



ARTÍCULO | ARTIGO | ARTICLE

Fermentario N. 9, Vol. 1 (2015) ISSN 1688 6151

Instituto de Educación, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación,
Universidad de la República. www.fhuce.edu.uy

Faculdade de Educação, UNICAMP. www.fe.unicamp.br

Centre d'Études sur l'Actuel et le Quotidien, Sorbonne. www.ceaq-sorbonne.org

El acto estético. Entre sobre-exposición y nihilismo

Norberto Baliño¹

Resumen: Superar la lógica-formal implícita en el orden de las explicativas objetivistas y dualistas del mundo -base de lo instituido como “conocimiento legítimo”- para dejar emerger lo contingente de la producción de subjetividad cuyo despliegue se percibe como tensión ante la disyuntiva entre el abordaje analítico del acontecimiento artístico y el devenir de la experiencia estética, es tal vez el mayor desafío que el arte, sus prácticas y enunciados estéticos tienen por delante.

En otras palabras, procuramos problematizar significativamente la experiencia estética y los procesos de subjetivación contemporáneos, interrogarnos por la producción de saberes respecto a los procesos de producción artística y sus enunciados en el contexto universitario.

Palabras claves: estética, existencia, hermenéutica, nihilismo

Prefacio *ad-hoc*

Este trabajo es el resultado de una inquietud personal: exponer un modo de trabajo académico que no aspira a instruir, sino producir aperturas, dudas, horizontalidad y

¹ Licenciado en Artes Plásticas y Visuales, Instituto Escuela Nal. de Bellas Artes – UdelaR / Profesor Titular, Departamento de las Estéticas, Instituto Escuela Nal. de Bellas Artes.- UdelaR / Coordinador académico del Espacio de Apoyo a la Investigación del Dpto. de las Estéticas del Instituto Escuela Nal. de Bellas Artes. - UdelaR. - Coordinador académico del “Grupo de trabajo para al estudio y análisis de las prácticas y enunciados estéticos en las artes visuales locales contemporáneas” (G.I.P.A.C.E.E.) Grupo N° 1732 / CSIC-UdelaR / Miembro titular de la Comisión Central de Carrera Docente. - UdelaR.
e-mail: norbertobl5@gmail.com

rigor en la producción de conocimiento. Para nuestro caso, esto implica una operativa sin centralismos ni autoridad y cuyo principal objetivo consiste en ampliar los horizontes epistemológicos del Arte, en relación a sus prácticas, enunciados estéticos e inserción social.

Partimos de la convicción de que el accionar humano es una red-vincular y ella se nutre de grupos y actores sociales cuyas actividades dan consistencia a modos de elucidación que articulan saberes, aportan sentido y propician reflexiones significativas en la trama que las contiene. Dicho de otro modo, prácticas artísticas y sociedad son interacción ética, estética y política.

Por otra parte consideramos que en un ambiente universitario, la diversidad y tolerancia en las discursividades sin aspiración a logocentrismos ni hegemonías², permiten polifonías, producción de saberes, agenciamientos, usos significativos procedimentales que permiten desarrollar hábitos de pensamiento que habilitan la formación en arte más allá de la dicotomía teoría- práctica.

Decimos más. Este modo de operar, tiende a deconstruir las fronteras de las especialidades disciplinares y las limitaciones de una pretendida objetividad institucionalizada, ya que allí, la centralidad así como las adhesiones instituidas en procura de univocidades, acotan toda potencia investigativa al centrar la atención en temas trillados y/o meramente reivindicativos.

En resumen, manifestamos nuestro propósito de estimular la conformación de un pensar-hacer que permita re-situarnos en el quehacer académico desde modalidades activas e interdisciplinarias más adecuadas a los tiempos que corren y que relativiza el auge de un marcado perfil profesionalista de nuestro ser-universitario.

Articulando epistemologías

Nuestro marco epistemológico se basa en considerar a la producción artística como una amplia, cambiante y diversa producción de saberes en el entramado social tardo-moderno. Desde esta perspectiva, se toma a la correlación sujeto- objeto con base en: la teoría fenomenológica de la percepción, sus proyecciones hacia una hermenéutica de la facticidad y una hermenéutica- situada³ inspiradas en M. Merleau-Ponty, M. Heidegger y H. Gadamer, respectivamente.

En efecto y en ese marco, el sujeto, la subjetividad, alude a la experiencia encarnada, es decir a la experiencia de ser-en-el-mundo⁴ (Ponty, 1975: 65) por tanto, contingente y *sui-referencial*⁵ (Benveniste. 1979:195).

² En el sentido gramsciano del término.

³ Aludimos a una hermenéutica gadameriana en relación a las historicidades e intersubjetividades que se generan en la trama social contextual de acuerdo a las tradiciones del interpretante. En: Gadamer, H. (2007), *Verdad y Método*, Ed. Sigueme, España

⁴ Desde la fenomenología, a esta forma de apropiación del mundo se le denomina habitar o *habitud*. En Merleau-Ponty, M. (1975), *Fenomenología de la percepción*, Ed. Península, Madrid

⁵ El término *sui-referencial* remite a la performatividad de una discursividad que produce aconteceres, es decir refiere a una realidad que ella misma constituye siendo su propia referencia. De allí que el término *sui-referencial* (Benveniste, 1979), indica un enunciado performativo que “es *acción*” y que solo tiene lugar en el

Contextualmente y siempre desde una perspectiva fenomenológica, concebimos esa experiencia como no unidimensional ni categorial, pues en su despliegue, las nociones de cuerpo, espacio y tiempo, emergen como dispositivos articuladores de racionalidades que conforman polifonías significativas que aportan sentido a la construcción de *mundos posibles*⁶ (Husserl, 1977: 48).

Fenomenológicamente la noción *cuerpo* se ubica en un contexto y en el mismo se produce como proceso activo de apropiación del esquema corporal y de la noción de 'realidad', al tiempo que constituye una dimensión particular del habitar. Es decir, cuerpo, espacio, tiempo son relacionales. Cuerpo, es cuerpo en el espacio, innovación temporal y continua de un sí-mismo con lo-otro y su *Habitud* (M.Ponty, 1975: 65). En esa relación contingente, asistimos al debilitamiento de las fronteras que definen la dicotomía sujeto-objeto como mundos aparte y donde la producción de subjetividades⁷ alude a convivencia de saberes en el entramado social donde al decir de L. Pareyson, "... se conforma una forma de conocimiento en la cual el objeto se revela, en la misma medida en la que el sujeto se exprime"⁸ (Pareyson, 1966: 91).

En esa misma dirección, el cuerpo-del-sujeto opera al decir de Deleuze y Guatari, como emergente no pre-determinado, un *cuerpo sin órganos*, CsO⁹ (Deleuze, 2002: 164) y el conocimiento es un emergente de modos de producción de subjetividad e intersubjetividad (*apropiación poética*¹⁰) (Baliño, 2006: 89) en la pluralidad de realidades' y del-otro.

Precisamente desde una perspectiva fenomenológica, esa poli-dimensionalidad relacional no viene dada, sino que se constituye desde el *da-sein*¹¹ (Heidegger, 2009:

cronotopo (op. cit. Bajtin, p 37, En Morado Mara, (2008) El cronotopo polifónico, Prometeo Libros, Argentina) en que se produce, por tanto no representa ni reproduce otro acto.

⁶ Mundos posibles es una expresión utilizada en la fenomenología de Husserl. Hace referencia a los correlatos que emergen de una misma experiencia pero que puede llevar a distintos horizontes de sentido en distintos individuos, en función del uso de las cadenas de significantes en el que interpreta y que varía de una experiencia a otra. (En Husserl, E., (1977) La Crisis de las Ciencias europeas y la Fenomenología trascendental, Ed. Nova, Bs. As.)

⁷ 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.

⁸ Pareyson L. (1966), Teoría de la formatividad, Ed. Infinito, Bs.As.

⁹ "El organismo es un estrato en el CsO un fenómeno de acumulación, de coagulación, de sedimentación que le impone formas, funciones, uniones, organizaciones dominantes y jerarquizadas, trascendencias organizadas para extraer de él un trabajo útil. Los estratos son ataduras, pinzas" en (Deleuze, G y Guatari, F., (2002) Mil mesetas, Ed. Pretextos, España.

¹⁰ A este modo le llamo *apropiación poética* es decir un proceso de producción activo e inaugural

¹¹ Aludimos al *da-sein* heideggeriano expuesto en El ser y el tiempo, allí el término Da-sein 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 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 el hombre con el ser. Heidegger ha expresado que "el mundo no es lo que es y cómo es por el hombre, pero tampoco puede serlo sin él". Para profundizar al respecto, recomendamos Vattimo, G. (1988) Introducción a Heidegger, Ed. Anagrama, Barcelona.

53) y articulan nuestra habitud (M.Ponty, 1975: 65) como extensión de la experiencia viva de apropiación del mundo.

La conclusión provisoria que se desprende es que en ese contexto, la unicidad del sujeto cognoscente y su propósito de configuración de objetos de estudio se diluyen. Es decir no hay un objeto de estudio, ni dos, ni tres, sino tantos como los que puedan surgir de diferentes procesos de *individuación*¹² (Simondon, 2005: 28). Esto porque un objeto de estudio no se construye desde la nada sino desde una base empírica, desde condicionamientos de un *saber- poder* (Foucault, 1975: 37) estructurado previamente y en definitiva, desde supuestos teóricos institucionalizados y sus efectos. Por consiguiente, lejos de un quehacer abstracto y anónimo, nuestra tarea gnoseológica es de inserción en un mundo que nos incluye y traspasa, al tiempo que nos propone reflexionar acerca de la dimensión ontológica de sus certezas para superarlas.

En el campo del arte ese reflexionar, alude al advenimiento de 'lo-estético'. Podríamos decir que indica una clausura estética. Pero, ¿Qué significa, clausura estética?

Para responder, pensamos en la articulación de un presente con residuos significativos que, en clave hermenéutica, ubica a la interrogante por 'lo-estético' en una dimensión histórica de efectos y una comprensión situada de nuestras historicidades. A este proceder Gadamer en *Verdad y Método* le llamó *historia efectual*¹³ (Gadamer, 1993: 371)

En este sentido, clausura o acabamiento de la estética, es todo lo contrario a la muerte o fin de una disciplina o una rama del Arte. Tampoco significa algo así como el final de una tarea reflexiva en torno a sus cuestiones. Muy por el contrario. Clausura estética señala el agotamiento del sustento de la tradición especulativa que la promovió, contuvo y definió. Refiere "...al agotamiento del pensar metafísico en la era de la estetización del mundo y la comunicación generalizada" (Vattimo, 1994: 27).

Esto nos lleva a reflexionar –tal y como Nietzsche adelantó– acerca de la crisis significativa de los fundamentos sobre los cuales descansan y sobreviven nuestros modos de pensar y su relación con todo quehacer humano más allá de geografías, de lo epocal y de la producción de sentido desde dicha concepción de mundo.

Obviamente, está lejano el ambiente que propició la pregunta kantiana acerca de la Ilustración en procura reubicar los límites del conocimiento y la estética trascendental con un lenguaje propio. Lejanos están también los esfuerzos de A. Baumgarten por ordenar el *conocimiento confuso* (Bayer, 1965: 183) del arte desde la inauguración de la Estética disciplinar. En el mismo sentido también aparecen lejanas, las reflexiones humanistas y de las ciencias del espíritu de Wilhelm von Humboldt y W. Dilthey. Sin embargo, las bases de ese pensar permanecen. Pues metafísicos son el arte, la

¹² Gilbert Simondon propone este concepto pues permite pensar al hombre a partir de las diferencias que lo constituyen y no a partir de su identidad en la representación. En lugar de partir de aquello que se pretende explicar (los individuos constituidos), se trata de comprender el proceso de su génesis a partir sus condiciones ontológicas.

¹³ "Cuando intentamos comprender un fenómeno histórico desde la distancia histórica que determina nuestra situación hermenéutica en general, nos hallamos siempre bajo los efectos de esta historia efectual" en Gadamer, H. *Verdad y Método* (1993), Ed Sigueme, Salamanca.

ciencia, la religión, la filosofía, la política, la educación, el estado-nación, la vida cotidiana, la razón, los sentimientos y la moral humanista. Son metafísicos tanto “el hombre es un animal racional” aristotélico, como la Crítica de la Razón Pura de Kant, la arquitectura moderna y el proyecto europeo de mundo del cual devenimos.... en periferia¹⁴.

Decimos más, metafísica es también la dimensión epistémica que permite ordenar los productos culturales en categorías y estilos históricos, remitiéndolos a modos-de-ser vacíos, al constituirse también ellos en categorías de modos-de-percibir-el-mundo objetivándolo desde una subjetividad única, universal, abstracta, omnipotente y anónima.

En directa alusión a esto, acuden a nuestra memoria, las diversas categorizaciones acerca del origen y esencia de lo barroco como pertenencia epocal cerrada y formal; la *res-extensa* y *res-pensante* cartesiana y las polimórficas especulaciones acerca de las dicotomías cuerpo-mente o arte-ciencia. Todo bajo el manto de un orden histórico canónico, categorial y dialéctico, es decir producido desde una cronología que presupone que todo acontecer tiene un origen fundador que determinista y dialécticamente, lleva a su consumación¹⁵.

Ante el debilitamiento de esta concepción el rol docente se vuelve complejo, pues su desempeño no puede estar definido desde la perspectiva del ejercicio de su función como una especie de guardián de intereses supremos (institución, instituciones, disciplinas autónomas y cerradas). Por el contrario estas cuestiones nos ubican en una dinámica inédita donde sus protagonistas directos no deberían aspirar a una actividad educativa, “sabia”, recurrente, y manualista. Es por esto que hablamos de articular epistemologías.

Estética y Percepción

Nos disponemos ahora a incluir el debate acerca del carácter gnoseológico del arte para, desde una perspectiva epistemológica ampliada¹⁶, superar (sin por ello desconocerla) la tendencia objetivista y puro-visualista que el proyecto moderno intentó instaurar en lo estético-perceptivo.

Son campos de indagación, la producción estética en relación a la mirada, el sentido de

¹⁴ En definitiva y apelando a Husserl, podemos convenir que: “... *la metafísica es esa estructura espiritual en torno a la cual la totalidad de las manifestaciones culturales de raigambre europeas alcanzan un enlace total.... es la teleología de la historia europea,.... comprensible y penetrable a la mirada... que la filosofía es capaz de poner al descubierto*”. En Husserl, E, Ideas Relativas a una Fenomenología Pura y una Filosofía Fenomenológica, Trad. José Gaos, (1993) Fondo de Cultura Económica, México.

¹⁵ El empleo del término consumación nos está indicando una teleología y también un agotamiento de los fundamentos, pues consumir quiere decir precisamente eso “....*realizar algo en la suma, en la plenitud de su esencia, conducir ésta adelante, pro-ducere*” (Heidegger M., 2003: 65).

¹⁶ Utilizamos el concepto de epistemología ampliada utilizado por la filósofa argentina Esther Díaz donde propone, “....*una reflexión sobre la tecnociencia en relación a la cultura el arte, el poder y la racionalidad entendida de manera amplia.*” Donde se “....*cuestiona la noción de verdad tradicional privilegiando la búsqueda de sentidos y se rescata la noción de caos no sólo como tema de estudio de las ciencias naturales y formales sino también de las humanidades y las ciencias sociales....mediante una especie de caja de herramientas hermenéuticas y rizomáticas desde, Michel Foucault, Friedrich Nietzsche, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Ludwig Wittgenstein e Ilya Prigogine*”. en Díaz E. (2004) Entre la tecnociencia y el deseo. La construcción de una epistemología ampliada, Editorial Biblos, Bs.As.”.

sus prácticas discursivas¹⁷ (Foucault, 1987) y la construcción de identidades en el entramado social como articulación con lo real.

Por tanto y fenomenológicamente, arte no indica –para nosotros- una forma especial de relación y de producir mundo sino que, por una parte muestra las diversas formas de relacionarse con él y por otra, el devenir de lo estético- perceptivo-simbólico en la construcción de sentido. Así, desde la selectividad propia de una mirada estética y estetizante, emerge culturalmente un modo de inclusión subjetivante y diverso en un mundo que también deviene estético. Es desde esa dimensión (estética) del devenir de un mundo simbólico, que lo perceptivo, aporta poiesis¹⁸ como claramente expone Foucault:

“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”. (Foucault, 1987: 5)

Hacemos notar también, que la finalidad de concebir al arte como creación de conocimiento no es novedosa, ni se aparta de los conceptos ya establecidos en este trabajo. En efecto, nuestro propósito resulta de la reflexión fenomenológica llevada a cabo por E. Husserl, desarrollada y superada por M. Heidegger en el marco de una filosofía existencial y una hermenéutica de la facticidad y derivadas en una ontología hermenéutica a través de H. Gadamer y G. Vattimo. Otro aspecto que consideramos de importancia refiere a la concepción de mundo simbólico como trasfondo vital de lo social. Esa dimensión simbólica del mundo, permite poner de manifiesto la paridad cognitiva que implica cualquier manifestación humana más allá de las dicotomías: racional-sensible; arte- ciencia; teoría-práctica; hacer-pensar. Para fundamentar esto acudimos al post- kantiano E. Cassirer y su *Antropología filosófica*. Allí Cassirer promueve un giro al principio aristotélico: “*el hombre un animal racional*”, bajo el enunciado: “*el hombre es un animal simbólico*” (Cassirer, 1965: 108). Esto permite mostrar la interpretación de *lo real* como lenguaje, además de superar el plano de las categorías del conocimiento verdadero y metahistórico como algo relativo de alcanzar a través de una racionalidad única y hegemónica.

¹⁷ Por prácticas discursivas no se entiende la actividad de un sujeto, sino la existencia de reglas y condiciones en las que el sujeto elabora el discurso. En ese sentido Foucault expone en *Arqueología del saber* que “*no se trata de neutralizar el discurso, lo que se quiere es dejar de lado las cosas. Des-realizar-las. Sustituir el tesoro enigmático de las cosas, previo al discurso. Definir estos objetos refiriéndolos al conjunto de reglas que permiten formarlos como objetos de un discurso, no al análisis lingüístico de la significación, relaciones que caracterizan una práctica discursiva, no tratar los discursos como conjuntos de signos (de elementos significantes que remiten a representaciones o contenidos) sino como prácticas que forman sistemáticamente los objetos de que hablan*”. *Las prácticas discursivas serán para Foucault: enunciados sobre “el fondo de una episteme; la base que distribuye su saber, las leyes de construcción de sus objetos y su modo de dispersión”.* (Foucault, *Las palabras y las cosas*, 1987)

Por ejemplo, partiendo de Heidegger y Nietzsche, M. Foucault ubica el dispositivo de la sexualidad (Foucault, *Historia de la sexualidad*, 1990) para indagar el saber de la modernidad como evento discursivo que escapa a la voluntad del sujeto regido por las reglas del complejo entramado de poder que lo constituyen y en el que su verdad está garantizada por la pertenencia esencial en el discurso entre quien habla y aquello de lo que habla. (Foucault, 1968)

¹⁸ En el mismo sentido de la nota 11.

“El hombre no puede escapar de su propio logro, no le queda más remedio que adoptar las condiciones de su propia vida; ya no vive solamente en un puro universo físico sino en un universo simbólico. El lenguaje, el mito, el arte y la religión constituyen partes de este universo, forman los diversos hilos que tejen la red simbólica, la urdimbre complicada de la experiencia humana. El hombre no puede enfrentarse ya con la realidad de un modo inmediato; no puede verla, como si dijéramos, cara a cara. La realidad física parece retroceder en la misma proporción que avanza su actividad simbólica. En lugar de tratar con las cosas mismas, en cierto sentido, conversa constantemente consigo mismo. Se ha envuelto en formas lingüísticas, en imágenes artísticas, en símbolos míticos o en ritos religiosos, en tal forma que no puede ver o conocer nada sino a través de la interposición de este medio artificial. Su situación es la misma en la esfera teórica que en la práctica. Tampoco en ésta vive en un mundo de crudos hechos o a emociones, esperanzas y temores, ilusiones y desilusiones imaginarias, en medio de sus fantasías y de sus sueños”. (Cassirer, 1965: 109)

Por esta vía, el mito y el arte no son manifestaciones particulares de estados o categorías arcaizantes del quehacer humano sino constitutivos de su relación con el mundo. Esta producción continua de conocimiento que se procesa en lo relacional, es decir, lo que en clave heideggeriana sería una hermenéutica de la facticidad, desarticula por una parte el principio del idealismo hegeliano (y sus derivaciones) donde *el arte es la materialización de la idea* (Hegel, 2007) y por otra, la noción historicista que concibe a:

“...una comprensión del hombre en la historia y por la historia, donde toda la vida humana, con sus ideologías, sus instituciones y estructuras, habría de comprenderla en función científica de la historia y según una perspectiva histórica”. (Croce, 2002: 71)

Esto es relevante pues por una parte, el acto perceptivo no es unidad esencial o, en clave metafísica, base y sustento de un anclaje disciplinar, sino acontecimiento (*ereignis*¹⁹) donde lo estético es constitutivo del acto mismo de percibir. Podríamos decir entonces que, culturalmente todo lo estético es percepción y todo lo perceptivo es necesariamente estético. Por tanto, cualquier abordaje que pretenda un estudio de la mirada en torno a las prácticas estéticas, deberían intentar superar al historicismo y el positivismo como formas predominantes de instaurar conocimiento y no tratar de justificar la legitimidad de dichas prácticas para ser consideradas conocimiento.

Con esto queremos señalar que desde lo fenomenológico, el conocimiento, por una parte no resulta de una expresión históricamente determinada y por otra, no es un reduccionismo que en busca de lo esencial y verdadero construye un orden abstracto dependiente del dato verificable y objetivista de las vivencias.

Desde esta perspectiva, la condición dicotómica y metafísica del conocimiento concebido como acceso a una verdad unitaria y objetiva, se debilita. Pero esa debilidad

¹⁹ *Ereignis* es un término utilizado por Heidegger para indicar lo eventual, el evento, el acontecimiento.

ya está presente en su pretensión finalista que, metodológicamente despojada de la experiencia-viva, está inexorablemente destinada a replicar a través del método una apariencia abstracta más. Esto lo anunció Nietzsche al expresar que “*el mundo verdadero deviene en fábula*” (Nietzsche, 1973: 56). Por esto, lo estético no puede concebirse como una disciplina o como una acción especializada para determinados procesos perceptivos, pues su horizonte gnoseológico es algo más que ser instrumento específico para el análisis (¿legitimación?) de una forma de creación -*conocimiento confuso* para Baumgarten- en contraposición a un conocimiento fuerte y hegemónico desde una racionalidad (ratio) imperativa.

Pero además, la amplitud epistemológica que nos indica lo estético-perceptivo incluye también al acto, es decir a la producción estética. En la epistemología ampliada que sugerimos están contempladas, tanto las líneas cognitivista y pragmática del arte (J. Dewey, H. Read, E. Eisner, H. Gardner, A. Efland, entre otros); los intentos sistemáticos de la teoría gestáltica de R. Arnheim sobre el *Pensamiento visual*²⁰ como actividad cognitiva (Arnheim, 1985: 27) o, las hermenéuticas existenciales inspiradas en M. Heidegger y sus derivaciones contemporáneas.

De este modo, la reformulación del carácter cognitivo de lo estético-perceptivo, también indica inadecuaciones como la de considerar enseñable lo-perceptivo y lo-estético apartado del mundo de la vida. Por el contrario y desde lo fenomenológico, el “*salir al encuentro de las cosas mismas*” (Husserl, 1993) no solo está en lo inaugural de las reflexiones planteadas a través de la *epojé*²¹ husserliana, sino también en las implicancias heurísticas de los actores del acontecimiento estético que es la vida misma. En esa dimensión vital es que ubicamos al arte. Las prácticas estéticas por tanto, no están comprendidas en un territorio exclusivo de producción de obras pues en ellas se desvanece lo categorial (incluso la relación autor-espectador-obra), al interactuar en el entramado social vivo y cambiante que habilita que como ‘obras-de-arte no pueden ser consideradas ‘objetos’ entre los objetos.

Entre sobre-exposición y nihilismo I

Nos hacemos cargo de considerar el conjunto estética y percepción, pues ello también implica la necesidad de atender el giro lingüístico y lo que dio en llamarse *desmaterialización del arte* (Lippard, 2004), en el advenimiento de una “*epistemología débil*” (Vattimo, 1988: 193) y la “*estetización del mundo en la sociedad de la comunicación generalizada*” (Vattimo, 1994). En esa renovación de un hacer-pensar en el sentido del *Verwindung der Metaphysik*²²

²⁰ “*la actividad artística es una forma de razonamiento en la que percibir y pensar son actos que se encuentran indivisiblemente entremezclados*” en Arnheim, R. (1985) *El Pensamiento visual*, Ed. Paidós, Bs.As.

²¹ Con esta expresión, señalamos a la *epojé* fenomenológica como una característica que la distingue. El término deriva del griego y significa “suspensión del juicio”. Desde el punto de vista fenomenológico de Husserl 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.

²² En el sentido de Más allá –superación- de la metafísica, en G. Vattimo, (1988) *Introducción a Heidegger*, Ed.

heideggeriano,

“...finalmente se ha convertido en una banalidad decir que la división entre filósofos «analíticos» (seguidores del Círculo de Viena y de Wittgenstein) y «continentales» (fenomenólogos, existencialistas, hermenéuticos) ya no subsiste, si es que alguna vez ha existido. [...] Por ambas partes ha habido una progresiva toma de distancia de las motivaciones racionalistas de la filosofía moderna, y en general de la predilección exclusiva de ésta por el problema del conocimiento. En suma, de la duda cartesiana, incluso en la versión que de ella tuvo Husserl. [...] Es como decir que (a la manera en que le objetaba ya Hegel a Descartes) toda reflexión crítica sucede dentro de una condición histórica que la hace posible y le proporciona sustrato y soporte”. (Vattimo, 1988: 18)

Ahora bien, también podemos decir que la cuestión que nos convoca está dada por la relación entre lo óntico y lo ontológico (Heidegger, 2009: 37).

Precisamente, al considerar el valor cognitivo del arte no puede quedar de lado el giro lingüístico, pues sus productos no se manifiestan ni pueden pensarse como representación o materialización de la idea, sino como acontecer que acontece, como un encuentro hermenéutico no universalizable a través de reglas y finalidades. Esta forma de manifestarse del arte, consideramos no es otra cosa que la raíz del lenguaje o, si se nos permite la paráfrasis, el *da-sein* del lenguaje como algo vivo. Pero ese manifestarse del lenguaje en la obra no es objetivable, ni residuo significativo, es apertura donde lo estético-perceptivo adviene de la existencia misma en concordancia con el sentido que Heidegger le da a la expresión “*el lenguaje es la casa del ser*” (Heidegger, 2003: 361).

Así y siguiendo la tradición de Hölderlin que ve en el lenguaje un arma prodigiosa y a la vez peligrosa en manos del hombre²³, Heidegger expone en *Construir, habitar, pensar*

“La exhortación sobre la esencia de una cosa nos viene del lenguaje, en el supuesto de que prestemos atención a la esencia de éste. Sin embargo, mientras tanto, por el orbe de la tierra corre una carrera desenfrenada de escritos y de emisiones de lo hablado. El hombre se comporta como si fuera él el forjador y el dueño del lenguaje, cuando en realidad es éste el que es y ha sido siempre señor del hombre”. (Heidegger, 2001: 127)

Este giro no nos puede ser ajeno, como no lo es para cualquier campo del pensamiento humano, pues esta revalorización gnoseológica implica además, la superación del juicio estético de corte objetivista de las escuelas formalistas y puro-visualistas y también la concepción de la experiencia-estética como especificidad del arte. Pensamos que allí es donde se manifiesta lo inadecuado de la producción de enunciados esteticistas como emergentes disciplinares, que intentan categorizar las prácticas artísticas en pugna con la lógica racionalista de la ciencia. Pero la ciencia aborda el dominio de lo óntico, de lo

²³ Hölderlin, F. *El lenguaje es el bien más precioso y a la vez el más peligroso que se ha dado al hombre*

objetivado en el objeto de estudio y el arte a través del juicio estético procura un dominio objetivador.

La dimensión de esta cuestión se percibe claramente en *El origen de la obra de arte* (Heidegger, 2008: 11). Ante la pregunta por la obra de arte, Heidegger responde en clave fenomenológica que la obra es un fenómeno situado en un mundo junto a las cosas, pero se diferencia de las cosas mundanas y utilizables pues se configura sobre un *fondo oscuro*. Su dimensión ontológica es “*poner en obra la verdad*” (Heidegger, 2008: 18) es decir, como apertura de un horizonte en el que la obra aparece a la vez como presencia y como lo que habilita la presencia. De este modo, no es que la obra se haga comprensible a partir de las cosas existentes, como algo dado, sino que es a partir de la ella como las cosas adquieren sentido.

“Qué sea el arte nos lo dice la obra. Qué sea la obra, sólo nos lo puede decir la esencia del arte. Es evidente que nos movemos dentro de un círculo vicioso. El sentido común nos obliga a romper ese círculo que atenta contra toda lógica. Se dice que se puede deducir qué sea el arte estableciendo una comparación entre las distintas obras de arte existentes.

(...) Pero reunir los rasgos distintivos de algo dado y deducir a partir de principios generales son, en nuestro caso, cosas igual de imposibles y, si se llevan a cabo, una mera forma de autoengaño. Todas las obras poseen ese carácter de cosa. ¿Qué serían sin él? Sin embargo, tal vez nos resulte chocante esta manera tan burda y superficial de ver la obra. (...) la tan invocada vivencia estética tampoco puede pasar por alto ese carácter de cosa inherente a la obra de arte. La piedra está en la obra arquitectónica como la madera en la talla, el color en la pintura, la palabra en la obra poética y el sonido en la composición musical. El carácter de cosa es tan inseparable de la obra de arte que hasta tendríamos que decir lo contrario: la obra arquitectónica está en la piedra, la talla en la madera, la pintura en el color, la obra poética en la palabra y la composición musical en el sonido. ¡Por supuesto!, replicarán. Y es verdad. Pero ¿en qué consiste ese carácter de cosa que se da por sobreentendido en la obra de arte?

Seguramente resulta superfluo y equívoco preguntarlo, porque la obra de arte consiste en algo más que en ese carácter de cosa. Ese algo más que está en ella es lo que hace que sea arte”. (Heidegger, 2008: 11)

La obra como algo inaugural, o como inauguración de mundo, disloca la noción de que el producto estético es *objeto-estético* como cosa material y categoría entre objetos. Precisamente en la experiencia con la obra, se da lugar a esa apertura de mundo de la que habla Heidegger, por eso la obra, antes de describir o representar un mundo ya dado, lo funda. Este rol fundante del arte, marca un corte significativo respecto a la idea que aun hoy subsiste en las analíticas del arte: el pensar la obra como el aparecer sensible de la idea. Esto tiene un valor paradigmático para el arte, pues su carácter inaugural, cognitivo e irrepetible, se constituye a través de lo que *no-es*: un objeto estético. La experiencia estética ya no es una especificidad emergente de la ‘contemplación de la obra’, sino que forma parte de momentos antropológicamente densos (como el juego y la fiesta) donde el ‘encuentro con la obra’ deconstruye el orden del lenguaje devenido en regla y de la pretensión objetivista de la ciencia.

“La íntima unión entre pensar y poetizar como actividades fundadoras que se realizan mediante el lenguaje (que cumple una función trascendental de apertura de mundos históricos y modos de comprensión), junto a la dimensión ritual-antropológica de la experiencia estética, constituye el mayor legado de Heidegger a la reflexión estética contemporáneas (que, por su parte ha ido aclarando cada vez más, con autonomía respecto a Heidegger, y a veces por caminos y con fines opuestos: el esencial carácter de lenguaje del arte)”. (Gadamer, 1993)

Aquí, situamos el sentido de nuestro esfuerzo al intentar comprender la diversidad compleja del arte como territorio difuso y sin fronteras estables. Es decir, procuramos superar la lógica-formal implícita en el orden de la descripción analítica y dualista del mundo -base de lo instituido como ‘conocimiento legítimo’ y específico de las disciplinas, donde el arte sería una más, para dejar emerger lo contingente de la producción de subjetividad²⁴.

Entre sobre-exposición y nihilismo II

Ante la interrogante de si existe hoy, alguna concepción del arte que permita ser considerada producción de saber, desde una dimensión autárquica²⁵ de la experiencia estética, sobreviene otra más inquietante aún: ¿desde dónde provienen las afirmaciones que indican lo inclusivo o excluyente del campo del arte en todas sus manifestaciones y sus implicancias con el mundo de la vida? Responder a estas cuestiones resulta difícil. Sus artefactos²⁶ 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 y atravesadas por la tecnología.

Al decir estética y percepción, ‘visualizamos’ que la tradición moderna instauró un mundo que devino representacional, donde el hombre es sujeto y su cuerpo irrumpe como límite con la ‘realidad de los objetos’ siendo ese el modo en que él mismo -en tanto humano y humanista- interviene ‘esa realidad’ a través de la (su) técnica. Pero, la técnica moderna y su reproductibilidad automatizada también muestran que esa intervención no es pasiva ni ingenua. Allí surgen interacciones que, como dispositivos de retro-alimentación, tienen en la información y su velocidad de procesamiento, la disolución de los límites de las dicotomías sujeto-objeto; material-inmaterial; cuerpo-espíritu, mundo inanimado-seres vivos. De allí que podamos decir también que el *corpus* de la modernidad deviene en tecnológico, pues ‘ese hombre humanista’ 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 de un espacio y un tiempo *en-tiempo-real*. Incluso la cultura misma puede ser entendida como una forma de tecnología, como instrumento de dominio y colonización de todo ‘ambiente humano’.

²⁴ 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.

²⁵ En el sentido de su especificidad autosuficiente y evocadora de la experiencia del arte.

²⁶ Con el término artefacto indicamos a la producción estética en todas sus posibilidades y modalidades

Ese emerger tecnológico del cuerpo no pertenece al orden de la clasificación que indica una deformación, es decir una patología del *cuerpo-natural* o 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 aporta localía y temporalidad a su ser-en-el-mundo. Precisamente su monstruosidad²⁷ radica en la contingencia de una presencia-no-presente de -al decir de Paul Virilio- un "*cuerpo espectral*"²⁸ (Virilio, 1997: 47).

Ese cuerpo espectral, es la cultura misma y todo lo que habita en ella (las individualidades, los colectivos, las instituciones) en un espacio-tiempo no canónico, ni ejemplificable, pues ese "cuerpo no reside en ningún lugar propio o ajeno" (Viscardi, 2003) al ausentar toda huella subjetiva que habilite la distinción entre lo-propio y lo-ajeno, entre lo-natural y lo-artificial. El cuerpo tecnológico deviene entonces en "cuerpo natural-normal" y sus correlatos, es una interfaz que co-habita con otras interfaces en un devenir cibernético y esto no solo por y ante la presencia de artefactos tecnológicos distinguibles como artificialidad en un proyecto de mundo natural y humano.

Gianni Vattimo alude a esto en *La sociedad transparente*²⁹, al decir 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 un mundo estetizado y tecnológico, pues en él, aquel sentido unitario de lo estético moderno a través de una experiencia estética indentificada con el arte, muta en heterotopía propia de la pluralidad de mundos y por tanto deviene en pura contingencia. Pero también nos preguntamos: ¿hay alguien ahí?, ¿podemos saberlo?, ¿importa saberlo?, ¿dónde está 'lo-otro' proclamado y reclamado por la especificidad autonómica del Arte?

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

Para nosotros el interés no está depositado en la visualización de una profesión (el Arte) que resulta culturalmente emblemática, es decir una actividad social como extensión de la celebración ritual de lo institucional o las categorías de sus actos.

Para nosotros ni siquiera tiene mayor significación la originalidad (fidelidad, autenticidad, modalidades expresivas) o no, de nuestro decir, de nuestras prácticas, o la mediación institucional en la 'formación' 'divulgación' o 'preparación' en arte, pues

²⁷ No lo decimos en el sentido estético del término sino como expresión irónica de desorden que, según la concepción de un orden natural y canónico.

²⁸ "*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, (1997) *Cibermundo ¿Una política suicida?*, Dolmen Ediciones, Santiago de Chile.

²⁹ Vattimo, G. (1990), *La sociedad transparente*, Ed. Anagrama, Madrid.

esto en el fondo, incluso desde lo transgresor- innovador, reproduce la mismidad-del-arte de raíz metafísica.

Porfiadamente insistimos: ¿Es eso lo importante? ¿El problema es legitimar un saber para que merezca ser enseñado y/o aprendido correctamente, tras una pedagogía y un didactismo pre-diseñado?

Entre sobre-exposición y nihilismo III

Precisamente, y en un sentido Benjaminiano ³⁰ (Benjamin, 1999: 17), aspiramos a superar el simulacro que implica la ficción de la democratización de la educación -en nuestro caso artística- concebida sobre la base de su entrar en escena como ejemplo pedagógico y en procura de una reproductibilidad y mediatización del modelo basado en residuos significativos heredados ³¹ (Díaz, 2004).

Lo dicho, porque pensamos que el hecho de que hoy escribamos esto, forma parte de esa construcción de mundo donde el arte mediante procedimientos de memoria institucional naturalizada, confirma y re-instaura un ritual que sintetiza en-si-mismo la religión. Pensamos también que esta práctica ritual que propone distorsionar los límites-categoriales-del-mundo-vivo, nos ubica como protagonistas privilegiados en el devenir de una racionalidad estético-perceptiva compartida. Es decir, asistimos a la apertura de un mundo estetizado a través de la tecnología. A esto Heidegger lo llamó "*La época de la imagen del mundo*". (Heidegger, 2008: 63)

Por tanto, el conocimiento que asiste a la producción estética es por una parte, la permanente problematización de un campo difuso, a-disciplinar y no transferible más allá de la producción misma y, por otra el desafío constante que nos obliga a una reflexión permanente sobre el sentido social de sus prácticas. Por esto, a lo sumo podemos decir que estética y percepción son parte de un juego en el mundo-de-la-vida y que uno no es posible sin el otro.

En suma, nuestra tarea es más la problematización de los procesos artísticos que el análisis de los 'objetos de arte', pues la propia indefinición de la producción estética nos ubica en la incertidumbre de la creación.

Desde esta perspectiva, no hay lugar para malos entendidos. Tal vez deberíamos silenciar nuestra voz, y en concordancia con Heidegger expresar que:

"la carencia-de-arte se funda en un saber que la confirmación y aprobación de los que disfrutan y vivencian el 'arte', para nada pueden decidir de si el objeto de goce en

³⁰ Aludimos a W. Benjamin y sus conceptos en relación a la reproductibilidad técnica, el arte y la "democratización" del arte a través de la pérdida de lo *aurático* del arte. Ver W. Benjamin, en Discursos interrumpidos, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", Ed. Cátedra, 1999, Madrid.

³¹ Incorporamos aquí lo expuesto por la epistemóloga Dra. Esther Díaz (2006) Entre la tecnociencia y el deseo, Ed Biblos, Bs.As. Allí al abordar la cuestión epistemológica distingue dos grandes grupos sobre el debate acerca de si la epistemología construye conocimientos tomando como bases los conceptos extraídos de la ciencia. Ese debate se plantea en dos dimensiones: 1- la a-historicidad, forzosidad, universalidad, formalización y neutralidad ética del conocimiento científico y 2- la responsabilidad moral, origen epocal, contingente, sesgado, interpretativo y atravesado por lo político-social de ese conocimiento. A los ubicados en la primer dimensión se les llama "línea fundadora" o "concepción heredada", mientras que a la segunda dimensión se les reconoce como "epistemología crítica"

general procede del circuito esencial del arte o es sólo una conformación aparente de historicidad historiográfica". (Heidegger, 2003: 398)

Si esto no fuera así. Si el acto creativo se reduce a la producción de 'objetos artísticos', como 'lograrlo' y 'legitimarlos' entonces es ajustada la afirmación heideggeriana que: "*en ese mundo los dioses han huido...*" (Heidegger, 2008: 63)

Bibliografía

- Arheim, R. (1985). *El pensamiento visual*. Paidós. Bs. As.
- Baliño, N. (2006). *Cuerpo marginal. Ensayos sobre las prácticas artísticas contemporáneas*. Ed. C.S.E.P. – UdelaR. Montevideo.
- Bayer, R. (1965). *Historia de la estética*. Fondo de cultura económica. Mexico.
- Benjamin, W. (1999). *Discursos interrumpidos*. Cátedra. Madrid.
- Benveniste, E. (1979). *Problemas de lingüística general*. S. XXI. México.
- Cassirer, E. (1965). *Antropología filosófica*. Fondo de cultura económica. México.
- Croce, B. (2002). *La historia como hazaña de libertad*. Fondo de cultura económica. México.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2002). *Mil mesetas*. Pretextos. Valencia.
- Díaz, E. (2004). *Entre la tecnociencia y el deseo. La construcción de una epistemología ampliada*. Biblos. Bs.As.
- Foucault, M. (1968). *La arqueología del saber*. S. XXI. México.
(1987). *Las palabras y las cosas*. Siglo XXI. Barcelona.
(1990). *Historia de la sexualidad*. Siglo XXI. Barcelona.
- Gadamer, H. (1993). *Verdad y método*. Sígueme. Salamanca
- Hegel, G. W. (2007). *Lecciones de estética*. Akal. Madrid.
- Heidegger, M. (2001). *Conferencias y artículos*. Estrella Polar. Barcelona.
(2003). *Acerca del evento*. Biblos. Bs. As.
(2003). *Carta sobre el humanismo*. Alianza. Madrid.
(2008). *Caminos del bosque*. Alianza. Madrid.
(2009). *El ser y el tiempo*. Fondo de Cultura Económica. México.
- Husserl, E. (1977). *Las crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental*. Ed. Nova. Bs. As.
(1993). *Ideas relativas a una Fenomenología Pura y una Filosofía Fenomenológica*. F.C.E. Mexi.
- Lippard, L. (2004). *La desmaterialización del arte*. Akal. Madrid.
- Merleau-Ponty, M. (1975). *Fenomenología de la percepción*. Península. Madrid.
- Nietzsche, F. (1973). *El crepúsculo de los ídolos*. Alianza. Madrid.
- Pareyson, L. (1966). *Teoría de la formatividad*. Infinito. Bs. As.
- Simondon, G. (2005). *La individuación*. Cactus. Bs. As
- Vattimo, G. (1988). *Introducción a Heidegger*. Gedisa. Madrid.
(1988). *Pensamiento débil*. Cátedra. Madrid.
(1990). *La sociedad transparente*. Anagrama. Madrid.
(1994). *El fin de la modernidad*. Gedisa. Barcelona.
- Virilio, P. (1997). *Cibermundo ¿Una política suicida?* Dolmen. Sgo. de Chile.