

¿PUEDEN LAS MÁQUINAS CREAR?
CONTRIBUCIÓN AL BOSQUEJO DE UNA PROBLEMÁTICA.

Encuentro Internacional “¿Para Qué Arte?: Arte y Naturaleza.”

Bloque 3: Inteligencia artificial y arte

Cristina Morales Saro

aleteando04@yahoo.es

Universidad de Oviedo

Abstract:

La pregunta por la creatividad de las máquinas, planteada en estos términos, nos permite distinguir al menos dos vectores-guía: en primer lugar, el vector ontológico que ha de aclararnos qué es una máquina y cómo se la distingue de un humano; y en segundo lugar, el vector estético que se pone como problema aquello que distingue la creatividad artística y el arte en general de otras producciones.

El vector ontológico nos introduce en la necesidad de la distinción entre el humano y la máquina, lo cual nos obliga a referir una sucinta historia de la máquina biomimética y del desarrollo de su ideal de autonomía cuya última expresión es IAMUS, capaz, según sus creadores, de producir ella misma el genoma de cada pieza y de desarrollarlo siguiendo las leyes evolutivas inscritas en éste.

Imitación de un modelo de vida que pasa por natural (el genoma) pero que es producido por la máquina. Llegaremos así a la cuestión de la producción de la *zoe* como aquel principio de vida en general, absuelto de todas sus notas existenciales, que está en la base del pensamiento metafísico-técnico que domina nuestra actualidad.

La segunda línea problemática a desarrollar nos introduce en la pregunta por el arte. El paradigma lingüístico que inaugura el siglo XX nos insta a repensar los roles y peculiaridades de eso que podríamos llamar los trascendentales de la obra de arte, a saber, autor y espectador. En el paradigma del lenguaje, ambos pierden su sustantividad para aparecer como funciones o producciones lingüísticas. En este sentido es la doble dimensión del intérprete la que decide si es o no es arte lo que IAMUS incuba.

Introducción: ¿Pueden las máquinas crear?

La pregunta por la creatividad de las máquinas que nos lanzan los investigadores responsables del robot IAMUS, nos introduce en una maraña tal de problemas relacionados que, lejos dar una respuesta, nos insta a un trabajo previo que consiste en bosquejar mínimamente la problemática a la que tal pregunta nos enfrenta.

Para llevar a cabo este bosquejo, empezaremos analizando la propia pregunta y las nociones que se articulan en ella, para después ver qué implicaciones tiene tal análisis en dos planos de la reflexión, a saber, el ontológico y el estético.

¿Pueden las máquinas crear? No cabe duda de que esta pregunta es inquietante, nos inquieta y nos provoca, a mí, por ejemplo, como a vosotros, a venir aquí hoy. Pero ¿qué es lo que más nos inquieta en esta pregunta? A mi modo de ver lo que más nos inquieta es que en ella, aparecen articuladas en un sintagma sólo, dos nociones que tradicionalmente han sido consideradas en una relación que podemos llamar de oposición exclusiva. Las nociones a las que nos referimos son la de máquina, por un lado y la de creatividad, por otro. Su oposición consiste en la diferencia entre la determinación de la máquina, y los rasgos de libertad e improvisación de la creatividad humana.

Es esta una oposición que tienen muchos nombres en la tradición, por ejemplo, la oposición que a propósito de lo que hoy entendemos con el vocablo vida, hacían los griegos entre *zoé* y *bios*, la que se construye sobre esta: *oikós* y *polis*, o si queremos economía y política; o aquella del idealismo alemán entre naturaleza y espíritu. (Tres ejemplos: Agamben, Croce, Arendt.)

El hecho de poder hoy hacernos esta pregunta, rebela sin embargo el cambio de paradigma que estamos en trance de experimentar.

En efecto, hoy, los límites entre público y privado, naturaleza y espíritu, etc, están en trance de desaparecer. Y este trance, a la vez que nos sitúa en un mundo que con Arendt es hoy “un todo en economía”, o con Heidegger, representa el triunfo de la razón técnica, como cumplimiento de la metafísica, nos abre también la posibilidad de denunciar a la propia metafísica. Esta denuncia se revitaliza con la reivindicación del discurso feminista acerca de que “lo íntimo es político”.

Sin ánimo de concluir la reflexión pendiente sobre este tema, diremos que justamente reconocer que lo íntimo es político, es poner en cuestión el mundo que es un todo en economía. La época técnica como triunfo de la metafísica occidental se resquebraja cuando se reivindica que justamente aquello interpretado como natural, inapelable, justo eso, es también político, vale decir, humanamente construido.

Vamos a ver las implicaciones de esta dialéctica entre la creatividad y la máquina en dos planos o vectores de la reflexión, en primer lugar el plano ontológico y en segundo lugar el estético.

El plano ontológico: No somos máquinas.

En el plano ontológico la pérdida de los límites entre máquina y creatividad, pone en crisis el estatuto ontológico de las personas. Si las máquinas pudiesen crear arte como los humanos, entonces el problema sería poder distinguir a éstos de las primeras en un futuro próximo.

La crisis ontológica viene dada por un doble proceso que viene a confluír en la actualidad, por un lado el proceso de biomimesis de la máquina, proceso a través del cual la máquina imita a la naturaleza; y por otro, el proceso de imitación maquinaica por parte de los cuerpos (tecnomimesis).

I. Podemos distinguir tres estadios en el proceso de biomimesis de las máquinas, del que IAMUS constituiría el último. El primero es máquina mecánica, la catapulta, por ejemplo, que imitaba el movimiento de un brazo; el segundo es la máquina automática que imitaba el movimiento de traslación de los organismos animales, el ánima de Aristóteles. Hasta aquí el modelo de la máquina siempre ha sido la naturaleza. Pero Iamus, la máquina creativa, ¿qué imita? Retomaremos esta pregunta cuando abramos el plano estético.

II. La segunda línea que vendrá a confluir con la primera es aquella que sigue la aplicación del modelo maquinico a la comprensión y educación de los cuerpos humanos. Por ponerle un principio, nos referimos a Aristóteles, quien llamaría a los esclavos autómatas, a partir de la observación del artificio que representaban, ya que su movimiento aunque se parecía al de los hombres libres, libre y autónomo, en realidad, era dirigido desde fuera.

Un segundo estadio de esta línea podría venir representado por descartes y su aplicación del modelo del reloj a los organismos vivos. La noción de organismo como mecanismo en el que se engranan las piezas u órganos. (Recordemos que la palabra órgano sirve tanto para hablar de las partes de un cuerpo vivo como de las piezas de una máquina). Los efectos de esta representación del cuerpo están hoy funcionando plenamente cuando decimos, por ejemplo, de un organismo sano, aquello de que “funciona como un reloj”.

Pero la máxima expresión de este proceso de mimesis de la máquina, lo encontramos en la adopción del modelo taylorista de producción. Taylor tenía muchos problemas de movilidad y pasó su adolescencia y juventud constreñido a una silla de ruedas desde la que observaba los movimientos de sus amigos, cómo jugaban al baloncesto, cómo corrían... Gracias a su excepcional capacidad de observación, fue capaz de definir cómo podían reducirse el número de movimientos necesarios para llevar a cabo una actividad determinada. Su teoría fue llamada el método científico de producción y aplicada a los trabajadores de las fábricas, con enormes resultados. A partir de ese momento, los trabajadores fueron educados para parecerse a las máquinas, mucho más productivas, dentro de un sistema donde rige la eficacia (mayor producción con el menor gasto posible).

III. Hemos recorrido las líneas de este doble proceso (biomimesis y tecnomimesis) que hace posible la disolución de las fronteras entre lo maquinico y lo humano, situándonos en esta zona de crisis ontológica en la que nos encontramos.

El plano estético. ¿Es arte lo que hace IAMUS?

I. La obra de arte.

Proyectemos ahora la problemática de la dialéctica entre la creatividad y la máquina al plano estético, cabe preguntarse ¿es arte lo que hace/imita IAMUS? Recuperemos la pregunta que habíamos dejado abierta: asumiendo que la máquina responde a una tecnología biomimética, cabe preguntarnos ¿qué imita IAMUS? A primera vista diríamos que imita al humano, al autor, al compositor humano, que imita la creatividad de este compositor, llegando con los desarrollos de la inteligencia artificial a imitar un movimiento, que, a pesar de encontrarse en la naturaleza, no se deja reducir a sus leyes, nos referimos al movimiento del pensamiento. La máquina de Turing es en este sentido, un antepasado de IAMUS, el pensamiento, como la creatividad, son aquellos rasgos más definitivamente humanos.

Pero no debemos dejarnos llevar por el artificio, IAMUS no imita la creatividad humana, sino la

“creatividad” natural. como afirma su creador, IAMUS “produce” imitando el proceso biológico, produce imitando el modo en que lo hace la naturaleza.

Según sus autores, IAMUS produce el genoma de cada pieza como la naturaleza produce el genoma de cada individuo, esto es, de manera plenamente inconsciente, de una forma muy distinta a como lo haría el autor de una pieza musical. En este sentido las creaciones de IAMUS están mucho más cerca de los seres naturales que de las obras de arte.

Decíamos que, repuestos del artificio, nos damos cuenta de que IAMUS no imita la creación humana, sino más bien los procesos creativos de la naturaleza. Lo que en este caso se coloca en una zona de indecibilidad entre arte y naturaleza, es la obra de IAMUS, que imita un proceso inconsciente, natural, pero tiene como efecto el desarrollo de una obra arraigada a la cultura, como es una composición para orquesta teniendo en cuenta las peculiaridades de cada instrumento. En este sentido, la obra de IAMUS podría ser algo así como el principio de la biocultura.

II. Las condiciones de posibilidad de la obra:

El siglo XX se caracteriza por abrir el horizonte lingüístico para la reflexión. En este horizonte, todo lo que ocurre, ocurre lingüísticamente. Dentro del horizonte lingüístico, el estructuralismo se impone como corriente dominante que, a través del desarrollo de la semiótica, propone un análisis de la obra de arte en términos de signo. Como cualquier otro signo, la obra de arte, significaría algo para alguien, y tiene como condiciones de su proceso semiótico, a un emisor y a un receptor, a los que en arte, llamamos autor y espectador o intérprete.

Bien, en un proceso semiótico, el emisor, no necesita ser humano, ¿y en el proceso artístico? En qué se diferencian los procesos semióticos en general de los procesos semióticos propiamente humanos?, ¿solamente en el grado de complejidad?

Barthes anunció ya la muerte del autor, en efecto, la obra de IAMUS, viene a encajar perfectamente con aquel anuncio, ya que lo que nos propone es precisamente una obra sin autor, que sin embargo, cumple el proceso semiótico como obra de arte y así se la interpreta. En efecto, sigue Barthes, la muerte del autor, constituye el nacimiento del lector, vale decir, del espectador, del intérprete.

Sigue siendo IAMUS paradigmático pues, en sus obras, la carga de la prueba estética, la decisión sobre si son o no obras de arte, recae justamente sobre el intérprete, y esto en un doble sentido, por un lado aquel que interpreta la composición de la máquina y la expresa musicalmente, y por otro, el que la escucha y hace una experiencia estética y en base a ella, decide, y llama a lo que escucha arte o ruido.

Una obra de arte, pues, en la que la experiencia, no la hace el artista, sino el que la interpreta. Pero, si es el que la interpreta el que hace la experiencia, entonces será también el que hace la obra propiamente artística y en este sentido, ante IAMUS, los que son creadores o artistas, son los que interpretan sus composiciones y los que las escuchan.

Conclusión:

Como decía al inicio de mi intervención, no cabe aquí solucionar o cerrar las preguntas suscitadas, mi intención era sólo contribuir al bosquejo de la problemática que estamos estos días esbozando entre todos. Gracias.