

# Contribuciones desde el paradigma de la complejidad al pensamiento estético relacional

Jordi CLARAMONTE ARRUFAT

Facultad de Filosofía. Universidad Nacional de Educación a Distancia UNED (Madrid)

ORCID: 0000-0001-6860-0019

[jclaramonte@fsof.uned.es](mailto:jclaramonte@fsof.uned.es)

NOTA BIOGRÁFICA: Doctor en Filosofía por la UNED. Ha publicado libros como *La República de los fines* (2012), *Desacoplados* (2015) o *Estética Modal, Libro primero* (2016). Ha colaborado en distintos colectivos de intervención estética y política, como La Fiambrera, YoMango o el CSA La Tabacalera... En la actualidad trabaja en la UNED como profesor de Estética y Teoría del Arte.

## Resumen

Tras sus primeros y precarios escauceos en los años noventa, la «estética relacional» necesita dotarse de herramientas intelectuales que nos permitan ir más allá de la mera celebración acrítica. Con ese ánimo, este artículo pretende exponer y discutir el interés que pueden suponer algunas de las categorías procedentes del pensamiento de la complejidad y la autoorganización, poniéndolas en relación con los desafíos a los que debe atender la investigación en el área de la estética relacional contemporánea.

A tal fin consideraremos tres aportaciones concretas de dicho paradigma: las dinámicas de reacción y difusión, la tendencia sistémica a la homeostasis y la homeorresis y, finalmente, la articulación de procesos de repulsión, atracción y repulsión en corto, medio y largo rango.

**Palabras clave:** complejidad, autoorganización, estética relacional

Jordi CLARAMONTE ARRUFAT

## Contribuciones desde el paradigma de la complejidad al pensamiento estético relacional

### Introducción

A mediados de los noventa se popularizó la marca de la «estética relacional» para aludir a los intentos de volver a conectar los experimentos formales de los artistas y la cotidianeidad de sus espectadores. Estos podían, con razón, hallarse ya cansados de su papel en las dinámicas espectaculares, autorreferenciales y cínicas que habían caracterizado buena parte del arte hegemónico en la década de 1980 y el arranque de la de 1990.

El arte —diría Nicolas Bourriaud— podía ahora convertirse en un *estado de encuentro* que nos permitiera poner en primer plano la investigación sobre los *modos de hacer*<sup>1</sup> desplegados por los artistas y cómo estos podían afectar la organización de nuestra sensibilidad y los procesos sociales y políticos en los que nos hallábamos implicados.

La estética relacional, siempre según Bourriaud, no pretendía ofrecer una «teoría del arte, ni un enunciado de origen ni una finalidad, sino una teoría de la forma entendida como una unidad coherente, una estructura (entidad autónoma de dependencias internas) que presenta las características de un mundo» (Bourriaud, 2001).

Con esto llevábamos el pensamiento estético a un campo potencialmente fértil en el que los lenguajes y las propuestas artísticas podían entenderse y distribuirse como otras tantas *formas de auto-organización* susceptibles de replicarse tanto en lo íntimo como en lo social y lo político.

La idea era buena: recuperar los espacios y los tiempos de encuentro y diálogo, y convertirlos en el objeto mismo de nuestras poéticas podía ayudarnos a revertir algunos de los procesos tras los cuales el arte se había ido alejando cada vez más de nuestras vidas y de nuestras necesidades de contacto y comunidad. Algo salió mal, sin embargo. Pasada la novedad, las prácticas relacionales tendieron a estereotiparse y repetirse como si de una mera seña

1. Por usar el término de Michel de Certeau que aun procediendo de investigaciones realizadas en los años sesenta, no gozó en nuestro país de excesiva popularidad hasta finales de los noventa, cuando fue traducido y editado en una colección de ensayos titulada, precisamente, *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*.

de identidad o imagen de marca se tratara. Pero sobre todo y esto ya estaba presente en los primeros ensayos de Bourriaud, el arte relacional muy pronto se retiró hacia los recintos institucionales de los museos y las galerías de arte, cuyas blanqueadas y acolchadas paredes convirtieron las propuestas de auto-organización material y formal en gestos cada vez más estériles, repetitivos y cansinos.

Visto lo visto, será importante volver a pensar la potencia específica de la estética relacional y a la vez recuperar otras poéticas anteriores para *leerlas* desde la clave de su relevancia como herramienta relacional. Tenemos la inmensa suerte de que en paralelo al arte relacional se ha ido desarrollando toda una epistemología relacional. Desde finales de los noventa tanto en la física como en la biología o la inteligencia artificial se tenderá a trabajar con claves relacionales gracias a las cuales podremos empezar a apreciar la importancia de nociones como las de *emergencia* o las relacionadas con los procesos de *auto-organización*.

Los prestamos conceptuales y terminológicos entre las diferentes disciplinas serán de la mayor relevancia y tenderán a darse en un sentido y en otro.

Así, al igual que ahora nos fijaremos en algunas propuestas conceptuales procedentes de la física o la morfogénesis, encontraremos que, por su parte, importantes biólogos como Maturana y Varela no han tenido problema en apropiarse y convertir en fundamentales categorías procedentes del pensamiento estético como la *auto-poiesis*.<sup>2</sup>

Pero por encima de todo y más allá de estos prestamos terminológicos convendrá entender la importancia central de entender nuestros objetos de estudio en cuanto *sistemas complejos auto-organizados*, esto es sistemas que incorporan la exigencia —común en la estética clásica— de que muestren una *doble consistencia* que les hace ser *analíticamente simples y sintéticamente complejos* (Agazzi, 2002: 7); es decir, se trata de sistemas —ya se trate de biotopos o de obras de arte— cuya descomposición podrá ser llevada a cabo exhaustivamente sin que nos quede misterio alguno, pero cuya dinámica de conjunto mostrará *emergencias*, esto es, comportamientos que no pueden atribuirse a ninguno de sus componentes por separado.

En lo que sigue defenderemos específicamente la importancia de pensar la estética relacional en conexión con los desarrollos que en estos mismos años han ido apareciendo y consolidándose como parte de un planteamiento ontológico y epistemológico que se ha dado a conocer como «pensamiento de la complejidad».

Aunque este paradigma parece haberse generalizado solo en la última década, las primeras investigaciones específica y explícitamente orientadas hacia la auto-organización fueron realizadas por Liesegang a finales del siglo XIX, por Lotka, en 1910, Bray en 1921, Kolmogorov en 1937 o Belousov en 1950... Todos ellos vieron reiteradamente rechazadas sus publicaciones,

---

2. Que los biólogos Humberto Maturana y Francisco Varela tomaron prestada del trabajo de su colega, el filósofo José María Bulnes, sobre la dinámica interna del Quijote. Bulnes, a todo esto, fue toda su vida un destacado luchador por los derechos de los pueblos indígenas, para una cabal comprensión de los cuales la auto-organización es imprescindible.

lo cual llegó a provocar que investigadores tan brillantes como Lotka o Belousov tuvieran que abandonar la investigación científica, acusados por sus pares de mostrar resultados «imposibles». Todos ellos predijeron que la auto-organización podía *emerger* en sistemas *complejos* tanto de carácter inorgánico y orgánico como también en prácticas de orden artístico y cultural.

Vamos ahora a exponer sucintamente algunos de los patrones mediante los que podemos aprehender algunas de las formas más básicas de auto-organización.

### La articulación entre los procesos de reacción y difusión

Llevando a la biología un postulado de la estética podríamos decir que *las formas son siempre diagramas de fuerzas* (Thompson, 1959: 16); es decir, las formas que adoptan los ecosistemas o las poéticas no pueden ser concebidas como si hubieran aparecido ya terminadas con independencia de su medio, sino que deben ser entendidas —de modo relacional— como configuraciones dinámicas reveladoras de un proceso específico que muestra cómo, frente a un paisaje o un conflicto dado, emerge una respuesta adaptativa o reactiva que da lugar a un nuevo conflicto, a un nuevo paisaje en el que la mencionada respuesta se hará hegemónica o se irá disolviendo hasta desaparecer.

Este proceso de producción de formas fue analizado en 1952 por Alan Turing, que proponía una dinámica basada en la alternancia y la articulación entre *reacción* y *difusión*.

Para Turing *reacción* alude al proceso centrípeto en el seno del cual unas sustancias se convierten en otras, mientras que *difusión* alude al proceso *centrífugo* por el que estas sustancias, al transformarse, se expanden por el espacio.

Es forzoso decir que estos procesos, aun siendo opuestos entre sí, no pueden considerarse como dinámicas aisladas y auto-suficientes, sino que, antes al contrario, se engarzan o se encabalgan para dar lugar a modalidades de auto-organización como la que sucede en los procesos auto-catalíticos.

Se tratará ahora de evaluar el interés que el equilibrio dinámico entre reacción y difusión puede tener para nosotros, en cuanto investigadores de prácticas escénicas y performativas.

Así puede resultar fértil acometer una relectura de textos clásicos como la *Poética* de Aristóteles mediante el recurso a la alternancia de procesos centrípetos y centrífugos como los de reacción y difusión. El estagirita definía el drama como una *mimesis praxeos*, la imitación de una conducta, en el seno de un *mythos*, de una historia o un contexto generalmente conocido por los espectadores. De este modo, en Aristóteles la *mimesis praxeos*, la conducta representada o imitada, tenía las características sistémicas de la *difusión*, de la *novedad* centrífuga que nos abría a aquello que no conocíamos y que solo podíamos entender si éramos capaces de ponerlo en relación con lo que ya sabíamos. Y justo eso que ya sabíamos era el *mythos*, la historia conocida y compartida, que debía resultar familiar a los espectadores y de la que el dramaturgo extraía sus personajes. El *mythos* entonces jugaba en el bando centrípeto de la *reacción*, proporcionándonos una base conocida que pudiéramos

reconocer. Si saltamos desde Aristóteles a las prácticas performativas relacionales que nos ocupan nos encontramos justo con el mismo desafío.

Si la propuesta artística no produjera *difusión* en el sentido de Turing, la performance sería trivial puesto que no nos permitiría explorar ni aprehender nada nuevo... mientras que si no generara *reacción*, si la propuesta en cuestión se apoyara en una especie de lenguaje privado, en un *mythos* no compartido con los espectadores, el drama o la acción serían incomprensibles.

Se da pie así a dos placeres con los que estaría familiarizado tanto el espectador aristotélico como el de las prácticas relacionales: el *reconocimiento* y la *peripezia*. Y aparecerían, asimismo, dos displaceres que quizá sean más habituales en la experiencia moderna del arte: la *estupefacción* ante lo pobre o carente de vigor de la peripezia<sup>3</sup> o la *difusión* de una obra o la *indignación* ante la ausencia de reconocimiento, la imposibilidad de acoplarnos a ella y producir nuestra propia *reacción*.

Los procesos auto-catalíticos expuestos por Turing nos fuerzan a entender que, al igual que sucede con difusión y reacción, *mythos* y *mimesis praxeos* se coproducen. Señalar esta articulación podría parecer una obviedad, pero no ha sido ese el caso durante la mayor parte de la historia del pensamiento estético que, en gran medida, ha estado marcada por la querella que oponía a los partidarios de la *reacción* y los de la *difusión*, los amantes del drama clásico y los aficionados a las *artes vivas*. Ese fue —salvando las obvias distancias— el núcleo de la querella de los antiguos y los modernos.

Los *antiguos*, de Aristóteles a Eliot, han tendido a sostener que las obras de arte son fundamentalmente dispositivos centrípetos que producen una *reacción autocontenida*.

Los *modernos*, de Baudelaire a Malraux, más bien han tendido a destacar los procesos centrífugos de *difusión*, tendiendo a ignorar la importancia de poder contar con un espacio acotado y relativamente estable de transformaciones.

Entendida desde este paradigma, la querella de los antiguos y los modernos simplemente se limita a contraponer dos inteligencias parciales que parecen ignorar que son partes imprescindibles de un mismo juego. Lo que nos aporta aquí el paradigma de la complejidad es la inteligencia que nos permite ver cómo ambas dinámicas son tan ciertas como incompletas, puesto que sin juego entre ambas no hay auto-organización de los modos de relación que cuestionan y organizan tanto los lenguajes artísticos como nuestra propia vida intelectual y emocional.

Entender la potencia y la ubicuidad de los procesos de auto-organización nos lleva a asumir que la coordinación y el orden no tienen que producirse necesariamente a partir de ninguna instancia de control global, como una abeja reina en un enjambre o un artista en su estudio. Ambos, tanto la abeja reina en el enjambre como el artista en el estudio, son sin duda componentes imprescindibles de sus respectivos sistemas, pero su rol —si consideramos el enjambre o la relación estética como sistemas auto-organizados— es el de

3. Recuérdese aquí que la acepción aristotélica de la *peripeteia*, no implica un mero juego de variaciones sino que conlleva una capacidad agonística mucho mayor puesto que supone un «cambio por el cual la acción gira no hacia cualquier parte sino hacia su opuesto...».

interactuar con otros componentes igualmente importantes, y será a partir de esas interacciones locales que podrá emerger un patrón global, un modo de relación característico y apreciable como tal. Las obras de arte aparecerán más bien como instancias provisionales de los diferentes modos de relación que surgen de la interacción de componentes de nivel más bajo, entre los que se encuentra —claro está— el artista, pero donde también hay que contar con los lenguajes heredados, los materiales disponibles, los receptores y el contexto social e histórico en toda su variabilidad. Esto ha quedado expuesto ya en diferentes intentos —como el de Bourriaud— por construir una estética explícitamente relacional. Pero convendrá ahora ir más allá y prestar atención a algunos rasgos más de la epistemología de la complejidad que parecen hacerla especialmente adecuada para dar cuenta de los problemas a los que debe hacer frente el pensamiento estético contemporáneo.

### De la homeostasis a la homeorresis en la vida y en el arte

Una de las apuestas fundamentales de la estética relacional consiste en el postulado de una cierta autonomía por parte del artista para conformar conjuntos de relaciones que estructuran tanto su producción como la experiencia de los espectadores, convertidos en replicadores de la propuesta relacional realizada por el artista. En esto —sostiene Bourriaud— se reconoce la característica búsqueda moderna de una autonomía de lo artístico desde la que «cambiar la cultura, las mentalidades, las condiciones de vida individuales y sociales» (Blanco [*et al.*], 2001). Ahora bien, el término mismo de *autonomía* no puede ser usado sin cierta precaución, porque tras la apelación a la autonomía pueden esconderse dos decantaciones tan diferentes como las que el pensamiento de la complejidad ha definido en torno a los procesos de auto-ensamblaje y los ya mencionados procesos de auto-organización.

Podemos resumir esta distinción diciendo que los procesos de auto-ensamblaje son característicos de sistemas que, si bien son capaces de regularse a sí mismos, lo hacen siempre orientándose a una posición estable y constante. El estado en el que se sitúan o al que tienden estos sistemas puede entenderse como una suerte de *homeostasis*, concepto acuñado por Claude Bernard en 1865 y mediante el que se aludía a estos «gatopardescos» procesos de autorregulación mediante los que «un sistema dado adopta cambios menores para poder seguir siendo el mismo».

Por otro lado, los procesos de auto-organización nos sirven para entender los procesos de cambio propios de lo que Prigogine llamaba «sistemas alejados del equilibrio». En estos casos, en vez de hablar de homeostasis nos conviene más el término *homeorresis*, propuesto por el genetista Conrad Waddington para aludir a los procesos de cambio y autorregulación que no tienen un estado estabilizado al que remitirse, sino que más bien mantienen cierta robustez estructural a la vez que siguen evolucionando. Los sistemas homeorrésicos, en consecuencia, no tienen como punto de referencia un estado acabado, sino que exploran lo que Waddington llamaba una *creoda*, una especie de valle epigenético que alberga «el dominio del espacio paramétrico para el cual un proceso resulta estructuralmente estable» (Bourgine; Lesne, 2011: 285).

Llevado al campo de la estética relacional, esto nos permite entender de qué manera nuestras prácticas artísticas no pueden remitirse a un estado —un significado— estable y cerrado, esto es, no pueden reducirse a una única interpretación o una única verdad, sino que abren y exploran, también ellas, un valle epigenético: todo un espectro de posibles variaciones dentro del cual la obra en cuestión tiene plena fuerza y sentido. Es más, constatamos que las obras de arte —en cuanto sistemas homeorrésicos— pueden mantener un elevado grado de orden interno *solo* en la medida en que se hallan continuamente expuestas a las fluctuaciones externas derivadas de la multitud de sentidos e interpretaciones a las que se someten. Quiere esto decir que, todas estas fluctuaciones —como las que provocan los diferentes juicios de gusto— no solo no molestan, sino que son, precisamente, las que mantienen viva a la obra en cuestión.

Esto, como hemos dicho, abre en canal el ámbito de posibles acoplamientos que una obra auspicia y tolera, pero lo hace, sin embargo, manteniendo acotado dicho ámbito. Lo que pretende defender Waddington con sus *creodas* es que, cualquier criatura —o cualquier obra de arte— no puede evolucionar en *cualquier* dirección o revelar *cualquier* sentido, sino que sus posibilidades caen siempre dentro de un valle epigenético que especifica tanto sus posibilidades como su necesidad.

La cuestión de las múltiples verdades que es capaz de revelar una obra de arte en su valle epigenético nos lleva de cabeza a considerar otro rasgo más que tienen en común los sistemas auto-organizados y los dispositivos estéticos, especialmente los que se postulan como específicamente relacionales. A saber, ambos son susceptibles de ser descritos como sistemas *multiestables*, esto es sistemas que son capaces de darse en diferentes estados estables.

Lo que descubre el paradigma de la complejidad y que resulta desde luego característico de la obra de arte es que esa multiestabilidad es tanto diacrónica como sincrónica. Así, la obra es capaz de auspiciar y encajar diferentes experiencias a lo largo del tiempo o en relación con diferentes audiencias, pero también podemos constatar cómo la obra aparece de suyo y sincrónicamente como un complejo estratificado, logrando emocionarnos de modos diferentes, apoyándose en los diferentes estratos que concurren en la obra. Otorgar una mayor o menor importancia y atención a cada uno de los estratos de la obra nos permite inclinarnos hacia diferentes interpretaciones o estados de estabilidad. Aunque, eso sí, cuando esa multiestabilidad se decanta en exceso hacia alguno de sus estados estables o incluso se atasca en él, puede bien suceder que la poética en cuestión se bifurque dando lugar a un nuevo sistema caracterizado por una forma diferente de equilibrio dinámico.

### **Repulsión, atracción y nuevamente repulsión en los diferentes rangos de la obra de arte**

Hasta aquí hemos visto, apoyándonos en las ciencias de la complejidad, cómo las prácticas artísticas «relacionales» se marcan como objetivo específico el ser susceptibles de contener y desplegar una dinámica sin fin de expansión y contracción, una dinámica que les permite mantener un alto grado

de organización *lejos del equilibrio*, fluyendo en una especie de metaestabilidad estratificada. Volveremos ahora a la alternancia de tensión y compresión para estudiar cómo no basta con que se encadenen estos momentos de reacción y difusión, sino que deben hacerlo en la escala o el rango adecuado. No nos conformaremos ya con sostener, como hace Stuart Kauffman, que las obras de arte y las experiencias estéticas constituyen «sistemas ordenados al borde del caos» (Kauffman, 1993), sino que más bien habrá que enfatizar que se trata de sistemas capaces tanto de producir un orden a partir del caos como de llevarnos al caos —a *otro* caos— a partir del orden.

Podemos observar bien esta dinámica atendiendo a las conclusiones obtenidas por Bacri y Elias en sus investigaciones sobre morfogénesis. En ellas se pueden apreciar cómo «la auto-organización misma deriva de la presencia simultánea de una interacción de repulsión en un rango muy corto, una interacción de atracción en un rango medio y una interacción de repulsión en un rango más amplio que bastarán para producir una multitud de conformaciones de equilibrio» (Bourgine; Lesne, 2011: 16).

Así, en los sistemas de ferrofluidos la interacción de «repulsión en un rango corto» se da entre las moléculas de especies diferentes, evitándose así la interpenetración de la materia y manteniendo las partículas dispuestas en el espacio. Por su parte la interacción de «atracción en un rango medio» se dará entre las moléculas de una misma especie que se agregarán entre sí formando dominios de una fase dentro de otra fase, como sucede con una gota de aceite flotando en el agua. Finalmente aparece una tercera dinámica «común a todos los sistemas que poseen una arquitectura interna en equilibrio» (Bourgine; Lesne, 2011: 20). Se trata ahora de una energía repulsiva adicional entre las entidades que conforman el sistema. Macroscópicamente esta energía tiende a aumentar la distancia entre las entidades que componen el sistema y que se repelen mutuamente.

Lo que nos revela esta dinámica de auto-organización y que puede ser de cierta importancia para una reflexión sobre el paradigma de la estética relacional es que, en primer lugar, toda práctica artística *debe* albergar conflicto en su entraña misma, en el interior de las tramas —ya sean acordes, personajes o imágenes— mediante las que se construye el proceso de formatividad en cuestión. Es esa «repulsión a corto rango» la que hace, por ejemplo, que los personajes de un drama no sean planos sino sinuosos, ambiguos o contradictorios como Odiseo, Antígona o Clint Eastwood, o que la tensión tonal en una sonata o una sinfonía no suene estereotipada ni constituya un *pastiche*. Cuando falta esta repulsión en un rango corto, en el seno mismo de la obra en cuestión, nos encontramos con algo así como una *estetización interna* que nos depara una obra sin nervio, una obra que nace muerta por previsible o ramplona. Si una poética intenta suprimir el conflicto interno, *la repulsión en rango corto*, eliminando las tensiones y las contradicciones internas, caerá irremisiblemente —ya se trate de una película de acción o de una novela rosa— en el *kitsch* más espantoso.

Pero cuidado, porque puede suceder que, pretendiendo huir del *kitsch* o lo edulcorado, nuestra poética quede demasiado prendada de su carácter rompedor o epatante, demasiado ufana de su capacidad para la repulsión. En

estos casos será preciso tener presente la necesidad de construir una *atracción de rango medio*. Con ello conjuraremos el riesgo de que su quehacer estético y político sea inaprehensible, negándose la posibilidad de ser compartida e integrada en el repertorio de su receptor. Gracias a esta atracción de rango medio, la repulsión estructural quedará relativamente contenida, atrapada en los entresijos estructurales de la pieza, evitando que la obra aparezca ante el receptor como una mole ruda e indigesta. Es por eso, dicen Bacri y Elias, que «cierta forma de confinamiento es una condición necesaria de la auto-organización» (Bourguine; Lesne, 2011: 37). Los personajes en la literatura o el drama, igual que los «temas» musicales en la música tonal o las fórmulas en la épica antigua (Parry, *The Making of Homeric Verse*), pueden proporcionarnos estas formas de confinamiento llegando a orquestar la comparecencia y el despliegue de la obra misma hasta generar un *medio homogéneo* (Lukács, *Estética*), o mejor dicho, un medio homeorrésico, dotado de eso que Fellini en *La dolce vita* llamaba un *ordine incantato*, el orden encantado que la hace funcionar como una «atracción en un rango medio». Huelga decir que esta dinámica de atracción no constituye una exigencia formal exclusiva de las poéticas clásicas sino una condición general para la inteligibilidad, para la consistencia misma de cualquier obra de arte. Si la obra de arte no constituyera esa especie de «isla de compresión en un océano de tensión», por usar los términos de Buckminster Fuller, entonces no podríamos ir y volver a ella, no podríamos añorarla ni darnos cita en ella, sino que se disgregaría antes siquiera de haberla acabado de ver, se disolvería ante nuestros ojos sin que pudiéramos interactuar con ella ni hacer fértil en nosotros el conflicto al que nos va a abocar. Esa es sin duda la principal flaqueza del *arte líquido* que no puede aparecer sino como una mala inteligencia de los procesos de auto-organización que no pueden suceder sin la alternancia de repulsión, atracción y una nueva repulsión en las escalas oportunas.

Esta es la dinámica que se cumple mediante la «repulsión en un rango largo».

Tal y como acabamos de ver, la obra de arte y la experiencia estética no solo han albergado conflicto desde sus primeros compases y no solo han sabido mantener ese conflicto relativamente contenido bajo una forma ilusoriamente confinada y hasta armoniosa, sino que también nos habrán de preparar para *otro* conflicto. Otro conflicto que será ahora exterior, que se desplegará plenamente en la esfera pública, en la calle o en las sensibilidades de las personas aisladas o de las multitudes que se acoplen con ella. Cuando se nos escamotea esa dinámica de repulsión en un rango largo nos encontramos muy cerca de lo que Benjamin llamaría una «estetización de lo político» y que sucede toda vez que tratamos el *paisaje* y lo complejo como si fuera susceptible de ser encapsulado en un romance o un cuento de hadas con final feliz.

Así, aun cuando una obra albergue conflicto y sea capaz de tramar sus términos en un medio homogéneo, si ve truncada su capacidad para devolver ese conflicto al mundo, en forma de una «repulsión de rango largo», entonces será enojosamente estéril, por mucho que ese conflicto externo esté tan bien documentado y sea tan lúcido como una obra de Hans Haacke o

de Santiago Sierra. En estos casos se perderá de vista la especificidad de la repulsión-conflicto en un rango largo... que se limitará —en el mejor de los casos— a mostrarse debidamente empaquetado y etiquetado en los más blanqueados museos.

Lo que esta dinámica de repulsión-atracción-repulsión —o de extrañamiento, armonización, extrañamiento— nos muestra en el ámbito de la estética es de la mayor importancia, puesto que nos revela los niveles en los que una obra *debe* y *no debe* resultar conflictiva, armoniosa y nuevamente conflictiva.

Sea cual sea el caso, es importante notar que estas tres dinámicas que estamos viendo aquí son por completo codependientes. Eso hace que el conflicto exterior, la repulsión en rango largo que buscan provocar las obras de arte comprometido o activista no se pueda improvisar, ni mucho menos que pueda depender de las buenas intenciones o las buenas palabras por parte del artista o sus intérpretes. Antes al contrario, será preciso que la obra misma —insistimos— también albergue conflicto en su propia fábrica y será preciso —por contraintuitivo que parezca de entrada— que ese conflicto interior se nos presente tramado en algo suficientemente homogéneo y estable como para poder ser experimentado de forma consistente y compartida.

Este conjunto de dinámicas, de conflictos y conciliaciones será inherente a todo lenguaje artístico en la medida en que opere como un sistema auto-organizado. Obviamente habrá variaciones muy importantes en los grados de énfasis que diferentes épocas y sensibilidades han concedido a unos u otros momentos del proceso. Esas variaciones serán las que darán pie a las diversas poéticas, más cercanas al clasicismo si enfatizan la atracción y la homogeneidad en un rango medio; más cercanas al romanticismo y el expresionismo si buscan la repulsión en forma de conflicto interno y finalmente más próximas al arte comprometido o activista si dan prioridad al conflicto externo. Con todo, estas variaciones propias de toda poética no deben hacernos perder de vista ni la importancia de mantener vivo y abierto el juego entre las tres dinámicas, ni sobre todo la relevancia de una correcta asignación del conflicto o repulsión en los rangos extremos y la armonía-atracción en el rango medio.

El rendimiento crítico de esta herramienta se hace evidente a poco que repasemos algunas de las piezas que, en su momento, planteó Bourriaud como insignias de su concepto de “arte relacional”. Así, algunas de las propuestas de Rirkrit Tiravanija o de Gabriel Orozco más estimadas por Bourriaud parecerían funcionar justo al revés, es decir, diríase que su dinámica característica es, más bien, una de atracción-repulsión-atracción. Lo que encontramos entonces es que en el rango más corto, el de la constitución misma de los ingredientes de la obra, no hay conflicto sino complacencia, la sopa de Tiravanija o las naranjas de Orozco no contienen —o no muestran al menos— conflicto o contradicción alguna como sería el caso si hubiera elementos extraños flotando en la sopa o si las naranjas tuvieran signos de putrefacción o de su origen industrial. En cambio, es al pasar al rango intermedio donde encontramos trazas de conflicto, puesto que es en este nivel donde las obras o intervenciones podrían funcionar propiamente como

«obras» que constituyen un medio homogéneo —volviendo a Lukács— y que son capaces de generar una *apate*, una ilusión estética que captara la atención del espectador y le introdujera en su juego. Aparece así un conflicto en el rango medio, pero se trata casi siempre de un conflicto autorreferencial en la larga —y ya un tanto ajada— tradición romántico-vanguardista que obliga prácticamente a renegar del estatuto de lo artístico. Parece que se tenga miedo de formular una propuesta que pueda mostrar coherencia, incluso necesidad interna. Para conjurar ese peligro las obras en cuestión buscan este conflicto —estéril al cabo— y se complacen enseñando las costuras e incluso deshilachándose en el rango medio en el que precisamente deberían ser capaces de proponer algo que nos afectara de modo duradero, generador de hitos...

Finalmente, y yendo ahora a las dinámicas de rango largo encontramos de nuevo una inversión de la lógica de la auto-organización, puesto que se evita aquí cuidadosamente todo conflicto o toda aspereza de orden político efectivo. Al cabo —y como no se cansa de proclamar Bourriaud— estas obras deben suceder dentro de la galería o el museo, o si suceden en la calle deben tener su oportuna cobertura institucional.

De este modo se muestra la mala inteligencia que, al menos en parte, ha hipotecado las prácticas del arte relacional, puesto que al acotar el conflicto en el rango medio y disolverlo tanto en el corto como el largo se evita la lucidez crítica tanto en un plano táctico como en el estratégico, quedando los *desacuerdos*, limitados a una cuestión retórica e inoperante. Eso es lo que sucede cuando la obra en cuestión se muestra incapaz tanto de exponer sus propias querellas internas como de tramarse con las fuerzas políticas y sociales capaces de *entenderla* y de asumir las exigencias de su tiempo y circunstancia. Con todos los matices que se quiera, los casos del dadaísmo berlinés, de la vanguardia soviética de Tatlin a Maiakovski, o de poetas como Miguel Hernández o Gabriel Celaya en nuestra propia historia reciente<sup>4</sup> encarnan procesos artísticos donde se deja ver especialmente esa articulación social y política de la que depende la repulsión-conflicto en un rango largo.

Solo así podrá este conflicto *externo* ser incorporado por los agentes en juego y volver a aparecer entonces como conflicto *interno*, en el arranque de un nuevo ciclo de formatividad, que deberá a su tiempo decantarse en alguna forma de orden y que a su vez nos acompañará en una nueva eclosión de conflicto externo en un rango largo.

Esta dinámica que —sostenemos aquí— es la característica de los procesos de auto-organización es la que hace que en la obra de Miguel Hernández, por seguir con el ejemplo, encontremos conflicto a corto rango, en versos como «Temblad, hijos de puta, por vuestra puta suerte»; atracción en un rango medio al incluir ese tipo de versos en la horma de un soneto o una égloga y finalmente una nueva repulsión a largo plazo que brota —como hemos observado— de la articulación social y política del artista y los movimientos sociales con los que le ha sido dado bregar.

4. Por supuesto que podríamos dar ejemplos más recientes si pensamos en colectivos cuya actividad va desde los años noventa (The Yes Men, Kein Mensch ist illegal, Ne pas plier o La Fiambrera) hasta los años anteriores y posteriores al 15M, en los que destacan poéticas como la de Orxata Sound-System o Redretro.

La estética, en cuanto disciplina filosófica hondamente articulada con las prácticas artísticas puede ahora aportar su lucidez específica a los esfuerzos que, desde otras disciplinas, se hacen para desarrollar el potencial de las ciencias de la complejidad y la auto-organización.



### Bibliografía

- AGAZZI, E. *Complexity and Emergence*. Londres: World Scientific Publishing Co., 2002.
- BACRI, J. C.; ELIAS F. «Ferrofluids: A Model System of Self-Organized Equilibrium». En: BOURGINE, P.; LESNE, A. *Morphogenesis, Origins of Patterns and Shapes*. Berlín: Springer Verlag, 2011.
- BLANCO, Paloma [et al]. *Modos de hacer*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001, p. 396.
- BOURRIAUD, Nicolas. «Estética relacional». En: *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008.
- BLANCO, CARRILLO, CLARAMONTE y EXPÓSITO (ed.). *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.
- DAVIES, P. *The Cosmic Blueprint*. Radnor: Templeton Foundation Press, 2004.
- FRANCESCHELLI, S. Structural Stability, Morphogenesis and Epigenetic Landscape. En: BOURGINE, P.; LESNE, A. *Morphogenesis, Origins of Patterns and Shapes*. Berlín: Springer Verlag, 2011.
- ISAEVA, V. V. *Synergetics for Biologists: An Introductory Course*. Moscú: Nauka, 2005.
- LUKÁCS, György. *Estética*. Traducción de Manuel Sacristán. Barcelona / México, D.F.: Edicions Grijalbo, 1966.
- PARRY, Alan. *The Making of Homeric Verse*. Oxford: Clarendon Press, 1971.
- THOMPSON, D'Arcy Wentworth. *On Growth and Form*, Cambridge: Cambridge University Press, 1959.