencia. Un buen ejemplo de lo que venimos diciendo es la pintura de Rafael que tematiza el Santísimo Sacramento; obra reveladora de la excepcional capacidad del artista de integrar y subsumir la complejidad de los niveles del significante y del significado a través de una vasta orquestación que, mientras expulsa lo heterogéneo, suscita efectos de una proporcionalidad indiscutiblemente bella. Una armonía en la que el movimiento de las formas es seguramente ajeno a todo posible vestigio de indecidibilidad.

La "visualización" del renacimiento, sin embargo, como ha demostrado Pierre Francastel, distó mucho de

implementar desde el vamos esa concepción unitaria.

Típico caso el de Piero della Francesca, encarnando ideales de exactitud que no comprometieron por cierto una visión homogeneizante. Las sensaciones de eternidad y silencio que se desprenden de figuras monumentales dispuestas, con frecuencia, en escenarios discontinuos, en espacios heterogéneos de diferente plano de enunciación (La Flagelación) permiten deslizamientos sutilísimos, desfases imprevistos y con éstos la quiebra de la imperturbabilidad reinante. Movilización casi imperceptible, extraordinaria, de figuras regladas por leyes de proporción matemática, imágenes aparentemente detenidas en el tiempo con vestigios de vida secreta. Marca de estilo. Cada artista crea su propia semiótica, había afirmado Benveniste.

Ahora bien, mientras se prolongan los espectaculares logros del arte renacentista y la ciencia avanza en la concepción de leyes inmodificables de la naturaleza, la propuesta de una racionalidad triunfante -iniciada por la búsqueda de certeza cartesiana y luego afianzada en la modernidad del siglo XVIII-, es controvertida por un intervalo inquieto, peculiarísimo. El de un siglo que disuelve la armonía de aquella recuperada *concinmitas* filtrando en el arte su ímpetu avasallador. El raro intermezzo del siglo XVII responde, lo sabemos, a la magnificencia barroca. Se la puede intuir en el devenir de una línea que gradualmente encurva, ondula y prolonga concitados recorridos que condensan los repliegues de la relación de los contrarios.

Lejos de diluirse o neutralizarse, las oposiciones oscilan con luces y sombras de un equilibrio inestable librado a la reiteración de ropajes, envolvimientos y simulaciones que acompañan la expansión triunfal de metáforas saturando el tejido textual, símbolo de un tiempo de crisis hoy necesariamente reinterpretable.

No es casual que en la actualidad

se retorne al barroco y se lo resalte con el sello de un discutido pero fructífero concepto de "era neobarroca". Esa dimensión nos ofrece las pistas más sagaces para discernir el origen de nuestra conflictiva subjetividad moderna, su desasosiego y desequilibrios. Desde un punto de vista filológico y semiótico de trascendencia sustancial para la comprensión de las artes -pero no sólo de éstas-, creemos que el barroco es demostración visible de una convicción que está en la base del pensar de Ch. Sanders Peirce, filósofo para quien el sentido se despliega "entre", por mediaciones triádicas, siendo la *betweeness* la característica de una semiósis en la que el significado es siempre esencialmente incompleto, jamás definitivamente conclusivo. Y el gesto suspendido que apreciamos en las estatuas barrocas (con las cualidades contrastantes de espontaneidad e inmediatez existencial como no menos de una elaboradísima retórica) dona a la mirada la evidencia de algo que las precede y continúa ininterrumpidamente. El continuum de una semiósis que Peirce concibió, acertadamente, como ilimitada. La obra barroca es la negación muda, sin palabras pero convincente, de la noción moderna de objeto, delimitado y autónomo, cosa autosuficiente eventualmente valiosa. En realidad, más se asemeja el barroco a una fuga, una suerte de envión que remite a un "más allá" de la experiencia en virtud del secreto de su energía: la íntima tensión de lo finito/infinito.

Muy lejos del concepto tradicional de un estilo de corte ampuloso, superficial y hedonista, la irrupción del barroco aporta energía desestabilizadora, desequilibrante, transgresora, de una aceleración rítmica capaz de suscitar la maravilla del prodigioso aparecer de imágenes. No podemos dejar de notar que ese crecimiento proliferante tiene mucho que ver con la dialéctica de orden y caos arriba mencionada. No hay creatividad sin caos. El caos desafía, trastorna con-

venciones establecidas, desbarata un orden dado. Introduce otro. Algo similar realizó el barroco al tornarse estilo y creación de formas que implementan el trabajoso ajuste de mecanismos complejos, densos, provistos de artificiosidad extrema sabiamente articulada en la maquinaria potente. Lanzada a un horizonte de infinitud, la novedad barroca básicamente transgredió límites e invitó al exceso.

Si prestásemos atención ahora a aquellas teorías que desde la vanguardia intelectual, ya en la década del 60, apoyaron propuestas de liberación y rebelión contra el orden instituido y los géneros tradicionales, parece que no debieran olvidarse conceptos que en su momento fueron oportunos y operativos. Nos referimos al semanálisis de Julia Kristeva. Fue apelación constante a la revolución poética, permanente aliento a la emergencia pulsional de lo que la autora consideró como semiótico (a diferencia de lo simbólico), tematizando esa energía insurgente que desde un plano prelingüístico desequilibra y desborda lo instaurado a nivel de la percepción y de la conciencia. Es notorio por otra parte que Umberto Eco, con gran amplitud de enfoques filosóficos e histórico culturales, no hesita en rotular como irracional la sistemática abolición de aquellos principios que la antigua Grecia descubrió para iluminar el funcionamiento racional de la mente. A una dialéctica de orden y caos le conviene tener muy presente la contraposición de los dos modelos presentados por Eco, ambos investidos de tradición milenaria: el *modus ponens*, modelo construido de acuerdo a límite y basado en principios lógicos y relaciones causales, y el modelo hermético, de raíces dionisiacas, quizá respuesta tácita a cierta enigmática inconmensurabilidad que el hombre no comprende, ni mucho menos controla o domina. Pero es especialmente a partir del siglo II d. C., en tiempos en que la universalidad de la Pax Romana cubre sólo en aparen-

cia el inevitable choque de culturas heterogéneas que conviven con la pérdida de lo propio, cuando se desata el delirio fabulatorio y queda habilitado el exceso en pos de la meta infinita.

Es fácil comprobar que determinados procedimientos del modelo hermético parecen ser seguidos al pie de la letra, sobre la base de la filosofía derridiana, por ciertas prácticas deconstruccionistas, estas últimas más que aquellas polemizadas por Eco, quien también discute un (momentáneo) intento de Derrida de acercar su posición a la semiósis ilimitada de Peirce. El valor de estas controversias trasciende seguramente circunstancias puntuales dado que las cuestiones pendientes apuntan nada menos que a clarificar la capacidad creativa del hombre, la incidencia, dialécticamente jugada, de lo racional y de lo que no lo es, dejando abierto el gran interrogante sobre el dinamismo de la vida y de su energía. Agregaremos todavía unas pocas reflexiones sobre dos pensadores cruciales no sólo para el devenir humano sino universal, previendo lo inesperado de la historia individual y cosmológica.

Por lo pronto el concepto de ilimitada semiósis nos proporciona una condición singularmente apta para comprender el acontecimiento y sus desarrollos culturales.

En los planteos aludidos son varios los aportes que interesan directamente para lo nuestro. Por un lado, el reconocimiento de una procesualidad sin término que otorga sin duda a la vasta intertextualidad del arte renovadas chances hermenéuticas. El hecho de que el devenir del arte sea interminable e indeterminable, que la autonomía y autosuficiencia del logro cumplido sean siempre incompletas, parciales, que las sucesivas obras que el artista va elaborando sean jalones de una búsqueda infinita, son ideas totalmente coherentes con experiencias de las que el arte dio siempre testimonio tenaz. En segunda instancia hay algo a tenerse en cuenta, no me-

nos decisivo. Esto es, el descubrimiento de que lo que insufla tensión y ritmo, renovación a tales procesos no responde plenamente a mecanismos de orden racional. En su punto inicial ese empuje es energía vital aún no desplegada en potencialidades ideativas con las que, por lo demás, está siempre entrelazada. Y si Peirce, en el siglo XIX, inaugura conceptos de la nueva ciencia que en nuestros días dio pasos radicales para abandonar el criterio de certeza cartesiano y avanzar hacia estructuras de no equilibrio en dirección a un universo de posibilidades, otro filósofo, en el siglo XVII, descubrió una noción clave, la de fuerza, sin la cual las invenciones del arte, de la ciencia y de la filosofía, como fenómenos esencialmente dinámicos, parecen carecer de una comprensión última y profunda. Se trata de aquel adolescente que meditaba, prematuramente, sobre la validez de la sustancia, sobre la inconveniencia de pensar el mundo como una máquina inerte.

La ley del concepto, la ley del signo

De Leibniz nos importa la idea de mónada como fuerza agente y el concepto de un continuum organicista en desarrollo. La noción de fuerza (de enorme proyección actual, hoy pasible de reinterpretación a través de una teoría de las catástrofes) define el campo metafísico leibniziano, de no menor importancia que el problema del método. Para el filósofo hay realidades substanciales, entelequias, orientadas por un impulso o deseo, *conatus*. La mónada: unidad plural cerrada en sí misma que representa el universo entero, del que es espejo. La invención borgeana del Aleph tiene esto muy presente, según es notorio.

Sin aceptar la unilateralidad del mecanicismo en la filosofía de la naturaleza cartesiana, Leibniz toma partido por un organicismo vitalista monádico. En lugar de lo cuantitati-

vo, lo cualitativo. Se ha dicho que Descartes es un geómetra, en fin de cuentas, griego. Leibniz ya no lo es. Si el intuicionismo cartesiano aspira a la certidumbre de la evidencia, sin poderse abrir, por lo mismo, al infinito, limitándose a lo indefinido, Leibniz procede en dirección cualitativa, analítica, formal. Descubre el cálculo infinitesimal (con Newton), entiende que la extensión es un efecto de la sustancia, no su esencia. El cuerpo, la materia, son rescatados vitalmente y consustanciados con el espíritu. Todo es vida y organismo desde el más inferior de los elementos hasta Dios. El descubrimiento de un continuum complejizado por la infinitud de sus repliegues, atento al valor del individuo, inaugura un pensamiento dinámico realmente tentador para los estudios de estética. Si la armonía preestablecida es un error en el que incurre una filosofía que pone la ley del concepto, las fugas de Bach son un sistema grandioso de consonancia universal, real paradigma estético de vigencia actual a través de los tiempos. Las proyecciones de esta meditación para el ámbito del arte y para la vida de la materia y del espíritu son extraordinarias, como lo percibió Gilles Deleuze. Leibniz es hoy recuperado, recreado, o sea, interpretado, sin que importe demasiado, al parecer, demostrar una presunta neutralidad valorativa -más aparente que real.

Sucede con los grandes pensadores; se está con ellos, contra ellos, dilapidando su herencia o negándola. Improbable es olvidarlos.

Es inútil decir que Peirce -citado por Roman Jakobson como el Leibniz de nuestro tiempo- despierta comentarios análogos. Es un precursor. Allienta la indeterminación, introduce la probabilidad, combate y erosiona la necesidad, hace avanzar el azar. Este último -para muchos una palabra sin significado positivo alguno- fluye en la avenida del sentido, como dice bellamente el filósofo, siendo de todas las cosas la más

entrometida. Importantes conceptos actuales están ya prefigurados en su cosmología. Las tres categorías de la dinámica semiótica indican ascensos y descensos del orden al desorden. Cuando el orden sucede a la indeterminación primera puede remitir, en la segundidad, a una existencia de pura facticidad, determinada externamente, para continuarse -es lo que más nos interesa- en lo creativo simbólico. Allí el azar de la primeridad llega a tener cabida uni-

versal en la medida en que es contenido en la legalidad terciaria que escapa al determinismo.

Determinados ejemplos del arte argentino podrían develar crecimientos simbólicos, verdaderas génesis de la creación en perspectiva semiótica y existencial, tanto en la narrativa como en las artes plásticas, a veces con explícita tematización del caos.

Pero esto ya requeriría ulteriores desarrollos.