
CUERPO MARGINAL.

EL CUERPO DEL ARTE, SUS PRÁCTICAS Y LA ENUNCIACIÓN ESTÉTICA.

Norberto Baliño. 2003

Preliminar

El propósito de indagar acerca del *cuerpo del arte* en nuestra cultura, es para nosotros, *repensar*¹ sus procesos de producción de subjetividad² y los correlatos de nuestra experiencia en el *mundo de la vida*³. Sin embargo, precisamos que meditar sobre sus transformaciones, habilitadas y visibles a través de prácticas y productos estéticos, para nosotros no es hacerlo desde relaciones preestablecidas, sino permitirnos problematizar el *orden de lo perceptivo mismo* en el sentido fenomenológico del término. Es decir, problematizar la *experiencia estética* y los procesos de subjetivación contemporáneos, interrogarnos por la producción de saber que se constituye desde y con la percepción de un sujeto, que configura *corporalidades*⁴ en territorios de experiencias y de las disposiciones éticas y estéticas que aportan localía a subjetividades.

A su vez, mediante la exploración de las dimensiones ética y política de las prácticas del arte contemporáneo, se busca interrogar lo-estético de la experiencia constitutiva de la inter-subjetividad contemporánea. Para esto, el soporte conceptual de Merleau-Ponty, Heidegger, Foucault y Deleuze, nos permite interrogar la diversidad de “*formas*” de la experiencia estética, los artefactos y discursos que le dan *corporalidad* a lo subjetivo.

Desde ese marco y en procura de aperturas significativas, también interpretamos algunas prácticas artísticas como *dispositivo* en relación al campo de subjetividad y de las

¹ Al decir *repensar*, aludimos a la noción de lo impensable que Foucault expresa en el Prólogo de *Las palabras y las cosas*, no como lo que aparece claro y distinto de un procedimiento sino como: “La monstruosidad que Borges hace circular..” allí “en que el espacio común del encuentro se halla él mismo en ruinas. Lo imposible no es la vecindad de las cosas, es el sitio mismo en el que podrían ser vecinas... ¿en qué lugar podrían encontrarse, a no ser en la voz inmaterial que pronuncia su enumeración, a no ser en la página que la transcribe? ¿Dónde podrían yuxtaponerse a no ser en el no-lugar del lenguaje? Pero éste, al desplegarlos, no abre nunca sino un espacio impensable”.

² Producción de subjetividad, para nosotros, incluye todos aquellos aspectos que hacen a la construcción social del sujeto, en términos de producción y reproducción epistémica y de articulación (función) con las variables sociales que lo inscriben en un tiempo y espacio particulares.

³ como ya señalamos en el Prólogo, aludimos al concepto de mundo-de-la-vida desde la fenomenología de Merleau-Ponty, que concibe la subjetividad como co-habitación de lo corporal, histórico, cultural, afectivo y expresivo del ser humano. Se muestra así la implicación de los sujetos en su mundo, a partir de dimensiones perceptivas específicas. (Merleau-Ponty, H., “Fenomenología de la percepción”, 1988, Ed. Planeta-Agostini, Barcelona)

⁴ Por *corporalidad* aludimos a la diversidad de experiencias humanas como complejo donde se articulan comportamientos, significados e historicidades.

conformaciones subjetivas, cuyas *discursividades* constituyen insumos de interés hacia la *clausura*⁵ de las categorías dicotómicas Prácticas-artísticas / Discurso-académico.

Finalmente problematizamos la propia noción de *experiencia estética*, en particular ante la porfiada aspiración logocéntrica de su instauración como una especie de propedéutica de corte pedagógico y a la vez legitimadora de las prácticas artísticas, desde lo institucional. Esta problematización justamente procura relativizar y tal vez desarticular, esa carga cada vez más frecuente en ámbitos donde se despliegan discursividades de tipo *axiológicas*⁶, que propenden a dar un único sentido al pensar estético, filosófico y ético. Para ello y a modo de herramientas, utilizamos *categorías movibles* (un simil de los indecibles de Foucault⁷) que operan en los territorios de enunciación del arte, para intentar abrir otras visibilidades.

La pregunta por el enunciado artístico

Al convocarnos a reflexionar acerca del arte, sus prácticas y enunciados estéticos en nuestros días, supone que meditemos sobre cuestiones que nos sitúan en territorios de apertura y de fuga de significados, es decir de acabamiento de logocentrismos y estetocentrismos. En otras palabras, el salir al encuentro de las prácticas artísticas contemporáneas es, para nosotros y desde esta dimensión interpretativa, indagar sobre sus alcances como proyecto y función social⁸. En ese contexto entonces, nos preguntarnos:

¿Cómo salir al encuentro significativo de acontecimientos que se diluyen y reproducen al momento de su emerger?

¿Existe alguna posibilidad de abordaje sin acudir al llamado de herencias significativas sustentadas en la lógica que nos dice que necesariamente en esas prácticas existen, una intención, un significante y la certidumbre de un único horizonte de sentido?

⁵ En el sentido del acabamiento de la dialéctica del orden dualista implícito en toda categorización dicotómica en procura de instaurar logos.

⁶ Es decir de tipo deontológico y que intenta determinar que es o no valioso. Este enfoque desde una Teoría de los valores, ha encontrado una aplicación cada vez más frecuente en lo institucional en especial referida a lo ético y lo estético.

⁷ En el sentido que M. Foucault dice: "los discursos deben de ser tratados como prácticas discontinuas que se cruzan a veces, se yuxtaponen, pero que también se ignoran o se excluyen" en "El orden del discurso", 1999, Ed. Tusquets, Barcelona)

⁸ El uso de la noción de proyecto está utilizado desde la propuesta del Arqto. argentino Roberto Fernandez en su trabajo *El Proyecto final* (2000, Ed. Facultad de Arquitectura, UdelaR, Montevideo-pág 11) y en el que se conciben los proyectos culturales como la conformación "a imagen y semejanza de su autor" y como experiencia básica del proyecto humanista del Renacimiento y a través del cual, "...esa nueva Europa que se extiende por América...forzó a la cultura europea a modernizarse radicalmente, a transformar sus esquemas mentales, a adaptar las nuevas circunstancias al modelo existente de pensamiento".

Estas interrogantes nos llevan a reflexionar sobre los códigos implícitos de un pensar, a meditar sobre esos aludidos *residuos significativos* de una lógica operativa al momento de establecer un sentido posible. Reflexionar sobre esa lógica, es reconocer sus límites, es decir visualizar las fronteras de posibilidades acorde a los límites que rigen un código y esto para nuestra cultura, define un tipo de racionalidad. Los límites de esa racionalidad, son reconocibles bajo la normativa que implica un tipo de procedimiento que, en procura de lo verdadero, nos dice que conocer es *desocultar*⁹ la causa de lo indagado a través de una racionalidad dialéctica. Es decir, la presencia firme de un modelo donde el conocimiento surge –en su aspiración hacia la verdad estable– de superar la *doxa* de lo sensorial-fenomenico para ir al encuentro con lo esencial (un punto de partida, un origen) para desde allí, desde esa racionalidad, instaurar *logos*¹⁰.

Sin embargo, esto solo no es suficiente, pues ese proceder en la *epistheme moderna*, nos muestra también la necesaria reasignación de la verificabilidad de ese orden transformado en regla, es decir su canonización a través de la racionalidad del cálculo y la medida, que como instrumentos procedimentales contribuyen a delimitar los fines de ese pensar logoteórico y racionalizante (*ratio*) para materializarlo en acción (*actio*).

De esa lógica emerge un mundo *representacional* que es básicamente reflejo de la naturalización del mismo a través de un *sujeto-que-piensa-y-crea* y un *logos* que lo justifica. Y en ese mundo, el arte y sus prácticas como territorio de producción simbólica, adviene reivindicando autonomía gnoseológica. Situación que no sólo se extiende frente a otras actividades y funciones, sino que, al procurar también canonizar sus alcances cognitivos y reconocimiento epistemológico, afecta también a su interior.

En ese contexto de aspiración autonómica del arte, visualizamos el *Laocoonte*¹¹ de Lessing, surgido en 1766 al pretender, desde una perspectiva iluminista, es decir disciplinar, poner fin a la disputa comparativa entre el verbo y la imagen derivada de la frase de Horacio "*ut pictura poesis*" (*el arte es como la poesía*) constituida en uno de los principios básicos de la teoría humanista del arte. En el centro de la polémica, la crítica de

⁹ En el sentido del juego de desocultación-ocultación y su sometimiento al logos, que hace alusión Heidegger en "La época de la imagen del mundo" al referir el comienzo del pensar occidental. Allí expone que: "...la physis como fuerza imperante que brota y permanece es, al mismo tiempo y en sí misma, la apariencia que aparece...". En ella están reunidas la "apariciencia" y "realidad", pero la realidad queda relegada a aquella a través del Logos concebido como expresión de "desocultación (alétheia) de lo que ocultandose permanece, la physis", por lo que el Logos es un modo de ser de la physis que al emerger como verdad aparta lo que estaba reunido.

Para profundizar se sugiere ver "El concepto heideggeriano de metafísica"-pág.58, en Casalla, M., "Crisis de Europa y representación del hombre. Un ensayo sobre M. Heidegger", 1977, Ed.Castañeda, Bs. As.

¹⁰ Citamos aquí una de las acepciones de Platón en el Teeteto que señala al logos como expresión definitoria del saber verdadero: "creencia verdadera asociada a un logos"

¹¹ para profundizar en el Laocoonte de G. Lessing y sus proyecciones hacia el análisis de las artes visuales ver "La diversidad de las artes. El lugar del Laocoonte en la vida y obra de G. Lessing" en Gombrich, E., "Tributos"(pag.28 y siguientes), 1990, Ed. F.C.E., México.

Gotthold Ephraim Lessing que delimita los territorios, al exponer que el lenguaje de la poesía y el de la pintura no sólo son distintos sino que además son opuestos, pues lo “... propio de la poesía es la narración de las acciones y de los caracteres en el decurso de las acciones y, lo propio de la pintura y la escultura es la representación de los objetos y de las figuras.”¹²

Lessing además, utilizando las categorías kantianas de “*artes del tiempo*” y “*artes del espacio*” para justificar su distinción, vincula la poesía a “*lo sublime masculino, de carácter temporal*”¹³ y las artes visuales (pintura y escultura) a “*lo bello femenino, de carácter espacial*”¹⁴. Sin embargo, al referirse a la dicotomía poesía / artes visuales, su reflexión no aspira a una cuestión de fidelidad a la taxonomía que surge de lo categorial, sino que su preocupación se centra en el rol intermediador del lenguaje, pues para Lessing las imágenes representan, de acuerdo a su “*propia naturaleza*”, aspectos que las palabras, de acuerdo también con su “*específica naturaleza lingüística*”, no pueden aprehender. Por ello, “*la pintura no es como la poesía*”¹⁵.

Para la teoría humanista del arte, ese “*no-es-como*”, re-envía el enunciado estético al territorio de lo esencial, es original y aporta localía, pues en palabras de Lessing allí, en el origen, “*radica la esencia que existe entre la cosa y el lenguaje que la dice*”.¹⁶ Esa localía contiene la noción de un punto de partida reconocible como “*lo propio de cada lenguaje*”. Su presencia se da necesaria y precisamente a través de un significante que lo caracteriza, a la vez que el dualismo ordenador al definir que “*la pintura no es como la poesía*”, instaura una relativa independencia entre ambas a través de la existencia de “*signos arbitrarios*”¹⁷ (las palabras) y de “*signos naturales*”¹⁸ (los iconos). Esto muestra también el reflejo del modelo que requiere lo propio de su campo cognitivo, lo propio de un reconocerse, de un pertenecer-a, aquello que *identifica* y se aparta de *lo-otro-distinto*. La racionalidad (*ratio*) de este modelo categorial domina no sólo el mundo de las palabras y las cosas, sino las cuestiones propias del “*mundo de la vida*” que quedan subsumidas

¹² en Gombrich, E., “Tributos”(pag.28 y siguientes), 1990, Ed. F.C.E., México.

¹³ *Ibidem*

¹⁴ *ibidem*

¹⁵ Gombrich dice al respecto que: “...cuanto más se lo lee, el Laoconte, más fuerte se hace la impresión de que no es un libro sobre las artes visuales sino contra ellas...” y prosigue con una cita de Lessing que dice: “Si en realidad la pintura es hermana de la poesía, por lo menos que no sea una hermana celosa” (en Gombrich, E., “Tributos”(pags.35-36), 1990, Ed. F.C.E., México.

¹⁶ *ibidem*

¹⁷ *ibidem*

¹⁸ *ibidem*

bajo la finitud del límite. Él indica que en la experiencia de la vida, *sentir* y *pensar* son mundos apartados, Y en ese modelo todo es finito, límite, frontera, modo.

Ahora bien. ¿Como superar ese orden, sin reproducir en la propia superación la mismidad del modelo?

Aquello que escapa al límite de esa normativa del modelo, a su finitud, sería lo que desestabiliza los principios en los que se basa, es decir los principios de identidad y no-contradicción del *logos*. Sería, desarticular la certidumbre de lo claro y distinto. Sería, lo voluble y ambiguo. Sería, renegar de sus cadenas causales a través de una metamorfosis continua de significados que fugan del sentido unitario de un “*después*” antecedido por un “*antes*”, e incursionar en un espacio-tiempo diverso y difuso. Sería, dejarnos llevar por la “*fascinación de lo infinito*”¹⁹. En definitiva, sería superar la mismidad del modelo para ubicarse en el mundo de Hermes²⁰ y desde ese mundo pensar *lo-alternativo*.

Pensemos entonces ¿qué significa *lo-alternativo* ?

Lo-alternativo, concepto que en nuestros días se ha vuelto casi una moda, implicaría ubicarnos en un espacio designante de lo *no-oficial*, es decir lo contrapuesto a lo designado desde el dualismo clasificatorio que refleja el orden instituido. Es el escape de aquel orden que nos habla de la necesidad de los opuestos (igual-desigual; racional-irracional; natural-artificial; cuerdo-loco, etc.) para aportar sentido a lo señalado como *lo-otro*. Por tanto, *lo-alternativo* sería también superar también *lo-otro*, es decir, deconstruir los límites de un territorio cuyos bordes fronterizos delimitan *a* y *con lo-mismo* hegemónico, pues la discursividad que aspira a *lo-otro* al articularse dialécticamente con *lo-mismo*, para poder aspirar a ser también *logos*, refuerza su *otredad-mismidad*. Es decir, *lo-mismo* es para y *con lo-otro*.

Por tanto al invocar el escape al orden que implica *lo-alternativo*, nos lleva al trastocamiento de lo imaginable, a lo no-pensable, a lo abyecto, a lo inhabitable de un *si-mismo*, a lo excluido de la racionalidad dialéctica y dualista. Es decir, a la deriva en un mundo irreconocible y cambiante, al delirio, a lo excluido, a la inhabitabilidad del lenguaje significativo, algo así como el mundo del “... *YO es otro..*” de Rimbaud en Carta al vidente. En definitiva lo no-explicable, pues allí, la búsqueda de *lo-alternativo*, emerge de la exclusión y la desconfianza. En ese territorio, cualquier conocimiento que aspire a *ser-*

¹⁹ Umberto Eco dice en “*Interpretación e historia*” (pag.25, en Collini Stefan, “*Interpretación y sobreinterpretación*”,1992,Cambridge University Press) que, el mundo griego está continuamente atraído por el infinito (*apeiron*) y que esa “*fascinación por lo infinito*” se refleja en que junto a las nociones de identidad y no-contradicción, permanece la idea de la metamorfosis continua simbolizada por Hermes que es ambiguo y la negación de aquellos principios.

²⁰ de acuerdo a la mitología griega Hermes es el dios de las fronteras y los viajeros, de los pastores, de los oradores, literatos y poetas, de los inventos y el comercio en general, pero también de los mentirosos y de la astucia de los ladrones. Como traductor, es el mensajero entre los dioses y los humanos. Un intérprete que cruza las fronteras con extraños es un *hermeneus*. De Hermes procede la palabra «*hermenéutica*» como designación al arte de interpretar los significados ocultos.(Diccionario enciclopédico Garzanti,1992, Ed. Garzanti, Barcelona)

verdadero tendrá necesariamente que ser de *otro-orden*, tendrá que ser algo que ya no seamos capaces de entender con los dispositivos que culturalmente poseemos y en esa búsqueda advenediza habitar, como bien dice Lacan,²¹ *“un doble espejismo”*. En ese estadio, *“si miramos afuera y procuramos penetrar en las cosas, todo nos resulta extraño y ese “mundo externo” pierde solidez, se desvanece al punto de llegar a pensar que no existe por sí, sino a expensas nuestras. Pero también, si convencidos de esa realidad ajena, miramos adentro, entonces todo nos parece venir de fuera y es nuestra subjetividad, nuestro mundo interior, nosotros mismos, lo que se desvanece”*.²²

¿Qué hacer entonces?

Jung explica que, cuando una imagen divina se nos hace culturalmente demasiado familiar pierde su misterio, por ello de tanto en tanto necesitamos volvernos hacia las imágenes de otras civilizaciones, porque sólo los símbolos exóticos a nuestra mirada todavía son capaces de mantener un aura de sacralidad.

En ese sentido, tal vez en nuestra contemporaneidad reciente venga al caso, la expresión heideggeriana de asisitir a una era en que los dioses han huído cuando dice: *“... la era moderna es la desdivinización o pérdida de dioses. Esta expresión no se refiere sólo a un mero dejar de lado a los dioses, es decir, al ateísmo más burdo. Por pérdida de dioses se entiende el doble proceso en virtud del que, por un lado, y desde el momento en que se pone el fundamento del mundo en lo infinito, lo incondicionado, lo absoluto, la imagen del mundo se cristianiza, y, por otro lado, el cristianismo transforma su cristianidad en una visión del mundo (la concepción cristiana del mundo), adaptándose de esta suerte a los tiempos modernos. La pérdida de dioses es el estado de indecisión respecto a dios y a los dioses. Es precisamente el cristianismo el que más parte ha tenido en este acontecimiento. Pero, lejos de excluir la religiosidad la pérdida de dioses es la responsable de que la relación con los dioses se transforme en una vivencia religiosa. Cuando esto ocurre es que*

²¹ Jacques Lacan, creó el concepto de "estadio del espejo" como forma de imaginar el proceso de "autoconciencia" en los individuos, esto es, de identificarse con una representación, como parte de una búsqueda constante, por eso: "El estadio del espejo [es...] la transformación producida en el sujeto cuando asume una imagen. La función del estadio del espejo es establecer una relación del organismo con su realidad [...] el estadio del espejo es un drama cuyo empuje interno se precipita de la insuficiencia a la anticipación; y que para el sujeto, presa de la ilusión de la identificación espacial, maquina las fantasías que se sucederán desde una imagen fragmentada del cuerpo hasta una forma que llamaremos ortopédica en su totalidad -y la armadura por fin asumida de una identidad enajenante, que va a marcar con su estructura rígida todo su desarrollo mental" (en Magan De Cid, Irene, "Estadio del espejo- ideas en psicoanálisis", 2002, Ed. Longseller, Bs.As.)

²² (Conferencia presentada en el XVI Congreso Internacional de Psicoanálisis, en Zurich, el 17 de julio de 1949, en Lacan, J., "Escritos", T. 1, 1989, Ed. Siglo XXI, Barcelona)

los dioses han huido. El vacío resultante se colma por medio del análisis histórico y psicológico del mito".²³

Algo similar explica, Umberto Eco²⁴ al exponer la co-habitación de lo inentendible en el mundo greco-romano del siglo II-dC. Allí, muestra Eco, el racionalismo clásico greco-romano denominó "*barbaros*" (los que balbucean) a aquellos que por provenir de otras regiones, no hablaban adecuadamente y que deriva en el término "bárbaro", cuya etimología significa el extranjero, "*el que habla raro*" (*el que balbucea*), el que resultaba extraño e incomprensible. Pero también, acota Eco, había en ese mundo greco-romano del siglo II-dC, un conocimiento secreto sólo abordable por iniciados que eran capaces de descifrar el código de un *mundo-de-la-vida* incomprensible y que conectaba "*el mundo espiritual con el mundo astral y el sub lunar lo que significaba que actuando en una planta era posible influir en el curso de las estrellas, que el curso de las estrellas afectaba al destino de los seres terrestres y que las operaciones mágicas realizadas ante la imagen de un dios obligaban a ese dios a obedecer nuestra voluntad. Como es abajo, así es arriba. El universo se convierte en una gran sala de espejos, donde cualquier objeto individual refleja y significa todos los demás. Mientras que para el racionalismo griego una cosa era verdadera si podía explicarse, ahora una cosa verdadera es algo que no puede explicarse...*"²⁵

En ese trastocamiento del orden del sentido oficial, lo sagrado emerge desde *lo-otro* como *lo-incomprensible*, con una carga de misterio a través de lo inexplicable para los ojos de la lógica clásica. Ese sentido a su vez, emerge de la analogía, de una lógica empática entre las palabras y las cosas. Ese mundo en que las palabras son las cosas²⁶ es a su vez reversible y está habilitado por el inalcanzable y perdurable misterio de la presencia divina de la que emana todo como producción de verdad. En ese mundo el principio de identidad y no-contradicción no tiene lugar, pues el sentido no emerge por una analogía de lo similar como un *si-mismo-unitario* y como entidad objetivable, sino por la deriva que nos dice que: "*Una planta no se define por sus características morfológicas o funcionales, sino por su parecido, bien que parcial, con otro elemento del cosmos. Si se parece vagamente a una parte del cuerpo humano, entonces tiene significado porque remite al cuerpo. Pero esa parte del cuerpo tiene significado porque remite a una estrella, y esta última tiene*

²³ Heidegger, M., "La época de la imagen del mundo", Conferencia-1938-dictada en Friburgo; en "Heidegger: Ensayos y Conferencias", 1986, Ed. Gallimard, París.

²⁴ Umberto Eco, "Interpretación e historia" (pag.25, en Collini Stefan (compilador), "Interpretación y sobreinterpretación", 1992, Cambridge University Press)

²⁵ Umberto Eco, "Interpretación e historia" (pag.25, en Collini Stefan (compilador), "Interpretación y sobreinterpretación", 1992, Cambridge University Press)

²⁶ hacer referencia a gadamer en verdad y metodo.

*significado porque remite a una escala musical, y esto a su vez porque remite a una jerarquía de ángeles y así ad infinitum..”.*²⁷

Esa indefinición de un origen del origen –el misterio de lo divino- es también indefinición de un significado final, pues indica que también existe un misterio al aspirar a lo significativo en un mundo sin significantes, allí donde toda cosa encierra un secreto a través del cual se justifica una relación con el mundo que a su vez es enigmática.

Ese enigma no se resuelve a través del discurso explicativo sino del rito, es decir, en la puesta en escena que re-envía las cosas a las palabras y deshabilita la linealidad de una cadena causal que indica que todo acontecimiento tiene una causa que está antes. Esa deshabilitación indica asumir la posibilidad de que el efecto puede actuar sobre sus propias causas y que estas prácticas le dan cuerpo a una deriva interpretativa que no remite a un final explicativo. Y esto resulta inconcebible e incomprensible para una aspiración logocéntrica que orienta el sentido a través de lo designado sobre una base identitaria que expresa que algo es igual a algo.

En nuestra cultura esa afirmación nos indica la reducción del espacio entre los dos términos, el comparado y el comparante referencial, donde el signo de igual aporta el único sentido posible al enunciado. Toda cosa es igual a si-misma y esto es regla, porque desde esa perspectiva, las cosas son lo que son *en-sí-mismas*.

Si la verdad adviene como un procedimiento de *desocultación*²⁸. Si en la era tecnológica, el pensar moderno se encuentra jerárquicamente instaurado como *conocimiento-legítimo* a través de lo procedimental del método, la consumación de ese pensar dialéctico, el método y su “objeto” se vuelven expresamente idénticos, pues es necesario la adecuación del “objeto de estudio” como algo claro y definido para que el método pueda probar su existencia y utilidad. De manera que el método lleva al objeto y el objeto es necesariamente adecuado al método.

Como sostiene Heidegger: *“El principio de identidad habla del ser de lo ente. El principio vale sólo como ley del pensar en la medida en que es una ley del ser que dice que a cada ente en cuanto tal le pertenece la identidad, la unidad consigo mismo. Lo que expresa el principio de identidad, escuchado desde su tono fundamental, es precisamente lo que piensa todo el pensamiento occidental, a saber, que la unidad de la identidad constituye un rasgo fundamental en el ser de lo ente. En todas partes, donde quiera y como quiera que nos relacionemos con un ente del tipo que sea, nos encontramos llamados por la identidad. Si no tomase voz esta llamada, lo ente nunca conseguiría aparecer en su ser. En consecuencia, tampoco se daría ninguna ciencia. Pues si no se le garantizara de antemano la mismidad de su objeto, la ciencia no podría ser lo que es. Mediante esta garantía, la*

²⁷ *ibidem*

²⁸ *ibidem* cita 8 de este trabajo.

investigación se asegura la posibilidad de su trabajo. Con todo, la representación conductora de la identidad del objeto no le aporta nunca a las ciencias utilidad tangible. Así, el éxito y lo fructífero del conocimiento científico, reposan en todas partes sobre algo inútil. ..." ²⁹

De este proceder emerge un mundo ensimismado, tedioso, repetitivo. Y allí, en ese mundo la expresión de Jung: *faltan nombres sagrados*.

La pregunta por el humanismo

La metáfora cognitiva de la modernidad, derivada del objetivismo, hizo del "*cuerpo del lenguaje*" una imagen especular en correspondencia directa de un *cuerpo material*, objetivo e independiente dando lugar a dispositivos instrumentales y prácticas productivas de las que emerge el *corpus de la modernidad*.

En nuestro caso, cuando decimos modernidad referimos al conjunto de reflexiones perceptivas en torno a prácticas, sus sistemas articulados de procedimientos y saberes, legitimación y conocimiento, que adviene en producción de subjetividad en el auto-proclamado Renacimiento. Allí, donde el *individualismo humanista*, pone de manifiesto una forma de acceso al conocimiento de *lo humano* y la *naturaleza* sobre bases racionales. Ese humanismo y su sistemática abstracción metódica consolidó la idea de naturaleza y al indagarla en procura de leyes que permitieran dominarla, encontró en las matemáticas, el orden dual y la inducción, los recursos fundacionales del *método científico* como producción de saber. Tal vez, la conocida expresión de Galileo concibiendo que "*El gran libro de la naturaleza está escrito en caracteres matemáticos*"³⁰, expone con elocuencia esa cosmovisión. En ese universo, prestamos atención al emerger de la idea moderna de Arte y nos preguntamos: ¿Qué significa, la imagen representacional a través de esa forma de producción simbólica constituida en la idea moderna Arte?

Tal vez dar respuesta a esta pregunta nos conduzca a especulaciones más complejas al momento de indagar en la significación de esa producción simbólica emergente. En ella encontramos que los recursos significativos subyacentes en el juego simbólico, nos proponen una *imagen-de-mundo* cuya concepción del espacio-experiencial queda reducida al orden de su representación sustentada en lo matemático y, en consecuencia, portadora de una verdad heredada de él. Por tanto, la imagen sería algo así como la verosimilitud geometrizada del *espacio vivido*, el que a través de una imagen-reflejo-de-lo-

²⁹ Heidegger, M., "La proveniencia del arte y la determinación del pensar" Conferencia 4 de Abril de 1967, en la Academia de las Ciencias y de las Artes, de Atenas, en "Heidegger: Ensayos y Conferencias", 1986, Ed. Gallimard, París.

³⁰ en Koyré, A., "Estudios galileanos", 1980, Ed. Siglo XXI, Madrid.

visual, expone la abstracción racionalizante de un *logos* como base de un saber que construye una mirada³¹.

Desde esta cosmovisión, a diferencia de la Edad Media, el hombre se auto-considera excéntrico frente al mundo. Excéntrico en el sentido de que su punto de vista perspectivado, implica el apartamiento de lo observado como garantía de la adecuación de sus observaciones. Por esta vía, la "realidad" resulta una imagen virtual de aquello que está "fuera" del sujeto y es independiente de él, es el objeto de su mirada. En este sentido, H. Gümbrsch decía en 1998³², "*...en esta relación sujeto-objeto, hombre-mundo, el hombre se define (extrañamente) como puramente espiritual; el sujeto no tiene cuerpo. También, y eso es muy problemático, el sujeto se define como una entidad sin género. Este sujeto puramente espiritual y excéntrico se opone al mundo que se define como puramente material. La actividad del sujeto es entonces penetrar esta superficie material que es el mundo para llegar a la profundidad espiritual presupuesta de este mundo, y eso sería lo que llamamos la "verdad". Y eso es lo que llamamos también interpretar.*

*En esta epistemología el hombre se concibe como productor exclusivo de saber. Es una gran diferencia respecto a la Edad Media, en la que el único saber legítimo era el saber revelado. En la Modernidad, al contrario, solo el saber producido por el hombre es legítimo. Mientras en la Edad Media la gran tarea de los intelectuales era preservar el saber, en la primera modernidad, dado que el libro es el que toma la función de preservar el saber, el sujeto se encuentra libre para definirse como autoprodutor de saber. Eso es una concepción totalmente nueva, aportada por la modernidad"*³³

Es importante observar que este proceso no es sólo una cuestión de prácticas, se trata también de una revolución conceptual y en particular, de una transformación de la *experiencia-de-la-vida*.³⁴ En ese mundo de lo mensurable, su materialidad deriva en regla ordenadora y en él, sus entidades pasan a ser absolutas y abstractas. A semejanza del

³¹ En ese sentido, P. Francastell (en "Pintura y Sociedad", 1954, Ed. Aguilar, Madrid) indica que: "La invención de la perspectiva y la representación del espacio durante el Quattrocento como la manifestación concreta de un cierto estado específico de la civilización, de una determinada forma material e intelectual de la actividad humana. Una civilización donde la "matematización" de la experiencia se irá haciendo cada vez más relevante y extendida. Una civilización donde la ciencia, la filosofía y el arte fueron concebidos como sistemas de representación de la naturaleza según una peculiar óptica especular".

³² Gümbrsch, Hans, "Milenario Universitario. Las revoluciones de los medios y el futuro que les queda a las Humanidades"- 1999, Conferencia dictada en el Instituto Escuela Nal. de Bellas Artes-UdelaR en el marco de celebración de los 150 años de la Universidad de la República

³³ *ibidem*

³⁴ M. Foucault refiere a esto diciendo: "Los códigos fundamentales de una cultura -los que rigen su lenguaje, sus esquemas perceptivos, sus cambios, sus técnicas, sus valores, la jerarquía de sus prácticas- fijan de antemano para cada hombre los órdenes empíricos con los cuales tendrá algo que ver y dentro de los que se reconocerá..." (en "Las palabras y las cosas", 1987, Ed. Siglo XXI, Barcelona)

espacio, el hombre se vuelve abstracto, mensurable y predecible, de ser *criatura de Dios* en tránsito hacia la vida eterna, deriva en sustancia material en un espacio regido por leyes de una *naturaleza* concebida por el *logos* y la *técnica*. Es a esa *idea-de-mundo* que le llamamos humanismo.

Desde esa perspectiva, el "cuerpo de la modernidad" emerge dual; por una parte, como *cuerpo físico* mensurable y estereotipado en un mundo llamado "*objetivo*" que luego, bajo la égida del *cogito* cartesiano, está comprendido en un sistema de representación geométrico-algebraico y por otro, como *cuerpo subjetivo* en concordancia con un mundo "*subjetivo*" inventado por un sujeto que se piensa a si mismo como observador neutro y apartado de su experiencia-en-el-mundo.

No obstante, este proceso no muestra univocidad en su interior, sino que refleja tensiones y abordajes que indican miradas perspectivadas al momento de instaurar *logos*. Es preciso entonces, distinguir los matices de los modelos que ejemplifican lo que entendemos por *mentalidad moderna*, teniendo en cuenta que en ella co-habitan – como los llama D. Nadjmanovich - "*prototipos abstractos*"³⁵, que no tienen sentido sólo por si mismos, ya que ellos también son enunciados y por tanto condicionados a contextos y significaciones singulares. Por ejemplo, la forma específica de la mentalidad moderna no es idéntica en Galileo que en Bacon, Descartes, Newton, Spinoza o Leibniz. Vistos esos matices –sutiles a veces- emergen puntos de vista que sin embargo están atravesados por una mirada cuya pretensión es universalizante y que podríamos resumirla según sus proveniencias ³⁶ en:

1. Del ámbito del arte: la imagen representacional. La "racionalización " visual. La aplicación científica de la Perspectiva lineal. La noción de Espacio-Cuerpo representado a semejanza de lo visual a través de la geometría y el cálculo.
2. Del ámbito de la ciencia: la matematización del mundo. la teoría y práctica de la medición, y la metódica modelización de la experiencia y su verificación en procura de lo verdadero

³⁵ Najmanovich, D., "Temporalidad. Determinación. Azar. Lo reversible y lo irreversible", 2000, Ed. Paidós, Barcelona.

³⁶ se hace alusión a la genealogía como práctica que M. Foucault expone en "Nietzsche, la genealogía, la historia" (en: *Microfísica del poder*(3ª. Ed.),1992, Ed. La piqueta, Madrid). Su uso como herramienta no se dirige en busca de la Verdad del Pasado, sino al pasado de las verdades. En este sentido, Foucault, retoma la concepción immanente de cuerpo, el cual es afectado y es efecto de Verdad y Saber, mediante prácticas de procedimientos que lo lleva a cristalizarse en sujeto, "según una moral que, cuide su alma, una dieta que cuide su cuerpo, una ley que cuide su mundo" (ibidem). Es así, que el interpretar genealógico indaga sobre los procedimientos que instalan verdades. Al hablar de proveniencia decimos entonces análisis de la procedencia (no del origen) desde la genealogía que se muestra "en la articulación del cuerpo y de la historia. Muestra "el cuerpo impregnado de historia y a la historia como destructora del cuerpo". (ibidem, pág. 15). De manera genealógica, historia es devenir en cuerpo. Cuerpo y no sujeto-sujetado a las disciplinas de un aquí y un ahora.

3. Del área del pensamiento: los “giros” copernicano y cartesiano, la superación de la apariencia mediante la separación dualista: vivencia-pensar, el apartamiento entre espíritu-naturaleza, sujeto-objeto, cuerpo-mente.

Prestemos atención a la dicotomía *cuerpo-mente*, pues desde ella y como producto de la concepción cartesiana del "*pienso luego existo*", emerge el que piensa como *sujeto*.

Al fundar lo verdadero como selección racional a través de la actividad pensante del *sujeto*, el mundo sensorial se torna en incierto y cambiante. De ahí la afirmación cartesiana: “... *son necesariamente verdaderas aquellas cosas que se perciben de una manera clara y distinta... son los objetos matemáticos los únicos que cumplen este requisito*”.³⁷

Desde los principios cartesianos el universo resulta analítico y maquínico, es decir, constituido por partes que dirigidas y ordenadas configuran un todo coherente, estable, explicable y abstracto. Ese mundo, *mecanismo*³⁸ articulado como combinación de partes regidas por leyes matemáticas y constituido en *objeto de estudio*, está conformado, para Descartes, por la “*res-extensa*” (partículas materiales que ocupan el espacio) despojado de la afectación vivencial. A su vez, el sujeto es “*res-pensante*” (el alma o psiquis humana sometida a la razón) que como *sustancia Divina* se constituye en garante epistemológico de lo “verdadero”.

Desde esta perspectiva emergen, por una parte, el cuerpo como *mecanismo*, (*res-sustancia-extensa*) regido por leyes inmutables y como entidad material donde cada efecto es un producto necesario de una causa y, por otra, la *mente* (*res-sustancia-pensante*) concebida únicamente como una forma de racionalidad –*ratio*– y como una sustancia independiente. Prestando atención a esa dualidad, utilizamos las reflexiones que al respecto hace la epistemóloga D. Najmanovich en “*Temporalidad. Determinación. Azar. Lo reversible y lo irreversible*”³⁹, donde expone que el dualismo *res-pensante/res-extensa*, no es algo inerte fruto de una especulación sin consecuencias sino todo lo contrario, ya que a través de ese orden se accede a concepciones totalmente novedosas pues:

1. “*Hace posible una explicación mecanicista del Cosmos, independiente por completo de la creencia religiosa, donde la regularidad mecánica de los fenómenos naturales hace posible su abordaje a través del método científico.*”
2. *Afirma la total libertad del pensamiento humano, ya que al ser la mente una sustancia totalmente distinta del cuerpo, no está sometida a las leyes mecánicas.*

³⁷ Descartes, R. “*Meditaciones metafísicas*”, 1988, Ed. Alianza, Madrid.

³⁸ En el sentido de estructura y combinación de partes constitutivas. En adelante, hacemos referencia a esta definición en cursiva.

³⁹ Najmanovich, D., “*Temporalidad. Determinación. Azar. Lo reversible y lo irreversible*”, 2000, Ed. Paidós, Barcelona.

3. *Se hace posible el estudio autónomo de la mente humana, ya que los fenómenos mentales no podían ser explicados como los fenómenos físicos y la introspección es el único acceso posible a los contenidos de la conciencia.*
4. *El mundo se presenta como representacional y explicativo a través de un enunciado que para que tenga sentido debe coincidir con el objeto de estudio que necesariamente debe ser claro y distinto. De allí la Verdad, es el procedimiento racional (ratio) de desocultación-ocultación⁴⁰ que se traduce a través del Logos en un enunciado explicativo que necesariamente debe ser no-contradictorio y coherente para que el sentido de lo verdadero se derive en ley” .⁴¹*

La pregunta sobre el cuerpo

La pregunta alude a la problematización de la dicotomía *sujeto-objeto* y su proyección *cuerpo-mente*, que desde esa mirada perspectivada del proyecto moderno concibió a cada integrante de los pares de oposición como entidades disociadas. Atendiendo a esto, otro aspecto a considerar es que el formular la *pregunta sobre el cuerpo* -al hablar de cuerpo- estamos intentando trasladar al orden de lo discursivo, lo que deleuzianamente podríamos llamar una “*lógica del sentir*”⁴² de nuestra experiencia corporal. Sin embargo, ambos (experiencia y lenguaje), aunque de distinto orden, son constitutivos de la *experiencia-del-cuerpo*.

Ese distinto orden, esa inconmensurabilidad muestra una difícil transferencia entre lo-corporal y el-lenguaje (aquí podríamos aludir a la noción de *entropía de información*⁴³), pues *entre* ambos hay una articulación, que posibilita una *traducción parcial* que sólo nos permite hablar de la *experiencia corporal*. Deleuze, aludiendo a esa discursividad, la define como el emerger desde un decir que no tiene objeto ni sujeto, pues los dichos de esos “*decires*” remiten a diversidades en las que cada uno se reconocerá acorde a flujos de sentido, a pulsiones de *agenciamiento*⁴⁴ y ruptura.

⁴⁰ Ver nota 8 y Heidegger, M., “Seminario de *Le Thor*” (pág. 39), 1995, Alción-Editora, Bs.As.

⁴¹ *ibidem*

⁴² en el mismo sentido que Deleuze expone como “*lógica de la sensación*”, en relación con el artista Francis Bacon: “...a nosotros nos interesa señalar aquí que ... la sensación es pensada con relación al CsO (Cuerpo sin Órganos), al cuerpo lleno de intensidades que lo recorren, al cuerpo intenso, intensivo: La sensación no es cualitativa y cualificada, ella no tiene más que una realidad intensiva que no determina en ella datos representativos...” (en Francis Bacon. *La lógica de la sensación*, 2004, Ed. Paidós, Madrid)

⁴³ concepto aplicado en física y que a partir de Shanon (Shannon, C, “*Teoría Matemática de la Comunicación*”, 1985, Ed. Forja, Madrid) se aplica en relación a flujos de información. Nosotros hacemos alusión en relación a la irreversibilidad de procesos en el sentido de medida de la incertidumbre y/o “*limitación*” existente ante un conjunto de mensajes, de los cuales se va a recibir uno solo.

⁴⁴ el concepto de *agenciamiento* es para Deleuze “una herramienta más de la caja de herramientas” y señala el despliegue de la subjetivación de ciertos problemas, por tanto no

Ese “*cuerpo del lenguaje*”, mediador activo entre el “*cuerpo de la experiencia*” y el “*organismo vivo*” que despliega multiplicidad de sentidos y cuyo agenciamiento está en conexión con otros agenciamientos, está atravesado por múltiples imaginarios desde la experiencia social e histórica configurando, al perder centralidad, unicidad, límite, y esto Deleuze le llama (CsO) “*cuerpo sin órganos*”⁴⁵. Y si bien, “*nombrar algo es, en un sentido muy real, convocarlo a ser como uno lo ha nombrado*”⁴⁶, esa convocatoria adviene en un ámbito de fronteras movilizadas al *performatizarse*⁴⁷ desde una articulación y desarticulación permanente.

Cabe preguntarse entonces ¿cómo concebir la *experiencia del cuerpo*?

Desde la perspectiva fenomenológica de Merleau-Ponty, la “*experiencia del cuerpo*” deviene en expresión del comportamiento concebido como *existencia-en-el-mundo* en la construcción significativa. Es decir, es apertura al *mundo-de-la-vida*. Así y contextualmente, la noción de cuerpo emerge desde la experiencia perceptiva como una estructura significativa perspectivada, nunca como forma concluida y menos aun como objeto. Allí, *sujeto-objeto* son relación y co-implicación, por tanto las fronteras de la conciencia como interioridad y el cuerpo como límite con el mundo, se diluyen en lo que el primer Heidegger⁴⁸ llamó *da-sein*.⁴⁹

hay un único agenciamiento y "La unidad real mínima no es la palabra, ni la idea o el concepto, ni tampoco el significante. La unidad real mínima es el agenciamiento...El enunciado siempre es producto de un agenciamiento, no de un sujeto de enunciación. Todo agenciamiento es colectivo y pone en juego poblaciones, multiplicidades, afectos, intensidades. No son solo las ideas, los elementos, los cuerpos, sino fundamentalmente la relación que se da entre ellos, siempre afuera, que los arrastra, los contagia, que actúa por simbiosis, por simpatía. El agenciamiento es una relación que hace co-funcionar a los elementos de tal o cual manera." (en Deleuze, G., "Dialogos", 1980, Ed. Pretextos. Paris)

⁴⁵ Deleuze alude en *Mil mesetas* (Deleuze, G. y Guattari, F., "Mil mesetas", 1985, Ed. Pretextos, Madrid) a la expresión de Artaud "Cuerpo sin Órganos" (CsO), para presentarnos el cuerpo, nuestra singular relación que tenemos con él y a la pretensión de desmantelamiento de toda aspiración organizacional y unitaria. Así la noción de CsO tiende a deconstruir la relación con el organismo-cuerpo como algo establecido; con la significación, representación y valores que permiten una organización y con la subjetivación del Yo como entidad unitaria y constitutiva del ser. Es decir un CsO es dejar de ser un organismo, pervertir las significaciones y dejar de experimentarse como un yo.

⁴⁶ Pearce, Barnett, "Nuevos paradigmas, cultura y subjetividad", 1995, Ed. Paidós, Barcelona.

⁴⁷ Aludimos aquí al concepto utilizado por J. Austin en "Cómo hacer cosas con palabras", 1982, Ed. Paidós, Barcelona y según el cual un enunciado no es meramente la teorización de actos que se describen. Desde allí define los enunciados performativos que no se limitan a describir un hecho sino que por el mismo hecho de ser expresados "realizan" el hecho.

⁴⁸ Básicamente cuando se hace referencia al "primer Heidegger" se remite al Heidegger de "Ser y Tiempo".

⁴⁹ Para Heidegger, el Dasein (literalmente, ser-ahí), es el ser-del-hombre, que muestra su existencia como experiencia original y auténtica, ausente el dualismo sujeto-objeto ya sean estos particulares o genéricos. De allí que el *da-sein* se base en la existencia como expresión del ser-ahí del hombre. Según G. Hottos en "Historia de la Filosofía del Renacimiento a la Posmodernidad" (1997, Ed. Cátedra-Teorema, Madrid, pág. 348.), "el término Dasein expresa la relación del ser con el hombre y la relación del hombre con el ser. El ser (Sein) entra en la relación con el hombre en cuanto, al revelársele está ahí (Da) para el

Este devenir *sujetos-en-el-mundo* a través de la *epoché*⁵⁰ fenomenológica, clausura la univocidad reduccionista y logocéntrica de la tradición idealista o materialista del cuerpo al tiempo que aporta multivocidad a la relación del hombre como *ser-en-el-mundo* al superar el esencialismo de corte metafísico de la ciencia y concebir la experiencia como percibir-enactivo⁵¹ del cuerpo. Desde esa enacción, el cuerpo emerge desde una perspectiva fenomenológica como signifiante y significado, centro y fuga y el mundo no es representacionalidad de una conciencia, sino aquello que percibimos y vivimos en la relación con los otros a través de *corporalidades*.

Comprender esa alteridad entonces, no es algo definido de antemano como categoría, ni visualizado como *claro y distinto*, y ello nos pone una vez más ante requerimientos de desarticulación de los artificios del lenguaje.

La pregunta por el cuerpo entonces nos reenvía, una vez más, a meditar sobre el límite, la frontera, el modo, y al intentar cartografiar esos límites, ficcionar sobre los mitos del humanismo.

La pregunta por el cuerpo tecnológico

Algunas de las características más relevantes de la modernidad son sin duda, su ciencia, su arte y su tecnología. Ahora bien, entendiendo por tecnología la superación de la aplicación del conocimiento científico al punto que, su relación con éste se autonomiza al naturalizarse en la tecnologización del mundo, podemos decir que el *corpus moderno* deviene en tecnológico. Y ante esta afirmación nos preguntamos:

hombre. Éste es el Dasein del ser. El hombre es el Da del Sein, es decir, el ámbito en que el ser se hace patente. Pero, también, el Da del Sein es el ámbito en que el hombre es. El Da del Sein es el Da (ahí) del hombre. No es una relación objetiva, pues el hombre llega a ser hombre dentro de la relación. La palabra Dasein señala el punto en que se cruzan el hombre y el ser...El ser-en-el-mundo es otro modo de ser del hombre. Mundo equivale aquí a horizonte de sentido. El mundo es apertura del ser, en cuyo horizonte está la existencia. Este mundo cambia con los cambios en la historia de la relación del hombre con el ser. Heidegger ha expresado que "el mundo no es lo que es y como es por el hombre, pero tampoco puede serlo sin él".

⁵⁰ Término del griego que significa "suspensión del juicio". Desde el punto de vista fenomenológico de Husserl -sentido que le damos en este trabajo- indica una "puesta entre paréntesis" que consiste en abstenerse de presuponer que el mundo material y "cualquier mundo" es trascendente respecto a la vida, por lo que todo saber positivo queda en suspenso ante el flujo de experiencias que implica aprehender el mundo-de-la-vida.

⁵¹ El término enactivo es empleado por el biólogo chileno Francisco Varela en: Varela, Roch y Thompson, "The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience", 1991, MIT Press, USA, y en "Conocer. Las ciencias cognitivas: tendencias y perspectivas. Cartografía de las ideas actuales", 1990, Ed. Gedisa, Barcelona. Dice F. Varela: "Proponemos la designación de enactivo para enfatizar la creciente convicción de que la cognición no es la representación de un mundo pre-dado sino más bien la puesta en obra de un mundo y una mente a partir de una historia de la variedad de acciones que un ser realiza en el mundo. El enfoque enactivo toma seriamente, pues, la crítica filosófica de que la mente es un espejo de la naturaleza e, incluso, aborda este problema desde el corazón de la ciencia". La acepción que le damos en este trabajo tiene como propósito el desmantelamiento del concepto de percepción como representación de un mundo pre-dado y enfatizar la noción fenomenológica de puesta-en-obra-de-un-mundo. El término es utilizado por el biólogo F. Varela, en

¿De qué forma ubicarnos cuando intuimos que el *pensar moderno* también deviene en tecnológico?

¿No estaremos ante la disyuntiva planteada por M. Foucault al expresar que “*La pregunta no es ya ¿cómo hacer que la experiencia de la naturaleza dé lugar a juicios necesarios? Sino: cómo hacer que el hombre piense lo que no piensa, habite aquello que se le escapa en el modo de una ocupación muda, anime, por una especie de movimiento congelado esta figura de si-mismo que se presenta bajo la forma de una exterioridad testaruda...?*”⁵²

Presumimos que la tradición humanista instauró dos caras del mismo mito, por un lado la noción de que la técnica moderna y sus procedimientos de reproductibilidad son el resultado de la dialéctica progresiva y evolutiva de un sujeto universal que mediante el conocimiento científico procura superar su historicidad, y por otro, la paradójica afirmación de que la técnica moderna como instauración de “*otro-mundo*” –el mundo de los artefactos técnicos- pervive contrapuesto a *lo-humano* y como tal resulta alienante. En otras palabras, instauró el *mito de la máquina*.

Las posibles perspectivas de abordaje de esta cuestión, muestran puntos de vista que van desde la concepción que dice que la tecnología es una aplicación del conocimiento científico y como tal un mero instrumento, a la idea de que la misma se constituye, en virtud de sus características y medios en los que interviene, en *algo más* que un mero instrumento de la ciencia. En este último sentido se centran las reflexiones de L. Mumford⁵³ que ubica a la ciencia como indagación y aspiración de lo verdadero por sobre la creencia y por tanto la ciencia es una proyección de *lo humano*, en contraposición a la tecnología que “... *en nuestro siglo es especialmente prevalente y peligrosa... es el mito sobre el que se sustentan las modernas formas autoritarias y el propio estado tecnocrático. Se trata de la creencia de que la tecnología es inevitable y benefactora en última instancia*”. De ahí que Mumford no conciba al ser humano como un ser esencialmente técnico, o sea alguien cuya *humanidad* proviene del carácter técnico de su existencia, sino que según sus dichos, “... *por naturaleza, el ser humano es, homo-sapiens, y sólo secundariamente homo-faber*”.⁵⁴

Pero ¿es la ciencia moderna la correspondencia de un *ser-deseante* que mediante un *pensar despojado*⁵⁵ procura lo verdadero, como parece afirmarse desde la tradición humanista?

⁵² *Las palabras y las cosas*, 1987, Ed. Siglo XXI, Barcelona.

⁵³ Mumford, L. “*Arte y técnica*”, 1952, Ed. Nueva Visión, Bs. As.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ Nos referimos a un pensar inaugural y no condicionado por los procedimientos para alcanzar la verdad ni por las relaciones sociales en que ese pensar se produce, es decir carente de historicidad. Heidegger habla de esto al referirse a lo que llama “*acabamiento de la filosofía*” al decir: “*El despliegue de la Filosofía en ciencias independientes -aunque*

Ya vimos antes que el orden cognitivo moderno instauro a través del método un cierto estatuto de cientificidad en que el *logos* se identifica como *lo-verdadero*.

Esta interrogante surge cada vez que en nuestro ámbito académico se trata de discernir y evaluar la producción de saberes y su metodología. Por otra parte, también somos concientes que ese derivar científico-puro del hombre que, según sostiene Mumford, está apartado de la tecnología moderna, es un pensamiento fuerte en la tradición humanista y permanece absolutamente arraigado en nuestro pensar contemporáneo. Esta circunstancia nos invita a problematizar la afirmación inicial de la ciencia como aspiración a lo verdadero por sobre la creencia y por tanto concebida como *auténtica-proyección-de-lo-humano*. ¿En qué medida ese pensar científico es *despojado*?

Nos cuesta mucho admitir esto en virtud de que sabemos bien de la correspondencia entre ciencia y método científico, al punto tal que nos es difícil concebir el uno sin el otro. ¿Cómo podemos hablar entonces de *despojo* si hay subsidio mutuo?

Nietzsche ya exponía que *“No es el triunfo de la ciencia lo que caracteriza a nuestro siglo, sino el triunfo del método científico sobre la ciencia.”*⁵⁶

El sentido de lo metódico en lo científico, no refiere a lo instrumental del proceder hacia un objetivo, sino a la técnica de cómo hacerlo, a la forma de delimitar con anterioridad el área respectiva de los objetos de estudio a investigar, es decir objetivarlos. En otras palabras, establecer un marco teórico y los alcances de los objetivos previstos para garantizar de antemano que lo que se investiga debe ser investigado, porque es útil hacerlo y hacerlo de esa forma es, a su vez, tener la seguridad de llegar a un resultado que se espera sea científico. A eso le llamamos proyecto. Pero en ese proyecto están todos los proyectos tautológicamente hegemonizados a través del método. El método, a su vez, no resulta otra cosa que un mundo modelizado y adaptado a la posibilidad de ser investigado según su sistemática aplicación. De manera que ese mundo está pre-determinado por el método, por tanto es calculable, verificable, y por fin previsible. Lo que no se adecúa a él, no existe o es irrelevante. En ese territorio dominado por el método que determina a través de la verificabilidad una forma preconcebida de mundo quedan enmarcadas las ciencias. De ahí la sentencia de Nietzsche. En ese mismo sentido Heidegger expresa que *“Por medio de la calculabilidad el mundo se ha convertido en algo por completo calculable*

cada vez más decididamente relacionadas entre sí- es su legítimo acabamiento. La Filosofía finaliza en la época actual, y ha encontrado su lugar en la cientificidad de la humanidad que opera en sociedad. Sin embargo, el rasgo fundamental de esa cientificidad es su carácter cibernético, es decir, técnico. Presumiblemente, se pierde la necesidad de preguntarse por la técnica moderna, en la misma medida en que ésta marca y encauza los fenómenos del mundo entero y la posición del hombre en él”(en “El final de la filosofía y la tarea del pensar”. “Heidegger: Ensayos y Conferencias”, 1986, Ed. Gallimard, París)

⁵⁶ Nietzsche en “La voluntad de poder y el eterno retorno de los mismo” citado por Heidegger, M., en “La proveniencia del arte y la determinación del pensar” Conferencia 4 de Abril de 1967, en la Academia de las Ciencias y de las Artes, de Atenas, en “Heidegger: Ensayos y Conferencias”, 1986, Ed. Gallimard, París.

*para el hombre en todo tiempo y lugar. El método es la victoriosa provocación del mundo a una disponibilidad completa para el hombre. El triunfo del método sobre la ciencia comenzó su carrera en el siglo XVII, a través de Galileo y Newton, en Europa y en ninguna otra parte más sobre esta tierra”*⁵⁷.

La pregunta por el *corpus del arte*

¿En qué medida el arte se vincula con esto?

Ese someterse de la ciencia al método parece imbuir también al arte a través de su correlato epistemológico con el advenimiento de la Estética como disciplina⁵⁸ por Baumgarten y de la estética kantiana al sintetizar la verdad en Arte a través de la *experiencia estética* y su caracterización.

En principio y desde su propósito disciplinar, la Estética de Baumgarten le atribuye a la *experiencia del arte* el carácter de “*conocimiento confuso*” por ser “*atributo de la sensibilidad*” y por tanto inestable. Por otra parte, si bien se establece que los elementos gnoseológicos del arte son de distinta naturaleza a los principios de la lógica y por tanto alejados del estatuto científico, se procura paradójicamente, estatuir su correlato artístico al tratar de definir su especificidad. A su vez, esa especificidad del arte se centra en las disyuntivas acerca de *lo-bello*, *el-gusto* y la *experiencia estética*, que al tratar de sistematizarlos a los efectos de establecer los límites del *conocimiento-sensible*, encuentran en la Estética disciplinar basada en la razón analítica el instrumento para el estudio de los *objetos estéticos*. Dichos *objetos* son propios del campo del arte y como tales, *manifestaciones sensibles* que se distinguen de las representaciones lógico-racionales de la ciencia. Esta categorización de los territorios cognitivos y los objetos de su análisis es extensamente tratado por Baumgarten: “.....*el conocimiento sensitivo, del que se ocupa la gnoseología inferior o Estética, no obtiene representaciones claras y distintas, esto es, conceptualizaciones que hagan diferenciable y definible el objeto de conocimiento, con sus componentes y propiedades, sino que está ligado necesariamente a la presencia de individualidades sensibles. Una cosa es la impresión sensible de un color o de un conjunto de líneas y otra su reducción a relaciones causales mediante conceptos físicos o matemáticos. La lógica prueba la corrección de las relaciones entre conceptos claros y distintos, que permiten el análisis de los componentes, susceptibles de explicaciones causales, en la representación. La Estética, en cambio, ha de iluminar las*

⁵⁷ Heidegger, M., “La proveniencia del arte y la determinación del pensar” Conferencia 4 de Abril de 1967, en la Academia de las Ciencias y de las Artes, de Atenas, en “Heidegger: Ensayos y Conferencias”, 1986, Ed. Gallimard, París.

⁵⁸ Hacia 1750, se publica *Aesthetica*, de Alexander Gottlieb Baumgarten, en ella se propone vincular la reflexión sobre el arte y sobre la belleza. También Baumgarten concibe a la *experiencia estética* como la manifestación de la verdad y a la belleza como el único vehículo para llegar a ella. (en Bayer, R., “Historia de la estética”, 1987, Ed. F.C.E., México).

*relaciones entre los conceptos aportados por el conocimiento sensitivo, que son -para el ideal lógico- confusos. Unos versos que evoquen el paisaje, la melodía de una canción, un cuadro que presente un bodegón de cardos y hortalizas, difieren de, por ejemplo, descripciones geológicas, razonamientos lógicos o clasificaciones botánicas. Estos deben estar comprometidos con el saber sobre la conciencia objetiva de la naturaleza de, respectivamente, un terreno, un discurso o una planta, esto es, con una verdad objetiva y generalizable de lo que se analiza, mientras que a aquellos les basta, en principio, con hacer reconocibles a la sensibilidad individualidades verosímiles en representaciones”*⁵⁹.

Estos principios perfilan a la Estética hacia la pregunta por la verdad en arte bajo el lema de "*el arte se debe a sí mismo*" y como *otra forma* de saber, capaz de ser regulado, verificable y universal. Pero las cuestiones de *lo-bello, el-gusto* y la *experiencia estética*, parecen escapar a cualquier intento de universalizar su registro dando lugar a distintas miradas acerca de su naturaleza. Esas especulaciones van desde la presencia de *algo inexplicable* como cualidad en el *objeto estético*, hasta la relación psicológica del sujeto que a través de su intuición y emoción alcanza lo sublime en la *experiencia estética*.

Precisamente es en la estética de Kant que se sintetizan los enfoques al establecer los límites de la *experiencia estética*. Bajo el axioma de que "*Lo bello es el objeto de un placer desinteresado*"⁶⁰, Kant define la *experiencia estética* como aquello que no surge de la predisposición a vivirla ni tiene un fin específico, ya que el placer de lo bello es esencialmente contemplativo. La belleza no define al objeto en sí mismo, no revela un concepto universal y necesario que lo determine como bello, pues un objeto bello es indefinible como concepto, de ahí que "*el análisis racional de la belleza se ve desorientado y sin instrumentos válidos para la captación de los sentidos que en última instancia son los que promueven el placer de lo bello*"⁶¹. Por tanto ese universo de lo bello no es algo predefinido con el fin de serlo, ni es producto de una ley que establece que al cumplir con sus requisitos lo es, sino que "*La belleza es la forma de la finalidad de un objeto en cuanto ésta es percibida sin la representación de un fin*"⁶². Ese acto de percibir lo bello, señala una experiencia singular a través del *objeto estético*, pues esa experiencia no se basa sólo en la sensación, sino también en el *juicio estético* el que a su vez, permite expresar lo universal del objeto estético.

⁵⁹ Baumgarten, A.G. Hamann, Johann Georg Mendelssohn, Moses Winckelmann, J.J., "*Belleza y verdad. Sobre la estética entre la ilustración y el romanticismo*". 1999, Ed. Alba, Barcelona.

⁶⁰ Citado por Bayer, R., "*Historia de la estética*", 1987, Ed. F.C.E., México).

⁶¹ Citado por Bayer, R., "*Historia de la Estética*", 1987, Ed. F.C.E., México.

⁶² Citado por Bayer, R., "*Historia de la Estética*", 1987, Ed. F.C.E., México.

La *experiencia estética* entonces, se despliega hacia la diversidad de sujetos sin estar predefinida por el concepto, pues hay “algo” en la forma que apriorísticamente es captado por el sujeto que percibe, de allí que Kant en la *Crítica del Juicio*, diga que “*La belleza no es nada por sí misma, sin relación al sentimiento del sujeto ... Lo bello es la representación subjetiva de la conformidad del fin de la naturaleza*”.⁶³ Es decir, la belleza no brota del objeto mismo, sino del modo como un sujeto lo percibe y es esa recepción la que Kant define como apriorística y universal.

Desde esa perspectiva, el *pathos*⁶⁴ como lo propio de la *experiencia estética*, se dispone como una *experiencia-de-subjetividad-pura* y en la que el goce estético (aquello que se despliega a través de la contemplación de lo bello) permite alcanzar el *conocimiento-distinto* que existe en el Arte y que no está dotado de utilidad alguna.

Gadamer, refiere a esto diciendo: “... Kant está obligado a negarle al gusto todo significado cognitivo. Reduce el sentido común a un principio subjetivo. En él no se conoce nada de los objetos que son juzgados como bellos; sólo se afirma que también a ellos les corresponde en el sujeto un sentimiento de placer. Como es sabido Kant funda este sentimiento de placer sobre la finalidad que la representación del objeto posee respecto a nuestras facultades cognitivas. Es un libre juego de imaginación e inteligencia, una relación que se establece en el sujeto, favorable en general al conocimiento, lo que funda el placer que nos produce el objeto bello. Esta relación subjetivamente final es de hecho esencialmente idéntica para todos y, por tanto, susceptible de ser comunicada; en ella se funda la aspiración del juicio del gusto a la validez universal”.⁶⁵

Por otra parte y desde la perspectiva kantiana, es en la *naturaleza* donde existen leyes particulares, las normas y las reglas que determinan los objetos del conocimiento empírico. A su vez, ese mundo fenoménico y contingente, posee reglas que implican una relación que le permite configurarse como naturaleza de una experiencia.

Sin embargo tales leyes o normas no se conforman de la misma manera que el objeto, sino que lo hacen a través de la condición *a-priori* del sujeto, en su captación sensible y el entendimiento.⁶⁶ Así, la *experiencia estética* a través del *juicio*, se constituye en universal

⁶³ *Ibidem*

⁶⁴ en el sentido de la conmoción que se siente o experimenta ante el objeto estético.

⁶⁵ Gadamer, H., “Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica”, 1993, Ed. Sigüeme, Salamanca-España.

⁶⁶ “El entendimiento posee ciertamente, a priori, leyes generales de la naturaleza, sin las cuales ésta no podría absolutamente ser objeto de una experiencia; pero necesita aún, sin embargo, también además un cierto orden en la naturaleza, en las reglas particulares de la misma, que pueden sólo empíricamente serle conocidas, y que, con relación a él son contingentes. Esas reglas, sin las cuales no tendría lugar paso alguno de la analogía universal de una experiencia posible, en general, a la particular, tiene el entendimiento que figurárselas como necesarias, pues de otro modo no constituirían orden de la naturaleza, aunque el entendimiento no conozca su necesidad ni pueda penetrarlas. Así, pues, en relación con los objetos, nada puede el entendimiento determinar a priori, sin embargo, para buscar

más allá de los intereses particulares de un sujeto que juzga y esa universalidad consiste en la correspondencia -en tanto *modo cualitativo*- con un sujeto universal. Ese *modo cualitativo*, está definido como lo *sublime*, que resulta ininteligible para la intuición sensible. Es mediante el apelar a la razón y el entendimiento que ese sujeto universal alcanza la "*idea de lo sublime*"⁶⁷ y aunque no todo sujeto tiene capacidad para *lo-sublime*, ella se obtiene cognitivamente a través de lo moral.

De esta forma y como correlato de lo científico, el *corpus del arte* en su gesta por consolidarse como *otra-forma* de conocimiento legítimo, aunque no pueda fundamentarlo, igual puede justificarse a si mismo en la medida que sus fines no implican algo más allá que una cualidad del sujeto.

No obstante, en su Introducción a la estética, Hegel expresa que la estética kantiana "*es, a fin de cuentas, sólo subjetiva, es decir, realizada por el sujeto, y existe sólo en virtud de su juicio, no responde a la verdad y a la realidad en sí*", por tanto advierte la necesidad de traspasar sus fronteras para indagar ya no en lo bello de la naturaleza y el arte en correspondencia con ella, sino en la *especificidad de lo bello* referido exclusivamente a las *obras de arte*. Este giro impone superar la *subjetividad absoluta* de la *experiencia estética* y del *juicio* e incursionar en la indagación acerca del *valor del objeto estético* que "*no es otra cosa que la manifestación sensible de la idea*".⁶⁸ Por esta vía, la estética hegeliana busca recomponer el equilibrio roto en la dicotomías *clasicismo/romanticismo* y

esas llamadas leyes empíricas tiene que poner a la base de la reflexión sobre las mismas un principio a priori, a saber: que una ordenación cognoscible de la naturaleza es posible según ellas, y ese principio lo expresan las siguientes proposiciones: que en ella hay una subordinación de especies y géneros comprensibles para nosotros; que estos se acercan a su vez unos a otros según un principio común, para hacer posible el tránsito de uno a otro, y así, a una especie más elevada....Esa concordancia de la naturaleza con nuestra facultad de conocimiento es propuesta a priori por el Juicio para su reflexión sobre aquella según sus leyes empíricas...". (Kant, I., "Crítica del juicio", 1977, Ed. Espasa-Calpe, Madrid).

⁶⁷ "La naturaleza, en nuestro juicio estético, no es juzgada como sublime porque provoque temor, sino porque excita en nosotros nuestra fuerza (que no es naturaleza) para que consideremos como pequeño aquello que nos preocupa (bienes, salud, vida); y así, no consideramos la fuerza de aquella (a la cual, en lo que toca a esas cosas, estamos sometidos) para nosotros y nuestra personalidad, como un poder ante el cual tendríamos que inclinarnos si se tratase de nuestros más elevados principios y de su afirmación o abandono, Así, pues, la naturaleza se llama aquí sublime porque eleva la imaginación a la exposición de aquellos casos en los cuales el espíritu puede hacerse sensible la propia sublimidad de su determinación, incluso por encima de la naturaleza... La disposición del espíritu para el sentimiento de lo sublime exige una receptividad del mismo para ideas, pues justamente en la inadecuación de la naturaleza con éstas últimas, por tanto, sólo bajo la suposición de las mismas y de una tensión de la imaginación para tratar la naturaleza como un esquema de ellas, se da lo atemorizante para la sensibilidad, lo cual, al mismo tiempo es atractivo, porque es una violencia que la razón ejerce sobre aquella sólo para extenderla adecuadamente a su propia esfera (la práctica), y dejarle ver más allá de lo infinito, que para aquella es un abismo. En realidad, sin desarrollo de ideas morales, lo que nosotros, preparados por la cultura, llamamos sublime, aparecerá al hombre rudo sólo como atemorizante...Porque el juicio sobre lo sublime de la naturaleza requiere cultura (saber) (más que el juicio sobre lo bello), no por eso es producido originariamente por la cultura e introducido algo así como convencionalmente en la sociedad, sino que además del entendimiento sano, se puede al mismo tiempo exigir y reclamar de cada cual, a saber, la disposición para el sentimiento de ideas, es decir, la moral.." (ibidem)

⁶⁸ Hegel, G., "Introducción a la estética", 1997, Ed. Península, Barcelona.

forma/contenido. Para ello entiende que la verdad en arte adviene a través de las “*concepciones de mundo*”⁶⁹, es decir de la conciencia histórica, como “*la historia de la verdad que como tal se hace visible en el arte*”. Por otra parte. Hegel, al descartar la idea romántica del arte como único ámbito de concreción de lo veritativo, (“...*la poesía universal y progresiva capaz de conducir al arte a un continuo desarrollo y a una verdad comparable –o superior- a la de la filosofía y la ciencia*”⁷⁰) por entender que su ruptura del equilibrio entre forma y contenido, en favor de la catarsis subjetivante y de renuncia a toda aspiración positiva de verdad, es inconducente, nos ubica ante la interrogante por el conocimiento que existe en el arte y si la pretensión de *verdad distinta* a la de las ciencias de la *experiencia estética*, está por encima o subordinada a estas. Pero además esto nos remite a la cuestión quizás más relevante, a quién corresponde responder y fundamentar epistemológicamente la noción de la *experiencia estética* como *otra-forma* de conocimiento. ¿Cuáles son sus procedimientos para ello?

Evidentemente la aspiración a constituirse en *otra-forma* gnoseológica, indica que la forma de acceder a ella es también distinta al procedimiento de como las ciencias intentan alcanzar el conocimiento de la naturaleza, no sólo en lo conceptual sino también en cómo los conceptos se articulan con los datos sensoriales que ofician de insumos para sus fines. De alguna forma se percibe que la cuestión de la legitimación del arte como territorio autónomo con una epistemología propia, también contiene la cuestión de la Estética como disciplina idónea al momento de aportar los procedimientos para acceder a la verdad en arte y definir sus alcances. El correlato del arte señala esa necesidad de un *corpus* que lo justifique y estructure, pues si la *experiencia estética* es “algo” absolutamente subjetivo, resulta prácticamente imposible intentar darle especificidad como lo “propio del arte”. Esa búsqueda pautó prácticamente el devenir de la Estética del siglo XX bajo la forma de Teoría del Arte que, por una parte y subsidiada por disciplinas del campo científico, (Historiografía, Psicología, Sociología, Lingüística, Semiología, etc.) procuró analizar el objeto de arte, su valor y sus prácticas constituyendolo en objeto de estudio acorde con la particularidad de las mismas y por otra, buscó indagar acerca de la verdad en arte desde la base de su particularidad e inclasificabilidad.

En este sentido nos parece muy clara la síntesis que realiza Maurizio Ferraris en “*El valor gnoseológico de la obra de arte y sus problemas*”, pág.171⁷¹) en la que establece dos grandes líneas de fundamentación teórica, una referida al método y otra a la cuestión de la verdad:

⁶⁹ Gadamer, H., “*Recuperación de la pregunta por la verdad en arte*”, pag.138, en “*Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*”,1993, Ed. Sigüeme, Salamanca-España.

⁷⁰ Bowie, A. “*Scheeling: el arte como órgano de la filosofía*”, en “*Estética y subjetividad*”, 1990, Ed. Visor, Madrid.

⁷¹ Ferraris, M., “*Estética, hermenéutica y epistemología, Apéndice 1 en Givone, S., Historia de la estética*”,1988, Ed. Tecnos, Madrid.

1. *“fundamentación referida al método: la realización y la investigación en Arte puede conservar su valor en cuanto se apoya en un método válido, diseñado científicamente y capaz de prever resultados objetivos”.*
2. *“fundamentación referida a la verdad del Arte: la experiencia estética no es la fragmentaria y casual unión de sensaciones, ni la expresión sensible de algo (o alguien) distinto a ella misma que puede ser estudiado de forma más rigurosa por otras vías (sobre todo por las de la ciencia); al contrario, en Arte existe una “forma especial de verdad” que puede ambicionar un contenido gnoseológico prioritario respecto al saber científico entendido como forma estandarizada de conocimiento”.*

En relación a estos lineamientos Ferraris señala como ejemplos referentes en relación al método, por un lado al planteo de A. Ayer que en *“Lenguaje, Verdad y Lógica”* (1926), señala la imposibilidad de verificar cualquier valor de verdad de la filosofía del arte y por ello su inaccesibilidad a cualquier nivel de científicidad y por otro, las directivas de R. Jakobson que en *“Lingüística y poética”* (1958) atribuye a la *función estética* el constituir uno de los componentes principales del lenguaje y por tanto debería estudiarse dentro del campo científico de una lingüística general. En cambio en relación a la verdad en arte aparece como ejemplo los planteos de M. Heidegger especialmente planteados en *“El origen de la obra de arte”* (1952), allí y a lo largo de la mayoría de sus obras expone la legitimidad de la verdad en arte como una verdad inaugural y por tanto anterior a la científica e incluso la filosófica.

El *corpus del arte* entonces parece articularse en torno a la cuestión de la verdad y el conocimiento, aspirando a constituirse en correlato de lo científico, pero como acota Ferraris *“en todos los casos abandonando paulatinamente el discurso tradicional de la Estética como disciplina”*, pues *“el arte se sustrae del discurso y estatuto tradicional de la Estética atribuyéndose un valor veritativo absoluto (Heidegger); se invalida globalmente su legitimidad (A. Ayer); se salva (justifica) la función del Arte bajo una poética del lenguaje, pero dentro de una lingüística general (Jakobson)”* ⁷²

La pregunta por el cuerpo, arte y tecnología

¿Existe hoy, alguna concepción del Arte que permita ser considerado desde alguna dimensión de la *experiencia estética* como producción de saber?

Y si no, ¿desde qué ámbito proviene la apelación a la que corresponde el Arte en todas sus manifestaciones y modalidades?

⁷² Ferraris, M., *“Estética, hermenéutica y epistemología, Apéndice 1 en Givone, S., Historia de la estética”*, 1988, Ed. Tecnos, Madrid.

Sus *artefactos* hoy no surgen sólo dentro de los límites establecidos por las prácticas tradicionales, sino que pertenecen a un universo diverso y global cuya constitución y organización son proyectadas, conducidas o atravesadas por la tecnología.

Aquel "*triunfo del método*" que hablaba Heidegger aludiendo a Nietzsche, se proyecta para él, en el mundo cibernético, es decir en el mundo de la analogía entre los sistemas de control y comunicación, en el mundo de las máquinas y su aplicabilidad, en los mecanismos de regulación biológica a través de la tecnología. Allí donde prevalecen los sistemas de control mediatizados por la información automatizada, la autoregulación, la toma de decisiones y desarrollo se articulan por un indeferenciado proceso de información cuyos límites están centrados en la "*realidad*" del tiempo en que se procesan, es decir entonces en su propia condición tecnológica.⁷³

Ya hemos dicho que en la tradición moderna, el mundo deviene *representacional*. En ese mundo el hombre es sujeto y su cuerpo irrumpe como límite con la "realidad de los objetos" en la medida que él mismo la interviene a través de su técnica. Pero la técnica moderna y su reproductibilidad automatizada indican que el mundo que emerge de esa intervención no es pasivo, en él surgen interacciones, retro-alimentaciones que tienen en la información y su velocidad de procesamiento la modificación y disolución de los límites de las dicotomías *sujeto-objeto; material-inmaterial; cuerpo-espíritu, mundo inanimado-seres vivos*. De allí que digamos que el *corpus de la modernidad* deviene en tecnológico, pues el hombre es artefacto de la tecnología como proyección de sus órganos, y ésta como proyección de los seres-humanos que se reproducen a sí mismos en la conquista del espacio y el tiempo *en-tiempo-real*. Incluso la cultura misma puede ser entendida como

⁷³ viene al caso al Seminario de le thor dictado por heidegger en 1969: "Ser, hoy, es ser reemplazable. La idea misma de "reparación" ha llegado a ser una idea "antieconómica". Para todo ente de consumo es esencial el ser consumido ya, y llama así a su reemplazo. Tenemos aquí uno de los rostros de la desaparición de lo tradicional, de lo que se transmite de generación en generación. Incluso en el fenómeno de la moda lo esencial no es ya el aspecto (en cuanto tal, la moda se ha convertido en algo tan anacrónico como el remiendo), sino la reemplazabilidad de los modelos. de temporada en temporada. La vestimenta no se cambia más cuando y porque se ha hecho defectuosa, sino porque tiene el carácter esencial de ser "el vestido del momento esperando el siguiente".

Transpuesto al tiempo, este carácter da la actualidad. La permanencia no es más la constancia de lo transmitido, sino lo siempre nuevo del cambio permanente. Los slogans de mayo de 1968 contra la sociedad de consumo ¿llegan a reconocer en el consumo el rostro actual del ser?

Sólo la técnica moderna hace posible la producción de todos esos stocks explotables. Ella es más que la base, es el fondo mismo, y así el horizonte. Así, estas materias sintéticas reemplazan cada vez más las materias "naturales". También aquí la naturaleza en cuanto naturaleza se retira...Pero no es suficiente con determinar ópticamente estas realidades. La cuestión es que el hombre moderno se encuentra de aquí en más en una relación con el ser totalmente nueva -Y QUE EL NO SABE NADA DE ESO.

En el Gestell, el hombre es puesto en el apremio de corresponder a la explotación-consumo; la relación con la explotación-consumo obliga al hombre a ser en esta relación. El hombre no tiene la técnica en sus manos. Es el juguete de ella. En esta situación reina la más completa *Seinsvergessenheit*, el más completo ocultamiento del ser. La cibernética se convierte en el *Ersatz* (lo sucedáneo) de la filosofía y de la poesía. La politología, la sociología, la psicología, llegan a ser disciplinas preponderantes que no tienen ya la menor relación con su propio fundamento. En este sentido, el hombre moderno es el esclavo del olvido del ser".

una forma de tecnología, como un instrumento de colonización del ambiente humano y, en tanto tal, una sofisticada proyección de órganos corporales e intelectuales.

Ese emerger tecnológico del cuerpo no pertenece al orden de la clasificación que indica una deformación, es decir una patología del "*cuerpo-natural*" entendida como dislocación de un "*cuerpo-propio*", normal, limitado, trascendental y vital. Tampoco parece poseer un *orden-propio-característico-orgánico*, ni parece ser la consecuencia dialéctica situacional que le da localía y temporalidad a su *ser-en-el-mundo*. Su monstruosidad precisamente radica en la contingencia de una *presencia-no presente* de un "*cuerpo espectral*"⁷⁴ como el que expresa Virilio pero sin culpables. Un *cuerpo espectral* en un espacio-tiempo no canónico, ni ejemplificable, pues ese "*cuerpo no reside en ningún lugar propio o ajeno*"⁷⁵, ausente toda huella subjetiva que habilite la distinción entre *lo-propio* y *lo-ajeno*, entre *lo-natural* y *lo-artificial*. El cuerpo tecnológico es entonces el "*cuerpo natural-normal*" y sus correlatos, una interfaz que co-habita con otras interfaces en un devenir cibernético y no solo por y ante la "presencia" de artefactos tecnológicos distinguibles como artificialidad en un proyecto de mundo natural y humano.

Ahora bien, ¿en esa circunstancia del devenir cibernético (*cyborg*) del cuerpo, cómo concebir las prácticas artísticas?

Apelamos una vez más a Heidegger, que en su célebre "*El origen de la obra de arte*"⁷⁶ medita sobre la performatividad que adviene y a la vez inaugura la experiencia de la creación artística.

Al decir que el Arte se corresponde con la *phýsis*⁷⁷ "*como primer nombre del ser*", como lo que deviene *poiesis* que no es reproducción ni imagen (en el sentido de representación) de lo ya presente, denota un sutil apartamiento entre la técnica del *technites* y la *techné* del arte. Mientras aquella se remite a la esencia de un origen (*arché*) que tiene en sus prácticas y producción un referente, la *techné* se co-pertenece con la *physis* de forma misteriosa pues el *si-mismo* de su *poiesis* (*autopoiesis*⁷⁸) es su propia esencia.

⁷⁴ "Pienso que por culpa de las tecnologías estamos perdiendo el propio cuerpo en aras del cuerpo espectral, y el mundo propio, en aras de un mundo virtual" Paul Virilio, *Cibermundo ¿Una política suicida?*, Dolmen Ediciones, Santiago, 1997, p. 47-

⁷⁵ Viscardi, R., "La verdad del equilibrio" en pág. 47 "Actio" N° 1, 2002, Revista semestral del Depto. de Filosofía Fac. de Humanidades y Ciencias de la Educación, Montevideo Uruguay.

⁷⁶ Heidegger, M., "El origen de la obra de arte" en "Sendas perdidas", 1960, Ed. Losada, Bs. As.

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ *autopoiesis*: (auto-por sí mismo; *poiesis*-producción, creación). Este concepto proviene del campo de las ciencias biológicas, fue forjado por los científicos chilenos, Maturana y Varela, quienes al estudiar la red viviente, proponen como característica de la misma, el ser autopoietica. Es decir, que se entiende la vida desde un punto de vista sistémico (como sistema de vida), con propiedades que emergen al ser estudiado según niveles de complejidad.

Ese *si-mismo-del-Arte* nos lleva una vez más a la cuestión de la sustancialidad del Arte, es decir al debate acerca del carácter ontológico de la producción artística y la inadecuación de su sometimiento a una normativa. Las permanentes disputas acerca de la forma y contenido y la acelerada fragmentación del Arte en diversas manifestaciones expresivas que, a su vez, tuvieron su impulso creador en la realidad social y la reivindicación de la voluntad del artista constituyen una clara manifestación de esto.

Así, la evidente tendencia socializante del Arte de fines del siglo XIX devino en programas donde la producción artística implicaba un énfasis aun mayor de ese estado particular y categorizado del *ser-artista* ya que a través de él, sus prácticas y productos se representaban las posibilidades únicas e intransferibles de subvertir la norma y alcanzar un nuevo proyecto social, de visualizar la utopía. Precisamente, la nueva estética moderna propende a la instauración de un nuevo orden representacional paradójicamente constituido en norma. Bajo esta circunstancia el Arte en su producción simbólica refleja a un sujeto-histórico condenado a trascender-se a través de la cada vez más irrenunciable libertad-creadora que apartandolo -también cada vez más- de la normativa hegemónica, lo ubica al margen de lo establecido.

Otro aspecto de esta misma cuestión, se presenta en el enunciado moderno del Arte signado por la noción de vanguardia artística. Noción que realimenta el debate acerca del rol social del artista, sus prácticas y actitudes creativas a la luz de un imprescindible protagonismo vanguardista que fundaba un día si y otro también una forma de romper con el pasado. En ese quimérico esfuerzo se insertan las propuestas esteto-céntricas y universalistas que propugnaron a través del discurso de la estética moderna, una ética, el ejemplo a seguir, una guía social, una actitud, una subjetividad unidimensional.

Pero ¿que era ser-vanguardia en materia artística?

Contextualmente, en la primer mitad del siglo pasado era proyectarse a un futuro, superar el presente y experimentar anticipadamente un tiempo que sólo es en el orden representacional. Era la fe en la progresión categorizada del tiempo histórico que evoluciona como producción de nuevas realidades expresadas en una verdad fundamental a través de un 'gran relato': el histórico. Y esto también era reafirmar el ser-histórico a través de una dialéctica homogénea, logocéntrica, estetocéntrica. Desde estos principios vanguardistas el artista pretendió constituirse en guía, en alguien que se distingue de los demás, en alguien que en posesión de cualidades que los demás no tenían, podía vislumbrar lo que otros no eran capaces de ver en procura de la emancipación de la alienación del orden estatuido. Sin embargo, esta noción también lleva implícita su auto-negación, pues el *ser-vanguardia* es necesariamente estar apartado. En ese sentido, la estética moderna expone la exclusión, es un orden estético necesariamente excluyente que a través de la ruptura permanente con el pasado, no puede admitir el pasado ni siquiera como experiencia-del-pasado.

La segunda mitad del siglo XX muestra una variante radical de este concepto de vanguardia ya que de la auto-negación contra-cultural anterior se pasa a la sobre-exposición del *ser-vanguardia* en la sociedad de la reproductibilidad tecnológica y el consumo.

El *ser-vanguardia* en la sociedad de la reproductibilidad industrializada, del consumo acelerado y el cambio permanente impone el reconocimiento que a través del éxito le da proyección social al creador y su producción. A la dialéctica vanguardista de la ruptura con lo anterior le sobreviene la *tradición de lo nuevo* de un arte de vanguardia oficializado y legitimado a través del éxito y la tecnología. Ser vanguardia es la pugna por pertenecer a la tradición de lo vanguardista que, como retazos descontextualizados de discurso, a lo único que puede aspirar es a consolidarse como tal, reafirmando y expandiendo a otros ámbitos su rol. En la era de la reproductibilidad, el consumo y las nuevas tecnologías, el sentido categorial del Arte se diluye en la cultura mediática y en el espectáculo de la vida cotidiana, al tiempo que sigue buscando nostálgicamente una esencia fundadora.

Gianni Vattimo en "*La sociedad transparente*"⁷⁹, expone que la sociedad del espectáculo no es sólo la sociedad de las apariencias manipuladas por el poder, sino aquella en la que es posible una experiencia del juego como experiencia constitutiva del Arte.

Desde esa perspectiva, Vattimo presagia que tal vez esta sea la única vía para la creatividad en el mundo estetizado y tecnológico, pues en él, aquel sentido unitario de lo estético moderno en un marco generalizado muta en heterotopía propia de la pluralidad de mundos posibles y por tanto pura contingencia.

Cuerpo marginal

Abordar la contingencia es incursionar en el territorio de una corporalidad tecnológica, en aquel devenir *cyborg* del cuerpo y allí, los conceptos que circulan desde áreas como la tecnología, la informática, la bio-ingeniería, hacia campos de enunciación estética, conformando la complejidad donde los cruces y la transversalidad de las prácticas y su discursividad permiten intuir dispositivos de agenciamiento de la corporalidad.

El *cuerpo tecnológico* no como soporte intervenido sino como constitución y modulación de espacios y tiempos diversos donde la hibridez contingente de un cuerpo sólo es concebible desde la fusión/licuefacción, anexión/fusión, mezcla/dispositivo, copy/paste, layers/frames, aumentar/extender, potenciar/anular capacidades emotivas y sensitivas entre muchas otras prácticas performativas: Cuerpo-tecnológico-Híbrido-Remixado-Cyborg-Protésico-Marginal.

¿Cómo emergen las prácticas artísticas al performatizarse en lo mediático-tecnológico?

⁷⁹ Vattimo, G., 1990, Ed. Paidós, Barcelona.

La polidimensión de las posibles respuestas nos sumergen en la perplejidad. En la era técnico-científica, quizás la perplejidad aparece como forma de habitar la *experiencia estética*, como sujeto arrojado ya no al mundo sino al territorio de lo abyecto, donde todo es confuso, ambiguo, indefinible. Allí encontramos lo poético que algunos artistas de fines de los 60 que bajo un perfil vanguardista, compusieron aleatorias referencias al cuerpo como mediador de la obra. Y eso nos remite al momento en que el cuerpo se constituyó en *soporte-encarnado*⁸⁰ del llamado "*body-art*". En él la experiencia creativa del cuerpo era el acontecimiento del reconocimiento de los límites *de-sí-mismo* y su inter-relación espacio-tiempo e incluso la referencia al límite de lo vital a través de los rituales de sangre que aludían a la muerte⁸¹.

Más cercano en el tiempo sobrevienen prácticas corporales desarrolladas a través del ritual del espectáculo de la reproductibilidad y performatividad mediática. Allí ubicamos la propuesta de Orlan⁸², que construye su apariencia corporal en una sala de cirugía, de acuerdo al canon de belleza del arte tradicional y reproducido por internet. Sus rasgos faciales destinados a ser la reproducción-viva de cuadros famosos, la llevan -desde 1990-

⁸⁰ Con la paráfrasis "soporte-encarnado" aludimos a la noción fenomenológica de Merleau-Ponty a través de la cual, el cuerpo que no es el cuerpo como conjunto de órganos y tejidos, conocido con sumo detalle y prolijas descripciones gracias al examen objetivo del científico. El cuerpo redescubierto por la mirada fenomenológica es el cuerpo de la propia experiencia, el cuerpo viviente y actuante, el cuerpo gestual, cercano a la palabra y a la obra de arte por su valor expresivo, comunicativo y simbólico.

⁸¹ "El artista vienés Rudolf Schwarzkogler, murió, mártir de su arte, en 1969, a los veintinueve años al llevar adelante su obra de arte corporal (*body art*). Schwarzkogler concibió su obra a partir de la eliminación de los apéndices innecesarios de su cuerpo. De modo que procedió, centímetro a centímetro, a amputarse el pene, mientras un fotógrafo tomaba constancia del acto como acontecimiento artístico. En 1972 las fotos fueron expuestas reverentemente en la bienal de arte "Documenta 5" en Kassel. Sucesivos actos de autoamputación acabaron por fin con Schwarzkogler". (en Battcock, G., "La idea como arte", 1977, Ed. G.Gili, Barcelona)

⁸² La sala de operaciones de Orlan, se constituye en el lugar (atelier?) en el que la artista lleva adelante la obra de sí- ~ misma. Dicen los críticos "no hay otro lugar donde la política del cuerpo, el gusto vanguardista por la provocación y las perversiones de una cultura inundada de imágenes y obsesionada por las apariencias se reúnan de manera tan llamativa y perturbadora". Cada operación constituye una performance: Orlan, el cirujano y las enfermeras llevan trajes diseñados especialmente por Paco Rabanne para cada sesión. La sala de operaciones se ornamenta en cada oportunidad con frutas de plástico y banners con el nombre de los patrocinadores de la operación. Toda las performances son on-line. En este escenario Orlan, que se encuentra solamente bajo anestesia local, dirige la acción mientras lee fragmentos de obra acorde con su obra, por ejemplo algo sobre el yo y el psicoanálisis. A un periodista del New York Times le dijo: "Pararé : mi obra cuando sea lo más parecida posible al retrato robot electrónico a'. Orlan se reconoce como una feminista y que su arte cuestiona los cánones de belleza impuestos por la sociedad heterosexual y masculina al hacer de la cirugía estética un : uso diferente del que hacen las pacientes habituales. Los límites entre el arte y la publicidad, entre producto e imagen pública (el Times dice que su vida privada es un enigma meticulosamente construido). Para los fotógrafos, se disfraza a ` veces de una barroca, Santa Orlan, un nombre que recuerda al apodo favorito del surrealista, "el Divino Dalí", y sobrepasa a Dalí convirtiéndose en su propia mercancía: la grasa extraída durante sus operaciones se vende luego en unos ` frascos sellados denominados relicarios.

a siete cirugías para producir su obra maestra absoluta: “la reencarnación de Santa Orlan”. Así su rostro se rehizo en base a la frente de la Gioconda, los ojos de la Psique de Gérôme, la nariz de una Diana de la Escuela de Fontainebleau, la boca de la Europa de Boucher y el mentón de la Venus de Botticelli.

Es muy significativa la objetivación de sí misma: Orlan alude a “mi obra”, pero al decirlo se refiere a su-propio-cuerpo que sobre-expuesto y mediatizado solo es donde la virtualidad mediática de la red hace posible la apropiación –la suya incluida– por parte del espectador. El acto traspasa los límites de lo estrictamente fáctico –en este caso una cirugía, dos cirugías, etc.– para acontecer mediáticamente como un metadiscurso que aludiendo a la creación artística como ideal remite a la diáspora discursiva de posibles abyecciones del si-mismo. Así la artista al referirse sí misma lo hace en tercera persona: “Orlan quiere luchar contra... lo congénito, contra el ADN...la religión y el psicoanálisis nos dicen que debemos aceptarnos tal y como somos. Pero, en una época de manipulaciones genéticas, eso es una actitud primitiva”.

Espectáculo mediático en el que la obra –“Santa Orlan”- resulta ser Orlan-artista-obra, que a su vez es “la-otra-Orlan” (referida como la “*Orlan quiere...*”) y a la que Orlan-artista reconoce en la mediatización de Orlan-cuerpo donde performativa y hasta involuntariamente se legitima su práctica. Y esta experiencia-del-cuerpo, nos manifiesta que éste no es más que un núcleo significativo, manteniendo el presente-vivo como un espectáculo visible y difuso.

Si como Duchamp planteaba “*la obra la hace el que la ve...*”, el artista se “pierde” en una suerte de esquizofrenia, en la incertidumbre de múltiples miradas inconclusas. La *función-artista* al igual que la *función-autor* se diluye también en ellas, emplazadas en la contingencia de una obra siempre inconclusa.

Aquí invocamos a Foucault para pensar en la contingencia de la función-autor (En Ética, estética y hermenéutica. 2001, Ed. Paidós, Barcelona):

“En un programa científico, el acto fundacional se encuentra en pie de igualdad con sus futuras transformaciones: es meramente una entre las muchas que hace posible. Esta interdependencia puede adoptar distintas formas. En el desarrollo futuro de una ciencia, el acto fundacional puede parecer poco más que una única instancia de un fenómeno más general que ha sido descubierto. Podría ser cuestionado, en forma retrospectiva, por ser demasiado intuitivo o empírico, y sometido a los rigores de nuevas operaciones teóricas, a los efectos de situarlos en un ámbito formal. Finalmente, podría considerarse una generalización precipitada cuya validez debería ser restringida. En otras palabras, el acto fundacional de una ciencia puede ser siempre recanalizado a través de la maquinaria de transformaciones que ha instituido...

Por otro lado, la iniciación de una práctica discursiva es heterogénea con respecto a sus transformaciones ulteriores.

Ampliar la práctica psicoanalítica, tal como fuera iniciada por Freud, no es conjeturar una generalidad formal no puesta de manifiesto en su comienzo; es explorar un número de ampliaciones posibles.

Limitarla es aislar en los textos originales un pequeño grupo de proposiciones o afirmaciones a las que se les reconoce un valor inaugural y que revelan a otros conceptos o teorías freudianas como derivados. Finalmente, no hay afirmaciones "falsas" en la obra de estos iniciadores; aquellas afirmaciones consideradas in-esenciales o "pre-históricas", por estar asociadas con otro discurso, son simplemente ignoradas en favor de los aspectos más pertinentes de su obra.

La iniciación de una práctica discursiva, a diferencia de la fundación de una ciencia, eclipsa y está necesariamente desligada de sus desarrollos y transformaciones posteriores.

Deberíamos suspender las preguntas típicas: ¿cómo un sujeto aislado penetra la densidad de las cosas y las dota de significado? ¿Cómo cumple su propósito dando vida a las reglas del discurso desde el interior?

Más bien, deberíamos preguntar: ¿bajo qué condiciones y a través de qué formas puede una entidad como el sujeto aparecer en el orden del discurso? ¿Qué posición ocupa? ¿Qué funciones exhibe? y ¿qué reglas sigue en cada tipo de discurso? En pocas palabras, el sujeto (y sus sustitutos) debe ser despojado de su rol creativo y analizado como una función, compleja y variable.

El autor, o lo que he llamado "autor-función", es indudablemente sólo una de las posibles especificaciones del sujeto y, considerando transformaciones históricas pasadas, parece ser que la forma, la complejidad, e incluso la existencia de esta función, se encuentran muy lejos de ser inmutables. Podemos imaginar fácilmente una cultura donde el discurso circulase sin necesidad alguna de su autor. Los discursos, cualquiera sea su status, forma o valor, e independientemente de nuestra manera de manejarlos, se desarrollarían en un generalizado anonimato.

No más repeticiones agotadoras. "¿Quién es el verdadero autor?" "¿Tenemos pruebas de su autenticidad y originalidad?" "¿Qué ha revelado de su más profundo ser a través de su lenguaje?". Nuevas preguntas serán escuchadas: "¿Cuáles son los modos de existencia de este discurso?" "¿De dónde proviene? ¿Cómo se lo hace circular? ¿Quién lo controla?" "¿Qué ubicaciones están determinadas para los posibles sujetos?" "¿Quién puede cumplir estas diversas funciones del sujeto?". Detrás de todas estas preguntas escucharíamos poco más que el murmullo de indiferencia: "¿Qué importa quién está hablando?"

Todo lo sólido se desvanece

En 1985, el *Manifiesto Cyborg* de Danna Haraway⁸⁴ decía que la relación máquina-natural-artificial-identidad, se proyecta hacia todos los ámbitos de la sociedad y su imaginario: “... la imaginería cyborgs supone varias consecuencias... El cuerpo de cyborg no es inocente; no nació en el Paraíso; no anhela una identidad unitaria que genera así antagonismos dualísticos que se proyectan hasta el final de los tiempos... El placer intenso en la capacidad de la máquina, cesa de ser un pecado y se convierte en un aspecto de la corporeidad. La máquina no es algo para ser animado, adorado o dominado. La máquina somos nosotros, nuestros procesos, un aspecto de nuestra corporeidad... ellas no nos dominan o amenazan. Somos responsables de los límites, nosotros somos ellas ...”

Más allá de las perspectivas feministas de Daraway, nos interesa el concepto “la máquina somos nosotros” para problematizar, a través de la producción artística, la *unidad-cuerpo-humano*, no como visualización de la idea, sino como puesta en escena de la fragmentación, expansión-contracción, fuga de sentidos, de la unidad espacio-tiempo como marco fundacional en alguna medida de aquella *unidad-del-cuerpo*.

En Stelarc⁸⁵, el cuerpo que aloja tecnología y agentes remotos que co-habitan en un sinfín de estrategias individuales y colectivas telemáticas, adviene en conectividad e interfaz, en -como sus “obras” lo indican- *visiones parásitas*⁸⁶, en *experiencias alternantes, íntimas e involuntarias* o *carne fractal* que puede transferir y admitir deseo, conciencia y acción de y hacia otros cuerpos o fragmentos de cuerpos remotos mediados por la tecnología. Un movimiento que se inicia en el *cuerpo-Melbourne* se desplaza y manifiesta en el *cuerpo-*

⁸⁴ Haraway, D., en “Ciencia, cyborg y mujeres, la reinención de la naturaleza”, 1991, Ed. Cátedra, Barcelona.

⁸⁵ Stelarc performer australiano, (irónicamente habría que preguntarse si tiene sentido dar localia a Stelarc) sostiene que la evolución humana, acaba cuando la tecnología invade al cuerpo: “una vez que la tecnología da a cada individuo la posibilidad de progresar individualmente es su desarrollo como caso, la cohesión de la especie ya no tiene importancia...” Finalmente propone al cuerpo no como objeto de deseo, sino como objeto de diseño. en Dery, M., 1998 “Velocidad de escape: la cibercultura en el final del siglo”. Ed. Siruela, Madrid.

⁸⁶ Para la performance “Parasite” se construyó un buscador personalizado que escaneaba, seleccionaba y mostraba al cuerpo imágenes del cuerpo, y que funciona en el campo del vídeo interactivo. A partir del análisis de archivos jpeg, este buscador proporciona datos que se transmiten al cuerpo a través de un sistema de simulación muscular. El cuerpo recibe inputs ópticos y eléctricos. Las imágenes que se ven son las imágenes que uno mueve. Considérese la visión del cuerpo, aumentada y ajustada a una virtualidad paralela que gradúa la intensidad para compensar la pérdida de luz al anochecer. Imagínese que el buscador selecciona imágenes del cuerpo de la WWW, y construye un “metacuerpo” que a su vez mueve el cuerpo físico. Las representaciones del cuerpo actúan sobre la fisiología del cuerpo. El cambio resultante es visionado en un espacio VRML en el lugar de la performance, y también se carga en la red como un grupo de imágenes para la reactivación corporal. Se inserta sonido RealAudio en la mezcla de señales y sonidos corporales generados por sensores de presión, proximidad, flexión o aceleración. La fisicidad del cuerpo da lugar a un feedback en forma de bucle de neuronas interactivas, nervios, músculos, transductores y el mecanismo de la “Third Hand”. El sistema aumenta electrónicamente los parámetros ópticos más allá de su ampliación cyborg de la “Third Hand” y otros mecanismos periféricos. Las prótesis de la “Third Hand” se contraponen a las prótesis del código de software del buscador. Conectado, el cuerpo se convierte en un parásito sostenido por un sistema nervioso ampliado, externo y virtual.

Rotterdam. Una conciencia advenediza que no está "aquí del todo", en-este-cuerpo, ni está "allá del todo", en-aquellos-cuerpos.

Cuerpos fantasmas y a la vez experienciales, deconstructores de la materialidad de lo real como sustento de referencias legítimas, significativas y en definitiva, estables estrategias colectivas. En ese cuerpo cibernético no hay sensaciones y están todas las sensaciones posibles, no hay anclajes fisiológicos y están todas las fisiologías, no hay presencia ni ausencia, todo es presencia y ausencia.

Estas prácticas generan espectáculo y suscitan la seducción pero ¿cómo dilucidar su significación? ¿Como cartografiar el dominio del cuerpo que no es trascendental, ni aspira a trascender?

"En esta cartografía hay trayectos, trayectividad... Ir de paseo o como señala Virilio "un movimiento de aquí y de allá... un trayecto no consiste en un conjunto concatenado de hechos, una unilinealidad vital habitada por un Yo autárquico" ⁸⁷.

Nos preguntamos

¿Puede actuar un cuerpo sin emoción? ¿Tiene un cuerpo que afirmar continuamente su statu-quo emocional, social y biológico? Quizás el significado de ser "humano" tenga que ver con el hecho de no mantener nuestra humanidad...

Pero ¿hay alguien ahí? ¿podemos saberlo? ¿importa saberlo? ¿dónde está "lo-otro" proclamado y reclamado por la especificidad del arte?

La transformación tecnológica transversaliza la producción de subjetividad, amplificando los sentidos, desde pequeñas prótesis que desempeñan el papel fundamental de proporcionarnos habitar una dimensión privada, personal coexistente con el inevitable "ruido de fondo" de sus resonancias que contienen simultáneamente elementos singularizantes y heterogéneos. Esta posibilidad de autonomía –podríamos definirla también como autopoiesis de los procesos de subjetivación– es una forma de habitar el pathos. Estos procesos de autopoiesis se traducen en la modelización de la subjetividad individual donde las cartografías individuales que la conforman, devienen en consteladas miradas fractales.

Algo similar puede acontecer con los productos artísticos, o científicos, sus autores y disciplinas, ellos se co-pertenecen y habría que asumir que en nuestra contemporaneidad, todo ello se diluye en tanto busca nostálgicamente una esencia fundadora.

Debilitado el sentido de la historia concebida dialécticamente, es decir con un final de conciliación y plenitud, se erosiona el principio de realidad. No sólo no hay presencias permanentes, sino que todo es interpretación, e interpretación de interpretación. Precisamente, disuelto ese lugar de seguridad que es el sujeto y el yo, la conciencia, la interioridad, autosuprimida la moral por la misma exigencia de legitimación del

⁸⁷ Guigou, N., "Cartografías antropológicas", 2005, Ed. La Gotera, Montevideo/Uruguay.

pensamiento tradicional, muerto Dios, adoptado lo que Nietzsche llamó el eterno retorno, **abandonada la metafísica que busca culpables y genera culpa** cobra vigencia su aforismo **nietzscheano**:

“¿Hemos superado el mundo verdadero; que mundo ha quedado?

¿Acaso el aparente?

En absoluto al suprimir el mundo ‘verdadero’, hemos suprimido también el aparente....”

De allí que para nosotros, el situarnos en el mundo tecnológico-científico, en lo que Heidegger llamó la época de la imagen del mundo, es orientarnos no por el fundamento o el origen sino *“por cualquier huella humana que haya quedado como despojo.”*⁸⁹

Si la obra acontece en el juego hermenéutico, ¿cual es la curiosa unidad de la obra que hace que se le designe con el nombre de obra? Indudablemente hay ‘algo’ que circula, reúne y a la vez en la obra, que disloca el sentido de lo que estaba aludiendo el *stoss*⁹⁰ heideggeriano. Ese ‘algo’ nos remite al autor, pues si alguien no fuera autor, podría decirse que existe obra? Y donde hay que detenerse para afirmar que la obra es del autor y en todo caso que esa es una obra y ese es un autor. ¿No existen en el autor otros autores en el juego de huella-ausencia-presencia que hacen posible que lo que es original deje de serlo en la puesta-ahí de la obra?

No obstante, hay algo inquietante en las prácticas artísticas contemporáneas, y eso refiere a lo residual de la obra. hay un "residuo de la obra" que aspira a ser y pertenecer al territorio del Arte. Hay en este sentido, esfuerzos performativos, un "aspiro a....trascender" e incluso la posibilidad de un pensar-en y reclamar para-sí, un territorio específico. Quizás hasta reivindicante, reconciliador.

La función de intermediario como operativa del reconocimiento de-sí-como autor se desvanece en la-otra-autoría colindante con lo performativo de una práctica discursiva incluyente y como tal identitaria. Es que la reproductibilidad no alude exclusivamente a las tecnologías de reproductibilidad, sino mas bien a la performatividad recurrente de prácticas discursivas (que no son solo texto sino también contexto) en el que creatividad, originalidad, nuevo, ruptura, trasgresión, etc. forman parte de un repertorio circular del juego reproductivo de-lo-mismo.

⁸⁹

⁹⁰ Heidegger sostiene que la obra de arte es una "puesta en obra de la verdad", lo cual propone un conflicto entre la exposición del mundo (significado que inaugura la obra) y la producción de la tierra (lo que emerge de la obra imposible de ser enunciado explícitamente). La obra entonces provoca en el receptor un *Stoss* (literalmente choque) Heidegger postula que la experiencia de *Stoss* del arte tiene que ver con la muerte como posibilidad constitutiva de la existencia. Esta experiencia es el hecho de que la obra sea en vez de no ser. *Váttimo* compara dos enunciados de Heidegger, la experiencia de angustia y desarraigo con el *Stoss*, ya que la obra no responde a significados a priori, e tanto que viene a proyectar nueva luz y a fundar un mundo.

Por otra parte, en el territorio de las prácticas discursivas, lo-otro supone una "estrategia esencialista" que lleva el motivo más allá (telos) para colocarlo en un territorio reconocible.

En la era técnico-científica podemos admitir que hay algo así como una transformación permanente de nuestras miradas. Por un lado, del espacio conceptual de la modernidad como único y soberano, del universo mecánico como objeto manipulable y predecible, que muta ante un hoy en la búsqueda de nuevos escenarios donde desplegar la actividad subjetiva y la transformación del mundo experiencial en un espacio multidimensional donde habitar. Por otro lado, la revolución epistemológica que resultó de cuestionar el mito objetivista y su correlato promoviendo un giro interpretativo: no nacemos sujetos sino que devenimos-en-sujetos a través del juego social, al tiempo que se instaura una necesidad (superando la descalificación moderna) de explorar lo diverso, en cierto modo concientes de que: "el acontecimiento que no puede fosilizar en un modelo"⁹²

En el año 2002, aún antes que abriera al público la Documenta 11 en Kassel ya tenía al artista más poderoso e importante de todos los asistentes: su curador, el Nigeriano Ukwui Enwezor. Como Director de la Exposición la concibió como un espectáculo. Su función consistió en seleccionar a los participantes, ofrecer entrevistas, al tiempo que -igual que los antiguos artistas vanguardistas- buscó quebrantar los límites del arte legitimado y reiterar el legado moderno de destruir la idea de la obra de arte excelsa y del artista genial. Por eso en el planteo general de la "Documenta 11", el centro de interés, la obra más importante fue, su catálogo de 2.636 páginas concebido por el curador Enwezor.⁹³

Simultáneamente el diario británico Independent publicaba el siguiente comentario acerca de la Documenta 11: "No hace mucho tiempo, se le atribuía a las artes plásticas la capacidad de desencadenar una liberación del ser humano hacia sí mismo. Hoy, ellas no sirven ni siquiera para desencadenar un debate intelectual. Sin duda, también por ello se ha refugiado Enwezor con su Documenta 11 en los terrenos de la filosofía, la politología y la sociología; al arte le falta vigor, influencia y relieve social.

Pueden señalarse dos causas de tal estado de cosas: por una parte, los artistas se tropiezan hoy con una abrumadora competencia. Ellos fueron siempre especialistas en lo plástico y en lo figurativo, pero esta especialización ha sido barrida por una poderosa oleada de imágenes. Entretanto, todo posee una imagen, todo está recubierto con una costra de estilo y de moda; ~para qué se necesitan los artistas? Hoy resulta mucho más difícil que antes afirmar lo singular, porque desde hace ya mucho tiempo vivimos lo insólito como si fuera lo normal y cotidiano. Allí donde antes el artista era considerado como prototipo del individuo autónomo, como alguien que cultiva celosamente su extravagancia y busca a toda costa su excentricidad, se abre paso ahora el individualismo

⁹²

⁹³

autónomo, como forma general de vida. El gusto por la diferencia se ha convertido en el ideal de la sociedad. Por ello es que irrumpe esta Documenta de los simposios”.

La pregunta por el Arte

Dejar emerger la contingencia de la producción de subjetividad cuyo despliegue se intuye como tensión entre el abordaje analítico del acontecimiento artístico y el devenir multívoco de la experiencia estética, es tal vez el mayor desafío que las prácticas artísticas contemporáneas y sus enunciados estéticos tienen por delante.

Esto dicho porque la perspectiva dualista fue un recurso que permitió e impuso la visualización del arte como “lo diferente” (escape a la razón, fluir de la interioridad subjetiva, perspectivas de étnicas, de género, etc.) y emergiendo desde lo excluyente de aquella, su producción de mismidad identitaria y de raíz metafísica. Consecuentemente el arte hundiéndose sus raíces en la tradición moderna y romántica, deja huellas de sus prácticas transformadas en artefactos artísticos que se manifiestan, aún hoy, como reflejo de la creatividad, ingenio, originalidad y trascendencia de una subjetividad universal en el que sus enunciados estéticos pretenden la univocidad de una autoría que pugna por un horizonte de sentido a desocultar. Y de ahí el misterio del arte.

Es desde esa perspectiva, humanista al fin, que se constituyó lo que llamamos la gesta artística, signada con el propósito porfiado y tenaz de marcar un origen, un punto de partida reconocible y fundante de un estatuto del arte concebido como una práctica y un pensar diferente. Es decir, un producir arte que se afianzó también en el esencialismo metafísico al ubicarlo como “producción de la inteligencia sensible”⁹⁴, en procura de conformar a través de la estética como disciplina, una epistemología basada en la experiencia estética que sólo se manifiesta ante el pathos, o lo aurático de la obra de arte.

Sin embargo, ese ubicar la experiencia estética como algo claro y distinto fue otorgarle a la producción artística aquello de lo que se quería distinguir, fue darle pertenencia a un territorio concreto, definitivo y legitimado desde la identidad de-ser-arte, cualidad que lo re-envía y reduce hacia lo esencial reconocible de un punto de partida y una finalidad pre-determinada. Y esto porque, “...una vez naturalizado, el orden dualista-binario bajo una supuesta nominación-clasificatoria-neutral-aséptica, no necesita recurrir a demostraciones, defensas o garantías, simplemente: está allí. En esa territorialidad ontológica, las discusiones, cuestionamientos o demás modulaciones críticas ya no importan. Quedan atrapadas en la aceptación, en ese espacio-territorio tácito”.⁹⁵

94 Referencia a Levy-Strauss citado por N. Guigou, en *Cartografías Antropológicas*; 2005, Ed. La Gotera, Montevideo, Uruguay

95 **Guigou N.**, *Cartografías Antropológicas*; 2005, Ed. La Gotera, Montevideo, Uruguay

¿Pero que significa superar el dualismo descriptivo de un orden analítico que pugna por lo claro y distinto?

Responder a esta cuestión se nos hace difícil, pues de alguna forma implica deconstruir la dialéctica del enunciado clasificatorio de raíz iluminista que procuró definir al Arte, al signar sus prácticas como una singular forma de hacer (la *tekné*), categorizar su producción como “algo distinto”, espejo de una autoría reflejada en la obra, e instaurar una búsqueda instructiva para el acceso a su apreciación. Por tanto, superar el orden dualista nos lleva a interrogar al propio mito-del-arte, a indagar en la geografía compleja y trabada de su discurso según rumbos posibles que, sin dejar de ser rigurosos al momento de comprender sus matices, tonos, inflexiones, pliegues, desafien la pregunta por su origen y desplieguen nuevas aperturas. Allí donde lo discursivo implícito en el “producir arte”, donde lo sui-referencial de un quien habla, un desde donde lo hace y un cómo transita performáticamente ese decir que al articularlo con otros “decires”, despliega la contingencia de lo imprevisto.

En ese contexto y desde una perspectiva fenomenológica, en ese “mundo de la vida”, prestamos atención a la entrelínea de la enunciación que opera como dispositivo articulador con el acontecer social que co-habita el acontecimiento estético del arte. Un dispositivo que al decir de Foucault “...no transcribe o suministra un modelo de lo que pasó..., sino que da la posibilidad de librarnos de él.”⁹⁶, y que no alude a una presencia unívoca de lo acontecido, pues, “...siempre se corre siempre el riesgo de terminar siendo un “*intelectual orgánico*” del objeto estudiado.”⁹⁷

Justamente allí -en el co-habitar con el acontecer social- donde resuenan como inevitable ruido de fondo, las voces normativas y estructuradas tras la pretensión de ser-una-identidad, un-país, un estado-nación, una-forma-de-hablar, y hasta quizás ¿una-forma-de-bailar,? es donde proponemos hacer uso de esos dispositivos, de esas “máquinas críticas” como una suerte de hermenéutica de la facticidad en juego con la contemporaneidad de una experiencia estética ya no solo “propiedad del arte” sino cotidiana, multívoca y difusa.

Responder a la pregunta no se trata entonces, de un método ni de un sistema totalizador sino de la deriva propia de un abordaje hermenéutico que conlleva una búsqueda constante y cambiante de lógicas posibles en las relaciones de poder y tensiones que se

96 **Foucault**, M. *Microfísica del poder*, 1980, Ed. La Piqueta, Madrid, España

97 **Guigou**, N. *Cartografías Antropológicas*; 2005, Ed. La Gotera, Montevideo, Uruguay

comprometen en torno a ellas, allí donde la inocencia de lo dicho no tiene lugar y donde la teoría abandona su pretensión de exponer, proponer o imponer, una cosmovisión.

Tratando de ser un poco más explícitos decimos que desde esta perspectiva, superar la pugna que aspira a la discrecionalidad de un objeto de estudio en arte, implica un quehacer teórico que necesita lo exterior de sí mismo en conexión múltiple, local y plural, con otros quehaceres teóricos, con otras prácticas. Un quehacer teórico que parafraseando a Deleuze, constituya "...una herramienta más junto a otras herramientas" y que "...deja de ser un microcosmos a la manera clásica, o a la manera etnocéntrica europea... Un quehacer teórico que "...no es una imagen del mundo, aún menos un significante... pues en él no hay nada que entender, pero hay mucho por utilizar y mucho por experimentar...." ⁹⁸

Desde esa operatividad y al concebirlas como dominio de problematización, el cuerpo del arte las artes visuales, sus prácticas y enunciados estéticos, la norma y el orden, aunque no sean homologables, ni siquiera contemporáneos, adquieren dimensión teórica en la red de dispositivos que nos habilita una vez más a interrogar:

¿Qué se exhibe cuando se exhibe una obra de arte? ¿Quién se exhibe cuando se exhibe una obra de arte?

Preguntar por el arte supone aceptar la apertura que surge de su producción, propiciar la mirada implícita y multívoca del observador-observante a través del cual se disponen diversos puntos de vista, significados e historicidades.

Preguntar por el arte es concebir sus creaciones no como producto-final, como cosa entre las cosas, como objeto encerrado en una determinada red de valores y significados pre-establecidos, sino como acontecimiento, es en definitiva concebir sus creaciones como irrupción en el mundo volviéndolo inaugural cada vez, como producción continua de subjetividad. Desde esta apertura dialógica y a la vez, acto de resistencia, sus lógicas son deriva y en ella tanto el sin-sentido como los sentidos más profundos acuden a la cita con lo circunstancial donde la verdad, "...antes que algo por descubrir, es algo que se está por producir desde y según el horizonte de sentido del que es capaz un discurso. Es agradable que resuene hoy la novedad, el sentido no es nunca principio ni origen, sino producto. No hay que descubrirlo, restaurarlo ni reemplazarlo, sino que hay que producirlo... ." ⁹⁹

Como en un lienzo de un pintor surrealista la tarea del arte parece ser entonces cartografiar ese oximoron llamado realidad y salir al encuentro de lo desconocido, allí

⁹⁸ Deleuze, G. *Foucault*, 1987, Ed. Paidós, Barcelona, España

⁹⁹ Deleuze, G. *Lógica del sentido*; 1980, Ed. Planeta, Bs. As., Argentina

donde la mirada no sigue un rumbo fijo y el sentido (los sentidos) una vez más, emerge desde un horizonte diverso y aleatorio. Este emerger implica interpretar desde fronteras movedizas de producción entre lo visible y lo decible de un habitar autopoietico que no refleja lo pre-visible o pre-decible, que es autoreferente y por fin “alternativo”. En definitiva, ese lienzo no es representación ni espejo pulido-reflejo-de-mismidad, es trayectoria entre lo visible y lo decible, entre las palabras y las cosas, es juego articulador entre saber y poder que construye –y deconstruye- una trama posible.

Pero ¿hay alguien ahí? ¿quién fue el primer “replicante”¹⁰⁰ que conoció el mandato de la nominación? ¿podemos saberlo? ¿importa saberlo? ¿dónde está “lo otro” proclamado y reclamado por la especificidad del arte?

Y aquí la institucionalidad como inevitable territorio donde urgar. Aparatos institucionales. Enunciados que son reglas. Panoptismo del Estado-Nación. Espacios de encuentro de estrategias clasificatorias del ser y el deber-ser que, constante y prolijamente se mezclan e interpenetran, sin confundirse, pues ese emplazamiento desde la locación de la autoría que legitima una identidad, aporta cuerpo, certidumbre y domicilio a la vez que enmascara saberes oficiales y miradas perspectivadas, abyectando las “otras-miradas” que a lo Duchamp, “hacen suya la obra”

Tal vez ahí radica lo medular de la aventura, en la performatividad no predeterminada por un deber-ser reflejo del orden, pues al fin y al cabo, la apertura es posible si el saber está en juego permanente y si los saberes y las prácticas no se agotan en la repetición institucionalizada de certezas.

Pensar la producción de subjetividad. Comprender el presente como un devenir a través de un “pensamiento del entre” es en definitiva acudir, a aquello inconcebible para lo establecido, a la cita con lo inaudito y con lo abyecto, asumiendo que “..la alta realeza del Sujeto (yo único, yo coherente) y de la Representación (ideas claras que yo atravieso con la mirada) está minada”¹⁰¹.

Heidegger dijo que Holderlin ya lo sabía por eso escribió:

En verdad, nuestro tiempo de vida está estrechamente limitado.

Vemos y contamos la cifra de nuestros años.

Pero los años de los pueblos

¹⁰⁰ aludimos a la figura de los replicantes de Blade Runner como aquel que no puede desarrollar arqueológicamente sus recuerdos mas alla de lo que su memoria posee como imagen legitimada a través del cumplimiento de sus funciones tecnológicamente determinadas.

¹⁰¹ Foucault, M., *Ética, estética y hermenéutica*, J Varela Y Alvarez-Uria (eds.), 1990, Ed. Paidós, Barcelona, España

*¿qué mortal los ha visto?
Si tu alma alza nostálgico el vuelo por encima
de tu propia época, tú en cambio permaneces triste
en la fría ribera
junto a los tuyos y jamás los conoces.*

Pero y entonces el arte?

En este contexto y en lo transversal, el arte se hunde ante otro desafío:

el atreverse a navegar en mares de incertidumbre más allá de los dualismos para desde allí, tal vez, oír las voces que dicen porfiadamente:

“hemos llegado demasiado tarde para los dioses y muy temprano para el ser”¹⁰²

102 **Heidegger, M.**, *Sendas perdidas*, 1956, Ed. Aguilar, Barcelona, España