

## Ll. Racionero: Dialéctica de la creatividad \*

Si hay algún asunto que verdaderamente destaca sobre cualquier otro y que impulsa a los seres humanos a plantearse una y mil veces, ése es el hecho mismo de la actividad creativa. ¿Cómo surgen las ideas, especialmente las grandes Ideas, aquellas que consiguen cambiar una sociedad o una época? Ortega mantenía que era necesario distinguir entre ideas e Idea. Las primeras las generamos nosotros y de ellas nos servimos. Por el contrario la Idea pertenece a una época, está en el ambiente a la espera de ser atrapada por las redes de una mente prodigiosa<sup>1</sup>. La dificultad consiste en explicar el tránsito de esa Idea desde la atmósfera intelectual en que se mueve hasta su concreción en una mente determinada. ¿Cómo es posible semejante salto? Para una correcta exposición de la creatividad, es preciso atender a los dos momentos que convergen en la materia en cuestión: el momento genético-estructural, esto es, el mecanismo concreto de la creación, y el factor histórico social, los «propósitos» de cada cultura. Recogiendo esas dos líneas de confluencia, el autor no sólo efectuará un estudio de la historia de la creatividad, sino que, incluso, se atreve a realizar un diagnóstico de la situación del arte actual y de sus posibles salidas. Buen conocer de esa historia, tal como nos demostró en su *Conocer a Leonardo da Vinci* (1978), afronta la tarea poniendo en práctica todos los instrumentos técnicos necesarios: un buen conocimien-

---

\* Racionero, Ll. *Arte y Ciencia*. La dialéctica de la creatividad. Ed. Laia, Barcelona, 1987, pp. 194.

<sup>1</sup> «A la postre no tiene sentido decir de estas Ideas que están en este u otro hombre que se le han ocurrido, sino, al revés, son los hombres quienes desde una cierta fecha están en ellas. Todo lo que hacen, piensan y sienten, dénese de ello cuenta o no, emana de esa básica inspiración que constituye el suelo histórico sobre el que actúan, la atmósfera en que alientan, la substancia que son. Por eso los nombres de estas Ideas matrices designan épocas» (*Guillermo Dilthey y la idea de vida*). Obras completas, VI, Alianza editorial-Revista de Occidente, Madrid, 1983, p. 166.

to de la historia del arte y de la ciencia, un uso adecuado de la filosofía y de la sociología y una afinada sensibilidad para mostrar el aspecto más interesante del problema. La tesis central que va a defender a lo largo de toda la obra, y de la que, como es natural, son feudatarias las distintas argumentaciones que van dando cuerpo al ensayo, es la siguiente: existe entre el arte y la ciencia un paralelismo y una concomitancia tan estrecha que, aunque no se pueda hablar de causalidad directa sí se está en lo cierto al proponer entre ellas relaciones recíprocas basadas en su origen común, el manantial de la creatividad. En el comienzo mismo de la obra, el autor expone así su intención: «Creatividad, arte y ciencia, en sus relaciones con la sociedad en cada momento histórico, son el tema de este ensayo, que propone una interpretación del arte moderno en función de la dialéctica perenne de la evolución cultural.» (p. 9).

## I. La dialéctica de la creatividad: Arte y Ciencia.

Llámase creatividad a la capacidad que posee el ser humano de generar estructuras mediante las que puede interpretar la realidad. Si la materia de dicha interpretación consiste en «formas» que causan emoción en el espectador, estamos refiriéndonos al *arte*; si, por el contrario, las estructuras mentales se presentan formalizados a través de un lenguaje simbólico con la pretensión de convertirse en conocimiento universal y necesario, nos encontramos ante la *ciencia*. Ambos constituyen las dos vertientes posibles del proceso creador y, como tales, estuvieron unidos en los grandes momentos creativos de la Humanidad.

En el Renacimiento fue el arte el que orientó a la ciencia en el estudio de la realidad; en el siglo XX es la ciencia la que marca la pauta al arte, al suministrarle motivos para su temática. Así mientras que en el Renacimiento fueron la música y la pintura las que impulsaron al hombre hacia la ciencia, en el s. XX son el psicoanálisis y la teoría de la relatividad los que están orientando al arte hacia posibilidades aún no exploradas plenamente. Tal paralelismo sólo es posible comprenderlo si consideramos ambas como dos dimensiones de un mismo fenómeno y de una misma intención, que tiene su marco en una colectividad determinada, y la tarea de generar una visión del mundo conforme al espíritu de los tiempos. En la dialéctica arte-ciencia, aquél va por delante como precursor de temas, en tanto que es tarea de la ciencia anticipar los instrumentos mediante los que acceder a realidades desconocidas: «La ciencia proporciona medios y abre campos; el arte intuye problemas de interés generacional. Ambos interaccionan en una dialéctica que presenta discontinuidades y saltos abruptos en la dinámica creativa» (p. 15).

I.1. Ahora bien, el hecho de que arte y ciencia sean dos fases, una intuitiva y otra intelectual, de un mismo proceso creativo, no significa

que puedan llegar a establecerse relaciones biunívocas de causas-efecto entre ellos. No tiene sentido, por ejemplo, afirmar que el cubismo nace de la teoría de la relatividad; pero sí cabe pensar que tanto el arte como la ciencia, tanto el cubismo como la teoría de la relatividad, son el producto de algo más amplio que ellos mismos, a saber, el propósito de una determinada cultura. No obstante, existen momentos en que aparecen unidos: al principio y al final del proceso creativo. Al principio porque ambos son una visión del mundo, un modo subjetivo y arbitrario de enfrentarse a la experiencia; comienzan a separarse en el modo de elegir tales experiencias: el arte escoge experiencias por emoción o sensibilidad intuitiva, la ciencia por teoría. Cada una opera con arreglo a sus procedimientos particulares y al final nos presentan las consecuencias de su actividad en un producto acabado: «Arte y ciencia coinciden en el cerebro y en el producto; sólo se separan a lo largo del proceso que va de uno al otro» (p. 19). Veamos, pues, el paralelismo existente entre método científico y proceso artístico:

1. *El método científico.* Su mecanismo de funcionamiento es el siguiente: el punto de partida es la realidad como un todo; de ella se seleccionan aquellos fenómenos considerados como datos relevantes para la investigación. Tal elección se realiza a través de una teoría previa, cuya raíz última no es otra que la decisión subjetiva de un científico o comunidad científica. El comienzo tiene, pues, un fuerte índice de subjetividad. A partir de los *datos* obtenidos, se elaboran, por inducción, unas *hipótesis*, que dan lugar a un *modelo*, del que se derivan unas *conclusiones* mensurables o, cuando menos, verificables en la experiencia. La *contrastación* con la realidad es el último paso del método científico.

2. *El proceso artístico.* Igualmente se parte de la realidad, de la que se toman unos fenómenos, seleccionándolos según la sensibilidad del estilo vigente o según una nueva «metáfora». El artista, una vez ha seleccionado las experiencias, las convierte en formas, intensificando detalles de la realidad. Las formas empleadas serán palabras, líneas, colores, sonidos, volúmenes, etc., que, combinadas de acuerdo a determinadas reglas, ya sean de inspiración original o extraídas de un estilo convencional, darán lugar a un modelo u obra terminada que debe ser comunicado al espectador para que se produzca la experiencia estética determinada. El arte tiene dos vidas: una en el autor y otra en el espectador. La obra debe renacer en el espectador; la emoción inspiradora del artista debe reencarnarse en el contemplador para que éste sienta la realidad transfigurada.

Como podemos observar, en ambos casos se acaba en la realidad, a la que se accede a través de un nuevo conocimiento: *iluminada* por la nueva relación establecida por la ciencia o *transfigurada* por la nueva emoción infundida por el arte.

1.2. ¿Cómo surgen las nuevas ideas? ¿Acaso flotan en el ambiente y son los creadores individuos con receptores más sensibles y emisores más agudos? La invención o el descubrimiento no puede ser entendida como una mutación accidental, sino que responde a una original síntesis a partir de una acumulación de experiencias culturales previas. «La genialidad, a lo sumo, puede anticipar un tanto el logro, razón por la cual para ser genio es preciso nacer en el momento oportuno, es decir, cuando la acumulación cultural ha alcanzado una masa crítica»<sup>2</sup>. Pero cuando el proceso cultural ha llegado a su cima, no importa que no aparezcan hombres geniales, las ideas se revelarán, igualmente, a través de individuos menos capacitados; y a la inversa, una vez culminado un ciclo cultural, por más que nazca un genio, no tendrá ocasión de revelarse como tal. El genio es, pues, aquella persona en cuyo organismo se llega a producir una síntesis significativa de elementos culturales; pero desconocemos, por completo, cómo se produce tal síntesis. Parece como si el cerebro se resistiese a pensar sobre sí mismo, al igual que el ojo es incapaz de verse. Sólo sabemos que el acto creativo encuentra su analogía y su metáfora en el juego del niño y, al igual que éste, se basa en dos tendencias lúdicas, *la curiosidad y la satisfacción*: «No ha existido ni un sólo creador auténtico motivado por el dinero o el poder. Los estímulos del verdadero creador son el juego y el placer, el saber y el conocimiento» (p. 18).

A todo lo anterior habría que añadir una serie de condiciones extrínsecas que podríamos resumir como sigue: tener cubierta las necesidades materiales básicas, disponer de tiempo libre, renunciar a competir y escalar puestos, indagar por la mera satisfacción del conocer y del descubrir, y competir únicamente con uno mismo por un afán de superación. Y el único marco adecuado para que tengan sentido esas condiciones es la democracia y la libertad de expresión: «Sin libertad no puede haber creatividad y sin creatividad las libertades son estériles y las culturales están muertas» (p. 12).

Así pues, la convergencia entre arte y ciencia es plena en el momento del acto creativo, pero desconocemos cómo se produce tal acto. ¿Qué estado mental podría corresponderse con la capacidad de lograr una síntesis nueva a partir de elementos preexistentes? El autor propone la metáfora de la *onirosíntesis*: una combinación inconsciente, realizada en un estado similar al sueño. La creatividad comienza allí donde acaba el lenguaje. El proceso creativo es un regreso de la mente a lo indiferenciado, a fases anteriores a la lógica y al lenguaje, a la fluidez, la imprecisión y la

---

<sup>2</sup> De ahí que los genios hayan aparecido aglomerados en el espacio y el tiempo y no uniformemente distribuidos. Para ser genial hay que nacer en el momento oportuno, esto es, en el centro de un ciclo cultural: «La evolución cultural, por tanto, determina al genio y no es uniforme: hay fases iniciales de desarrollo, períodos de crecimiento estable, cimas culminantes, llanos de continuidad y repetición, elevaciones revolucionarias e innovaciones, disrupción, desintegración y decadencia. Lo mismo sucede en los ciclos artísticos».

intercambiabilidad de las cosas tal como se presentan en el sueño. Una vez completada esa etapa del viaje, la mente vuelve a la conciencia llevando consigo una síntesis nueva de elementos antes inconexos. El autor lo describe así: «La creación se produce en este estado de suspensión del cerebro, en ese instante de reposo en la danza, en el silencio fuera del tiempo cuando todo queda quieto fluido y se recombina en impensadas asociaciones. Así surgen las obras de arte y los descubrimientos: como las formas emergen de la bruma en los paisajes chinos; como sonrisas misteriosas entre los esfumados de Leonardo... En definitiva, el acto de creación es una iluminación súbita, una revelación espontánea en forma de imagen o relación de conceptos; pero ello sólo ha sido posible gracias a que la mente ha sido preparada a fuerza de un tenaz estudio del problema. Recordemos aquí la famosa respuesta de Picasso cuando alguien le preguntó si creía en la inspiración: «Sí, pero procuro que me encuentre trabajando».

## II. El «propósito» como condición de posibilidad de cada cultura

Como ha demostrado W. Dilthey, toda visión del mundo es una interpretación global de la realidad en la que se entrecuzan tres factores: una imagen de la realidad, un sentido de su significación y de su valor y unos principios de acción. En sí mismo, el mundo exterior es estrictamente incognoscible. Nuestras hipótesis acerca de él son meras ficciones, invenciones, instrumentos heurísticos mediante los que damos sentido y significación a la realidad. Por ello, las visiones del mundo cambian gracias a la libertad de los artistas y de los científicos. Cada lenguaje expresa una visión del mundo y una ciencia determinada no es más que una convención lingüístico-discursiva aceptada en un momento dado. No existe, pues, una conexión entre la estructura de la realidad y la lógica del discurso, ya que la primera está fuera y más allá de todo conocimiento posible, en tanto que la segunda no es más que una serie de convenciones lingüísticas. La relatividad y la alternancia de las distintas cosmovisiones no tienen su raíz en la realidad misma, sino en los *propósitos* que animan a una cultura en unas coordenadas espacio-temporales determinadas.

Al cambiar los propósitos cambian las culturas y, con ellas, los paradigmas científicos y los estilos artísticos.

II.1. Como se ha podido advertir, ciencia y arte son dos lenguajes y, en cuanto tales, indican relaciones: un poema simbolista o una fórmula matemática sugieren ambos un mundo imaginario construido con elementos abstraídos de la experiencia del mundo real. Son dos modos de percibir la realidad derivados de una cosmovisión concreta; cada cultura posee la suya propia: «La visión del mundo es el conjunto de valores o preconcepciones indiscutibles compartidos por los miembros de una de-

terminada cultura: son indiscutibles por ser las reglas de juego aceptadas por los miembros de esa cultura; quien no las acepta automáticamente se margina o se exilia; precisamente por eso, los cambios culturales suelen provocarlos los marginados ajenos al sistema.» (p. 48). La cultura se compone de todo aquello que resulta de una experiencia simbólica compartida; participar en ella implica intervenir en un sistema de significados simbólicos; intentar cambiarla lleva consigo la tarea de destruir esos símbolos y la creación de otros nuevos que otorguen sentido a la nueva actitud vital: «Los símbolos son los soportes mentales de los valores, al igual que las leyes e instituciones son sus soportes materiales». El símbolo es la incorporación del valor a un elemento material, así como el mito es la encarnación del valor en una persona y sus actos.

Las distintas cosmovisiones tienen su origen en un conjunto de factores que interaccionan, se influyen y se apoyan entre sí en un proceso de causalidad acumulativa. Pueden considerarse de dos tipos, físicos y psíquicos. Los físicos incluirían la economía, la política, la tecnología, la biología y la ecología. Los psíquicos, el nivel de conocimientos, las mitologías o religiones y las inercias históricas. Ellos son al mismo tiempo causa y efecto de una cosmovisión determinada, «porque ésta no es ni más ni menos que una interacción dialéctica de todos esos aspectos y cambia con las mutaciones, ondulaciones, entrelazados y repulsiones simultánea, continuas e incesantes de las relaciones de producción, del ambiente natural y artificial, del temperamento y de las inercias mentales formalizadas en mitologías y filosofías.

El propósito de cada cultura, su voluntad de saber y hacer, es el depósito de donde emanan las energías colectivas destinadas a motivar a los individuos a trabajar en ciencia y arte. De una manera general puede decirse que ciencia significa *especular* —«levantar y espejo o un modelo ante la naturaleza para que ésta se refleje en nuestro limitado cerebro»—; y arte significa *articular* —«articular un conjunto de formas que entren por los sentidos y estimulen nuestro limitado sistema nervioso»—; y, ambas, especulación y articulación, tienen como objetivo la construcción de estructuras útiles al hombre (p. 62). Arte y ciencia han existido en todas las culturas y han sido en todas ellas medios complementarios e inseparables para conocer el mundo y manipularlo en favor de una comunidad humana. De ahí que en el arte no haya progresos, sino propósitos, que varían según el momento y según la cultura.

II.2. En el arte no hay progresos, hay propósitos. Desde el bisonte de Altamira hasta el toro de Picasso, las formas artísticas son igualmente válidas aunque expresan emociones diferentes y persigan propósitos distintos. La evolución lineal, progresiva del arte, desde un arcaísmo rudimentario hasta el tecnologismo actual es una visión propia del cientificismo del s. XIX que el relativismo del s. XX ha superado. Ni siquiera en

la ciencia se da ese progreso lineal, su continuidad es más bien ilusoria: «sólo podemos afirmar con seguridad que la ciencia ha avanzado de modo acumulativo en los tres últimos siglos dentro del paradigma mecanicista» (p. 63). Puesto que las distintas visiones del mundo son incomparables entre sí, sólo es lícito hablar de progreso en el marco de un estilo o paradigma, esto es, en el ámbito de un propósito concreto, pero no cuando se trata de estilos artísticos o paradigmas científicos diferentes. Sólo cabe poner de manifiesto el grado de ajuste existente entre el propósito de una cultura, los medios disponibles para realizarlo y el porcentaje en que se ha logrado. Lo correcto es enjuiciar las distintas culturas aceptando que cada una de ellas se asienta en una cosmovisión diferente, sin caer en el eurocentrismo cultural: «Es insostenible esa orgullosa actitud occidental que nos lleva a considerar a orientales y africanos como europeos incompletos; y es igualmente absurda la pretensión de los norteamericanos de imponer su *American way of life* en todas partes» (p. 64).

Cada propósito se origina y desarrolla en un ciclo determinado, a cuya saturación y agotamiento suele seguir una época de experimentación, de prueba y error, de búsqueda en múltiples direcciones con propósitos diversos y efectos contradictorios. Esta nueva época puede durar unos pocos años o varias generaciones, hasta que una de las propuestas se imponga y las demás acaben por aceptarla y emularla. Para Ll. Racionero es en esta fase en la que se encuentra el arte actual y, de ahí, su naturaleza caótica e incomprendida: «Tal como yo lo interpreto, estamos sufriendo las consecuencias de un cambio de ciclo: ha caducado un estilo sin que haya cuajado otro nuevo, y vivimos en un período intermedio de pruebas y errores, de propuestas y hallazgos, de posibilidades y callejones sin salida, de gritos y susurros» (p. 12). Sólo si aceptamos la hipótesis de que el arte actual atraviesa una fase intercíclica, se podrán comprender las causas de la «desconcertante tesitura de la creatividad contemporánea».

Para el autor cada ciclo de estilo artístico o paradigma científico pasa irremisiblemente por cuatro fases a las que irremisiblemente ha de someterse una vez comenzado; 1) energía embrionaria, 2) modelo perfeccionado, 3) desintegración gradual, 4) decadencia profunda. Veámoslas brevemente:

1. Es muy difícil establecer con precisión cómo surge el germen de un estilo. Puede ser que ese impulso primero hacia la creatividad se presente como una emoción profunda, un entusiasmo religioso o un descubrimiento revelador. Convertir ese impulso en arte es la tarea de la primera generación creadora, en la que aparece el genio sembrando a manos llenas desde la plenitud de su exuberante inspiración.

2. En un segundo período, el artista, más pendiente de las leyes formales que del impulso creador, sacrifica un tanto la idea emergente en favor de los aspectos estilísticos, pero sin llegar a perder aún el rasgo de vitalidad e inspiración que caracterizan las obras del genio. Los trabajos de

Fidias o de Leonardo dan buena cuenta del nivel de perfección que adquieren los productos artísticos en este estadio.

3. En esta fase, el gusto de la sociedad está ya educado en el nuevo estilo o paradigma, pero el ciclo de las ideas inspiradoras está ya agotándose. De ahí que la tercera generación de artistas dedique su esfuerzo a la reproducción de modelos ya consagrados o incluso intente perfeccionarlos mediante variaciones que los degradan y los convierten en una pantomima de sí mismos: «Menos interesados en los ideales que sus antepasados, incapaces de competir con ellos en ese terreno, los artistas del tercer período se ven forzados a buscar situaciones chocantes, a tirar del sentimiento hacia el pathos, a acentuar el realismo, a subordinar la armonía del todo a la melodía de los detalles» (pp. 69-70).

4. Corresponde a un segundo estadio de decadencia en el que el formalismo y la afectación suceden al tratamiento espontáneo y genial. El arte completa así su círculo mágico en esa manifestación específica de su estilo y se hunde en la decrepitud final. Ningún artista puede escapar a la influencia de su época.

Ahora bien, ¿A qué se deben los cambios de estilo y paradigma? ¿Por qué no se mantienen vigentes durante milenios como en el caso del arte egipcio? El autor enuncia la «ley de saturación artística» como una explicación válida de ese fenómeno: «La repetición acumulativa, es decir, el progreso de un estilo, produce un efecto de saturación por habituación en la comunidad que lo experimenta, de modo que cada vez interesa menos, cada vez provoca un estímulo y una reacción menores, y, paralelamente, los artistas creativos cada vez encuentran en el estilo menos posibilidades incitativas, porque se ha agotado su combinatoria y ya ha sido probado todo lo que las reglas de juego del estilo permitían» (p. 72). Cuando se ha llegado a este nivel, el auténtico artista está obligado a intentar nuevos caminos, poniéndose como meta nuevos propósitos, aunque los epígonos del estilo saturado continúen reanimando el estilo con nuevas sutilezas y excentricidades: «La historia del arte podría presentarse como la historia del combate que el artista lleva a cabo contra los soporíferos efectos de la saturación, impotente contra el proceso fundamental de habituación que opera en el sistema nervioso del espectador. Baudelaire formuló con su habitual agudeza esta sensación: “el estudio de la belleza es un duelo en el que el artista grita de terror antes de ser vencido”» (*Ibid.*).

Igualmente, todo lo anterior es intercambiable a los paradigmas científicos; estos cambian a causa del inevitable envejecimiento del paradigma vigente. Ello sucede gracias a las «anomalías empíricas», esto es, la aparición de un hecho empírico irrefutable y a la vez inexplicable dentro del paradigma en vigor. Ahí suele estar el germen del nuevo descubrimiento científico, cuyo empuje consigue abrir el sistema cerrado de la ciencia, enriqueciéndolo con un nuevo simbolismo lingüístico y una nueva reorganización de las conexiones ideales que constituyen una teoría.



II.3. Detrás de cualquier cambio de estilo artístico o revolución del paradigma científico existen los *cambios de propósito*, de objetivos vitales, de valores culturales. Al variar un propósito cultural se produce un desplazamiento de la atención de los nuevos creadores, rechazando datos y experiencias conocidas, y dirigiendo su consideración hacia nuevos materiales y horizontes aún no explorados. El arte no progresa, ni siquiera la ciencia; lo que hacen tanto uno como otro es cambiar el propósito conforme a las nuevas necesidades de la mitología imperante y el otro a los nuevos requisitos de la técnica. Los cambios de propósito son concomitantes con los cambios de cosmovisión. Una vez que ésta ha entrado en decadencia, el arte y la ciencia se reorientan hacia nuevos objetivos, en pos de nuevos propósitos, emergiendo así los primeros síntomas de ruptura de paradigmas y estilos. El proceso de ruptura «consiste en un cambio de énfasis selectivo, es decir, en un rechazo de las convenciones y restricciones vigentes en favor de aspectos de la experiencia previamente desatendidos: se da un cambio de énfasis, una permutación de datos, una reordenación de la jerarquía de valores y de los criterios de relevancia» (p. 81). Los paradigmas científicos cambian de modo tan profundo como los estilos artísticos. Tanto en el arte como en la ciencia son dos los elementos que varían: en arte los materiales utilizados y la manera de percibirlo; en ciencia, los datos y las teorías.

Como colofón a su propia concepción, el autor analiza cuatro visiones del mundo en las que nacieron y se consolidaron unos determinados paradigmas científicos y estilos artísticos coherentes: la prehistórica vitalista, la griega armónica, la renacentista realista y la romántica organicista.

1. *El mundo prehistórico: la vitalidad.* Tanto el arte prehistórico animista como su concomitante ciencia shamánica derivan de su propósito vitalista. El objetivo primordial de las comunidades primitivas era reforzar la mutación que se había producido en el ser humano, consolidar y estabilizar la especie, procurar su adaptación al medio ambiente, hallar las formas de vida más adecuada para sobrevivir y desarrollar las potencialidades corporales y mentales alcanzadas por la nueva especie. «Menospreciar la ciencia de los shamanes es incurrir en el eurocentrismo intelectual de suponer que sólo nuestro propósito vital y nuestra visión del mundo son acertados; considerar al hombre prehistórico como un europeo incompleto y balhuciente, es parte del mismo error de perspectiva (...) Paralelamente, calificar el arte prehistórico de primitivo es arbitrario, máxime cuando el toro de Picasso está calcado consciente o atávicamente del bisonte de Altamira, los signos de Miró de los petroglifos ibéricos, y el cubismo de la escultura «primitiva» del Africa negra» (pp. 85-86).

2. *El mundo griego: la armonía.* La visión del mundo de la cultura griega tiene su origen en un propósito social: el de introducir orden y cohesión en la sociedad. De ahí surge el propósito de «armonía» que carac-

teriza toda la cultura griega, una armonía a escala humana con el hombre como medida de todas las cosas. Y de esta visión del mundo se derivan un arte y una ciencia caracterizados por la serenidad y la armonía formalizados en el llamado cánón clásico. La técnica propia que plasma la visión del mundo helénico y su propia armonía es la medida, que es el instrumento técnico vertebrado de la ciencia y el arte griegos. A este estilo clásico de la armonía corresponde el paradigma científico de la geometría. En resumen: «El estilo clásico griego se caracteriza por su “serena armonía y calmada grandeza” (Winckelmann, 1755); su ciencia es “deducción racional y orden natural” (Whitehead, 1925), puestos ambos al servicio de una visión del mundo cuyo propósito es la construcción de un orden humano dentro del caos aparente de la naturaleza: una polis para el cuerpo social, una lógica para la mente, un arte de la proporción para los sentidos, y una ciencia de la medida para la tecnología» (pp. 89-90).

3. *El mundo del renacimiento: el realismo.* El propósito del renacimiento fue la investigación científica y la expresión artística de la realidad, tal como ésta se presenta a los cinco sentidos. El arte y la ciencia del renacimiento disiparon la neblina oscurantista de la religión medieval. El instrumento tecnológico que caracteriza esta nueva visión del mundo es la *máquina*, generadora de riqueza y poder, «que acabará moldeando el paradigma científico a su imagen y semejanza, haciéndolo mecanicista, asimilando el universo a un gigantesco reloj que conviene desmontar para alcanzar el conocimiento, y controlar así sus engranajes, es decir, para obtener poder. A esta ciencia corresponde un arte naturalista, cuyo objetivo es la precisión del realismo, la fiel representación de lo que el ojo ve y la mano toca» (p. 91). En esta búsqueda de la realidad, la *perspectiva* se convierte en un instrumento decisivo, porque gracias a ella es posible determinar la estructura de un objeto a partir de su apariencia visual: «la perspectiva marca en el estilo pictórico la pauta de realismo buscada por la ciencia mecanista, la política maquiavélica o la economía mercantilista». (*Ibid.*)

4. *El mundo romántico: el organicismo.* Hacia 1800 cambia de nuevo el propósito cultural debido a circunstancias económicas, tecnológicas y científicas. Surge una nueva visión del mundo cuyo objetivo es la personalidad, el refuerzo de la psique individual, la revalorización de los elementos afectivos, líricos, individualistas, emotivos y voluntaristas del ser humano. Y de este objetivo vital nace en arte un estilo romántico, y en ciencia, un paradigma orgánico. La idea motriz de este último será el evolucionismo biológico, que contagiará todo el paradigma con la idea de progreso: dialéctica en Hegel, lucha de clases en Marx, socialismo en política y Estado de bienestar en economía. Según el autor el paradigma orgánico y el estilo romántico tienen aún sus influencias: «perduran incorporados en ciertos sectores de las prácticas artísticas y científicas; su presencia en la ciencia se ha dejado sentir en movimientos recientes como el vitalismo,

el holismo y la teoría general de sistemas. En arte, la influencia subsiste en todas las formas de expresionismo, por abstracto que sea. El ciclo romántico es el último que se ha dado en Occidente. Comenzó a saturarse hacia el final del siglo XIX, y de su descomposición surgió el período de pruebas y errores, de propuestas y manifiestos, de gritos fauvistas y susurros simbolistas que marcan el comienzo del siglo XX» (pp. 94-95).

### III. Hacia una nueva concepción del arte

En la segunda parte de la obra («El arte contemporáneo»), el autor explora el marco en el que actualmente se están cristalizando la experiencia artística y la experiencia científica, escenario que podríamos representar del siguiente modo: por una parte, estamos asistiendo a la consumación de un fenómeno que ya se nos antoja antiguo, a saber, la decadencia de Occidente. Se tambalea así toda una concepción del mundo que tiene su origen en el ocaso del mundo clásico y en el nacimiento y desarrollo del cristianismo, pero no se vislumbra ninguna cosmovisión capaz de reemplazarla. Por otra parte, a ese proceso se superpone otro a más corto plazo: el fin del paradigma mecanista en la ciencia y el fin del estilo romántico en el arte.

La ciencia moderna (Max Plank, Einstein, Freud, Jung...) propone una visión del mundo contraria al sentido común. La física moderna ha desmaterializado la materia, y el psicoanálisis, al poner de manifiesto la existencia de «zonas oscuras» más allá de la conciencia, ha puesto en entredicho la tan orgullosa lucidez humana. Ll. Racionero constata un paralelismo entre las nuevas creaciones científicas y artísticas que, aunque no deba entenderse como una relación causal entre ellas, sí cabe comprenderlo como una relación dialéctica. He aquí algunos ejemplos significativos: M. Plank enuncia su teoría de los intercambios discontinuos de energía, al mismo tiempo que Schönberg estrena su música atonal; Heisenberg enuncia el principio de incertidumbre en concomitancia con la aparición de la literatura de lo absurdo (Kafka y Becket); tras la aparición de las teorías de Freud, Joyce comienza a utilizar el *stream of consciousness*, técnica narrativa comparable al discurso del paciente en el sofá del psicoanalista; el cubismo es una expresión visual y plástica correlativa a la visión del mundo que Einstein expresó científicamente en la teoría de la relatividad; igualmente, las obras de Joyce, Proust e incluso Durrell son fruto de la impronta de la nueva concepción del espacio y el tiempo en la experiencia narrativa.

Así pues, la creación artística del s. XX está marcada por una exploración de lo suprarracional, por una apertura del pensamiento a nuevos ámbitos mucho más extensos y complicados que la lógica aristotélica, el geometrismo cartesiano o el positivismo lógico. En este ámbito de irracionalidad, *lo absurdo* y *lo irreal* ocupan el lugar que antaño ocuparan

la lógica y la coherencia: «El surrealismo, junto al cubismo y al arte abstracto, es la reacción del arte a la ciencia contemporánea: en pintura, en novela, en música, una y otra forma de enfoque inspiran la creatividad del siglo XX: atonalidad musical, informalismo plástico, escritura automática, imaginación onírica, asociación libre de ideas. En resumen, artes de lo que se encuentra en la trastienda de la realidad» (p. 107). El fragmento de la realidad del que se ha de ocupar el arte moderno es el que se encuentra fuera del alcance de los sentidos, pero del que han dado buena cuenta las ciencias contemporáneas, a saber, «todo lo indivisible, ya sea subatómico, astronómico o subconsciente» (p. 110). El surrealismo y el cubismo representan un equilibrio que apela a algo real, aunque desconocido (lo inconsciente); por su parte, el cubismo lleva consigo una referencia a la realidad, pero tal como la concibe la teoría de la relatividad <sup>3</sup>.

En una época de ensayo y error, de propuestas y tentativas, de gritos y susurros, es difícil distinguir el verdadero arte de tentativas fallidas. La relación del arte con la economía se ha transformado plenamente desde la Antigüedad hasta nuestros días. El mecenas del Renacimiento se ha metamorfoseado en un empresario que vende arte como cualquier otro producto del mercado; y la influencia del comercio en la creación artística genera frecuentemente «obras banales, poco trabajadas, frívolas, apresuradas, efectistas», al tiempo que acarrea «un engreimiento del autor que acaba preso de su propio montaje y adopta actitudes incoherentes con un artesano meticuloso». Y en este reino de la confusión, se llega incluso a pensar que para que un objeto pueda ser considerado arte se requiere simplemente que cumpla estas cuatro condiciones: que sea el fruto de alguien que diga ser artista; que sea expuesto en una galería, publicado o exhibido, que los críticos asientan a su calidad de obra de arte, que se venda. Se concluye, pues, que la manera de decidir qué es arte y qué no lo es se asemeja, en buena medida, a una operación comercial: «arte es lo que se cotiza en el mercado». Sin embargo, «en este bonito esquema del arte actual hay un peligroso olvido: ninguna de las tres condiciones legitimadoras del arte contemporáneo garantizan que el producto desempeñe la función que, desde la prehistoria hasta hoy, ha correspondido a la obra de arte, a saber, la de producir impacto emocional en el receptor» (p. 116).

El autor propone como único criterio válido el contraste con la realidad, esto es, lo que Eugenio Montale denominó *la segunda vida del arte*. Este sólo

---

<sup>3</sup> Ll. Racionero sugiere como criterio válido para cualquier creación artística la búsqueda de un equilibrio dialéctico entre el idealismo y el realismo. Ambos representan dos formas extremas de entender la experiencia artística: «El idealista pretende prescindir de la necesaria interrogación de la naturaleza; el realista quiere ignorar que el arte debe seleccionar y expresar. Uno reacciona con orgullo ante la incapacidad humana de competir con la fotografía y considera suficiente su poder de imaginación. El otro, indignado ante las fatales consecuencias de semejante arrogancia, intenta reducir la mente humana a la condición de una fotocopiadora» (pp. 110-111).

es posible en una dialéctica objeto —sujeto, obra— espectador, que lleva consigo un enriquecimiento, una vitalización, una emoción o incluso un asqueo del espectador. Es a este impacto en el espectador a lo que se ha llamado «la segunda vida del arte». El proceso podría visualizarse así: realidad→artista→EMOCION→obra→ espectador→EMOCION→realidad. La palabra «emoción» aparece dos veces: son las dos vidas del arte, una en el creador, la otra en el receptor; nace en el artista y renace en el espectador. Se diría que el espectador emocionado vuelve a la realidad y la percibe transfigurada a causa de su nuevo estado de ánimo. Esa es la enorme utilidad del arte, su función perenne, válida incluso en épocas de dispersión como la nuestra, porque «una vez el espectador haya captado la realidad transfigurada, el mundo ya no volverá a verse como antes, y el hombre habrá rebasado un umbral más en la evolución de los estados visionarios de la mente» (p. 118). Se ha intentado explicar múltiples veces el mecanismo por el que se produce el engarce obra-espectador. Se trata de un fenómeno de resonancia entre el objeto y el sujeto que cabe ser descrito como una proyección de emociones subjetivas en la obra de arte (teoría de la empatía), o como un acto en el que el sujeto completa rasgos de la obra en el proceso de percepción (teoría gestáltista) o como una acción en la que la obra despierta arquetipos del inconsciente personal o colectivo (teoría simbolista).

Es, por tanto, en la *emoción* donde debe buscarse la clave que permita dilucidar con claridad qué objetos o producciones pueden ser considerados obras de arte. De ahí que sea legítima una definición de este tipo: «arte es todo objeto material o mental compuesto por un ser humano que pueda provocar una emoción a un grupo de espectadores». Examinemos brevemente los tres ejes sobre los que está estructurada esta definición: el contemplador, el objeto creado y la relación entre ambos. Por parte del espectador son requeridas una serie de condiciones tanto de carácter personal (agudeza de los sentidos, acumulación de experiencias previas,...), como de naturaleza histórico-social (desarrollo cultural de esos sentidos). El objeto, por su parte, también debe cumplir una serie de requisitos para que se acerque lo más posible a la obra de arte. Desde un punto de vista formal ha de tener las siguientes propiedades: «unidad en la diversidad, proporción, escala humana, sorpresa, ritmo vital, ambigüedad. Si la obra se basa en formas profundamente grabadas en la memoria de muchas generaciones, tiene posibilidades de impactar. La divina proporción, esto es, la relación de 1 a 1.618, es divina y se llama el número de oro, porque se cumple en muchos fenómenos de la naturaleza tales como formas, procesos de crecimiento y trayectorias. Así, la concha espiral del caracol Nautilus, las espiras del girasol, el vuelo de un insecto hacia la luz, la filotaxis —configuración de las hojas alrededor del tallo—, el número de machos y hembras de una colmena, el número de ramas en el tronco de la *Achillea Ptarmica*, crecen según la serie de Fibonacci que corresponden al número de oro» (p. 119). Pero también existen una serie de condiciones sociales que acercan una determinada creación al rango de obra de

arte, siendo la principal el que ésta se ocupe de algunos de los problemas, hechos o misterios, que más vivamente interesan a una sociedad en un momento dado; cuanto más socialmente relevante sea el tema de una obra de arte, tanto mayor será la probabilidad de que cause impacto en un número elevado de sujetos receptores.

Finalmente, es preciso examinar el concepto de «emoción». Considerémosla como «una descarga del sistema nervioso que, al superar un nivel de intensidad, escapa al control de la razón y deviene autónoma como un reflejo condicionado: es el escalofrío producido por la música, el sobrecogimiento que nos embarga al oír un poema sublime, el abandono estático que nos invade al recibir cualquier impresión sensorial provocada por un acto humano de gran fuerza» (p. 124). Si una determinada producción humana es sólo informativa, no es arte, es ciencia; si es sólo divertida es humor, pero no arte. Únicamente cuando la información, el humor o lo que sea, trasciende sus propios límites y se expresa de un modo que logra emocionar a un espectador desinteresado, alcanza el rango de obra de arte. Algunas veces, aunque muy raras, arte y ciencia han tenido ahí su punto de convergencia: «Si una fórmula matemática nos emociona por su simple belleza, será arte además de ciencia; y si una fuga de Bach amén de estremecernos como música nos hace comprender intelectualmente la relación entre los números, será ciencia además de arte» (p. 125).

Como nos ha mostrado el autor, ningún estilo ha logrado imponerse como cánón dominante después del romanticismo. Estamos al final de un ciclo y el eclecticismo propio de la posmodernidad es el fiel reflejo de una época de «gritos y susurros». Sin embargo, nada de esto tiene por qué alarmarnos. Múltiples veces ha sucedido y otras tantas la cultura occidental ha remontado su vuelo. Sólo hace falta un nuevo estilo y un nuevo paradigma capaces de suscitar el respeto y la solidaridad de las distintas comunidades europeas.

Antonio M. LÓPEZ MOLINA