

Consecuencias didácticas de la estética del error

Grinblat, Flavio Moisés, /UBA- flaviogrinblat@yahoo.com.ar

Eje: Paradigmas emergentes en la educación formal y no forma en las Artes

^a Palabras claves: error enseñanza emancipación

› Resumen

La intención de este trabajo consiste en conjeturar, como paradigma posible para la enseñanza artística, la llamada “estética del error”. Tenemos en cuenta para este fin el marco teórico propuesto para la muestra realizada recientemente en Buenos Aires titulada *La certeza del error*, la cual consistió en una serie de producciones obtenidas a partir de la falibilidad tecnológica. En el texto curatorial Alejandro Schianchi contrapone, como rectora en el campo del arte, el concepto de la muestra a la idea de previsión. El mismo tendría afinidad, en el campo de la ciencia moderna, con la problematización de la noción de medición considerado desde una perspectiva experimental. En este aspecto, para nosotros, sería relevante la concepción nietzscheana acerca de la voluntad de poder, como tronco común para la ciencia y para el arte.

Tomando este punto de partida proponemos trabajar sobre distintos modelos formativos para la enseñanza artística tal como lo propone Imanol Aguirre Arriaga. Analizamos un modelo logocéntrico postulado como el paradigma clásico de la enseñanza artística a partir del cual el discípulo tendría que lograr ciertos objetivos previstos a través de caminos establecidos. Como alternativa al descrito y abonando la estética del error, se podría pensar, conjuntamente con Aguirre, un modelo pragmatista fundado básicamente en las ideas deweyanas y en la noción de experiencia. Este último permitiría la valoración del equívoco como instancia productiva y creativa.

Consecuentemente y tomando en consideración las ideas rancerianas pensamos como el primer modelo citado sería tributario del llamado orden explicador mientras que el segundo sería afín a la llamada emancipación intelectual. Habría en la revalorización del error una llave para considerar la igualdad de las inteligencias.

La posibilidad del error se dimensionaría, a nuestro entender, en el juego de las narraciones y traducciones por el cual el alumno podría producir su propio relato.

› *Presentación*

Considerando las ideas de Alejandro Schianchi, formuladas en *El error en los aparatos como posibilidad estética* incluido en el catálogo de *La Certeza del Error*, tomamos como punto de partida para nuestro trabajo la contraposición entre previsión y error. Este par de opuestos nos resulta de una potencia productiva considerable ya que nos permite incluir numerosas referencias culturales capaces de enriquecer el recorrido.

La idea de previsión, sin la cual no sería posible entender el error, se vislumbra, a nuestro entender, como tributaria de la mentalidad moderna. La capacidad de prever los resultados buscados sería, a partir del renacimiento, una cualidad de la ciencia y del arte. Esta indiscernibilidad entre arte y ciencia, tal como lo considera Feyerabend, propone un modelo multiabarcador para ambas formas culturales:

Tanto las artes como las ciencias avanzan desde un conocimiento y representación del mundo imperfectos a formas cada vez más adecuadas de conocimiento y representación del mundo. (Feyerabend, 1987: 144)

A partir de este modelo se hace imposible el aprendizaje y la producción artística sin un conjunto de certezas que pudieran visualizar los futuros resultados. El logro del efecto, así sea determinado color o cierta emoción en un espectador o en un auditor estaría sujeto al establecimiento de pautas metodológicas.

Aquí se abren, a nuestro entender distintas cuestiones relevantes para la historia de las ideas: Nos interesa, en especial, la contraposición entre experiencia y experimento. El experimento controlado, instrumento de la certeza, sería la herramienta predilecta de la actitud previsor. Por lo contrario las teorías del conocimiento pre-modernas habrían basado sus desarrollos en la experiencia. En la medida que el experimento reemplaza a la experiencia el sujeto psicológico es reemplazado por el sujeto epistemológico. Mientras el primero incluye el error como una posibilidad vital, el segundo lo impugna como una astucia producida por el genio maligno. Para el sujeto epistemológico la experiencia debe ser compartida y contar con un grado de certeza universal. ¹

Se vislumbra en la perspectiva epistemológica, tanto de científicos como de

artistas, la aspiración a un cosmos, a un orden calculable y estable, capaz de ser producido tanto mediante los instrumentos de observación como por las técnicas pictóricas, escultóricas, poéticas o escénicas. Esta nueva antinomia entre una visión de la realidad ordenada y mensurable y otra caótica y aleatoria se la puede desplegar a través de las reflexiones nietzscheanas del último período de producción.

Aunque el método científico, triunfante durante el siglo XIX, habría conducido, según Nietzsche, a la perspectiva de una realidad previsible puesto que “El que el mundo es susceptible de cálculo, el que todo acaecer puede ser expresado en fórmulas (...)” (Nietzsche, 1947: 236) Este método no sería suficiente para el campo del arte. Al respecto el autor se pregunta “¿Qué estaría entendido en una música si estaba calculado todo lo que en ella pudiera calcularse y reducirse a fórmulas?” (Nietzsche, 1947: 236). Así la metodología centrada en la medición y en la formulación de leyes sería insuficiente para la práctica de los lenguajes artísticos. La pregunta por “el origen del conocimiento”, desarrollada en *La gaya ciencia*, contribuye a este cuestionamiento, demoliendo las barreras aparentemente infranqueables entre la previsión y el error

Durante espacios enormes de tiempo, el intelecto no ha engendrado más que errores; algunos de estos errores parecen ser útiles y conservadores de la especie; el que los combate, o bien los acepta por herencia, realiza la lucha para él y sus descendientes con más felicidad. (Nietzsche, 1973: 50)

La naturalización de ciertos errores como fundamentales para la vida encuentra su correlato ontológico en el instinto de verdad.

Aquí se plantea la segunda cuestión relevante: La previsión intenta alcanzar el conocimiento verdadero. Nietzsche bosqueja una “historia de un error” en *El ocaso de los ídolos*. La instalación del mundo verdadero culmina con su pérdida de sentido. Se borra la distinción tajante entre lo aparente y lo verdadero. Este derrumbe, a nuestro entender, abre las puertas a otra gnoseología y a otra estética. En cuanto al campo gnoseológico se

¹ Martin Jay desarrolla esta diferenciación en Cantos de experiencia, contraponiendo las investigaciones de Montaigne a las propuestas epistemológicas de Bacon y Descartes.

abandona la relación necesaria entre conocimiento y verdad. Por lo tanto el saber conquistado se vuelve falible. En cuanto a la estética se abandona la mimesis como fundamento de la creación artística. El artista trágico ponderado por Nietzsche, ya no permanece extasiado ante las formas sino que prefiere lo problemático y espía por las grietas de lo real. La previsión como intento de adecuación a un modelo pierde su vigencia.

> //

Basándonos en las noción de experiencia y en el cuestionamiento al concepto de verdad como adecuación a través de los cuales pusimos en tela de juicio a la estética de la previsión nos proponemos ahora analizar posibles consecuencias de esta problematización en función de la didáctica de las artes.

A tal fin tomaremos, por un lado, las ideas de Aguirre Arriaga respecto a los modelos formativos para la enseñanza artística y, por otro, apelaremos a hitos y referencias de la historia del arte que sirvan para ilustrar estas orientaciones.

Analizaremos primero dos modelos pertenecientes al canon de la enseñanza artística y luego uno tercero el cual Aguirre presenta como alternativo.

En primer lugar el autor caracteriza al modelo logocentrista como aquel que

(...) coloca en el centro de la acción educativa el propio hecho artístico y sus productos, de forma que su objetivo principal consiste en dotar a los individuos de las herramientas y conocimientos precisos para conocer y producir tales artefactos" (Aguirre Arriaga,2006 :1)

Este modelo tendría sus raíces filosóficas en la tradición racionalista cartesiana y, por lo tanto, la perfección de la producción artística, de cualquier lenguaje, estaría "(...) sujeta a reglas y principios universales". (Aguirre, 2006: 2) Se propone al alumno cierto ideal estético y el despliegue de determinadas habilidades para lograrlo. A través de las mismas tiene que alcanzar aquellos ejemplos paradigmáticos, ajenos, en gran parte, a sus intereses subjetivos y arrimarse a la realidad de cada objeto postulado. Las consecuencias inmediatas de este modelo son, en primer lugar, la naturalización de los roles por los cuales el maestro sería siempre poseedor de una autoridad capaz de transmitir un saber faltante al alumno y, en segundo lugar, y esta es quizás la más importante para nuestro desarrollo, la exclusión de toda aleatoriedad en los resultados. Ningún paso del aprendizaje quedaría librado al azar con el fin de lograr resultados precisos, cualquier error sería

demonizado, así sea por no ajustarse al canon propuesto o por permanecer recluido en la pura subjetividad del aprendiz. Como referencia conceptual ineludible que, a nuestro entender, recorre tanto la fundamentación como los propósitos y la metodología de este modelo, se destaca cierta *Teoría de la Imitación*² que conforma el marco teórico donde el alumno debe incorporar sus saberes; y la técnica tradicional del retrato, y su enseñanza, como la encarnación más fehaciente de la mencionada teoría. Roland Kanz, parafraseando a Wilhelm Waetzoldt, define tres posiciones respecto al acto del retratar: “(...) el retratado quiere verse “acertado”, el que retrata quiere haber “acertado” y el espectador quiere observar algo “acertado” (Kanz, 2009: 7) En esta descripción el imperativo de la precisión adquiere supremacía ya que se antepone a cualquier interpretación subjetiva del personaje retratado. Aunque Kanz, en su sucinta historia del arte del arte del retrato considera como un hito “las transformaciones en poliperspectiva” introducidas especialmente por las vanguardias históricas, siempre persiste, en su recorrido, la jerarquía del modelo real. Incluso el surgimiento de la fotografía convalidaría, en la historia del retrato, esta remisión a la precisión. La nueva técnica se habría presentado, desde su nacimiento y en su etapa primitiva, como la herramienta idónea para reproducir la realidad.

Recién alrededor de 1870 con las fotografías de Julia Cameron se empiezan a valorar los errores de enfoque. Y consecuentemente con este antecedente primigenio de valoración del error en la fotografía tenemos en cuenta las obras de este lenguaje expuestas en la Certeza del error: especialmente las de David Szauder quien reconfigura fotos analógicas a partir de los fallos de la memoria digital.

El pixel evidencia el error pero, a la vez, deja constancia de una lógica temporal anacrónica, la inscripción de lo analógico (pasado) dentro de un fallo digital (presente)” (Zuzulich,2015: 14)

Como también Borrá que me salieron mal (2015) de Carina Borgogno,

² Arthur Danto considera la vigencia de dicha teoría hasta la irrupción del post impresionismo cuando habría sido reemplazada por la Teoría de la realidad. Este cambio habría representado para el campo del arte, según Danto, “una victoria ontológica” (Danto,2011)

consistente en la exhibición del producto de veinticuatro disparos accidentales de la cámara de un celular que configuran ante el espectador “imágenes cargadas de un fuerte sentido abstracto” (Zuzulich, 2015: 34)

> III

El modelo expresionista es presentado por el autor como contrapartida del anterior. “(...hace deslizar el foco de interés del objeto al sujeto creador” (Aguirre, 2006: 5) Uno de las construcciones sobre la que se sustenta es la idea de “genio”. A partir de la misma, formulada en el par.49 de Crítica del Juicio, por M. Kant el genio sería aquel sujeto original que no imita pero puede ser imitado y desarrolla su acción creativa sin depender de una regla. Por lo tanto no puede ofrecer un concepto acerca de sus producciones ya que la naturaleza se expresa a través de su hacer. El buen producto se asociaría

“con la genialidad del artista más que con el trabajo y el aprendizaje (...) la libertad que se invoca en las prácticas formativas propias de este modelo se refiere a la actuación espontánea del sujeto que no atiende a normas previamente establecidas, una libertad innata y originaria, no mediatizada por la cultura.” (Aguirre, 2006:6)

A partir de esta subjetivización de la enseñanza artística se diluye el criterio de demarcación entre una estética de la precisión y una estética del error. La acción creativa está plenamente subsumida en los rumbos que adopte el sujeto quien tiende a autonomizar sus producciones de todo paradigma externo. Ajustando la terminología podemos decir que remite a cierta estética de la imprecisión por la cual se rescatan mecanismos mágicos, hallazgos y revelaciones que escaparían a toda experimentación pautada y remitiría la producción artística a un limbo de impulsos subjetivos

Luego haciendo pie en la muestra analizada la subsunción en la subjetividad pura podría ser adjudicada a las primeras etapas de las producciones. Nos convocan para esta parte de nuestro análisis en primer lugar la obra de Eduardo Medici, Quiénes somos, adónde vamos de dónde venimos (1996), consistente en negativos encontrados e intervenidos. Esta obra remite a la construcción vanguardista del object trouvé, que alude al “sentimiento punzante de la cosa revelada” gestado en pleno ámbito subjetivo. También es afín a este modelo Backimage, (2004) de Francisco Galán, escultura lumínica hecha en

base a los restos de un accidente doméstico, la cual remitiría también a un hecho fortuito apropiado por la subjetividad del artista. En definitiva todas las elecciones de los disparadores de la muestra podrían enmarcarse dentro del imperativo expresionista ya que responden a una necesidad interna determinada arbitrariamente.

> IV

Finalmente Aguirre describe su propia postura para la didáctica de las artes a la cual define, no como un modelo cerrado, sino como “un ensayo de contrapunto crítico” (Aguirre, 2006: 14). El mismo encuentra su fundamento filosófico en el pragmatismo norteamericano de Dewey y Rorty. Nos proponemos encontrar las posibles afinidades de este enfoque con la estética del error.

El punto de partida consiste en recuperar para el aula la categoría de experiencia estética tal como la desarrolla Dewey en *El arte como experiencia*. La misma permitiría establecer vasos comunicantes entre el currículum escolar y el currículum cultural ya que esta conexión ampliaría el campo de los objetos a trabajar en el aula en base a un parámetro muy abierto que incluiría, según palabras de Dewey

(...) los acontecimientos y escenas que atraen la atención del ojo y del oído del hombre despertando su interés y proporcionándole goce mientras mira y escucha. (Dewey, 2008:5)

Para Aguirre, en coincidencia con Dewey,

(...) la esencia y el valor del arte no está en los artefactos mismos, sino en la actividad de la experiencia, a través de la cual han sido creados y mediante la cual son percibidos y usados. (Aguirre,2006:14).

A partir de esta apertura de la noción de experiencia que completa y actualiza la desarrollada en la primera parte de este trabajo, se concibe la perspectiva de relato abierto, la cual implica la posibilidad de permanente modificación, de la búsqueda, de la certeza de la precisión, como una evidencia subjetiva y del error como un hito para proseguir la investigación. Desde esta perspectiva “(...) las formas más laureadas de la expresión artística” (Aguirre,2006: 15), serían apropiadas, no desde un lugar sacralizado como el que ocupan en los museos, sino como espacios donde se ha desplegado y se despliega la sensibilidad. Tanto desde el punto de vista del productor como el del

apreciador, es factible agregar material y modificar los rumbos.

Complementariamente este enfoque se apropia de la noción de ironía acuñada por Rorty. El ironista sería aquel que descrea de un verdadero significado. Esta noción abre nuevas perspectivas para la enseñanza artística desde el momento que impugna radicalmente el imperativo de la precisión en pos de un juego semántico enriquecedor. Así un objeto puede cobrar diversos sentidos de acuerdo a su uso o a su inclusión en determinado contexto. Se aleja notoriamente del modelo logocentrista ya que conduce a un proceso de resignificación permanente. Finalmente se permuta la búsqueda de una lectura metódica por una lectura inspirada que elude la linealidad invocando trayectos oblicuos.

Las tres cuestiones mencionadas conformarían un corpus didáctico que podría aprovechar el error como una clave.

Consideramos que del material expuesto dentro de La Certeza del error son las producciones musicales las que tienen mayor afinidad con este enfoque. Desde la primigenia composición futurista de Luigi Russolo, Riveglio di una città, donde el compositor se apropia de una serie de sonidos urbanos en bruto para producir su obra, pasando por la investigación de Pierre Schaeffer de 1948, Cinco Estudios sobre ruidos, hasta el disco de David Sylvian, Magafon (2009) se puede conjeturar la apertura a los aspectos sonoros de la experiencia cotidiana. Acontece así una desjerarquización de los sonidos bellos en pos de la incorporación al universo musical de ruidos y sonidos accidentales. Tampoco habría en estas composiciones una audición metódica sino esta veta de la inspiración, por la cual el artista se abre al juego de los sonidos del ambiente.

En cuanto a las producciones audiovisuales la experiencia estética aparece con fuerza, a nuestro entender, en las fotografías de Alejandro Erbetta, que toman como materia prima registros familiares recompuestos. La memoria se ofrece aquí como un mecanismo ampliatorio de la sensibilidad estética. Así también, las ya mencionadas producciones de Médici, de Borgogno, de Volman y de Francisco Galán, abonarían este enfoque pragmatista. Todas ellas, al desviarse de búsquedas precisas, habilitan lecturas irónicas acerca de los artefactos. La experiencia se diferencia del experimento al aflojar sus goznes y hacer aparecer criaturas contrastantes con una verdad establecida.

> V

Como cierre del camino recorrido nos proponemos conjeturar un meta-modelo que permita vislumbrar proyecciones pedagógicas, políticas y filosóficas

de las cuestiones planteadas. Este meta modelo excedería el marco de la muestra analizada pero nos permitiría una mirada productiva que re signifique el planteo inicial de la misma.

La herramienta idónea a este fin la encontramos en las ideas acerca de la emancipación intelectual formuladas por Ranciere. Desde aquí podremos bosquejar un marco teórico que pueda revalorizar distintos aspectos de los modelos expuestos en función de un proyecto pedagógico y político cuestionador. Nos permitirá entender el fundamento estético del orden pedagógico, político y filosófico naturalizado y vigente. Si existe determinada jerarquización establecida ésta partiría de cierto reparto de lo sensible que excluiría toda forma de error. Entonces trazando un meridiano que una el contraste entre experiencia y experimento controlado, las ideas nietzscheanas acerca de la ciencia y la verdad y los modelos didácticos descritos por Aguirre podremos avizorar el basamento estético de las contraposiciones analizadas.

Ya en El maestro ignorante Ranciere plantea la contraposición entre un orden explicador y la emancipación intelectual. El primero tendría como consecuencia principal la perpetuación de la distancia entre el docente y el aprendiz a consecuencia de un saber que este último nunca estaría en condiciones de apropiarse. Esta situación implicaría como correlato objetivo determinados contenidos atesorados por el maestro los cuales tendría la virtud de la precisión. La emancipación intelectual, como cuestionamiento del orden mencionado se encarna en la figura del “maestro ignorante”. Este excluiría toda pretensión de verdad absoluta en pos de facilitar el despliegue de la inteligencia del aprendiz. La situación original, experimentada por Jacotot, consistente en ofrecer a los alumnos un texto en un idioma desconocido para él, rechazaba el imperativo de la precisión: “Ya que se trata de atreverse a aventurarse y no de aprender más o menos bien o más o menos rápido”(Rancière, 2006: 31) Se incentiva la capacidad de relacionar, encontrar afinidades entre signos. De esta manera, valiéndose de esa herramienta intelectual, se construye el conocimiento. Este mecanismo incluye el error, un camino que contiene claroscuros, que no se compone, exclusivamente, de grandes avenidas de luz y callejones de sombra. El juego de establecer relaciones posibles a partir del material sensible se diferencia del juego que apunta a un objetivo preciso.

Este orden pedagógico de la distancia tendría consecuencias sociales y políticas:

(...) la carrera de las ciencias quiere un orden social donde las clases estén separadas y donde los individuos se conformen con el estado social que les ha

sido destinado.”(Rancière,2006 : 39)

A diferencia de este orden naturalizado la emancipación intelectual posibilita reconocer en las posiciones disímiles adquiridas en ese orden el ejercicio de las mismas capacidades intelectuales. De aquí que las diferentes posiciones estén habilitadas para valorar distintos aspectos de lo sensible como precisos o erróneos.

Valorando la fuerza transformadora de la dimensión estética considera Rancière, en *El espectador emancipado*, (2000) distintos caminos adoptados por el arte contemporáneo cuyo paradigma sería el cruce de lenguajes: El primero apuntaría a una totalización y a una sustitución y tiende al “arte convertido en vida”. (Rancière, 2010 : 27) Se percibe aquí que la producción artística revela una instancia verdadera. La performance, la fotografía o el video tendrían como imperativo “precisar” un significado oculto. El segundo camino buscaría la apoteosis de lo híbrido. Éste sería el paradigma estético posmoderno, en el cual se renegaría de cualquier categoría verdadera. Dejaría de lado la antinomia entre error y verdad. En tercer lugar aparece el camino más deseable del arte contemporáneo descrito por Rancière como un juego de narraciones y traducciones. Por el mismo se demolería la relación causal propia del reparto de lo sensible que da lugar al orden pedagógico y social imperante. Bajo esta óptica es posible, a nuestro entender, reconocer la dialéctica entre la precisión y el error. En la medida que un error técnico defina una nueva experiencia estética hace posible una nueva traducción para el espectador quien a su vez lo asume como verdadero. Se disuelve así la relación necesaria entre el saber y la ignorancia. Quien produce un error también puede producir una verdad. Así se potencia el juego de lo real y se habilita una didáctica capaz de recorrer los campos de la experiencia.

Como conjetura final creemos que el modelo pragmatista resulta el más afín con la búsqueda de la emancipación intelectual y el más permeable a la estética del error. Pensamos que bosquejar una estética abierta para el campo de las artes que impugne la sacralización de la verdad y de la precisión transforma el aula de la enseñanza artística en un espacio de reflexión filosófica.

› *Bibliografía*

Feyerabend, Paul, *Adiós a la razón*, Buenos Aires, Tecnos, 1987.

Jay, Martin, *Cantos de experiencia. Variaciones modernas sobre un tema universal*, Buenos Aires,

Paidós,2009.

Nietzsche, Friedrich, *La voluntad de poder. Una interpretación de todo acontecer*, .Buenos Aires, Poseidón, 1947.

Nietzsche, Friedrich, *Inventario*, Madrid, Taurus, 1973.

Aguirre Arriaga, Imanol, *Modelos formativos en educación artística: Imaginando nuevas presencias para las artes en la educación*, <https://docs.google.com/document/d/1oqFtrevOTDTBI9A1AYQwstqVYHj5M4LS0XKE8oNTJFk/edit>

Danto, *El mundo del arte*, [https://es.scribd.com/doc/55496775/El-Mundo- Del-Arte-Arthur-Danto](https://es.scribd.com/doc/55496775/El-Mundo-Del-Arte-Arthur-Danto).

Kanz, Roland, *Retratos*, Madrid, Taschen, 2009.

Zuzulich, Jorge, *La certeza del error*, Buenos Aires, Ediciones Arte x Arte, 2015.

Rancière, Jacques, *El maestro ignorante. Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*, Buenos Aires, Buenos Aires, Tierra del Sur, 2006. Rancière, Jacques, *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Manantial, 2010.