CUERPO MARGINAL:
ENSAYOS SOBRE LA PRÁCTICAS ESTÉTICAS CONTEMPORÁNEAS

NORBERTO BALIÑO
(compilador)



COMISIÓN SECTORIAL DE EDUCACIÓN PERMANENTE

EDUCACION PERMANENTE
Universidad de la República

UNIVERSIDAD
DE LA REPÚBLICA

AREA ARTÍSTICA

AR

CUERPO MARGINAL:
ENSAYOS SOBRE LA PRÁCTICAS ESTÉTICAS CONTEMPORÁNEAS

Norberto Baliño
(compilador)



EJEMPLAR
BIBLIOTECA DE LA UNIDAD CENTRAL
DE EDUCACIÓN PERMANENTE
Universidad de la República

BREVE RESEÑA CURRICULAR DE LOS AUTORES

Norberto Baliño

- Profesor Agregado del 1er. Período de Estudios del Instituto "Escuela Nacional de Bellas Artes" (asimilado a Facultad) de la Universidad de la República.
- Investigador de la UdelaR Proyecto (modalidad Fortalecimiento institucional) "La imagen tecnológica: su incidencia en los procesos creativos en artes visuales y el diseño gráfico". C.S.I.C. - UdelaR
- Coordinador de la Comisión de Educación Permanente del I.E.N.B.A. / UdelaR,
- Coordinador del "Grupo de trabajo académico para al estudio y análisis de las prácticas estéticas contemporáneas locales y regionales " – I.E.N.B.A. / UdelaR

Magalí Pastorino

- Licenciada en Artes Visuales
- Ayudante del 1er. Período de Estudios del Instituto "Escuela Nacional de Bellas Artes" (asimilado a Facultad) de la Universidad de la República.
- Investigadora de la UdelaR Proyecto (modalidad Iniciación) "Prácticas artísticas en el espacio urbano como habitud y la construcción de la identidad capitalina". C.S.I.C. - UdelaR
- Integra el Grupo de trabajo académico para al estudio y análisis de las prácticas estéticas contemporáneas locales y regionales " – I.E.N.B.A. / UdelaR

Raúl Sintes

- Doctor en Medicina (Psiquiatra)
- Docente de Psicodrama / Facultad de Psicología de la UdelaR
- Tallerista del Centro de Psicoterapia Operativa – Bs. As.- Argentina
- Autor de "Por amor al arte; entre el teatro espontáneo y la multiplicación", 2000, Ed. Paidós, Bs. As.
- Director de la Troupe Uruguaya de Teatro Espontáneo (T.U.T.E.)

ESTA PUBLICACIÓN FUE FINANCIADA POR LA
COMISIÓN SECTORIAL DE EDUCACIÓN PERMANENTE

Los conceptos vertidos en la presente edición son de responsabilidad exclusiva de los autores.
Se permite su reproducción parcial citando las fuentes.

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA

Dr. Rodrigo Arocena

AUTORIDADES DE LA FACULTAD (O DEL SERVICIO UNIVERSITARIO)

CONSEJO DIRECTIVO

Prof. Javier Alonso (Director)

Ramón Umpiérrez (Orden Docente)
Silvestre Peciar (Orden Docente)
Jaime Sztern (Orden Docente)
Ana Caffera (Orden Docente)
Fernando Irazábal (Orden Docente)

Francisco Mattos (Orden Estudiantes)
Sabina Vallarino (Orden Estudiantes)
Luis García (Orden Estudiantes)

Pedro Hiriart (Orden Egresados)
María Fernández (Orden Egresados)
Jorge Fernández (Orden Egresados)

UNIDAD DE EDUCACIÓN PERMANENTE DEL SERVICIO
Comisión de Educación Permanente del I.E.N.B.A.

Prof. Norberto Baliño (Coordinador)
Prof. Alfredo Chá
Prof. Daniel Lester

COMISIÓN SECTORIAL DE EDUCACIÓN PERMANENTE
UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA

Ing. Agr. Mario Jaso (Unidad Central de Educación Permanente)
Ing. Agr. Omar Casanova (Area de Ciencias Agrarias)
Lic. María J. Fornaro (Area Artística)
Ing. Gerardo Agresta (Area Científico Tecnológica)
Psic. Susana Goldstein (Area Salud)
Dr. Fernando Martínez Sandres (Area Social)
Esc. Beatriz Invernizzi (Regional Norte Salto)
Psic. Madelón Casas (Orden Docente)
Psic. Teresa González (Orden Egresados)

EJEMPLAR
BIBLIOTECA DE LA UNIDAD CENTRAL
DE EDUCACIÓN PERMANENTE
Universidad de la República

CUERPO MARGINAL:
ENSAYOS SOBRE LA PRÁCTICAS ESTÉTICAS CONTEMPORÁNEAS

PRÓLOGO

EL CUERPO DEL ARTE Y LAS PRÁCTICAS ESTÉTICAS CONTEMPORÁNEAS. 17

Preliminar 19
La pregunta por el enunciado artistico 20
La pregunta por el humanismo 27
La pregunta sobre el cuerpo 32
La pregunta por el cuerpo tecnológico 35
La pregunta por el corpus del arte 37
La pregunta por el cuerpo, arte y tecnologia 43
Cuerpo marginal 48
Todo lo sólido se desvanece: La pregunta por el Arte 60

INTENSIDADES Y DISLOCACIONES EN EL CAMPO ARTÍSTICO LOCAL. 69

Sobre el evento discursivo 74
La Modernidad en relación a la construcción de cuerpos. 78
Intensidades y dislocaciones en el campo artístico local. 81
El proceso de Lanzarini. 81
El ojo finito de D'Angelo 82
Lo atractivo del dislocamiento de la mirada. 84
La interpelación artística y la captura de cuerpo 85

EL TEATRO DE LA ESPONTANEIDAD EN BELLAS ARTES 91

El teatro de la espontaneidad 93
Deleuze, Leibniz, el pliegue del Barroco... 94
Heterónimos 94
Volviendo a los heterónimos... 100

PRÓLOGO

El presente trabajo procura constituirse en insumo didáctico y está generado a partir de la re elaboración del material escrito que dio lugar al Curso de Educación Permanente "*Cuerpo Marginal: Prácticas artísticas locales contemporáneas y pliegues del habitar*", (IENBA/2005). Para ello, se identificaron ejes temáticos que operaron a modo de aperturas significativas emergentes en el interjuego reflexivo de dicho curso y al indagar sobre algunos aspectos relacionados con las prácticas y enunciados estéticos del campo artístico de fin de siglo cuya base de producción fue la cuestión del cuerpo.

1. Se esbozan aquí dos propósitos distintos pero íntimamente relacionados. Por un lado procurar dispositivos hacia la comprensión de las prácticas artísticas contem-

---

[1] Al decir discursividad aludimos al concepto foucaultiano de dispositivo, es decir: "un conjunto resueltamente heterogéneo que incluye discursos, instituciones, instalaciones arquitectónicas, decisiones reglamentarias, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos, proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas, brevemente, lo dicho y también lo no-dicho, éstos son los elementos del dispositivo. El dispositivo mismo es la red que se establece entre estos elementos"(Las palabras y las cosas, 1987, Ed. Siglo XXI, Barcelona).

Por prácticas 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". (en Foucault, M. La arqueología del saber, Ed. Siglo XXI, Barcelona, 2000)

Desde esta perspectiva adoptada, las prácticas discursivas son 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". (Las palabras y las cosas, Ed. Siglo XXI, Barcelona, 1987).

Por ejemplo, partiendo de Heidegger y Nietzsche, M. Foucault ubica el dispositivo de la sexualidad (Foucault, M., Historia de la sexualidad, Ed. Siglo XXI, Barcelona, 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.

poráneas y su discursividad[1] y por otro, señalar, a partir de tal comprensión y más allá de las intrincadas dificultades disciplinares del emprendimiento, la necesidad de hacerlo desde una alteridad generadora de aperturas epistémicas.

Si el primero de los aspectos es más bien técnico, el segundo constituye una buena propedéutica hacia nodos significativos que propenda a una la reflexión sobre el arte en nuestros días. De esta manera, nuestro emprendimiento, lejos de convertirse en un ejercicio de mera erudición –y por tanto parcial- se presenta como una posibilidad de sondeo en lo que se ha denominado *"crisis y acabamiento del modelo metafísico"*[2], o en términos más claros, *"el declinar de los grandes relatos explicativos"*[3], desde cuyo territorio la idea moderna de arte se constituyó y abasteció su discursividad.

La tarea adquiere importancia si se la hace jugar dentro del campo de posibilidades que se generan al momento de interrogarnos acerca de la importancia que tiene para nosotros indagar un pensar que constituye aquello que, simultáneamente, posibilita y cuestiona nuestro *ser-arte*. ¿Es que acaso nos sentimos incapaces de desarrollar una *capacidad creadora,* y por ello acudimos a residuos significativos que en nuestro ámbito circulan bajo la égida de una permanente enunciación reivindicatoria construida desde un *deber-ser* del arte?

Indagar acerca de esto, ser obstinados al perseguir con rigor el desenvolvimiento de esta problemática, tiene para nosotros un sentido diferente, pues no implica buscar consensos sino apreciar discontinuidades que permitan visualizar saberes ocultos tras la hegemonía poderosa de un pensar dominante, muchas veces presente e inadvertido hasta en sus detractores. Por tanto y desde esta perspectiva, concordamos con Foucault en que "... *se trata más bien de un indagar que vale la pena practicar con obstinación, no como la que busca asimilar lo que conviene conocer o no, sino lo que permite desprenderse de uno mismo, explorar lo que en nuestro propio pensamiento puede ser cambiado mediante el ejercicio de un saber que le es extraño y en definitiva transitar por un pensar que ubica a lo humano en un horizonte constelado de posibilidades en el territorio de las prácticas, sin teorizar en el sentido estricto de instaurar logos y salir al encuentro de ellas...*"[4]. En definitiva entonces, se trata de dedicar nuestra atención a la apertura de horizontes de sentidos en relación a las prácticas artísticas, de posibilitar constelaciones ante la contingencia de un *espacio-tiempo del arte* que parece debatirse infructuosamente cerrado sobre sí mismo.

Esto último otorga a nuestro trabajo un sentido particular y es tal vez el principal motivo para recorrer un camino tan apasionante como expuesto a la posibilidad de fracasar, porque si se tratara de escribir una síntesis de aquello que las prácticas artísticas nos muestran, es decir ser descriptivos en el sentido más amplio del término, pensamos que en buena medida ello ya fue hecho. De ahí que, nuestra atención y resonancia

---

[2] Ver La superación de la metafísica, en Heidegger, M., Conferencias y artículos, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1994.

[3] Lyotard, J. La condición posmoderna, Ed. Cátedra, Madrid, 1984

[4] Foucault, M., Estética, Ética Y Hermenéutica, Ed. Paidos, Barcelona, 1999

hacia miradas y voces en aquellos horizontes que el arte se encargó permanentemente de sustraer, muestre la posibilidad de innovar desde sus propias raíces. Lo demás son palabras libradas al viento, generación de reformas interiores al mismo modelo, pues el arte no puede ser completamente comprendido desde su propia situación y porque además puede sus propuestas pueden ser cualquier cosa menos ingenuas. Sistemáticamente, se han desmontado y revisado sus procedimientos creativos y el resultado es claro. De nada vale la prueba de su origen, antigüedad o esencialidad pues lo que ignora de él es aún más antiguo y lo que está en crisis es el pensar que alentó la propia *idea moderna de arte*.

2. Los textos que dieron consistencia al curso de Educación Permanente, no fueron escritos en un día ni de un solo impulso. En ellos deben ser considerados los materiales producidos a lo largo de una tarea que se fue desarrollando desde hace algo más de diez años. En principio, el emprendimiento se origina en 1994, a través de una línea de investigación desarrollada desde nuestra actividad docente y de investigación en la Cátedra del Primer Período de Estudios del IENBA y que a su vez dió forma a diversas actividades académicas. Ellas son:

Proyectos Institucionales:

- "*La sensibilidad posmoderna como reformulación de las ideas de Barroco*" (-IENBA-1994) [5]
- "*Aproximaciones metodológicas con aportes del área artística en investigación aplicada a la descripción de sistemas complejos para el estudio de imágenes de materiales sometidos a condiciones medio-ambientales diversas en el estudio de la corrosión*" . (-IENBA-FING-2004) [6]
- *"La producción discursiva en territorios de enunciación psiquiátrica y universitaria en relación a la institución artística en general y a las prácticas artísticas en particular, entre 1950 y 1972 en nuestro medio local".*(-IENBA-F.PSI–2006-) [7]

Proyectos de Investigación C.S.I.C.- UdelaR:

- "*La imagen tecnológica. Su incidencia en los procesos creativos en arte*" (-modalidad: Fortalecimiento institucional -1997-) [8]
- *"Itinerarios de la memoria ciudadana: Prácticas artísticas en el espacio urbano*

[5] Baliño, N.: Docente Responsable (–IENBA-UdelaR-)
[6] Rivero, S./ Baliño, N.: Docentes Responsables (–IENBA-F.ING–UdelaR-)
[7] Pastorino, M.: Docente Responsable (–IENBA-F.PSI-UdelaR-)
[8] Odriozola, F. / Baliño, N.: Docentes Responsables (–IENBA-UdelaR-)

como "habitud" y la construcción de la identidad capitalina". (-modalidad: Iniciación a la investigación - 2003)[9]

Eventos institucionales:

- Foro "Cuerpo y memoria ciudadana" (en el marco del Proyecto "*Itinerarios de la memoria ciudadana*", (-IENBA-2004-)
- Primeras Jornadas de Investigación en arte: "*La (in-di) gesta artística: Notas para una hermenéutica de las prácticas artísticas locales contemporáneas*" (-IENBA-Octubre/2006-)

Cursos de Educación Permanente Presenciales:

- "El pensamiento complejo y la imagen tecnológica. Su incidencia en la formación artística superior". (-IENBA-1999-2000)
- "Cibercultura, imagen y sentido". (-IENBA-1999/2000)
- "Percepción, imagen tecnológica y complejidad: Diversidades cognitivas en la formación artística superior". (-IENBA-2000)
- "La imagen tecnológica: Percepción e interpretación o reflexiones en torno a la "muerte del Arte". (-IENBA-2000/2001)
- "Arte y conocimiento. La cuestión de la verdad en Arte después del estructuralismo". (-IENBA-2001)
- "Cuestiones de género en el arte actual". (-IENBA-2001)
- "Procesos cognitivos, subjetividad e identidad: una aproximación al análisis de producciones multimediales en Arte". (-IENBA-2002)
- "Actos corporales. Disputas de identidad y género en Arte". (-IENBA-2002)
- "Arte, sentido y contemporaneidad. Hermenéutica y función en el arte contemporáneo" (-IENBA-2003)
- "Arte y medios tecnológicos. La enunciación estética en la práctica del Arte multimedial". (-IENBA-2004)
- "Cuerpo marginal. Prácticas artísticas locales contemporáneas y pliegues del habitar" (-IENBA-2005)

Cursos de Educación Permanente A Distancia:
(en http//www.internet.com.uy/arteydif)

- Arte, poder y diferencia. Cartografías de la enunciación estética en las prácticas artísticas locales de fin de siglo". (Partes 1 y 2) (-IENBA-2003/2004)
- El (des)pliegue de la imagen (-IENBA-2006)

[9] Pastorino, M.: Docente Responsable (–IENBA-UdelaR-)

Formación de equipos de investigación:

- *"Grupo de trabajo académico para el estudio de las prácticas estéticas contemporáneas locales y regionales"* (-IENBA- 2005)
- *"Grupo de estudio e investigación Cuerpo y tecnología"* (-IENBA- 2006)[10]

3. También y en lo concreto de este trabajo, su contenido surge oportunamente de la tarea sistemática de un equipo interdisciplinario, que adhiere a un modo de *pensar-actuar* universitario y que impulsa a través de la investigación, nuevos modos de sostener la actividad docente intentando generar nuevos abordajes en el territorio epistémico de las prácticas artísticas.

El primer texto, *El cuerpo del Arte y las prácticas estéticas contemporáneas* (N. Baliño) nos introduce en la cuestión del arte en relación a la modernidad y sus efectos en la producción de cartografías de enunciación estética en nuestra actualidad. La insistencia en formular preguntas que emergen de una indagación de la discursividad artística, convocan a aperturas del horizonte hermenéutico para la elucidación de la cuestión del arte en el campo artístico. Pero además, el ubicarnos en la modernidad para dar cuenta de la proveniencia y devenir de la ciencia y el arte como correlato, tiene el propósito docente de establecer un territorio complejo para reflexionar, y en lo posible desmantelar lo constitutivo de la construcción de subjetividad en la *epistheme* moderna cuya producción discursiva aún mantiene vigencia. El cuerpo tecnológico, el cyborg y la operativa de algunos ejemplos de artistas visuales contemporáneos son insumos para reflexionar sobre el tema en cuestión.

El segundo texto, *"Intensidades y dislocaciones en el campo artístico local"* (M. Pastorino), emerge de los resultados de la investigación financiada por la CSIC denominada "Itinerarios de la Memoria Ciudadana: Prácticas artísticas en el espacio urbano como "habitud" y la construcción de la identidad capitalina" (2002). El mismo invita a detenernos en la cuestión del cuerpo, cuando lo pone en juego el propio artista en las prácticas locales contemporáneas; en particular, la interpretación de obras de dos reconocidos artistas locales (M. D'Angelo y R. Lanzarini) utilizando para ésta, algunas nociones filosóficas y literarias. La clave es genealógica, y propone abrir nuevos sentidos a acciones sujetas a un contexto puntual desde una perspectiva singular, es decir, desde una actual encarnadura. Pero también se pretende esbozar un pensamiento sostenido desde una operativa desmanteladora de categorías férreas y binarias, en procura de dar consistencia discursiva a los lugares indecidibles de la enunciación que surge en la misma operativa. El cuerpo, entonces, consigue soslayarse como categoría para inaugurar nuevos territorios para la producción de sentidos. La cercanía de las experiencias de vida con los artistas devienen de los encuentros cordiales y del seguimiento de sus obras en un

[10] Carrera,D.: Docente Responsable - Baliño, N.: Tutor (–IENBA-UdelaR-)

momento particular. Los intercambios de miradas sobre la situación del arte, en relación al campo artístico, fue una de las razones para focalizar la discursividad en la cuestión institucional. De esta manera, este texto impugna el discurrir por separado de la ética y la estética, cuando el acontecimiento artístico está influido profundamente de la interpelación política.

El tercer texto, "Teatro de la Espontaneidad en Bellas Artes" (Raúl Sintes), es producto de una actividad realizada en el Curso de Educación Permanente. En la misma se desarrolló la noción de heterónimos desde el dispositivo del teatro espontáneo, llevada a cabo por el mencionado médico psiquiatra, docente de la Facultad de Psicología y Director de la Trouppe Uruguaya de Teatro Espontáneo /LA TUTE).

La noción de *disposible*, de Kesselman, re-creada por el autor en el devenir de la producción del dispositivo, interpela la unicidad del sujeto, es decir, las categorías lógicas que lo constriñe y performa, constituyendo una clave eficiente para deconstruir las categorías clásicas de autoría, genialidad, etc., propias del campo artístico para inaugurar otras abocadas a la producción (poiesis) y a la crítica de los modos de ser de la modernidad. A su vez, nos conduce, desde una perspectiva fecunda de un pensar filosófico, a revisar las teoréticas del proceso creador (en relación a los procesos creadores) que atañen a los campos disciplinares de linaje psicológico y que son inherentes al acontecimiento estético. Este dispositivo fue una inflexión en el devenir del Curso, en tanto que celebró la apertura de otros registros y repertorios de espacios para la producción de conocimiento sobre el acaecer estético. En ese sentido, la propuesta de multiplicación del Teatro Espontáneo, al consignar de una manera única e irrepetible la puesta en escena, favorece las inauguraciones interminables de definiciones singulares sobre la cuestión del arte, impidiendo, o por lo menos, obstaculizando posibles clausuras axiológicas.

Estos textos no obligan una visión de convergencia, pero sí una lectura atenta para la co-construcción de un campo complejo de problematización de lo que el arte, como puesta a punto de una verdad, intentando desplegar en su acaecer la producción de otras *formas* de conocimiento y de habitar el *mundo de la vida*[11].

4. Finalmente y en estas circunstancias, la preocupación ha sido siempre la misma: encarnar las prácticas artísticas y sus enunciados en la cotidianeidad y ambos en territorios de discursividad abordados desde lo interdisciplinar. Por supuesto, la tarea nos sobrepasa. Tenemos plena conciencia de ello y a medida que pasan los años mucho más, pero le encontramos sentido el haberla planteado. Por esto el material es simplemente un punto en un círculo de problemas; por tanto parcial, siendo su principal valor el intentar ser un aporte hacia algunas cuestiones que en general no están reflejadas en la preocupación especifica en el campo del arte. Su objetivo esta-

[11] 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,Fenomenología de la percepción, Ed. Planeta, 1982)

ría cumplido si incita al desarrollo de esas cuestiones, superando sus iniciales planteamientos, y esto dicho en el mismo sentido que, salvando las distancias, Heidegger intentó al ubicar la cita del Sofista de Platón en *Ser y Tiempo* y que nosotros parafraseamos:

"... evidentemente estáis hace ya mucho familiarizados con lo que queréis decir propiamente cuando usáis la expresión arte, mientras que nosotros creíamos antes comprenderla, más ahora nos hallamos perplejos...".[12]

Norberto Baliño
Noviembre / 2006

[12] la cita del sofista de Platón refiere a la expresión ente en lugar de arte (en Heidegger, M., pág.. 10, Ser y tiempo, Ed Planeta-Agostini, Bs.As. 1993)

EL CUERPO DEL ARTE Y LAS PRÁCTICAS ESTÉTICAS CONTEMPORÁNEAS.

Norberto Baliño

"Largo es el camino que nuestro pensar más necesita.
Lleva a aquello simple que hay que pensar bajo el nombre de logos.
Son pocos aún los signos que indiquen este camino".
(Heidegger)

"...sin embargo poéticamente, habita el hombre en esta tierra..."
(Hölderlin)

Preliminar

El propósito de indagar acerca del cuerpo del arte en nuestra cultura, es para nosotros, repensar [1] sus procesos de producción de subjetividad [2] y los correlatos de la experiencia estética en el mundo de la vida [3]. Sin embargo puntualizamos 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 en un 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 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 llamado arte contemporáneo, se busca interrogar lo-estético de la experiencia constitutiva de la inter-subjetividad contemporánea. Para esto, el soporte

---

[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".(en Foucault, M. "Las palabras y las cosas", 1987, Ed. S. XXI, Barcelona)

[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)

conceptual de Merleau-Ponty, Heidegger, Foucault y Deleuze, nos permite interrogar la diversidad de formas de la experiencia estética, los artefactos[5] y discursos que le dan corporalidad a lo subjetivo en arte.

También, desde ese marco y en procura de aperturas significativas, interpretamos algunas prácticas artísticas en relación a las conformaciones subjetivas cuyas discursividades constituyen insumos de interés hacia la indagación de la clausura[6] de las categorías dicotómicas Prácticas-artísticas / Discurso-académico.

Finalmente, buscamos problematizar la propia noción de experiencia estética, en particular ante la porfiada aspiración de su definición logocéntrica que, desde lo institucional, procura constituirla en una cualidad propedéutica de corte pedagógico en arte y a la vez, legitimadora de las prácticas artísticas. Por otra parte, nuestra tarea intenta relativizar y tal vez desarticular, esa carga cada vez más frecuente en ámbitos donde se despliegan discursividades de tipo axiológicas [7] tendientes a dar un único sentido al pensar estético, filosófico y ético. Para ello y a modo de herramientas utlizamos –en busca de aperturas hacia otras visibilidades- categorías movibles (un simil de los indecibles de Foucault[8]) que operen en territorios de enunciación del arte.

La pregunta por el enunciado artistico

El 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 fuga de significados, es decir en lo que dio en llamarse el acabamiento de logocentrismos y estetocentrismos. A su vez, salir al encuentro significativo de las prácticas artísticas contemporáneas es, para nosotros y desde esta dimensión interpretativa, inda-

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

[5] En el sentido que no refiere a una modalidad artística concreta, sino que alude a las múltiples posibilidades de productos estéticos.

[6] En el sentido del acabamiento de la dialéctica del orden dualista implícito en toda categorización dicotómica al procurar instaurar logos y que caracterizó a la modernidad en occidente.

[7] Es decir de tipo deontológico (deber ser) 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.

[8] 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 Foucault, M., "El orden del discurso", 1999, Ed. Tusquets,Barcelona)

gar sobre sus alcances como proyecto[9] y función social.

Ahora bien, ¿Cómo salir al encuentro significativo de acontecimientos que se diluyen y reproducen al momento de su emerger? ¿Existe alguna posibilidad de abordaje sin acudir a herencias significativas sustentadas en la lógica que nos dice que necesariamente en esas prácticas existen, una intención, un significante y/o la certidumbre de un único horizonte de sentido?

Estas interrogantes nos llevan a reflexionar sobre los códigos implícitos de un pensar, a meditar sobre esos aludidos residuos significativos y su 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[10] la causa de lo indagado a través de una racionalidad dialéctica. Es decir, el sometimiento a la fuerte presencia de un modelo epistemológico donde el conocimiento surge –en su aspiración hacia una verdad estable- de superar la doxa de lo sensorial-fenoménico para ir al encuentro con lo esencial (un punto de partida, un origen) y desde allí, dialécticamente, instaurar logos[11].

Sin embargo, solo, este proceder logoteórico no es suficiente, pues la epistheme moderna, nos muestra también el ineludible proceso de verificabilidad del orden resultante para ser transformado en regla, es decir, para procesar su canonización. Precisamente,

---

[9] Utilizamos la noción de proyecto 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 las 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".

[10] En el sentido del juego de desocultación-ocultación y su sometimiento al logos que hace alusión Heidegger al referir al origen del pensar occidental, en "La época de la imagen del mundo". 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 "apariencia" 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.

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

es esa racionalidad aplicada a través del cálculo y la medida como instrumentos procedimentales, que sus fines se delimitan y que ese pensar logoteórico y racionalizante (ratio) se materializa 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 especificar y canonizar sus alcances cognitivos y reconocimiento epistemológico, afecta también a su territorio activo, es decir sus prácticas y enunciados estéticos.

Precisamente y en ese contexto de aspiración autonómica del arte, visualizamos el Laocoonte[12] de Leesing, 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 conocida frase de Horacio (65 aC-8 dC) "ut pictura poiesis" (el arte es como la poesía) constuye uno de los principios básicos de la teoría humanista del arte. En el centro de esa polémica, la crítica de G. E. Leesing delimita 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." [13]

Para justificar su distinción, Lessing apela a las categorías kantianas de "artes del tiempo" y "artes del espacio", al vincular la poesía a "lo sublime masculino, de carácter temporal" [14] y las artes visuales (pintura y escultura) a "lo bello femenino, de carácter espacial" [15]. 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 Leesing 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" [16].

Para la teoría humanista del arte, ese "no-es-como", re-envía el enunciado estético

---

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

[13] en Gombrich, E., "Tributos"(pag.28 y siguientes), 1990, Ed. F.C.E., México.

[14] ibidem

[15] ibidem

[16] Gombrich dice al respecto que: "...cuanto más se lo lee, el Laooconte, 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.

al territorio de lo esencial, es original y aporta localía, pues en palabras de Leesing allí, en el origen, "radica la esencia que existe entre la cosa y el lenguaje que la dice".[17] 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" [18] (las palabras) y de "signos naturales" [19] (los íconos). Esto muestra también el reflejo del modelo que requiere lo propio de cada campo cognitivo, lo propio de un reconocerse, de un pertenecer-a, es decir las carcteristicas que permiten identificar y apartar.

A su vez, la racionalidad de este modelo categorial (ratio) domina no sólo el mundo de las palabras y las cosas, sino las cuestiones propias del "mundo de la vida" que quedan subsumidas bajo la finitud del límite que indica que, sentir y pensar son mundos apartados. Ahora bien, ¿Como superar ese orden, sin reproducir en la propia superación la mismidad del modelo?

Aquello que escapa al límite de la normativa del modelo, a su finitud, sería lo que desestabiliza los principios en los que se basa, es decir para nuestro caso, los principios de identidad y no-contradicción del logos. Sería, desarticular la certidumbre de lo claro y distinto, es decir de los principios que permiten identificar y apartar. Sería, lo voluble y ambiguo. Sería, renegar de las cadenas causales a través de una metamorfosis contínua de significados que fugan del sentido unitario de un después antecedido por un antes. Seria incursionar en un espacio-tiempo diverso y difuso. Sería, dejarnos llevar por la "fascinación de lo infinito"[20]. En definitiva, sería superar la mismidad que invoca el modelo, para ubicarse en el mundo de Hermes[21] y desde ese mundo pensar lo-alternativo.

Pensemos entonces ¿qué significa lo-alternativo ?

---

[17] ibidem

[18] ibidem

[19] ibidem

[20] Umberto Eco, en "Interpretación e historia" (pag.25, en Collini Stefan, "Interpretación y sobreinterpretación", 1992, Cambridge University Press) dice 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 contínua simbolizada por Hermes que es ambiguo y la negación de aquellos principios.

[21] 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)

Lo-alternativo, concepto que en nuestros días se ha vuelto casi una moda, implica ubicarnos en un espacio descentrado del designante de lo no-oficial, un espacio de posibilidades diferentes[22] a lo designado desde la taxonomía dualista que refleja el orden instituído. 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 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 necesita articularse dialécticamente con lo-mismo, para poder aspirar a ser también logos y reforzar su otredad-mismidad. En definitiva, decir lo-mismo es para y con lo-otro.

Por tanto el invocar lo-alternativo como el escape al orden, nos lleva al trastocamiento de lo imaginable, a lo inhabitable de un si-mismo, a los no-pensables, a lo excluído de la racionalidad dialéctica y dualista, a lo abyecto. Es decir, navegar a la deriva en un mundo irreconocible y cambiante, al delirio, a la inhabitabilidad del lenguaje significativo, algo así como el mundo invocado por Rimbaud en Carta al vidente, donde "... YO es otro..".

En ese territorio, cualquier conocimiento que aspire a ser-verdadero tendrá necesariamente que ser circunstancial y 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 "un doble espejismo" [23]. En ese estadio, como dice Lacan, "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" [24]. ¿Qué hacer entonces?

Jung explica que, cuando una imagen divina se nos hace culturalmente demasiado fa-

---

[22] ver en esta publicación Sintes, Raul, "Los disposibles en el teatro de la espontaneidad".

[23] apelamos al concepto de "estadio del espejo" que Jacques Lacan, creó el 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 psicoanalisis", 2002, Ed. Longseller, Bs.As.)

[24] (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)

miliar 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 [25].

En este sentido, viene al caso considerar la expresión heideggeriana en "La época de la imagen del mundo", donde indica que asistimos a una era en que los dioses han huído: "... 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 los dioses han huido. El vacío resultante se colma por medio del análisis histórico y psicológico del mito".[26]

Algo similar explica, Umberto Eco [27] al exponer la co-habitación con lo inentendible en el mundo greco-romano del siglo II-dC. Allí, muestra Eco, que el racionalismo clásico greco-romano denominó "boroboros" (los que balbucean) a aquellos que por provenir de otras regiones, no hablaban adecuadamente y que derivó en el término bárbaro, cuya etimología significa el extranjero, el que habla raro (el que balbucea), el que resultaba extraño e incomprensible. Pero también y paralelamente, acota Eco, había en ese mundo oficial 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 sublunar 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..." [28]

En ese trastocamiento del orden del sentido oficial, lo sagrado emerge como lo-incom-

---

[25] Jung, Carl, "Los arquetipos y lo inconsciente colectivo", 1990, Ed. Trotta S.A., Madrid.

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

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

[28] Umberto Eco, "Interpretación e historia"(pag.25, en Collini Stefan(compilador), "Inter-pretación y sobreinterpretación",1992,Cambridge University Press)

prensible, con una carga de misterio a través de lo inexplicable para los ojos de la lógica clásica y donde el sentido a su vez, surge de una lógica empática entre las palabras y las cosas. Ese mundo en que las palabras son las cosas [29] es 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-esencial-genérico 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 significado porque remite a una escala musical, y esto a su vez porque remite a una jerarquía de ángeles y así ad infinitum..". [30]

Esa indefinición de un origen del origen –el misterio de lo divino- es también indefinición de un significado final, pues ella 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 a su vez, 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 esta afirmación (algo es igual a algo) nos indica la reducción del espacio entre los dos términos, el comparado y el comparante referencial y 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 [31]. Si además en nuestra era tecnológica, el pensar moderno se encuentra jerárquicamente instaurado como conocimiento-legítimo a través de lo procedimental del método, en 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 Heidegger sostiene: "El principio de identidad habla del ser de lo ente. El prin-

[29] Acerca de la cuestión de las palabras y las cosas en el pesamiento occidental es ineludible el texto "Acuñación del concepto de 'lenguaje' a lo largo de la historia del pensamiento occidental. Lenguaje y logos" en pág. 487, Gadamer H., "Verdad y Método",1993, Ed. Sigueme, Salamanca.

[30] ibidem

[31] ibidem cita 8 de este trabajo.

cipio 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 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. ..." [32]

De este proceder surge un mundo ensimismado, tedioso, repetitivo. Y allí, en ese mundo, recordamos 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[33] 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"[34], es elocuente respecto a 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

---

[32] 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.

[33] Para profundizar en este concepto, ver Bassols, M., "Fenómeno, Estructura y Sujeto. El debate de Lacan con Merleau-Ponty", 1987, Ed. Paidos, Barcelona.

[34] en Koyré, A., "Estudios galileanos", 1980, Ed. Siglo XXI, Madrid.

constituída 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. 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-visual, muestra la abstracción racionalizante de un logos como base de un saber que construye una mirada[35].

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, ella es el objeto de su mirada. Respecto a esto, H. Gümbrech exponía en 1998[36], "...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

---

[35] 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 re-presentación de la naturaleza según una peculiar óptica especular".

[36] Gümbrecht, Hans, "Milenarismo 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. Montevideo-Uruguay. 1999, Ed. del Dpto. de publicaciones de la Licenciatura en Ciencias de la Comunicación – UdelaR.

autoproductor de saber. Eso es una concepción totalmente nueva, aportada por la modernidad" [37]

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[38]. 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 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 adviene dual. Por una parte, como cuerpo-físico mensurable y estereotipado en un mundo llamado objetivo que luego, bajo la égida del cogito cartesiano, estará comprendido en un sistema de re-presentación analítico, es decir que distingue y separa en partes un todo aspirando a llegar a conocer sus principios o elementos considerados esenciales, siendo el sustento de esa representación la geometría y el álgebra y por otro, como cuerpo sub-jetivo 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 también 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 "prototipos abstractos" como los llama la epistemóloga argentina D. Najmanovich[39]. Esos prototipos[40], expone Najmanovich, 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- surgen puntos de vista que sin embargo están atravesados por una mirada cuya pretensión es universalizante

---

[37] ibidem

[38] 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)

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

[40] En el sentido de modelo original realizado acorde a determinados fines ideológicos y de mundo, por tanto ejemplar y epigonal.

y que podríamos resumirla según sus proveniencias [41] 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
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 ahora 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 considerado incierto y cambiante no puede proveer verdad y allí 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".[42]

Desde estos principios (cartesianos) el universo resulta analítico y maquínico, es decir, constituído por partes que dirigidas y ordenadas configuran un todo coherente, estable, explicable y abstracto. Como es sabido, ese mundo- mecanismo[43] articulado como combinación de partes regidas por leyes matemáticas y constituído 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" (alma o psiquis humana sometida a la razón) que como sustancia

---

[41] Cuando decimos proveniencia hacemos alusión a la genealogía como práctica que M. Foucault expone en "Nietzsche, la genealogía, la historia" (en: Microfísica del poder, 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 inmanente 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.

[42] Descartes, R. "Meditaciones metafísicas", 1988, Ed. Alianza, Madrid.

[43] En el sentido de estructura y combinación de partes constitutivas. En adelante, hacemos referencia a esta definción en cursiva.

Divina se constituye en garante epistemológico de lo verdadero.

Desde esta perspectiva advienen, 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" [44], 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.
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-ocultación [45] 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" . [46]

---

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

[45] Ver nota 8 y Heidegger, M.,"Seminario de Le Thor"(pág. 39),1995, Alción-Editora,Bs.As.

[46] ibidem

La pregunta sobre el cuerpo

La pregunta alude a la problematización de la dicotomía sujeto-objeto y su proyección cuerpo-mente, que desde la 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, hablamos de cuerpo, es decir estamos intentando trasladar al orden de lo discursivo, lo que deleuzianamente podríamos llamar una "lógica del sentir" [47] de nuestra experiencia corporal. Sin embargo y no obstante la evidente inconmensurabilidad de esto, ambos -experiencia y lenguaje- aunque de distinto orden, son constitutivos de la experiencia-del-cuerpo.

Ese distinto orden, esa inconmensurabilidad, muestra, a su vez, una difícil transferencia entre lo-corporal y el-lenguaje (aquí podríamos aludir a la noción de entropía de información [48]), 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 [49].

Ese cuerpo del lenguaje, mediador activo entre el cuerpo de la experiencia y el organismo vivo que despliega multiplicidad de sentidos y cuyo agenciamiento

---

[47] Adoptamos el sentido que Deleuze, en relación con el artista Francis Bacon, define como "lógica de la sensación": "...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 Deleuze, G., "Francis Bacon. La lógica de la sensación", 2004, Ed.Paidós, Madrid)

[48] Concepto aplicado en física y que a partir de Shanon (Shannon, C, "Teoría Matemática de la Comunicación", 1985, Ed. Forja, Madrid) se utiliza referido 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 aleatoriamente uno solo.

[49] La noción 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 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. París)

está en conexión con otros agenciamientos, está atravesado por múltiples imaginarios desde la experiencia social e histórica configurando, al perder centralidad, unicidad, límite, lo que Deleuze llama (CsO) "cuerpo sin órganos" [50]. Y si bien, "nombrar algo es, en un sentido muy real, convocarlo a ser como uno lo ha nombrado" [51], esa convocatoria adviene en un ámbito de fronteras movedizas al performatizarse[52] desde una articulación y desarticulación permanente.

Preguntamos entonces, ¿cómo concebir la experiencia del cuerpo?

Desde la perspectiva fenomenológica de Merleau-Ponty, la experiencia del cuerpo deviene en expresión del comportamiento concebido en la construcción significativa como existencia-en-el-mundo. 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 concluída y menos aun como objeto. Allí, en el mundo-de-la-vida, sujeto-objeto son relación y co-implicación, por tanto las fronteras de la conciencia como

[50] Deleuze alude en Mil mesetas (Deleuze,G. y Guatari,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.

[51] Pearce, Barnett, "Nuevos paradigmas, cultura y subjetividad",1995, Ed. Paidós, Barcelona, citado por D. Najmanovich en "El sujeto encarnado: Limites devenir e incompletud" (2004- http://www.fac.org.ar)

[52] Aludimos aquí al concepto utilizado por Austin, J.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.

interioridad y el cuerpo como límite con el mundo, se desvanecen en lo que el primer Heidegger [53] llamó da-sein.[54]

Este devenir sujetos-en-el-mundo a través de la epojé[55] 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, y supera cualquier esencialismo de corte metafísico de la ciencia y concibe a la experiencia como percibir-enactivo[56] del cuerpo. Desde una perspectiva feno-

---

[53] Básicamente cuando se hace referencia al "primer Heidegger" se alude al Heidegger de "Ser y Tiempo".

[54] 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. Hottois 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 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".

[55] 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.

[56] 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.

menológica, entonces, el cuerpo acaece enactivamente, en significante-significado, centro- 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 enactividad entonces, no es algo definido de antemano como categoría, ni visualizado como claro y distinto, y esta circunstancia nos pone una vez más ante requerimentos 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[57] 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. Es ante esta afirmación que nos preguntamos:

¿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...?." [58]

Presumimos que la tradición humanista instauró dos caras de un 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 paradojal afirmación de que la técnica moderna como instauración de otro-mundo-ajeno-a-lo-humano (el mundo de los artefactos técnicos) pervive contrapuesto a lo-humano y como tal alienante. En otras palabras, instauró el mito de la máquina como lo-otro de lo-humano, caracterizando esa otredad como inconmensurable y antagónica dada la naturaleza constitutiva de los elementos a comparar.

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 co-

---

[57] "En el sentido que Foucault utiliza en "La arqueología del saber", 1980. Ed. S. XXI, Barcelona, al exponer que "...es el lenguaje el que expresa predominantemente la agencia humana y el poder." "El discurso no se aplica a un mundo pre-formado, es más bien un proceso activo de composición, en donde se encuentran ensamblados elementos discursivos y no-discursivos"

[58] Las palabras y las cosas, 1987, Ed. Siglo XXI, Barcelona.

nocimiento 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. Mumford[59] al ubicar a la ciencia como indagación y aspiración de lo verdadero por sobre la creencia y por tanto proyección de lo humano, en contraposición a la subversión tecnologica 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 como alguien cuya humanidad proviene del carácter técnico de su existencia, sino que: "... por naturaleza, el ser humano es, homo-sapiens, y sólo secundariamente homo-faber".[60]

Pero ¿es la ciencia moderna la correspondencia de un ser-deseante que mediante un pensar despojado[61] procura lo verdadero, como parece afirmarse desde la tradición humanista?

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

Esta afirmación 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?

---

[59] Mumford, L."Arte y técnica", 1952, Ed.Nueva Visión, Bs. As.

[60] Ibidem.

[61] 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 cada vez más decididamente relacionadas entre sí- es su legítimo acabamiento. La Filosofa 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)

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." [62]

El sentido de lo metódico en lo científico, no refiere a lo instrumental del proceder hacia un objetivo, sino a cómo hacerlo, a la técnica, 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 científicamente verificable y legitimable. 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 la modelización de un mundo 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 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" [63].

La pregunta por el corpus del arte

¿En qué medida el arte se vincula con esto?

Ese someterse de la ciencia al método parece persuadir al arte a través del advenimiento de la Estética disciplinar[64] (Baumgarten) como correlato epistemológico de aquella y de la estética kantiana al sintetizar la verdad en Arte a través de la experiencia estética y su caracterización.

---

[62] 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.

[63] 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.

[64] Hacia 1750, se publica Aesthetica, de Alexander Gottlieb Baumgarten, en ella se propone vincular la reflexión sobre el arte y sobre la belleza. Baumgarten también 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).

En principio y desde su propósito disciplinar, la Estética de Baumgarten parte de una base conocida, el atribuirle 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 paradojalmente, estatuír su correlato artístico al tratar de definir su especificidad. A su vez, esa especificidad del arte se centra en las interrogantes y especulaciones acerca de lo-bello, el-gusto y la experiencia estética, que al tratar de sistematizarlos y establecer los límites del conocimiento-sensible, encuentran en la Estética disciplinar de base analítico-racional, 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, suceptibles de explicaciones causales, en la representación. La Estética, en cambio, ha de iluminar las 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" [65].

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.

---

[65] Baumgarten, A.G. Hamann, Johann Georg Mendelssohn, Moses Winckelmann, J.J., "Belleza y verdad. Sobre la estetica entre la ilustracion y el romanticismo". 1999, Ed. Alba, Barcelona.

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"[66], 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"[67] . 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" [68]. 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.

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 diga en la Crítica del Juicio 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".[69] Es decir, la belleza no emana 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[70] 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 dicendo: "... 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

---

[66] Citado por Bayer.R, "Historia de la estética", 1987, Ed. F.C.E., México).

[67] Citado por Bayer, R. "Historia de la Estética", 1987, Ed. F.C.E., México.

[68] Citado por Bayer, R. "Historia de la Estética", 1987, Ed. F.C.E., México.

[69] ibidem

[70] en el sentido de la conmoción que se experimenta ante el objeto estético.

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". [71]

Por otra parte y siempre 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.[72]

Así, la experiencia estética a través del juicio, se constituye en universal 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 apelativo a la razón y el entendimiento que ese sujeto uni-

[71] Gadamer, H., "Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica", 1993, Ed. Sigueme, Salmanca-España.

[72] "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 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).

versal alcanza la "idea de lo sublime" [73] y aunque no todo sujeto tiene capacidad para lo-sublime, ella se obtienecognitivamente, para Kant, 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 esto, en Introducción a la estética, Hegel al expresar 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", 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, para Hegel, "no es otra cosa que la manifestación sensible de la idea".[74]

---

[73] "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 asi 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)

[74] Hegel,G.,"Introducción a la estética",1997, Ed.Península, Barcelona.

Por esta vía, la estética hegeliana busca recomponer el equilibrio roto en la dicotomías clasicismo/romanticismo y su correspondencia forma/contenido. Para ello entiende que la verdad en arte adviene a través de las "concepciones de mundo" [75], 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 que ubica al arte como único ámbito de concreción de lo veritativo, (expresada a través de un "....arte universal y progresivo capaz de conducirlo a un contínuo desarrollo y a una verdad comparable –o superior- a la de la filosofía y la ciencia" [76]) por entender que la 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 de si la pretensión de verdad distinta que existe en el arte a través de la experiencia estética, está por encima o subordinada a las ciencias.

Pero además, esto nos remite a una cuestión quizás más relevante, como es, discernir a quién corresponde responder y fundamentar epistemológicamente la noción de la experiencia estética como otra-forma de conocimiento y cuáles son los procedimientos para ello.[77]

Evidentemente la aspiración del arte 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-puro (teoría), 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.

---

[75] Gadamer, H., "Recuperación de la pregunta por la verdad en arte", pag.138, en "Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica", 1993, Ed. Sigueme, Salmanca-España.

[76] Bowie, A."Scheeling: el arte como órgano de la filosofía", en "Estética y subjetividad", 1990,Ed. Visor, Madrid.

[77] Por la problemática de la verdad en arte sugerimos consultar Gadamer, H., "Recuperación de la pregunta por la verdad en arte", pag.138, en "Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica", 1993, Ed. Sigueme, Salmanca-España.

En este sentido nos parece muy clara la sintesis que realiza Maurizio Ferraris en "El valor gnoseológico de la obra de arte y sus problemas", pág.171[78]) en la que establece dos grandes líneas de fundamentación teórica, una referida al método y otra a la cuestión de la verdad:

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), que indica la imposibilidad de verificar cualquier valor de verdad de la filosofía del arte y por ello su inaccesibilidad a cualquier nivel de cientificidad 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 ésta debería estudiarse dentro del campo científico de una lingüística general. En cambio en relación a la verdad en arte Ferraris pone como ejemplo los planteos de Heidegger especialmente los de "El origen de la obra de arte" (1952), pues 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 atribuyendose un valor veritativo absoluto (Heidegger); se invalida globalmente su legitimidad (A. Ayer); o se salva (justifica) la función del Arte bajo una poética del lenguaje, pero dentro de una lingüística general (Jakobson)" [79]

La pregunta por el cuerpo, arte y tecnologia

¿Existe hoy, alguna concepción del Arte que permita considerarlo desde alguna dimensión de la experiencia estética como producción de saber específica? ¿Desde qué ámbito proviene la apelación a la que corresponde el Arte en sus manifestaciones y modalidades?

---

[78] Ferraris, M., "Estética, hermenéutica y epistemología, Apéndice 1 en Givone, S., Historia de la estética", 1988, Ed. Tecnos, Madrid.

[79] 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 y aun ellas en la actualidad, pertenecen a un universo diverso y global cuya constitución y organización son proyectadas, conducidas o atravesadas por la tecnología.

Aquel "triunfo del método" del que hablaba Heidegger aludiendo a Nietzsche, se proyecta hoy 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 y velocidad del tiempo en que se procesan, es decir en su propia condición tecnológica.[80]

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 se distancia de ellos, la naturaliza y la interviene a través de su técnica para utilizarla según fines. Esa parecerían ser sus-

---

[80] Viene al caso el "Seminario de le thor" dictado por Heidegger en 1969, donde expone: "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 ónticamente 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".

cintamente los aspectos relevantes de la condición moderna[81]. 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 desvanecimiento 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 también 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 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 distorsión de un cuerpo-propio, normal, límitado, 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 la presencia-no presente de un, como lo llama Virilio, "cuerpo espectral" [82] pero, acotamos nosotros, sin culpables. Un cuerpo espectral en un espacio-tiempo no canónico, ni ejemplificable, pues ese "cuerpo no reside en ningún lugar propio o ajeno" [83], ausente toda huella subjetiva que habilite la distinción entre lo-propio y lo-ajeno, entre lo-natural y lo-artificial.

De ahí que podamos decir que el cuerpo tecnológico es 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 de un devenir cibernético del cuerpo (cyborg[84]), cómo concebir las prácticas artísticas?

Apelamos una vez más a Heidegger, que en su célebre "El origen de la obra de arte" [85] medita sobre la performatividad que adviene y a la vez inaugura la experiencia de la creación artística. En dicho trabajo, al decir que el Arte se corresponde con la phýsis[86]

---

[81] Para profundizar sobre este tópico ver Ortega y Gasset, J., "El mito del hombre allende la tecnica" en Teorema Revista Internacional de Filosofía, 1998, Vol. XVII/3 en http://www.oei.es

[82] "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" (Virilio, Paul, pág. 47, "Cibermundo ¿Una política suicida?", 1997, Dolmen Ediciones, Santiago.

[83] Viscardi, R.,"La verdad del equilibrio"en "Actio" Nº 1, 2002, Revista semestral del Depto. de Filosofía Fac. de Humanidades y Ciencias de la Educación, Montevideo Uruguay.

[84] Mezcla de las palabras cibernético y organismo, en inglés cybernetics, organism.

[85] Heidegger, M., 1996, "El origen de la obra de arte" en "Caminos del bosque", Ed. Alianza, Madrid.

[86] ibidem.

"como primer nombre del ser", como lo que deviene en 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[87] 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[88]) es su propia esencia que a la vez hace imposible una definición del arte sin caer en el circulo vicioso de la pregunta por el origen.

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.

La cada vez más evidente tendencia social 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 paradojalmente 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

---

[87] Heidegger señala que en los griegos asistimos a una remodelación del sentido de la techné ya que hasta Platón, el término techné (en latín se traduce por ars) está asociado a episteme, en la medida en que el saber es considerado como desocultar. A partir de Aristóteles (en Ética a Nicómano, VI, Cáp. 3 y 4) episteme y techné se consideran disjuntas. Heidegger concluye que la techné en el mundo griego, designaba el desocultamiento (aletheia, que en latín se traduce como veritas)) que produce la verdad en "el destello de lo que parece, y en ese sentido techné designa la producción de lo verdadero en lo bello", de allí que para la poesía, la cosa poética, concluye Heidegger, "penetra todo arte, todo acto por el cual el ser esencial es desvelado en lo Bello". (entrecomillado extraido de "La proveniencia del arte y la determinación del pensar" en "Heidegger: Ensayos y Conferencias", 1986, Ed. Gallimard, París.

[88] 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 autopoiética. Es decir, que se entiende la vida desde un punto de vista sistémico (como sistema de vida), con propiedades que emergen al ser estudiado segun niveles de complejidad.

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 estetocéntricas 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 re-presentacional. 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 estatuído. 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" [89], 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.

---

[89] Vattimo, G., "La sociedad transparente", 1990, Ed.Paidós, Barcelona.

Cuerpo marginal

Abordar la contingencia es también incursionar en el territorio de una corporalidad tecnológica en aquel devenir cyborg del cuerpo. Allí, los conceptos aportados desde áreas como la tecnología, la informática, la bio-ingeniería que, al incidir en campos de enunciación estética, lo complejizan. No obstante, los cruces epistemológicos y la transversalidad de las prácticas estéticas y su discursividad, permiten intuir dispositivos de agenciamiento de la corporalidad.

Por otra parte, el cuerpo tecnológico emerge, no como soporte intervenido por las prácticas, 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. En otras palabras un Frankenstein pero sin conclusión ni anclaje como producto de autor.

¿En qué consisten las prácticas artísticas en lo mediático-tecnológico?

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, ya no como sujeto-arrojado-al- mundo[90], sino al territorio de lo abyecto, donde todo es confuso, ambiguo, no-deseable, indefinible. Allí encontramos aleatorias referencias al cuerpo. Por ejemplo, la producción vanguardista de algunos artistas de fines de los 60, en el momento en que el cuerpo se constituyó en soporte-encarnado [91] del llamado body-art. En él, la experiencia creativa era el acontecimiento del cuerpo en el reconocimiento de los límites de-sí-mismo, su interrelación espacio-

[90] Aludimos a lo que Heidegger señala en Ser y tiempo, al interrogarse sobre el ser desde el ángulo de una analítica existenciaria - no existencial, ya que Heidegger se desmarcó del existencialismo-, donde "...percibe que ese ser adviene en el mundo contemporáneo signado por un "defecto" ontológico, estructural, como consecuencia de haber sido arrojado al mundo, a una existencia deudora y culpable. Para Heidegger ese estar-arrojado, es estar-en-el-mundo y muestra el carácter finito y negativo de la existencia". en Casalla, M., "Crisis de Europa y representación del hombre. Un ensayo sobre M. Heidegger", 1977, Ed.Castañeda, Bs. As.

[91] Al decir "soporte-encarnado", aludimos a la noción fenomenológica de Merleau-Ponty a través de la cual, el cuerpo 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.(en Merleau-Ponty, M., "Fenomenología de la percepción", 1988, Ed. Planeta-Agostini, Barcelona)

tiempo e incluso la referencia al límite de lo vital a través de los rituales de sangre que aludían a la muerte[92].

Más cercanas en el tiempo, sobrevienen prácticas corporales desarrolladas a través del ritual del espectáculo de la reproductibilidad y performatividad mediática. Allí ubicamos la propuesta de Orlan [93], 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- 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 Géróme, 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 desde la virtualidad mediática de la red que habilta la apropiación –la suya incluída- por

---

[92] "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)

[93] La sala de operaciones de Orlan, se constituye en el lugar (atelier?) en el que la artista lleva adelante la obra de si-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. (en Revista Lápìz, Nº 132, Mayo 1997, Madrid, España)

parte del espectador. El acto traspasa los límites de lo estrictamente fáctico –en este caso una cirugía, dos cirugías, etc.– para emerger desde el acontecer mediáticamente como 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"[94].

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.

Esa experiencia-del-cuerpo, pone de manifiesto que éste no es más que un núcleo significativo, manteniendo el presente-vivo como un espectáculo visible y difuso. Así, esa polidimensionalidad de las prácticas artísticas traspasan lo categorial de las taxonomías clásicas de la experiencia estética que replanteando el orden estético y su régimen perceptivo, su fundamento ético y su saber, la redimensionan como territorio de acción, como espacio de prácticas con lo-sensible: un espacio de juego con el saber y de experimentación con la existencia. Ese redimensionamiento de la experiencia estética, en la medida que se trata de un proceso de relación a través de una percepción, la problematiza y disemina a la vida misma. En ese sentido y tomando como referencia a Deleuze y Guattari, podemos decir que esa conformación, ya que se trata de un proceso de composición entre diferentes subjetividades que se ponen en relación a través del ejercicio de una percepción, se le puede llamar cartografías[95] y su configuración emerge ahí, donde diferentes líneas de fuerzas se ponen en relación, se constelan produciendo un determinado trazado. Dichas cartografías constituyen una especie de composición abierta, con varias entradas y articulaciones, cuyo entramado se conforma según los efectos provocados por el encuentro de intensidades, es decir acorde a las relaciones que se dan entre lo real y la formación de una actividad perceptiva desde lo virtual. Pero también, ellas componen otras miradas posibles sobre la cuestión, componen nuevas visibilidades y además, sus accesibilidades no conducen a un lugar concreto, sino que despliegan prácticas hacia la formación de posibles horizontes de sentido. Esa "performatización de la percepción" [96], problematiza la localía del que percibe en el sentido de que realidad y ficción, autor y espectador, no son territorios antagónicos y discretos. Y este parece ser el cambio más radical de la experiencia estética, pues esta ya no refiere específicamente a una serie de objetos

---

[94] Dery, M., "Velocidad de escape: la cibercultura en el final del siglo", 1998, Ed. Siruela, Madrid

[95] Deleuze,G. y Guatari,F.,"Mil mesetas",1985, Ed. Pretextos, Madrid.

[96] El sentido de performance-de-la-percepción, 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.

estéticos con formas más o menos definidas, sino a complejas y aleatorias prácticas estéticas en las que el arte con fines institucionales es sólo una alternativa más.

Esta cuestión de tono axiológico y en referencia a las prácticas estéticas contemporáneas [97] es también abordada por Virilio en "Alles Fertig: se acabó. Una conversación", 1996 [98], al centrar su atención en lo que llama "deslocalización" o "dislocación del arte". Este proceso, se da para Virilio, progresivamente a través de la circulación del arte y la incidencia cada vez más preponderante de la tecnología. Así, los artefactos artísticos son en primera instancia: "....itinerantes en colecciones, museos, galerías...", masivos, "....a través de la fotografía y el CD..." y finalmente deslocalizados ".... a través de la velocidad absoluta de las nuevas tecnologías..." [99]. El climax de esta situación emerge a "velocidad absoluta" con las técnicas digitales interactivas que permiten prácticas instantáneas entre artista y espectador. Tal situación también deslocaliza la experiencia en el sentido de sujeción a referentes espacio-temporales definidos para diluirse en impulsos acelerados de sensaciones, producidas desde "un arte energético hecho de virtualidades en tiempo real" [100].

Lo interesante del planteo de Virilio es que esa deslocalización contiene la total y absoluta reformulación de la experiencia estética que ya no puede considerarse como algo que es propio del arte, pues el carácter político de una propuesta estética, es decir su vínculo imprescindible con la comunidad, se produce precisamente en las relaciones que se articulan en un contexto determinable. Pero cuando el contexto es indeterminable, dice Virilio, donde todo es contingencia, no puede haber encuentro estético alguno entre el arte y el espectador ni tampoco lugar para la

---

[97] Por "Prácticas estéticas contemporáneas", aludimos a la noción que utiliza la comisaria, crítica de arte y directora artística de la Documenta de Kassel X, Catherine David al exponer que la noción "arte contemporáneo" se ha vuelto una categoría insuficiente, pues refiere específicamente a una serie de objetos con formas definidas más que a hechos y proyectos estéticos complejos como los actuales. Por esto, sugiere pensar el acto estético a través del concepto de "prácticas estéticas contemporáneas", pues este permite tratar la cuestión con más precisión y efectividad respecto a esa complejidad y dice también que ésta es una "nueva categoría" más abierta y adecuada.

Catherine David se refiere al "arte contemporáneo" como un proceso de instrumentalización del arte con fines institucionales, mientras que las "prácticas estéticas contemporáneas" no tienen necesariamente relación con lo institucional, lo que provoca, en muchos de los casos, que dichas "prácticas" alcancen poca visibilidad, es decir que no necesariamente los trabajos actuales más significativos se dan en los "espacios más visibles-del-arte". (en David C. y Virilio P.,"Alles Fertig: se acabó. Una conversación", 1996, en Acción Paralela numero3, Revista digital: http://www.accpar.org).

[98]David C. y Virilio P.,"Alles Fertig: se acabó. Una conversación",1996, en Acción Paralela numero3, Revista digital: http://www.accpar.org

[99] ibidem.

[100] ibidem.

experiencia estética en términos de especificidad.

Por otra parte, esa deslocalización de la experiencia es también lo que nosotros llamamos, el emerger del cuerpo marginal, donde la experiencia del cuerpo es deslocalización y acontecimiento en un juego permanente de desincorporación, es decir en palabras de Virilio, como "…. cuestiones de cuerpo y territorio: de presencia y distancia en las formas de la experiencia. La experiencia estética como acontecimiento, atañe a un acontecimiento fuera del tiempo concebido como secuencia lineal evolutiva y que a su vez puede generar tiempo…" [101].

Si como Duchamp planteaba "el espectador hace la obra", el artista se pierde en la incertidumbre de múltiples miradas inconclusas que deparan una transformación en el campo de producción de subjetividad social, y de este modo, el receptor cobra nuevo protagonismo, no ya como un contemplador en el esquema clásico, sino como un espectador activo. De allí que podamos decir que la función-autor, como expone M. Foucault[102] en relación a las prácticas discursivas, (el arte es una práctica discursiva) al igual que su correlativa la función-artista, se diluyen emplazadas en la contingencia de una

---

[101] David C. y Virilio P.,"Alles Fertig: se acabó. Una conversación",1996, en Acción Paralela numero3, Revista digital: http://www.accpar.org

[102] "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?" (Foucault, M., "Qué es un autor", en Ética, estética y hermenéutica", J Varela Y Alvarez-Uria (eds.), 1990, Ed. Paidós, Barcelona, España)

obra siempre inconclusa y un dislocamiento de su correlativa función- autor-espectador.

En 1985, el Manifiesto Cyborg de Danna Haraway[103] decía que la relación máquina-natural-artificial-identidad, se proyecta hacia todos los ámbitos de la sociedad y su imaginario: "... la imaginería cyborg 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 su 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 que como marco fundacional da sentido a aquella unidad-del-cuerpo.

Suprimida la dicotomía cuerpo-mente y su correlato cuerpo-tecnología, en el juicio "la máquina somos nosotros" se sobreentiende que la percepción sobreviene de una experiencia del cuerpo dominada por la tecnología, en la que los sentidos no son parte del cuerpo ni de un mundo[104]. Ella no emerge categorial e inmanente (esencial) según el sueño ordenador de Kant, sino forzada a ser-categorial para reconocernos humanos al fin. Sin esa taxonomía, desmanteladas las dicotomías cuerpo-tecnología y pensar-sentir, la experiencia estética, deviene en fuga de sentidos, en disipación de cuerpos deslocalizados, inciertos.

---

[103] Haraway, D.,en "Ciencia, cyborg y mujeres, la reinvención de la naturaleza",1991, Ed. Cátedra, Barcelona.

[104] En otros términos y siguiendo a Merleau-Ponty, "hay una lógica del mundo" que el cuerpo toma y que hace que sean posibles las cosas intersensoriales. Mover y mirar encierran el misterio de toda acción expresiva y lo sensible responde a ellos a través de un lenguaje en que la significación se configura por la estructura misma de los signos, lo que permite afirmar que: "nuestros sentidos interrogan a las cosas y que ellas le responden." El sentido no es una idea que coordina los diferentes aspectos sensoriales y que solo sería accesible al entendimiento, sino "que anima la cosa y se encarna en ella". De esta manera la cosa realiza el milagro de la expresión: "un interior que se revela desde afuera, una significación que desciende en el mundo y que se pone ahí a existir y que uno no puede comprender plenamente más que buscando la mirada en su lugar." El mundo visto no está en mi cuerpo ni tampoco en el mundo visible. Entre el cuerpo como cosa sensible y el cuerpo como sintiente hay "inserción recíproca y entrelazamiento de uno en otro" o mejor dicho, "hay dos círculos, o dos torbellinos, o dos esferas, concéntricas cuando yo vivo ingenuamente, y desde que yo me interrogo, un poco descentradas una por relación a la otra." (Citas comilladas extraidas de M. Merleau-Ponty,"Fenomenología de la percepción", 1988, Ed. Planeta-Agostini, Barcelona).

En clave fenomenológica, esta cuestión, desde el momento que no sólo se tienen en cuenta las relaciones intramundanas de las cosas, sino también la experiencia del otro, del cuerpo vivido, del arte y de la historia, implica que el campo perceptivo deja de ser un orden secundario para convertirse en el trasfondo a partir del cual emerge todo saber. Y esto también afecta al orden de las prácticas estéticas más allá de su temporalidad y características[105].

En este contexto, plantear la discusión sobre el estatuto del arte, resulta por lo menos ingenuo, cuando no inútil. La abyección proclamada por el arte en relación a su correlato científico, es hoy abyección de la abyección proclamada por el arte en relación a su propio estatuto y la experiencia estética. De ahí la inercia nostálgica que implica la categoría arte-abyecto como paradigma de la categoría arte contemporáneo y esta también.

La categoría arte-abyecto[106], reúne prácticas estéticas contemporáneas pero curiosamente también es de clara aspiración vanguardista, al pretender que ".... el papel que debe desempeñar el artista en esta sociedad es atacar, informar, educar, entre-

---

[105] La fenomenología de Merleau-Ponty distingue dos tipos de simbolismos, el simbolismo natural y el simbolismo convencional. El simbolismo natural refiere al "cuerpo propio y pone de manifiesto la presencia de un logos tácito o latente que permite comprender tanto la experiencia de la cosa como la experiencia del otro sin necesidad de recurrir a un conocimiento categorial que subyacería a esta comprensión. El simbolismo convencional, como en el caso del lenguaje, se supone que el signo y la significación son dominados por un espíritu que sale fuera de la Naturaleza". Por ello Merleau-Ponty expresa que en "la estructura muda" del cuerpo se encuentran de algún modo "las posibilidades de todas las operaciones expresivas y de todas las adquisiciones que constituyen el mundo cultural." (Citas comilladas extraidas de M. Merleau-Ponty,"Fenomenología de la percepción", 1988, Ed. Planeta-Agostini, Barcelona).

[106] Para Miguel Á. Hernández-Navarro (en Revista de Occidente nº 297, Febrero 2006), "Este tipo de prácticas, que, si se observa bien, recuperan un cierto pragmatismo en el sentido teorizado por Richard Shusterman (Estética pragmatista. Barcelona, Idea Books, 2002), no son ni mucho menos nuevas, sino que han sido llevadas a cabo de un modo menos sistemático sobre todo desde los sesenta, si bien ahora emergen con mayor profusión, aunque quizá con menos capacidad de subversión, ya que la institución fagocita todo intento de transgredir sus límites. Nathalie Heinich, habla, en este sentido, de un triple juego basado en tres momentos: transgresión, reacción y aceptación (Le triple jeu de l'art contemporain . París, Minuit, 1998). El artista transgrede, el espectador reacciona y el especialista -la institución - acepta. Rainer Rochlitz, dejando al espectador «fuera de juego», propone una versión aún más interesante del modo en que la institución asimila sus transgresiones, al establecer una dinámica de subversión y subvención; sólo dos fases, transgresión y aceptación (Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique. París, Gallimard, 1994). El artista transgrede, y la institución no sólo acepta, sino que, además, subvenciona la transgresión, proporcionando, así, una ilusión de porosidad en la frontera, una ilusión de libertad en el artista. Subvencionando la subversión, el sistema se fortalece a sí mismo".

tener y conmover a las personas...."[107]. Sin embargo, lo abyecto como forma de habitar la experiencia estética desde los humores del cuerpo, lo bizarro y escatológico, es incorporado paradójicamente al campo del arte institucional pues sus prácticas: "...nunca habían sido tan bien acogidas por las instituciones culturales, tratado casi como un "arte benigno" y académico en todo el mundo occidental" [108]. Lo que Catherine David llamó "prácticas estéticas contemporáneas", o lo que algunos críticos y artistas prefieren denominar "arte contemporáneo", parecen ser entonces un afán categorizador en las múltiples interfaces del arte con las más diversas ocurrencias sociales encarnadas en un cuerpo marginal, mutante despojado y deslocalizado en la pura contingencia de la experiencia estética que es la vida misma. Esa mutación, que al decir de Jesús Palacios, "... indica especificidad en el arte abyecto, también tiene que ver con la complicidad entre los avances científicos y tecnológicos que operan, directa e indirectamente sobre la forma humana" [109].

En ese marco, la "nueva-carne", expresión que surge con la idea de una "nueva estética perversa del cuerpo"[110]. Una estética que se practica en lo que dio en llamarse, "mutaciones contemporáneas del cuerpo"[111] a través de la que, "La mayoría de los autores la definen como una expresión estética basada en la transformación o

---

[107] Palabras del fotógrafo norteamericano de origen chileno Andrés Serrano al decir que sus obras muestran "..las realidades más duras y cotidianas que se enmarcan con lo socialmente "incorrecto" y temas como la vida, la desnudez, la vejez, la muerte, la religión o el sexo. A través de ellas Serrano dice que "refleja la sociedad de la que él (y todos) somos producto.
En 1985 realiza su serie Fluids, compuesta por fluídos corporales tales como leche, sangre, orina y esperma. La polémica suscitada por una fotografía en la que aparecía un crucifijo sumergido en la orina del propio artista ("Orina-Christo") fue la responsable de su salto a la fama en 1989. En 1997, Timothy Pootts, director de la National Gallery of Victoria clausuró una exposición de este artista, grupos adversarios, fundamentalmente la Iglesia, no podían tolerar su trabajo. Con fluídos corporales reales alcanza en algunos de sus trabajos, tal y como refleja "Sangre y semen". En esta serie se plantea una ambivalencia, sobre todo, si la analizamos desde el contexto temporal, fotos que fueron tomadas en 1990 cuando la amenaza del sida estaba aumentando a pasos agigantados. Sangre y esperma, germen de la vida, pero también de la muerte". (en Guasch, Anna M,. "El arte último del siglo XX.Del posminimalismo a lo multicultural", 2001, Ed. Alianza, Madrid)

[108] Afirmación realizada por Gérard Régnier, comisario de arte y Director del Museo Picasso de París, también conocido bajo el seudónimo Jean Clair y uno de los más críticos de las prácticas artísticas contemporáneas. (en Identità, Alterità. Figure del corpo 1895-1995 Catálogo "La Biennale di Venezza", 1995, Ed. Marsilio, Venecia).

[109] Palacios, Jesús. "Nueva Carne/Vicios Viejos. Una arqueología libertina de la nueva carne", en Navarro, Antonio José (Ed.). La Nueva Carne. Una estética perversa del cuerpo. 2002, Ed. Valdemar, Madrid.

[110] ibidem

[111] "La política cyborg del cuerpo: cuerpos obsoletos y seres pos-humanos" en pág. 253, Dery Mark, "Velocidad de escape", 1998, Ed. Siruela, Madrid.

metamorfosis del cuerpo humano. Esa transformación ocurre normalmente por la fusión entre el organismo y la materia y a menudo presenta connotaciones abyectas, obscenas, monstruosas o enfermizas, a veces claramente irracionalistas. No obstante, casi siempre aparece la pretensión de que el ser humano avance hacia un nuevo espacio vital"[112].

Sin embargo es en el cine de David Cronenberg[113] donde esta estética que aspira a ser de culto adquiere densidad discursiva y sin reminiscencias nostálgicas o de tipo axiológico, buscando sondear en la dicotomía cuerpo-mente como nucleo significativo de la existencia humana, al decir del propio Cronenberg: "Gran parte del pensamiento filosófico más elevado gira alrededor de la dualidad imposible entre mente y cuerpo...El fundamento del horror y de la dificultad de la vida en general se basa en que no podemos llegar a comprender cómo es que podemos morir. ¿Por qué debe morir una mente sana sólo porque su cuerpo esté enfermo? Parece haber algo erróneo en eso" [114].

En el performer australiano Stelarc[115], el cuerpo incorpora tecnología y agentes remotos que co-habitan en un sinfin de estrategias individuales y colectivas telemáticas, adviene en conectividad e interfaz, en -como sus "obras" lo indican- visiones

---

[112] "Suele englobarse bajo la etiqueta de nueva carne la obra de artistas como los ilustradores H. R. Giger y David Ho, los fotógrafos Joel-Peter Witkin y Cindy herman, el cineasta y escritor Clive Barker o el dibujante de cómics Charles Burns (Navarro, 2002b). Extendiendo algo más la definición, podrían incluirse también la imaginería de los cyborgs y el cyberpunk, el body-art, el piercing, la cirugía radical de Orlan o algunas variantes del gore (Duque, 1999; Palacios, 2002). En todo caso, parece que la primera referencia a la expresión aparece en una película de Cronenberg: Videodrome (1982)". (en Loredo, J. y otros, "Nueva Carne y Psicología, 2003, Ed. Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid)

[113] Para un análisis de la producción de D. Cronenberg, ver, Giménez Gatto, Fabián, "David Cronenberg y la nueva carne: el paradójico abrazo a la abyección maquínica", en http//www.henciclopedia.org.uy

[114] en pág.261, Dery Mark, "Velocidad de escape", 1998, Ed Siruela, Madrid.

[115] 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.

parásitas[116], en experiencias alternantes, intimas 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-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.

Para Virilio, "Stelarc representa el intento de reemplazar el hombre por la máquina, es el contemporáneo de una crucifixión del cuerpo humano por la tecnología. Es el hombre pre-robot, el apóstol de la máquina que vendrá tras él. En cierto modo representa el final de su propio arte. Él quiere ser el S. Juan del Apocalipsis del cuerpo, el S. Juan de Patmos que profetiza el Apocalipsis. Por ello lo comparo con Artaud. Como Kafka, Artaud era contemporáneo de los campos de concentración. Sterlarc es el contemporáneo de los actos terribles que están sucediendo ahora en Yugoslavia y en otros lugares -que no son temas muy discutidos en arte pero que deberían serio. Continúo escandalizado por la anterior edición de la Bienal de Venecia, que tiene lugar a escasa distancia de una guerra civil europea, y por la pobreza de las referencias que a ella se hacen.

---

[116] "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". (en Dery, M., 1998 "Velocidad de escape: la cibercultura en el final del siglo". Ed. Siruela, Madrid.)

Es una guerra que nos atraviesa, y Stelarc ilustra el hecho de que el hombre se ha convertido en inútil, y de que la máquina lo está reemplazando. Él manifiesta esta pérdida del propio cuerpo; es su lado barroco. Se jacta de que permite que su cuerpo sea reemplazado por la máquina"[117].

Estas prácticas generan espectáculo y suscitan seducción, pero ¿cómo dilucidar su significación? ¿Como cartografiar el dominio del cuerpo que no es trascendental, ni aspira a trascender? ¿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 precisamente con el hecho de no mantener nuestra humanidad, en el sentido de que situarnos en el mundo tecnológico-científico, en lo que Heidegger llamó la época de la imagen del mundo, es atreverse a orientarnos no por el fundamento o el origen sino "por cualquier huella humana que haya quedado como despojo".[118]

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

Habría que asumir que los productos artísticos, o científicos, sus autores y disciplinas se co-pertenecen y que la experiencia estética deja de ser (si es que alguna vez lo fue) algo específico, unívoco y localizado al tiempo que paradójicamente desde el territorio del arte institucional se busca con nostalgia una esencia fundadora que le aporte legitimación epistémica. Si la obra emerge y reconfigura permanentemente en el juego hermenéutico, ¿cual es la unicidad de la obra que hace que se le designe como tal?

Indudablemente, hay algo que residualmente opera en el sentido del stoss[119] al que alude Heidegger en "El origen de la obra de arte", pero también hay dislocamiento de su permanencia. Si bien aquel algo nos remite al autor, pues la pregunta de "¿si alguien no fuera autor, podría decirse que existe obra?" re-genera la interrogante por el origen o su simil "¿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?." [120], es decir, ¿No existen en el autor

---

[117] David C. y Virilio P.,"Alles Fertig: se acabó. Una conversación",1996, en Acción Paralela numero3, Revista digital: http://www.accpar.org

[118] Heidegger, M., "Sendas perdidas", 1960, Ed. Losada, Bs. As., Argentina

[119] Heidegger en "El origen de la obra de arte", sostiene que la obra 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 en "La sociedad transparente", compara dos enunciados de Heidegger, la experiencia de angustia y desarraigo con el Stoss, ya que la obra no responde a significados a priori, en tanto que viene a proyectar nueva luz y a fundar un mundo.

[120] Heidegger, M., "El origen de la obra de arte" en Heidegger, M., "Caminos de bosque", 1996, Ed. Alianza, Madrid.

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 estas disyuntivas, en lo residual de las prácticas estéticas contemporáneas, subsiste la vieja aspiración de pertenencia al arte-institución. Hay en este sentido esfuerzos performativos, una aspiraración a trascender e incluso, la persistencia de un pensar-en y reclamar para-sí, un territorio específico, autónomo, reivindicante y reconciliador.

Pero también y en ese territorio, existe la función de intermediación como operativa de reconocimiento de la función-artista que colinda con la función-autor como otra-autoría (la gran autoría, el guión curatorial, el pedagogo social respecto a lo significativo) que aporta performatividad[121] a las prácticas estéticas sobreponiendo discursividades en la aspiración inclusiva en lo institucional y por tanto identitaria. En este sentido, la reproductibilidad no alude exclusivamente a las tecnologías de reproducción como la que aludía el viejo y visonario Benjamin[122], sino también y en ese contexto, a la performatividad recurrente de prácticas discursivas colindantes (que no son solo texto sino también contexto) en las que términos como: creatividad, originalidad, nuevo, ruptura, trasgresión, etc. forman parte de un repetitivo repertorio circular en el juego reproductivo de-lo-mismo y en el que lo-otro, supone una estrategia también esencialista e inaugural que lleva el motivo más allá (telos[123]) para ubicarse en un territorio reconocible.

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 politizado y contestatario. 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 mas importante fue, el catálogo de 2.636 páginas concebido por el curador Enwezor.[124]

---

[121] La noción de performatividad, está utilizada en relación a los conceptos esgrimidos en la Teoría de la Performatividad de Judith Butler, donde lo performativo está ligado a una concepción de lo social como campo abierto de relaciones de poder y donde toda identidad es una estabilización contingente y precaria que conduce a una politización que supone un segundo paso más allá de la simple naturalización (como puesta en común) de la misma...pues el discurso tiene un poder instituyente..." (en Butler, J., "Cuerpos que importan", 2003, Ed. Paidós, Barcelona).

[122] Es imprescindible a este respecto, ver el clásico de Benjamin Walter "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" en Benjamin, Walter, "Discursos Interrumpidos", 1989, Taurus, Buenos Aires.

[123] telos, refiere a los fines que hacen entendibles los cambios. La explicación teleológica sostiene que sólo podemos entender los cambios si nos referimos a la causa final que le da sentido.

[124] en Revista Kulturchronik Nº 7, Ed. Goethe-Institut, Inter-nationes, Bonn.

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 imagenes. 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 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" [125].

Todo lo sólido se desvanece: 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 estéticas contemporáneas tienen por delante.

Esto dicho porque la perspectiva dualista fue un recurso que permitió e impuso la visualización del arte como lo-diferente (los esteretipados lugares comunes de: escape a la razón, fluir de la interiorioridad subjetiva, perspectivas vanguardistas, reivindicaciones étnicas, de género, etc.) y emergiendo desde lo excluyente de aquella, de su producción de mismidad identitaria y de raíz metafísica.

Consecuentemente el arte hundiendo sus raices 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

[125] en Revista Kulturchronik Nº 7, Ed. Goethe-Institut, Inter-nationes, Bonn.

punto de partida reconocible y fundante de un estatuto del arte concebido como una práctica y un pensar diferente[126]. Es decir, un producir arte que se afianzó también en un esencialismo metafísico al ubicarlo como "producción de la inteligencia sensible" [127], en procura de conformar a través de la estética como disciplina y 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".[128]

¿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 (techné), 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....,

---

[126] Prestamos atención en relación a esto, los numerosos trabajos bibliográficos que tratan de demostrar y legítimar una "epistemología fuerte" basada en lo visual y/o "artístico", son referentes claros: Rudolf Arnheim y su "Pensamiento visual", 1986, Ed. Paidós, Barcelona, los trabajos de Gardner, Howard, "Mentes creativas", 1995, Ed. Paidós, Barcelona, o el archicitado y muchas veces mal interpretado Eisner, E. W., "Educar la visión artística", 1995, Ed. Paidós, Barcelona.

[127] Referencia a Levy-Strauss citado por N. Guigou, en "Cartografías Antropológicas"; 2005, Ed. La Gotera, Montevideo, Uruguay.

[128] Guigou N., "Cartografías Antropológicas"; 2005, Ed. La Gotera, Montevideo, Uruguay

[129] Foucault, M. "Microfísica del poder", 1980, Ed. La Piqueta, Madrid, España

sino que da la posibilidad de librarnos de él. " [129], y que no alude a una presencia univoca de lo acontecido, pues, "...siempre se corre siempre el riesgo de terminar siendo un 'intelectual orgánico' del objeto estudiado.." [130]

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 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 etnocentrica 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...." [131]

Desde esa operativa 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 y esto nos habilita a interrogar: ¿Qué se exhibe cuando

[130] Guigou, N. "Cartografías Antropológicas"; 2005, Ed. La Gotera, Montevideo, Uruguay

[131] Deleuze,G., "Foucault", 1987, Ed. Paidos, Barcelona.

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[132] a través del cual se disponen diversos puntos de vista, significados e historicidades.

Preguntar por el arte no es entonces, concebir sus creaciones como producto-final, como cosa entre las cosas, ni como, al decir de Gianni Vattimo[133], "...un objeto encerrado en una determinada red de valores y significados pre-establecidos", sino como acontecimiento. Preguntar por el arte es en definitiva concebir sus creaciones como irrupción en el mundo volviéndolo inaugural cada vez, como producción contínua 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, como bien acota Deleuze, "..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 principío ni origen, sino producto. No hay que descubrirlo, restaurarlo ni reemplearlo, sino que hay que producirlo... ." [134]

Así, como en un lienzo surrealista la tarea del arte parece ser entonces cartografiar ese oximoron llamado realidad y salir al encuentro de lo desconocido, allí donde la mirada no sigue un rumbo fijo y el sentido (los sentidos) una vez más, emerge(n) desde horizontes diversos y aleatorios. Este emerger implica interpretar desde fronteras movedizas de producción entre lo visible y lo decible de un habitar autopoiético que no refleja lo pre-visible o pre-decible, sino que es autoreferente y

---

[132] Aludimos a los conceptos del sociólogo alemán Nikolas Luhmann, en N. "Complejidad y Modernidad. De la Unidad a la Diferencia" 1998, Ed. Trotta, Madrid y el francés Edgar Morin en "Introducción al pensamiento Complejo", 1994, Ed. Gedisa, Barcelona.

Según Luhmann, la epistemología tradicional basada en la tesis del sujeto/objeto, se esforzó por encontrar los condicionamientos de la verdad fuera del sistema de la ciencia y plantea una superación de ese esquema epistemológico que concibe el sujeto apartado del objeto de conocimiento. Para ello concibe su Teoría de los sistemas de observación, según la cual: "el mundo no existe independientemente del observador..sino que lo observado está condicionado por el mismo"..por tanto toda referencia ya sea al propio sistema, sea a su entorno, es una construcción de la observación..."

Este planteo coincide con los de Edgar Morin quien sostiene que "... la ciencia clásica excluyó siempre al observador de su observación y al pensador, el que construye conceptos, de su concepción, como si fuera prácticamente inexistente..."

Es a esa nuevo rol del observador acorde a la complejidad e implicancia con lo observado que le llamamos observador-observante.

[133] Vattimo, G.,"La verdad del arte",en "El fin de la modernidad", pág. 47, 1986, Ed. Gedisa, Mexico.

[134] Deleuze, G. "Lógica del sentido"; 1980, Ed. Planeta, Bs. As., Argentina

por fin alternativo.

En definitiva, ese lienzo no es representación ni espejo-pulido-reflejo-de-mismidad, sino un espacio indefinido entre lo visible y lo decible, entre las palabras y las cosas, es juego articulador entre saber y poder que construye –y deconstruye- tramas posibles.

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 enmascara saberes oficiales y miradas perspectivadas y abyecta 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, aunque hablemos de arte.

Pensar la producción de subjetividad, comprender el presente como un devenir a través de aquello inconcebible para lo establecido, la cita con lo inaudito y con lo abyecto, es también asumir que "...la alta realeza del Sujeto (yo único, yo coherente) y de la Representación (ideas claras que yo atravieso con la mirada) está minada" [135]. Heidegger dijo que Hölderlin ya lo sabia 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
¿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, el arte se hunde ante otro desafío: atreverse a navegar en mares de incertidumbre más allá de los dualismos, para desde allí, tal vez, oir las voces que dicen insistentemente: "hemos llegado demasiado tarde para los dioses y muy temprano para el ser" [136]

[135] Foucault, M., "Ética, estética y hermenéutica", J Varela y Alvarez-Uria (eds.), 1990, Ed. Paidós, Barcelona, España

[136] Heidegger, M., Sendas perdidas, 1960, Ed. Losada, Bs. As., Argentina.



Orlan / El triunfo del Barroco - 1984 -
(Foto: Ecole de photo en Revista Lápiz Nº 132-Mayo 1997).



Stelarc / El tercer brazo
Performance - 2000- (publicada en http: www.paris-art.com)

Bibliografía

- **Allemann**, B., "Hölderlin y Heidegger", 1965, Ed. Fabril, Bs. As.
- **Arnheim**, R., "Pensamiento visual", 1986, Ed. Paidós, Barcelona.
- **Austin**, J. "Cómo hacer cosas con palabras",1982,Ed. Paidós, Barcelona.
- **Baliño**, N., "Cuerpo, arte y medios", 2003, en Inmediaciones, Ed. Universidad ORT, Montevideo, Uruguay.
- **Baliño**, N., "Mas allá de los dualismos" en Hermes Criollo (Revista de crítica y de teoría literaria y cultural), 2006, Ed. de Hermes Criollo, Montevideo.
- **Baliño**, N.; **Pastorino**, M. "Arte, poder y diferencia", http://www.internet.com.uy/ arteydif
- **Bassols**, M., "Fenómeno, Estructura y Sujeto. El debate de Lacan con Merleau-Ponty", 1987, Ed. Paidos, Barcelona.
- **Battcock**, G.,"La idea como arte", 1977, Ed. G.Gili, Barcelona.
- **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.
- **Bayer**.R, "Historia de la estética", 1987, Ed. F.C.E., México.
- **Bowie**, A., "Estética y subjetividad", 1990,Ed. Visor, Madrid.
- **Bozal**, Valeriano. "Historia de la ideas estéticas y las teorías artísticas contemporáneas", 1996, Ed. Siruela, Madrid.
- **Butler**, J., "Cuerpos que importan", 1992, Ed. Paidós, Barcelona.
- **Casalla,** M., "Crisis de Europa y representación del hombre. Un ensayo sobre M. Heidegger", 1977, Ed.Castañeda, Bs. As.
- **Collini** Stefan (comp.), "Interpretación y sobreinterpretación", 1992, Cambridge University Press
- **David** C. y **Virilio** P.,"Alles Fertig: se acabó. Una conversación", 1996, en Acción Paralela numero3, Revista digital: http://www.accpar.org
- **Deleuze**, G. Lógica del sentido; 1980, Ed. Planeta, Bs. As., Argentina-
- **Deleuze**, G., "Dialogos", 1980, Ed.Pretextos. Paris
- **Deleuze**, G., "Francis Bacon. La lógica de la sensación", 2004, Ed.Paidós, Madrid
- **Deleuze**,G. y Guatari,F.,"Mil mesetas", 1985, Ed. Pretextos, Madrid
- **Deleuze**,G., "Foucault", 1987, Ed. Paidos, Barcelona.
- **Dery, M.**, "Velocidad de escape: la cibercultura en el final del siglo", 1998, Ed. Siruela, Madrid
- **Descartes**, R. "Meditaciones metafísicas", 1988, Ed. Alianza, Madrid.
- **Eisner**, E. W., "Educar la visión artística", 1995, Ed. Paidós, Barcelona.
- **Diccionario enciclopédico Garzanti**, 1992, Ed. Garzanti, Barcelona
- **Echauri**, R., "Heidegger y la metafísica tomista" 1979, EUDEBA, Bs. As.
- **Fernandez**, Roberto, "El Proyecto final", 2000, Ed. Facultad de Arquitectura, UdelaR, Montevideo
- **Foucault**, M. , Ética, estética y hermenéutica", J. Varela y Alvarez-Uria (eds.), 1990, Ed. Paidós, Barcelona, España
- **Foucault**, M. "Microfísica del poder", 1980, Ed. La Piqueta, Madrid, España
- **Foucault**, M., "El orden del discurso", 1999, Ed. Tusquets, Barcelona
- **Foucault**, M., "Las palabras y las cosas", 1987, Ed. S. XXI, Barcelona
- **Gadamer**, H., "El giro hermenéutico", 1993, Ed. Cátedra, Madrid.
- **Gadamer**, H., "Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica", 1993, Ed. Sigueme, Salmanca-España.
- **Gardner,** Howard, "Mentes creativas, 1995, Ed. Paidós, Barcelona

- **Giménez** Gatto, Fabián, "David Cronenberg y la nueva carne: el paradójico abrazo a la abyección maquínica", en http//www.henciclopedia.org.uy
- **Givone**, S., Historia de la estética", 1988, Ed. Tecnos, Madrid
- **Gombrich**, E., "Tributos", 1990, Ed. F.C.E., México.
- **Guasch**, Anna, "El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural", 2001, Ed. Alianza, Madrid
- **Guigou**, Nicolás., "Sobre cartografías antropológicas y otros ensayos", 2005, Ed. Hermes Criollo. Montevideo,
- **Gümbrecht**, Hans, "Milenarismo 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 http//www.henciclopedia.org.uy
- **Haraway**, D., "Ciencia, cyborg y mujeres, la reinvención de la naturaleza", 1991, Ed. Cátedra, Barcelona
- **Hegel**,G.,"Introducción a la estética",1997, Ed.Península, Barcelona
- **Heidegger**, M., "El origen de la obra de arte" en Heidegger, M., en Heidegger, M., "Caminos de bosque", 1996, Ed. Alianza, Madrid.
- **Heidegger**, M., "Ensayos y Conferencias", 1986, Ed. Gallimard, París.
- **Heidegger**, M., "Sendas perdidas", 1960, Ed. Losada, Bs. As., Argentina.
- **Heidegger**, M.,"Seminario de Le Thor", 1995, Alción-Editora, Bs.As.
- **Heidegger**, M.,"Ser y Tiempo" ,1962, Ed. Fondo de Cultura Económica, México.
- **Hottois**, G., "Historia de la Filosofía del Renacimiento a la Posmodernidad", 1997, Ed. Cátedra-Teorema, Madrid
- **Jung**, Carl, "Los arquetipos y lo inconsciente colectivo",1990, Ed. Trotta S.A., Madrid.
- **Kant**, I., "Crítica del juicio", 1977, Ed. Espasa-Calpe, Madrid
- **Koyré**, A., "Estudios galileanos", 1980, Ed. Siglo XXI, Madrid.
- **Lacan**, J.,"Escritos", T. 1, 1989, Ed. Siglo XXI, Barcelona
- **Loredo**, J. y otros, "Nueva Carne y Psicología, 2003, Ed. Universidad nacional de educación a Distancia, Madrid
- **Luhmann**, Nikolas, N. "Complejidad y Modernidad. De la Unidad a la Diferencia" 1998, Ed. Trotta, Madrid
- **Magan De Cid**, Irene, "Estadio del espejo: Ideas en psicoanálisis", 2002, Ed. Longseller, Bs.As.
- **Merleau-Ponty**, M., "Fenomenología de la percepción", 1988, Ed. Planeta-Agostini, Barcelona
- **Merleau-Ponty**, M., La nature. Notes. Cours du Collège de France, Paris, Seuil, 1995
- **Morin**, Edgar, "Introducción al pensamiento Complejo", 1994, Ed. Gedisa, Barcelona.
- **Mumford**, L."Arte y técnica", 1952, Ed.Nueva Visión, Bs. As.
- **Najmanovich, D.**, "El sujeto encarnado: Limites devenir e incompletud", 2004, en http://www.fac.org.ar
- **Ortega y Gasset**, J., "El mito del hombre allende la tecnica" en Teorema Revista Internacional de Filosofía, 1998, Vol. XVII/3 en http://www.oei.es
- **Palacios**, Jesús. "Nueva Carne/Vicios Viejos. Una arqueología libertina de la nueva carne", en •
- **Navarro**, Antonio José (Ed.). La Nueva Carne. Una estética perversa del cuerpo. 2002, Ed. Valdemar, Madrid
- **Pearce**, Barnett, "Nuevos paradigmas, cultura y subjetividad",1995, Ed. Paidós, Barcelona
- **Revista digital Acción Paralela Nº 3,** http://www.accpar.org
- **Revista Kulturchronik Nº 7**, Ed. Goethe-Institut, Inter-nationes, Bonn.
- **Revista Lápiz**, Nº 132, Mayo 1997, Madrid, España)
- **Revista semestral Actio,** Nº 1,2002, Depto. de Filosofía, Fac. de Humanidades y Ciencias de la Educación, UdelaR, Montevideo Uruguay.
- **Shannon**, C, "Teoría Matemática de la Comunicación", 1985, Ed. Forja, Madrid

- **Varela**, Roch y Thompson, "The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience", 1991, MIT Pess,USA
- **Vattimo**, G., "El Pensamiento Débil", 1990, Ed. Cátedra-Teorema, Madrid.
- **Vattimo**, G., "La sociedad transparente", 1990, Ed. Paidos, Barcelona.
- **Virilio Paul**, "Cibermundo ¿Una política suicida?", Dolmen Ediciones, 1997, Santiagode Chile.
- **Viscardi**, Ricardo, "La Desarticulación de la Subjetividad", 2003, en Revista de Filosofía Contemporánea de la FHCE - UdelaR – Montevideo-Uruguay

INTENSIDADES Y DISLOCACIONES EN EL CAMPO ARTÍSTICO LOCAL.

Magalí Pastorino

A modo de introducción

La cuestión del cuerpo en las prácticas artísticas, tema emergente que define una de las inquietudes investigativas en el campo artístico local y contemporáneo, nos instala en territorios discursivos de construcción interdisciplinaria. Sus efectos se pueden relevar actualmente en el campo artístico a través de las propuestas que circulan en los recorridos tradicionales de la institución artística.

Algunas prácticas artísticas locales llevadas adelante por artistas "jóvenes", ubicadas principalmente en los años que lindaron la reapertura democrática, han tenido un carácter fundamental para el desarrollo de esta línea de investigación habiendo propiciado un abordaje significativo sobre dicha cuestión.

A través de este curso, se logró producir insumos pertinentes para la construcción de dos planos de reflexión: el estético, en general, y el de las prácticas artísticas en particular. Esta diferenciación de planos es solo nominal: le llamaremos reflexión estética a aquella relacionada con la filosofía que recorta como objeto de estudio lo respectivo a la experiencia estética y temas inherentes a un abordaje filosófico en relación a las prácticas artísticas. Las prácticas artísticas serán los enunciados producidos que recorren el campo artístico. Las discursividades recopiladas para dar cuenta de la situación del abordaje del cuerpo en las prácticas artísticas fueron aquellas enmarcadas en el plano simbólico de la obra, del proceso creador, de lo que manifiesta el artista explícitamente sobre su contexto de creación, del curador, de los edificios destinados a la exposición, de los concursos, etc.

Sin embargo, lo medular que atraviesa a este derrotero, está en relación directa con la metodología, la manera de llevar a cabo la propuesta. Porque no se está buscando reflexionar sobre una obra acabada desde un abordaje formal, ni sobre la experiencia estética que ésta motiva (si es buena, mala, gusta o no gusta). Lo que interesa son los modos en que se producen miradas o aperturas significativas. Por esto se hace inflexión en lo estético y lo ético de la producción (poiesis). Estético porque nos ubicamos en territorios difusos, poéticos y no lógicos; ético, porque desde estas formas de discurrir, sentir y actuar, se reflexiona acerca de las prácticas artísticas que devienen en efectos corporales e inauguraciones de nuevas modos de percibir la temporalidad.

El cuerpo, que lo identificamos como temática fundante de la institución artística moderna, se presentó, en nuestro recorte como soporte de reivindicaciones so-

ciales, políticos, y culturales particularmente en aquellas prácticas artísticas que desafiaron las modalidades clásicas de exposición (por ejemplo, las performances, intervenciones, instalaciones, etc). Lo marginal aparece en escena como el territorio discursivo[1] desde donde se impulsa la reivindicación. Algunos exponentes de estas propuestas, que nosotros señalamos, fueron los artistas Mario D'Angelo y Ricardo Lanzarini[2].

Entendido así y con el fin de comprender los atravesamientos de la institución artística en contexto así como también la producción social de valores estéticos predominantes y sus efectos en el plano de la recepción artística de la experiencia estética, podríamos abordar la cuestión del cuerpo y su representación, como un artefacto de producción de sentidos. De este modo, como artefacto significativo trataría de desplegar posibles nudos simbólicos, de experiencias recortadas y condensadas que se producen en la puesta en escena de las prácticas artísticas y que desmantela posibles sujeciones de nuestra mirada impregnada en el modelo moderno, hegemónico y etnocéntrico.

Por esto, el lugar de la verdad que es inaugurado por éstas prácticas (que ya no denominaremos "obra de arte" ó "proceso artístico" sino producción discursiva del campo artístico y social) nos introduce en la complejidad de un momento histórico, el que vivimos, en el sentido fenomenológico de la noción de *mundo de la vida*.

Se podría preguntar, cómo se entiende que las prácticas artísticas inauguren una verdad y que ésta afecte la cotidianeidad inserta en el mundo de la vida. Tomando un camino especulativo que soslaya la producción de una definición, bordeando al acontecimiento estético, Elena Oliveras calificará al Arte de apariencia lúcida 3, que instala un nuevo orden simbólico del mundo. Lo interesante de este modo posible de definición es que emergen y se visualizan implicadas las dimensiones éticas y estéticas en la misma formulación. Porque sin caer en una clausura definitiva de lo que el Arte es o debería ser se dan a entender rutas hermenéuticas capaces de abrir nuevos horizontes de sentidos a la hora de reflexionar sobre las posibles efectuaciones en la vida cotidiana [4].

---

[1] *Elegimos utilizar la categoría "territorio discursivo" y no la bajtiniana "género discursivo" para dar cuenta de la diferencia cuando abordamos el problema artístico desde las prácticas artísticas no literarias. En cierto sentido, podríamos acordar cierta semejanza. Aunque en relación a las prácticas artísticas contemporáneas se hace más visible la cuestión de las hibridaciones (video-danza, video-instalación, etc). Para esto ver Carrera,Pastorino "Videodanza: Máquina y cuerpo" en: catálogo de FIVU, 2005*

[2] *Los criterios de esta selección fueron los construidos para una investigación "Itinerarios de la Memoria Ciudadana: prácticas artísticas en el espacio urbano como "habitud" y la construcción de la identidad capitalina (Montevideo 1980-1990)" (2003-2004).*

[3] *Ver en: "Aproximación a la Estética" (Pág. 49) en: Estética. La cuestión del arte.*

[4] *Afirmamos que es por la propia imposibilidad de la especulación estético artística de englobar en una definición todas las producciones discursivas artísticas singulares de los últimos momentos históricos y sintetizarlos en una idea universal.*

Desglosando en términos, comenzaremos por "Apariencia" que aludiría al Arte como manifestación, como horizonte de sentidos que se despliegan; que emerge en nuestro horizonte histórico y nos promueve a introducirnos en la dimensión de la experiencia estética, borroneando las fronteras modernas de lo que discrimina a un sujeto de la experiencia y su correlato, el objeto. Esta apariencia, si lo pensamos desde las teorías de recepción, instala un lugar de encuentro, de características específicas que hacen que esta experiencia pueda ser diferente a otras, y que a su vez, quien participe históricamente de ella, quedaría afectado significativamente. Es decir, una vez que el sujeto se encuentra con la obra, deja de ser sujeto en ese momento, suspende sus límites productivos en la experiencia estética, transformándose, en el mejor de los casos, en su co-creador. Se convierte en un productor de imágenes, recortando y condensando a la manera de un editor implicado, resignificando su mundanidad de manera fulgurante.

Lo lúcido o la lucidez, es efecto de inflexión, que echa luz en otras dimensiones simbólicas del habitar que se encuentran ocultas, sin develarse. Por esto, las prácticas artísticas producen un quiebre en la mirada, es ruptura fulgurante en el mejor de los casos, del paisaje habitual de los repertorios del ser o la ilusión del repertorio canónico. En la tardomodernidad, *el sentido del ser*, como indicara Heidegger, se anuncia y anticipa en la experiencia estética, porque justamente, ésta no es presencia normativa del habitar.

El cuerpo, no ya como representación disciplinar (cuerpo organizado, cuerpo biológico) sino en interpenetración con el medio (léase el cuerpo en la performance, en la edición, en la acción artística, etc) adviene y se manifiesta múltiple en los sentidos del acontecer estético plástico. A esta producción de sentido, autopoietica, que no demarca un objeto discreto, único, claro, que no permite distinguir un espacio dentro y fuera, y en donde no opera una matriz generativa de polaridades (bueno/malo, masculino/femenino, lindo/feo), lo identificaremos con la noción de *pliegues* tomando el concepto de Leibniz que retomara Deleuze[5] . Se integra en nuestra reflexión en relación a la cuestión del cuerpo en el Arte.

De este modo, el título de este curso, indica nuestro territorio discursivo de reflexión ética y estética, en donde trataremos de elucidar y de producir pensamiento[6], abordando una mirada compleja.

Este trabajo a fin de contemplar lo anterior, está diagramado en relación a un eje que recorre ciertas temáticas o cuestiones generales. Con esta noción atravesaremos las cuestiones del cuerpo, la relación espacio/tiempo, la producción de subjetividad y la representación. No es un gesto caprichoso el elegir estas cuestiones generales, en cierto sentido, imprecisas o por lo menos, no definidas explícitamente.

La noción de pliegue que surge en el trabajo de Deleuze (para comprender que el Barroco no remite a una esencia, a un modelo subjetivo universal de prácticas

[5] Hacemos clara referencia a la obra El Pliegue, de Deleuze publicada en 1988.

[6] Se dice pensamiento englobando a la acción y no como dicotomía.

artísticas en el surgimiento de la Modernidad sino de cierta operatoria que tiene la capacidad poiética) se instala como posibilidad de pensar las formaciones subjetivas diversas que escapan a la diagramación de la mirada hegemónica. En este sentido, tomamos esta noción como clave para comprender aquello que se manifiesta fuera de los repertorios preestablecidos por un orden social hegemónico en el campo artístico y que es relevante para un análisis estético. La propiedad o el atributo que se le confiere a ciertas producciones de imágenes que tratan al cuerpo, lo mueven o lo colocan en territorios indecidibles de la enunciación (de las prácticas, de los sentires, de las afecciones en general). Hacemos referencia a aquellas imágenes en las que se hace imposible establecer una identidad "cuerpo" como un universal, según una discriminación disciplinaria que lo haga concebible como un objeto real. De esta manera se anuncian otras probables aperturas hacia el campo de la subjetivación.

Entonces, identificar y establecer conexiones entre estas operatorias en el territorio, o recorte imagónico de producción de cuerpo, de espacio y de tiempo, de producción de afecciones, de sentires y de decires, de discursividades en el campo artístico es el cometido de esta cartografía de los enunciados estéticos y artísticos.

Sobre el evento discursivo

En este punto, precisaremos el territorio discursivo artístico y sus componentes para su interpretación[7]. De esta manera, introducimos una noción utilizada en todo este recorrido: el evento discursivo. En relación a esta noción las autoras Calsamiglia y Tusón[8], tomando una cita de Fairclough y Wodak, 1997:258, definen claramente la noción de evento discursivo en relación a la dinámica social, como una "*práctica social (que) implica una relación dialéctica entre un evento discursivo particular y la situación, la institución y la estructura social que lo configura. Una relación dialéctica es una relación en dos direcciones: las situaciones, las instituciones y las estructuras sociales dan forma al evento discursivo, pero también el evento les da forma a ellas (...)*". En este sentido, se señala el vínculo social entre el discurso, sus efectos y el contexto; se marca el sentido social lingüístico y cognitivo, que, en la aproximación a un evento discursivo, es también bucear en el entramado social e incluye vislumbrar las identidades que se construyen y sus conflictos en el contexto sociohistórico en donde emergen.

Esto mismo podríamos conectarlo, para la deconstrucción del modelo de dichas autoras que puede ser muy constrictivo para nuestro derrotero, con una noción clave para pensar el título del curso, que la pensadora estadounidense Judith Butler[9] llama acto performativo. Esta noción proporciona otras perspectivas para pensar los

[7] Se entiende que tratar el tema "cuerpo" en el arte significa diseñar un territorio discursivo.

[8] H. Calsamiglia Blancafort y A. Tusón Valls,"Los modos de organización del discurso" (293 – 323) en: "Las cosas del querer. Manual de análisis del discurso" (1ª. Ed.)Editorial Ariel S.A.. Barcelona:1999.

[9] Butler, Judith, Genero en Disputa. Madrid:Paidos, 2001

eventos discursivos artísticos en relación a la construcción de cuerpos marginales o excluidos producidos por un ejercicio hegemónico discursivo.

Para ilustrar sintéticamente la concepción de la autora, diremos que los actos performativos están relacionados con los actos perlocutivos identificados por Austin: decir algo es producir efectos en un cuerpo, en los sentimientos, pensamientos o acciones de uno o un grupo. Es fuerza intencional porque el acto perlocutivo está imbricado en los sistemas de recompensas o de castigos de la red social. La capacidad que interesa a la autora es la posibilidad del acto ritual del habla de instaurar un sujeto molde, rompiendo con los contextos anteriores de producción subjetiva. El acto del habla es corporal, y el cuerpo es el instrumento fundamental que sostiene estos actos. Femenias[10], autora que nos introduce en la lectura de Butler nos proporciona una síntesis eficiente sobre esta cuestión: "Luego, la relación acto de habla/ acto del cuerpo pone en su justo lugar al cuerpo, sus gestos, su estética y su saber inconsciente, como el sitio de la reconstrucción del sentido práctico, sin el cual la realidad social no puede constituirse como tal. Es el sitio de la historia in-cardinada"[11] esta esfera se integra a nuestro estudio. Butler, más conocida por sus enfoques de género en su pensar filosófico y por su participación militante en los debates feministas, toma esta definición para pensar en todo signo, que sin ser lingüístico hace efecto en los cuerpos, cuerpos de hombres y mujeres, y se traduce concretamente en rechazo, exclusión, marginación. La autora, retoma el concepto de genealogía que Foucault (1971) desarrollara en Nietzsche y la Genealogía, para pensar los intereses políticos que existen al identificar como origen y causa las categorías de identidad, que son de hecho, efectos de instituciones, prácticas y discursos que tienen origen múltiples y difusos. Al decir de Foucault en este mismo texto "... el cuerpo está aprisionado en una serie de regímenes que lo atraviesan; está roto por los ritmos del trabajo, el reposo y las fiestas; está intoxicado por venenos – alimentos o valores, hábitos alimentarios – y, por leyes morales, todo junto; se proporciona resistencias."

En este sentido, se retoma la concepción inmanente de cuerpo que a la vez, es afectado y es efecto de Verdad y Saber, mediante prácticas de procedimientos que somete cuerpos y los cristaliza en Sujeto, según una moral que cuida su alma, una dieta que cuida su cuerpo y una ley que cuida su mundo. Aquí Verdad y Saber, con mayúsculas, es producción unívoca y hegemónica. Lo que implica un acto de imposición sobre las verdades y saberes singulares, sobre la producción y circulación diversa de las mismas en el colectivo social.

La propuesta genealógica de Foucault, como análisis de la procedencia (no del origen) produce una articulación de interés entre cuerpo e historia. Dice el autor *"El cuerpo: superficie de inscripción de los sucesos (mientras que en el lenguaje los marca y las ideas los disuelve), lugar de disociación del Yo(al que intenta prestar*

[10] Véase: Femenias, Ma. Luisa. Judith Butler: introducción a su lectura. Bs. As.: Catálogos, 2003.

[11] Ídem, Pág. 116

la quimera de una unidad substancial), volumen en perpetuo derrumbamiento. La genealogía, como el análisis de la procedencia, se encuentra por tanto en la articulación del cuerpo y de la historia. Debe mostrar el cuerpo impregnado de historia y a la historia como destructora del cuerpo".[12]

Entonces podríamos entender el abordaje genealógico a la manera de un palimpsesto porque no es un recolectar de saberes acumulables, que se solidifican, sino que se parecería más a un conjunto de pliegues, de fisuras que le dan el carácter inestable a la continuidad relatada, instituida. Esta búsqueda genealógica no funda, no instituye sino que deviene en cuerpo, en posibilidad, en contingencia, en accidente. *"...es descubrir que en la raíz de lo que conocemos y de lo que somos no están en absoluto la verdad ni el ser, sino la exterioridad del accidente."*[13] De esta manera genealógica, historia es devenir cuerpos. Cuerpos y no Sujeto sujetado de las disciplinas en un aquí y un ahora. De este modo, arriesgamos conectar la noción de evento discursivo, en tanto eventualidad contextualizada, apostando a lo contingente, integrando el azar, la accidentalidad.

En este punto, podemos introducir la noción de rostridad que parte de una lectura del pensamiento de Deleuze. Se entiende rostro no solamente al cuerpo físico, sino todo aquello que pueda admitir identificación, clasificación y ordenamiento. Así, el paisaje, los animales, los eventos, las calles, los espacios libres, todo puede ser susceptible a esta categorización, a la rostridad. En su obra Mil Mesetas (1980), Deleuze y Guattari escriben claramente las fugas del orden en el cuerpo: *"Las pinturas, los tatuajes, las marcas en la piel se adaptan a la multidimensionalidad de los cuerpos. Incluso las máscaras, más que realzar un rostro, aseguran la pertenencia de la cabeza al cuerpo. Sin duda, se producen profundos movimientos de desterritorialización, que trastocarán las coordenadas del cuerpo y esbozan agenciamientos particulares de poder, aunque, sin embargo, poniendo el cuerpo en conexión, no con la rostridad, sino con devenires animales, especialmente, con la ayuda de drogas (...) El rostro no es universal. Ni siquiera es el del hombre blanco. El rostro es el propio Hombre blanco, con sus anchas mejillas blancas y el agujero negro de los ojos. El rostro es Cristo. El rostro es el Europeo tipo, ese que Ezra Pound llamaba el hombre sensual cualquiera, en resumen, el Erotómano*[14] *ordinario"*[15]Entonces, identificar un rostro es una operativa propia de un canon, de un orden instalado en la cultura occidental y que está ligado a la representación religiosa del rostro del Cristo, a una imagen inaugural de la modernidad y que afecta al propio pensamiento moderno en relación al conocimiento en general y en particular al disciplinar técnico- científico.

---

[12] Ver: "Nietzsche, la genealogía, la historia" en: Microfísica del Poder (3ª. Ed.) Madrid: La piqueta, 1992 ver página 15.

[13] Ver: "Nietzsche, la genealogía, la historia" en: Microfísica del Poder (3ª. Ed.) Madrid: La piqueta, 1992 ver página 13.

[14] Diferente al ninfómano. Se hace hincapié en lo placentero más que en lo sexual.

[15] Ver en cap. 7: "Año cero – rostridad",en: Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia.

Si articulamos esta noción de rostridad expresada anteriormente, junto a la noción de performatividad, utilizada por Judith Butler, en el que la enunciación, como matriz dual, tiene el poder de abyectar o instalar en la mismidad aquello que designa y nombra, estaríamos aproximándonos a la noción de hegemonía. El orden hegemónico se construye por su negatividad, aquello que no es el Si Mismo, la Mismidad, se constituye apoyándose sobre lo otro, lo que se excluye de lo Uno, de lo Mismo.

Por ejemplo, Lautreamont fue un habitante montevideano de mediados del siglo XIX que nos deja una gran obra, Los cantos de Maldoror[16] y que entendemos que ilustra claramenta esta operativa de exclusión política. En la Introducción de la Edición de Manuel Serrat Crespo, dice que se encierra en los guettos del *"Manicomio o la Universidad, de la clínica mental o la biblioteca, todo es el mismo ghetto, y desde el exterior a cubierto de las peligrosas irradiaciones del Verbo, protegidos por rejas o por metodología, médicos y estudiosos se inclinan sobre el monstruo, por fin mudo, por fin inmóvil... y dictaminan."*

Al final del Primer Canto, este poeta nos traslada a la situación política y social del Montevideo de fines de siglo: *"El final del siglo diecinueve verá su poeta (sin embargo, al principio, no debe comenzar por una obra maestra, sino seguir la ley de la naturaleza); ha nacido en las riberas americanas, en la desembocadura del plata, donde dos pueblos, rivales antaño, se esfuerzan hoy en superarse por medio del progreso material y moral. Buenos Aires, la reina del Sur, y Montevideo, la coqueta, se tienden una mano amiga a través de las aguas argentinas del gran estuario. Pero la eterna guerra ha levantado su imperio destructor en las campiñas, y cosecha con gozo numerosas víctimas. Adiós, anciano, y piensa en mí si me has leído. tú, joven no desesperes; pues a tu opinión contraria, tienes en el vampiro un amigo. Contando el ácaro sarcopte, que produce la sarna, tendrás ya dos amigos."*[17] Así descripta, la ciudad y su habitud, la manera de habitar, está atravesada por múltiples atravesamientos socio políticos que se pueden entrever en este pequeño pasaje de la obra del poeta y que son auspiciantes de emergentes sociales, los llamados "otros". Grosso modo, los otros sostienen una relación suplementaria que conforma la unidad del Uno (lo no marginal) bordeándolo y produciendo los márgenes que le otorgan identidad.

En este sentido, afirmamos que cuando hablamos de cuerpo marginal, nos instalamos en los efectos del lenguaje como institución policial y política (de polis) de lo social, que aborda los cuerpos: cuerpos pensables y cuerpos impensables. La restricción aparece en la formulación verbal, y su fin es el cuerpo. Citando a la pensadora Judith Butler(1993): *"...si se comprende restricción como restricción constitutiva, aun es posible formular lo siguiente, ¿cómo tales restricciones producen, no solo el terreno de los cuerpos inteligibles sino también un dominio de cuerpos impensables, abyectos, invivibles?. La primera esfera no es lo opuesto a la*

[16] Véase: Lautreamont. Los Cantos de Maldoror (edición de manuel Serrat Crespo) Madrid: Cátedra,2004.
[17] Idem, Pág. 123

segunda, porque las oposiciones son parte de la inteligibilidad; la última esfera es el terreno excluido, ilegible, que espanta al primero como el espectro de su propia imposibilidad, el límite mismo de la inteligibilidad, su exterior constitutivo"[18].

Rostridad y abyección, dos claves para pensar sobre las fronteras corporales que aparecen, se visualizan, se dejan cartografiar, o por el contrario, aparecen también, pero se descartan, se excluyen, se exilian. Parte del binomio moderno y que opera en el paradigma de la simplicidad, de la lógica identitaria y del tercero excluido. Se visualiza un territorio de inclusión y de exclusión. Se reglamenta. Pero siempre es efecto de un ejercicio identitario: el Salón Nacional o el Salón de los rechazados. ¿Qué sucede cuando estas fronteras que encierran territorios bipolares, se desdibujan? ¿o intercambian entre sí?

La Modernidad en relación a la construcción de cuerpos.

La Modernidad constituye un hito si nos ponemos a reflexionar sobre los modos de pensar, sentir y actuar, es decir, sobre las cosmovisiones o epistemes. Cuando decimos epistemes, estamos haciendo referencia a una noción foucaultiana, que desarrollara en una de sus primeras obras, Las palabras y las cosas (1966) y que podríamos sintetizar como aquellos a priori históricos que *"en un periodo determinado, delimita en la totalidad de la experiencia un campo de conocimiento, define el modo de ser de los objetos que aparecen en ese campo, dota de capacidad teórica a la percepción corriente del hombre y define las condiciones en que este puede sostener un discurso verdadero"*. Es por eso que el análisis genealógico lo desentierra, metafóricamente, cuando se hace uso de la arqueología, es decir, de la búsqueda de aquellos rastros que nos proporcionan estas miradas singulares históricas.

En este derrotero, el pensador nos demuestra siguiendo los rastros arqueológicos, que la construcción humanista del hombre es una invención reciente, y así como advino como acontecimiento, puede ser borrada. De la mano de esta invención se producen las ciencias humanísticas: el cuerpo del hombre, sus relaciones sociales, sus normas y valores. Comprender la Modernidad como un emergente que se desenvuelve según cierto orden, y a la categoría llamada "Hombre" como su invención, nos ayuda a la visualización de lo que se podría indicar como proceso de naturalización; como aquello que siendo eventual, fáctico, contingente, se consolida como un engranaje histórico según una concepción lineal, progresiva y teleológica de la Historia y de una Razón de Estado, en este caso, atribuida al Estado Nación[19]. Detrás yace el mecanismo de producción mítica. Pero antes, tra-

[18] pág. 19

[19] Se recomienda la lectura del libro Sobre Cartografías Antropológicas y otros ensayos del antropólogo Nicolás Guigou, en el que a través de la categoría articulatoria NomiNación, el autor, produce un abordaje novedoso del tema en relación a la construcción identitaria del Estado Nación uruguayo. Ver bibliografía.

taremos de pensar las implicancias de la construcción moderna en relación a la construcción de cuerpos.

En el artículo *"El lenguaje de los vínculos. De la independencia absoluta a la autonomía relativa"* de la Profesora de Epistemología argentina Denise Najmanovich[20] afirma que la Modernidad trazó las coordenadas de lo visible y en tanto a esta discriminación, elaboró instrumentos para su medición y normativa[21]. Su mirada es de interés para nuestro derrotero porque coloca a las prácticas artísticas como modo de conocimiento. Citamos, con respecto a la institución artística y su implicación moderna, lo siguiente: *"El realismo es fruto de la estandarización. En la pintura, la perspectiva fue el modo de presentar visualmente esa nueva sensibilidad moderna. El pintor renacentista lleva la geometrización del espacio del arte, pinta como si estuviera viendo al mundo desde una ventana abierta, pero él mismo no está allí, se halla más atrás, fuera del espacio de representación, ajeno e independiente de esa realidad, creando la ilusión de que es capaz de re – presentar la realidad "tal cual es". Sin embargo, ese pintor está estático y con un ojo cerrado, haciendo un recorte de su mundo perceptual para presentarlo estandarizadamente en una tela, gracias a las reglas geométricas de la perspectiva. Para la física clásica, el sistema de coordenadas tridimensional es la representación del espacio, correspondiente a la geometría euclidiana. El espacio abstracto del cuadro era, desde esta concepción, capaz de contener cualquier "realidad" mientras se sigan las leyes de construcción perspectivista.. las enseñanzas de Euclides establecían como era el espacio – en esa época nadie soñaba con que pudiera haber más de una geometría – y la pintura lo re- presentaba. El físico y el pintor consideraban que estaban separados del mundo que plasmaban en sus obras. El mundo era para ellos anterior e independiente de la representación humana, por lo tanto la física y la pintura eran un "espejo de la naturaleza". El sujeto, al que Descartes había dado nacimiento en sus meditaciones filosóficas, no encuentra lugar alguno en el mundo e la Modernidad; de él sólo se espera que sea objetivo, que observe el mundo desde afuera de si mismo, que cumpla las reglas, que se comporte como "se debe", en fin, que trate... de no ser subjetivo. Tamaña proeza se logrará mediante una educación uniforme, en relación directa con la emergencia de un "sujeto arquetípico": el normal".*

Las prácticas artísticas contemporáneas, ubicadas en la llamada tardomodernidad (noción que parece haber ganado la pulseada a otras nominaciones. "postmodernidad", "sobremodernidad", etc) nos coloca en una situación diferente con respecto a la vivencia del tiempo y el espacio, por lo menos cuestiona las bases modernas. Esta vivencia, o experiencia estética nos instala en otras temporali-

---

[20] Ver Dabas Elina Nora.(comp.),1995, "Redes: El Lenguaje de los Vínculos", Ed.Paidós, Bs.As.

[21] Nadjmanovjch, entiende que el éxito del mecanicismo del siglo XVII, fue la instalación de la noción de tiempo y espacio absolutos, y en el interjuego, construye e impone una sensibilidad diferente, un nuevo modo de habitar la ciudad, de operar el mercado, de producirse cultura, generándose nuevos instrumentos técnicos, artísticos y sociales.

dades que no hacen referencia a la experiencia del tiempo cronos, de lo medible por instrumentos afines, y que nos produce una sensación más cercana, (como dice Bozal[22] en relación a las prácticas artísticas posteriores a la Segunda Guerra Mundial) al "estupor", la "perplejidad", el "horror", el "asombro", la "incredulidad", etc, términos finamente elegidos para poder dar cuenta de una experiencia estética que no alude a la mimesis ni al gusto y que se agrega al repertorio de los eventos discursivos a modo de matiz. Éstas temporalidades que se abren en el acontecimiento estético produciendo un aquí y ahora, un ser- ahí, están más cercanos a la propuesta de Heidegger,[23] cuando plantea que *"Lo eterno no es lo continuo, sino aquello que se puede sustraer en el instante, para regresar un día. Lo que puede regresar, no como lo igual, sino como lo de nuevo transformador, uno – único, el ser (Seyn), de modo que en esta manifestabilidad en primer lugar ¡no es reconocido como lo mismo!".*

Para lograr comprender la propuesta de este pensador, es necesario apartarnos de la concepción usual de estas categorías, implica no ubicarnos en estas representaciones, sino fugarnos de ellas. Esto significa entender el encuentro con la propuesta artística como un acontecer en donde no se dirime sujeto y objeto, sino que el sujeto emerge como ser de la obra, entonces, el arte es puesta a punto de una verdad. Esta verdad emerge en un encuentro que pone en juego el emplazamiento con la producción del mundo psíquico. Es el sitio instantáneo del ser- ahí, lugar de la no demostración, de la experiencia de lo que el autor llamó "abismamiento" lo que, por etimología, significaría la carencia de fundamento. Pero esta carencia hace alusión no sólo a lo que no es, sino aquello que puede llegar a sostener un fundamento. Para entender esto, debemos comprender que se basa en la noción griega de "verdad", develar, quitar los velos de lo real. En esta operativa que echa luz sobre el horizonte también se genera una ocultación, una invisibilidad que está relacionada a la inflexión de esta mirada y su transformación. El ser del arte, entonces, es cambio constante imposible de atrapar en una representación tiempo-espacio moderna. Habitar éstos pliegues, estas conformaciones subjetivas, estará vinculado con hacer carne una historia. Encarnar. El cuerpo habita prácticas que acuerda y modifica. Instala un territorio semantizado suirreferencial o repite escenarios en donde desplegar la dramática, los acontecimientos vitales, los probables. En este sentido, habitar pliegues es posible siempre y cuando no se produzca una ordenación antelada del evento, se trata de una producción subjetiva que emerge en el entre (no en una relación sujeto – objeto, sino en el entre dos, es decir en lo intersubjetivo) sin clausurarse, sin darse un único destino. Como decía Deleuze[24] a propósito de Foucault: *"En primer lugar, según el saber como problema,*

---

[22] Vease: Bozal, Valeriano. El tiempo del estupor. Madrid: Siruela, 2004.

[23] Aludimos a Heidegger, M., "Aportes a la filosofía. Acerca del evento", 2003, Ed. Biblos, Bs. As. (manuscritos de los años 1936- 1938)

[24] véase en: Deleuze, Gilles. Foucault. Bs. As.: Paidos, 1987. "Los pliegues o el adentro del pensamiento".

pensar es ver y es hablar, pero pensar se hace en el "entre dos", en el intersticio o la disyunción del ver y del hablar". El hacer pensamiento es en el encuentro con el otro, o en el desdoblamiento de uno mismo, no se genera en la representación.

Cada cuerpo produce con otros cuerpos, reproduce, amplifica, detona resonancias en un marco sociohistórico, en donde se juega lo político, lo deseante, lo performativo, etc. El abordaje del cuerpo en las prácticas artísticas nos ubica en un territorio de aperturas para pensar dialógicamante, en la producción de cuerpos, como objetos de clasificaciones, modas, prohibiciones, prescripciones, sanciones en la circulación, enclaustramientos, etc. Este modo de reflexionar sobre el *mundo de la vida* es producción que deviene en la interrelación de cuerpos. Co-creadores de obras.

Intensidades y dislocaciones en el campo artístico local.

Proponemos dos recortes para su elucidación. Las propuestas son las siguientes: "Presencias y Ausencias VI" (2002) instalación en la Sala del Museo Blanes, de Mario D`Angelo y la intervención al monumento de Aparicio Saravia (1996) por Ricardo Lanzarini. El texto que sigue, se formuló basándose en el registro de entrevistas y relevo de imágenes que fue producto del Proyecto investigativo llamado: "Itinerarios de la Memoria Ciudadana: Prácticas artísticas en el espacio urbano como "habitud" y la construcción de la identidad capitalina" (M. Pastorino, 2002).

Una descripción de éstas propuestas nos enfrenta a una clausura producida por la escritura, por esto nos preguntamos: ¿Cómo describir una performance para que mantenga algún rasgo de ésta? Y ¿cuál es el sentido de ésta descripción?. Tarea absurda si nos ubicamos en territorios hermenéuticos para el abordaje de lo factual.

El proceso de Lanzarini.

Lanzarini, en 1996, interviene el monumento ecuestre de Aparicio Saravia, situado en Millán y Luis A. De Herrera. Proponemos una posible descripción. Atraviesa con huesos roídos una pata del animal, suspendida en el aire y escribe un graffiti en el pedestal del monumento. Los graffiti -que eran "lavables" para no dañar el material del mismo, según contara el propio autor -. Aludía al dicho popular que dice: "la patria se construyó a lomo de caballo", añadiendo a la misma provocativamente, "que como buenos caballos, son caballos cagadores". Su acción no había finalizado, cuando llegó la policía. El resultado de esta acción fue el juicio penal contra el artista, un amigo que lo ayudó y su novia. Según nos contó, la policía entendía que ésta acción era un acto vandálico.

Paradójicamente el que "asume" la defensa de Lanzarini fue el juez de la causa quien dictaminó que al no estar dañada la base material del monumento, no se podía interpretar como acto vandálico. A la salida del juzgado un político le aconsejó paternalmente al artista que para otra vez, utilizara un museo para sus obras de arte, pues para eso están esos espacios. Esto nos envía inmediatamente al lugar de especificidad del arte, que se produce según un territorio delimitado por la misma

categoría y que se concreta en los espacios señalados para esto: el museo, la sala de exposición, el atelier, etc.

La apuesta del artista era convocar al colectivo social para dirimir el sentido del "estar ahí", del emplazamiento del monumento. El personaje (el caudillo Saravia) es para Lanzarini un símbolo del autoritarismo patriarcal de la nación. Esta propuesta artística partía de su condición de ciudadano y Artista. Desde estas dos identificaciones él mide el monumento con su cuerpo. Él artista, desde su singularidad, desafía al ícono y su enunciación se vuelve universal. De este modo, el artista reflexiona sobre la ciudad, señalando que Montevideo es una ciudad diseñada arbitrariamente, de la cual nunca él fue partícipe según el modelo democrático. Así, la nomenclatura de las calles y monumentos se instalan sin un previo discernimiento de los efectos morales sobre la ciudadanía. Su reivindicación es política, y el tono utilizado es axiológico. Existiría un deber ser del artista para Lanzarini, y se relaciona con los ideales democráticos de la esfera de la legalidad en la que descansan, metafóricamente, los Derechos Humanos.

En este modo de enunciación, opera francamente el carácter político de su propuesta estética. Su discurso estaba sostenido por su cuerpo concreto, vital, que mide al monumento. Y que a su vez, se podría inferir que no se trata de un cuerpo anónimo. Es el Cuerpo del Artista. La ciudad le pertenece por ser cuerpo, ser ciudadano y cuerpo, y además, ser cuerpo de un Artista Nacional.

Quizás, dando vuelta sobre la puesta a punto de la instalación, o acción artística, nos podríamos preguntar si existió realmente el gesto artístico de Lanzarini, tal como él lo había ideado. De este modo se hace posible reflexionar en dos dimensiones: una, sobre la construcción histórica de la "intencionalidad" que impregna a la operación del artista y otra, sobre las aperturas de sentido, en particular sobre los modos de recepción y producción de las prácticas artísticas. Quizá se podría decir que la acción artística del artista no llegó a ser, y que la captura de la mirada jurídica sobre el acontecimiento artístico atrapó otras posibilidades que se podrían haber desplegado desde otros territorios, inclusive, el estético.

Rápidamente a través de los medios de comunicación, se produjo un cuerpo sancionado, clausurando otras posibilidades que advenían, entre las cuales, estaba la propuesta del propio artista-autor. En este territorio de pugna política ciudadana emergieron dos polos discursivos: uno, la mirada del artista (amparado en los "derechos humanos" y en la institución artística) y otro, irónicamente, la discursividad jurídica que, bajo la égida de la lógica del consenso y la educación moral y cívica, se mostraba patriarcal. En este caso dos discursividades-potencias se midieron, el resultado fue claro: quien le dio a la acción artística el sentido correcto y por ende, único, fue la jurisprudencia que le otorgó el sentido óptimo, posible y pasible de legislación.

El ojo finito de D'Angelo

Mario D´Angelo, invita a reflexionar sobre la conformación de cuerpos producidos bajo la vigilancia impertérrita pero simulada del poder. D´Angelo es un habitante de otras esferas locales. Fue ex-comunista y ex-católico apostólico romano. Vivió su in-

fancia bajo la mirada médica a causa de una "rara" enfermedad congénita, la ictiosis, que lleva nombre de pez por la similitud de éste con la piel del "enfermo". Muchas de sus prácticas (performances, acciones, instalaciones) llevan este signo, y relatan de alguna manera la angustia vivida: un Cuerpo pez en el territorio médico.

La propuesta que se seleccionó para ésta elucidación, fue la emplazada en el Museo Blanes, en la sala dedicada al propio artista Blanes, al artista masón, pintor de dictadores de un Estado-Nación que se perfilaba con fuerza en un contexto socio-político que propiciaba su crecimiento.

Lo que presentó el artista, fue el efecto de la mirada de Santos, una mirada desfigurada por el roce de una bala. D'Angelo toma la fotografía que muestra al dictador, luego del atentado que sufriera a la salida del teatro, en la barbería junto a su mujer e hija mientras el barbero le rasura la barba. El artista recorta de la fotografía el ojo desfigurado que mira firmemente a la cámara. Ese ojo, omnipotente, que pudo sobrevivir al atentado, es recortado en forma triangular aludiendo al simbolismo de la masonería de la cual, Blanes y el dictador, eran partícipes. En las paredes de la sala del Blanes, D'Angelo distribuye copias a gran escala de éstos ojos. Estas grandes copias de ojos enmarcados en triángulos cotejan las populares obras de Blanes: el Desembarco de los 33 orientales en la Agraciada y al retrato del dictador Santos a caballo[25]. - que se podría interpretar en clave de "nomiNación"[26] -. Estos grandes ojos se van esfumando hasta dejar apenas marcas de la representación. Es imagen de un uroboros que desaparece. En esta instalación, el ojo del viviente de Santos no escapará a la muerte confinado por el artista D`Angelo. A modo de metáfora de muerte impuesta por efecto del artista, cuyo gesto muestra la naturaleza característica del hombre: su finitud.

¿Cuál es el cuerpo que se recorta en este juego de miradas omnipotentes?¿el cuerpo del dictador que desconoce su muerte?¿el del dictador que muere?¿el del artista nacional masón?¿el de Mario D'Angelo?¿el de quien circule en ese espacio producido bajo la reproducción de miradas?

---

[25] *Santos está representado en "pose napoleónica", condecorado al estilo bonapartista, todo ubicado en un escenario pictórico de una ciudad inexistente.*

[26] *A propósito citamos: "La nomiNación, en su intento abarcativo – que muestra a las claras la carga de violencia simbólica que posee – trabaja sobre varias "prenociones" que sin ningún proceso de objetivación, pueden terminar conformando el "sentido comun" de todo investigador. Uno de los "efectors de realidad" más visibles de la nominación es el pasaje de la multiplicidad a la unidad, que pasa de esta manera a ser tratada como tal. Al tratar de indagar en los procesos constitutivos de "la Nación laica", los ejercicios de totalización son casi inevitables. Se comienza a estudiar a la Nación como una unidad monocorde, purgando toda irrupción discursiva a ese consenso simbólico, o bien se subsume la nación al estado. Pero también se exaltan "otras voces" como si gozaran de una autonomía también total, olvidando la impronta, la violencia simbólica del estado – nación para conformar y mostrar la unidad de la identidad." (Guigou, 2004: 43).*

Lo atractivo del dislocamiento de la mirada.

Esta selección recortada de una mayor, tiene el atractivo, de construir una extraña categoría de artistas, en tanto que conviviendo en un mismo momento histórico del país, sus miradas están emplazadas en diferentes territorios de enunciación estético plástica, tanto sus recorridos formativos, investigaciones y temáticas abordadas, difieren radicalmente, así como también sus proyecciones a nivel nacional e internacional. Para Heidegger (Villagran, 1996)[27], la obra es "puesta en obra de la verdad" que produce choque y dislocación en el espectador[28]. Lo diverso es aquello que propone la práctica artística, que no se deja capturar por un orden dado de significados, y que además, echa, de alguna manera, nueva luz sobre el mundo. El acontecimiento estético.

En clave de dislocación, la propuesta de Lanzarini, o "el caso Lanzarini"[29] es una apertura para reflexionar a propósito de lo trasgresor. Esta puesta en escena deja dudas en torno a la delimitación de su obra: ¿cuál era su obra? ¿Cuántas dimensiones del proceso dan cuenta de lo diseñado o prefigurado por el autor? Y entonces ¿Cómo dar cuenta de su acción artística inacabada, suspendida por la acción policial? ¿Requirió del proceso judicial para su "mise en scene?" ¿Cómo decide el "accidente" en la obra y en el autor?. ¿Ocurrió, insistimos en este punto, la acción de Lanzarini?. ¿O fue todo lo ocurrido, en tanto eventos discursivos, es decir, en tanto discursividades en juego?. ¿El problema se encuentra en la naturaleza de la obra? ¿Se trata de delimitar la existencia de la puesta en escena? Quizás, el tema a indagar, podría ser las lógicas de sentido en juego con relación al dislocamiento que se produce entre la obra y la mirada.

Adviene el sentido del conde de Lautreamont, en el que la belleza es el encuentro fortuito de tres elementos que vaya a saber cómo, aparecen en un momento juntos: la mesa de disección y sobre ella, el paraguas y la máquina de coser. Según el territorio en donde se emplace la obra, es la producción de sentido que se constela.

---

[27] Cita de su artículo : "La metafísica y las analogías con el arte del siglo XX" en: Martínez Agustoni, F. (comp..)El arte ha Muerto...! Viva el Arte...! Dimensiones de la estética en la situación posmoderna. Mdeo. IENBA, 1996.

[28] *Alejandro Villagran señala: "Heidegger, en 'El origen de la obra de arte', en 'Sendas perdidas' (1950) considera a la obra como 'puesta en obra de la verdad', produciendo un "stoss" (choque), un "schock" (Benjamin) que disloca al espectador. Existe una analogía posible entre el "stoss" del arte y la experiencia de la angustia (Pág. 40 de 'Ser y tiempo') pues la obra de arte no se deja trasladar a un orden de significados preestablecidos, e intenta arrojar una nueva luz sobre el mundo. La obra de arte funda un mundo al presentarse como una nueva apertura histórica visual del ser". (1996: 27).*

[29] *Se puede encontrar en el diario LA REPÚBLICA, del martes 9/7/96, bajo el "sugestivo" título "El arte del delito", así como también en el BÚSQUEDA del jueves 11/7/96 bajo este otro título, "Procesamiento del Plástico Ricardo Lanzarini instaló debate sobre los límites de la actividad plástica", y en POSDATA del 13/7/96, mucho más poético: "Los discretos encantos de ser artista".*

En la propuesta de D´Angelo, parece existir una interpelación moral, la relación es clara y directa: el pintor nacional por antonomasia está vinculado a la dictadura histórica así como también a la masonería. ¿porqué se le señala como modelo de identidad nacional?¿porqué se instala lo identitario, como imaginario, desde un lugar incorrecto ó inmoral? ¿qué lugar de la historiografía artística nacional le depara a D`Angelo, sabiendo que la lógica está articulada míticamente de este modo? .

La cuestión de la ruptura parece estar en el emplazamiento del sentido de su reflexión estético artística e histórica, dentro del territorio que lo engloba, lo comprende, lo administra y organiza sus recursos. Señala a Blanes, desde el museo, y no cualquier museo, sino al que lo conmemora, el hecho en su honor, llamado con su nombre. Instala una incertidumbre en el espejo que se despliega en el museo de arte nacional – Blanes pintor nacional – barrio del Prado. A la máquina de Blanes se la saboteó. ¿quién la saboteó? Un hombre, un artista, un disidente católico apostólico cristiano, un abyectado del partido comunista, un hombre pez.

Es un discurso que señala desde el compromiso y la responsabilidad, marcando a su referente, en el territorio en el que él circula, el de las prácticas artísticas. No opera desde la simulación, sino desde la implicación. ¿podría hacer la misma denuncia fuera del espacio expositivo (al inherente políticamente a las prácticas artísticas) ó en una sala que no fuera justo la de Blanes?. El discurso, entonces, sería otro.

El discurso artístico se mide con el historiográfico. El disloque es en el público experto, es para quienes pueden recomponer el enigma que se desplegó en la sala Blanes. El disloque, también, es para el hombre concreto, es la instalación de la muerte inevitable.

La interpelación artística y la captura de cuerpo

Se podría sintetizar: Mario D´Angelo utilizaba a modo de insumos para la producción de sus obras, las vivencias sobre su enfermedad, como captura de su cuerpo concreto expuesto en la Facultad de Medicina ante un auditorio de expertos y Ricardo Lanzarini fue procesado por una instalación que tomaba como soporte el monumento de Aparicio Saravia al cual interpelaba.

Así, algunas prácticas artísticas locales, de fin de siglo pasado, propusieron para el abordaje de la cuestión del cuerpo, no tanto una mirada diferente a lo que a nivel internacional se estaba destacando - inventariado por los libros de arte contemporáneo, que llegan a estas partes del mundo -. Sí, una manera comprometida del artista de proponer.

Veinte años después, se ha vuelto una práctica habitual y jerarquizada, codificada, vuelta texto.

De parte del artista, es un compromiso estético, inherente a la cuestión de la experiencia estética propia del momento histórico, y también ético, en tanto que propone una reflexión sobre el habitar mundos, utilizando su cuerpo a manera de soporte de sus prácticas, colocándose en medio de la pugna social ciudadana. Que sin demandar abiertamente un lugar de jerarquía dentro del circuito del arte nacional, sostenido éste por una historiografía del arte nacional, lo interroga, lo interpela, lo cuestiona desde su singularidad.

De este modo, rodear la categoría Cuerpo en el territorio de las prácticas artísticas produce actos de dislocación, borronea las fronteras que las disciplinas humanistas hicieron posible.

La efectuación es contextual e inmanente. Autopoiético e intersubjetivo. Al fin y al cabo, la producción artística inserta en lo social, efectúa sobre éste interpelándolo. A su vez, una producción genealógica, interpela las nociones fundamentales del arte, que, en nuestro caso son las que se instalan y conforman el circuito de las artes "plásticas y visuales". Esta interpelación juega un papel relevante en la desnaturalización de la normativa social[30].

Aunque se parte diciendo que el cuerpo es[31]. Discurrir sobre cuerpo es interpelarlo desde una Razón disciplinaria, pendiendo, la posibilidad de la sujeción. De este modo cuerpo abarca conceptualmente no solamente al cuerpo-físico, sino todo aquello que pueda admitir identificación, clasificación y ordenamiento. Así, como se hacía alusión anteriormente, el paisaje, los animales, los eventos, las calles, los espacios libres, todo puede ser susceptible a esta categorización. Todo es rostro. En este sentido, desmantelar esta diagramación es un sinsentido. La estrategia de subversión al orden hegemónico parece operar en las prácticas sociales y artísticas que extienden el horizonte hermenéutico, que lo fuerzan a su ampliación, proponiendo otros posibles sentidos del habitar cuerpos.

El cuerpo como espacio de reflexión artística y estética, es un campo de batallas que el artista asume y produce, como también, conforma artistas asumidos, sumidos, presumidos y producidos en la cuestión de la autoría.

Sin embargo, hay espacios que se construyen de tal manera que se vuelve indecidible su ubicación, allí, lo performativo se vuelve más visible. Un ejemplo local cercano en el tiempo, es la propuesta artística del colectivo Del Coquito Producciones. Lo que sigue es un relatorio de lo ocurrido. Este colectivo se colocó afuera del Museo de Artes Visuales cuando se expuso las obras seleccionadas del Salón Nacional pasado (2004). Tendieron una especie de "paño" en donde colocaron un montón de cajitas que simulaban ser envolturas de panchos que se vendían a cinco pesos como souvenir de la exposición del Salón, para apoyar a los jóvenes "artistas sumergidos emergentes". Esta propuesta era registrada por los integrantes en video y cámaras digitales.

---

[30] *Foucault dirá a propósito: "La genealogía no se opone a la historia como visión de águila y profunda del filósofo en relación a la mirada escrutadora del sabio; se opone por el contrario al despliegue meta histórico de las significaciones ideales y de los indefinidos teleológicos. Se opone a la búsqueda del 'origen' " (1992: 8).*

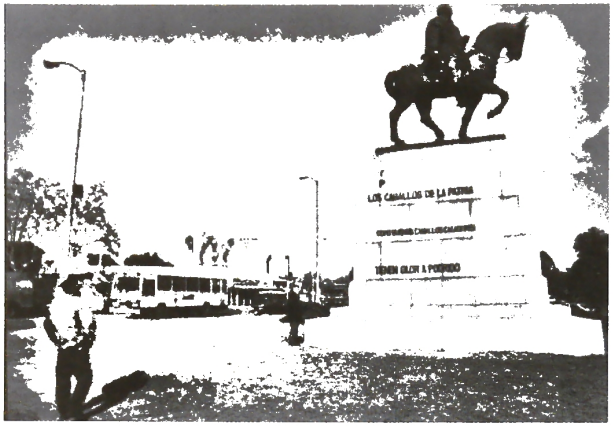
[31] *En este punto, se introduce una reflexión en torno a la noción de cuerpo sin órganos de Deleuze y Guattari. En "28 noviembre 1947 ¿cómo hacerse un cuerpo sin órganos?" se hace referencia a: "El cuerpo sin Organos no hay quien lo consiga, no se puede conseguir, nunca se acaba de acceder a él, es un límite. Se dice: ¿qué es el CsO? - pero ya está en él, arrastrándose como un gusano, tanteando como un ciego o corriendo como un loco, viajero del desierto y nómada de la estepa. En él dormimos, velamos, combatimos, vencemos y somos vencidos, buscamos nuestro sitio, conocemos nuestras dichas más inauditas y nuestras más fabulosas caídas". (1988:.156).*

Lo interesante del hecho, es que aparecieron policías pidiéndoles que se marchen del lugar. La orden fue dictada por el "director del museo". Luego de la resistencia e insistencia, Del Coquito se instaló fuera de los muros del museo. ¿Qué características tenía aquel primer lugar como para ser echados de allí? ¿Ese espacio era también espacio expositivo del Salón Nacional? No, porque estaba fuera del espacio interno de la construcción arquitectónica que albergaba la exposición. ¿Pero ese "afuera" no está también dentro del museo, en tanto que en ese "afuera" se emplaza un mural Torres García? Sin embargo, las obras seleccionadas estaban todas dentro del recinto arquitectónico. Además, y quizás aquí está el quid, las personas que se acercaban a la propuesta "transgresora", la consideraban tan importante como "las que dormían dentro"(al decir de algunos visitantes que pasaban por allí).

Cada cuerpo, como decíamos anteriormente, produce con otros cuerpos, reproduce y amplifica, produciendo diferencias en las dimensiones del habitar. Las co- creaciones. En este sentido, Octavio Paz, haciendo referencia a la frase paradigmática de Duchamp, que son los que miran quienes hacen al cuadro, nos quedaremos con una cita, para interpelar, que parece encerrar la propuesta que al día de hoy nos estamos planteando:

"...el artista nunca tiene plena conciencia de su obra. Entre sus intenciones y su realización, entre lo que quiere decir y lo que la obra dice, hay una diferencia. Esa "diferencia" es realmente la obra. El espectador no juzga al cuadro por las intenciones de su autor sino por lo que realmente ve; esta visión nunca es objetiva: el espectador interpreta y "refina" lo que ve. La "diferencia" se transforma en otra diferencia, la obra en otra obra. "(1989: 98).

¿Pero qué sucede cuando el soporte de la obra se desplaza a un cuerpo? ¿O a cuerpos?.



Ricardo Lanzarini
Intervención urbana - 1996 - Montevideo - Uruguay
(Foto: gentileza del autor)



Mario D'Angelo / Presencias y ausencias VI- 2002
Instalación en el Museo Blanes - Montevideo - Uruguay
(Foto gentileza del autor)

Bibliografía

- **Améndola**, G. (2000) "El nuevo renacimiento urbano y el mito de la ciudad". En: *La ciudad postmoderna. Magia y miedo de la metrópolis contemporánea.* Madrid: Celeste ediciones.
- **Baliño**, N. y **Pastorino**, M. (2002) *Arte, Poder y Diferencia.* IENBA, Universidad de la República, 2002. Disponible en URL: *www.internet.com/arteydif*
- **Bozal**, Valeriano. El tiempo del estupor. Siruela, Madrid, 2004.
- **Butler**, Judith. Cuerpos que importan.(1ª. Ed.)Paidos, Bs.As., 1992
- **Butler**, Judith. Género en disputa. Madrid, Paidos, 2001.
- **Calsamiglia** Blancafort , Helena y Tusón Valls, Amparo. Las cosas del decir. Ariel, Barcelona, 1999.
- **Deleuze**, G. y **Guattari**, F. (1988) *Mil Mesetas, capitalismo y esquizofrenia.* Valencia: Pretextos.
- **Deleuze**, Gilles. El pliegue. Paidos, Barcelona, 1989.
- **Femenias**, Ma. Luisa. Judith Butler: introducción a su lectura. Bs. As. Catálogos, 2003.
- **Foucault** ([1971] 1992) *Microfísica del poder.* Madrid: La piqueta.
- **Foucault** , Michel . Las palabras y las cosas S.XXI, Madrid, 1999
- **Foucault** , Michel . Microfísica del poder La piqueta, Madrid, 1992
- **Foucault**, M. (1999) *Las palabras y las cosas* Madrid: Siglo XXI.
- **García Canclini**, N. ([1997] 1999) *Imaginarios Urbanos.* Bs. As.: Eudeba.
- **García**, *R. (2000) Micropolíticas del cuerpo. De la conquista de América a la última dictadura militar. Bs. As.: Biblos.*
- **Guasch**, A. M. (2000) *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural.* 1ª. Ed. Madrid: Alianza Forma.
- **Guattari**, F. (1992) *Caosmosis.* Paris: Manantial.
- ***Guattari**, Félix. Caosmosis Manantial, Paris, 1992.*
- **Guigou**, Nicolás. Sobre cartografías antropológicas y otros ensayos. Ed. Hermes Criollo. Montevideo, 2005.
- **Lautreamont**. Los cantos de Maldoror (ed. De Manuel Serrat Crespo) Madrid, cátedra, 2004.
- **Marchan Fiz**, S. (1997) *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad "Postmoderna".* Madrid: Akal.
- **Montaldo**, G. (1ª. Ed. En Alianza-Forma: 1989) *Ficciones culturales y fábulas de identidad en América Latina.* Rosario: Beatriz Viterbo, 1998.
- **Najmanovich**, Denise. Redes: el lenguaje de los vínculos. Bs. As., 1995
- **Oliveras**, Elena. Estética. La cuestión del arte. Ariel, Bs. As.,2004.
- **Paz**, O. (1989) *Apariencia Desnuda, la obra de Marcel Duchamp.* Salamanca: Alianza – Forma, 1998.
- **Ponzio**, Augusto. La revolución bajtiniana. El pensamiento de Bajtin y la ideología contemporánea. Frónesis: Madrid, 1998.
- **Rohde**, E.(1994) *Psique. La idea del alma y la inmortalidad entre los griegos.* Madrid: FCE. 1ª. Ed. en español, año 1948
- **Salabert**, P. (1991) *Charlas montevideanas. Tomo I Hacer.* Montevideo: Ediciones de Uno.
- **Salabert**, Pere. De la creatividad y el kitsch. Meditaciones posmodernas. Hacer (tomo I) ediciones de uno, Montevideo, 1989.
- ***Villagran**, Alejandro (1996) "La metafísica y las analogías con el arte del siglo XX" En: Martínez, F. (comp., 1996)* El arte ha Muerto...! Viva el Arte...!. Dimensiones de la estética en al situación posmoderna. *Montevideo: IENBA.*

EL TEATRO DE LA ESPONTANEIDAD EN BELLAS ARTES

Raúl Sintes

Este trabajo es una deriva de la experiencia de taller que hicimos hace aproximadamente un año en la Escuela de Bellas Artes. Entonces nos propusimos discurrir entre los pliegues del Barroco y los despliegues de los Heterónimos, usando los recursos del teatro de la espontaneidad.

Ahora intentaremos otra cartografía: partir de las bellas artes (concretamente del estilo barroco), de la literatura (concretamente de la heteronimia de Fernando Pessoa) y del teatro, para perdernos en los meandros de la filosofía. Mezclar, forzar los bordes y quizás recortar algún plano entre las artes de crear afectos y perceptos y el arte de crear conceptos. Después de todo, la función del cartógrafo no es repetir senderos sino explorar desiertos, moverse siempre, registrar intensidades con su propio cuerpo para poder inventar nuevos procedimientos.

El teatro de la espontaneidad

Fue el instrumento que usamos en el Taller de Heterónimos al que hacíamos referencia más arriba. Una pequeña brújula loca, en sí misma desterritorializada, que proviene del territorio del teatro pero se fuga por la cisura de la creación espontánea y colectiva. Es teatro sólo en el sentido dramático de acción, de composición de cuerpos, de movimiento. Es rizoma por la espontaneidad creativa que abre y cierra narraciones sin libreto, y porque promueve acciones nuevas, únicas, perentorias.

¿Es arte el teatro de la espontaneidad?

Promueve, como ya hemos dicho, la creación teatral espontánea y colectiva. Entre todos los que participan se producen obras originales e irrepetibles porque no tienen antecedentes y no se conservan; se crean y se actúan en un solo encuentro.

Es una invitación a crear colectivamente las obras que serán actuadas espontáneamente por un público que, por ende, es también dramaturgo y actor. Es teatro sin re-presentación, teatro de una sola y única vez.

Es, al fin, arte público, puesto que en su fugaz multiplicidad de creaciones colectivas, únicas y perentorias, ya no hay lugar para la contemplación pasiva de un "capital" estético que, muchas veces, también resulta "privado" y, por lo tanto, ajeno.

Deleuze, Leibniz, el pliegue del Barroco...

Trabajando con heterónimos en el Taller de teatro de la espontaneidad nos propusimos investigar la noción de "pliegue" que, filosóficamente, es posible relacionar con algunas características del estilo Barroco.

Enseña Deleuze que Leibniz, a diferencia de otros filósofos, consideraba que la unidad de la sustancia no era una de sus propiedades, sino su esencia. La unidad es la que define a la sustancia; la única esencia de la sustancia es ser una y ella es mónadas, es "monas".

La unidad sustancial va a estar en correlación con todas las maneras de ser de esa unidad. La sustancia ya no está relacionada con un atributo, como afirmaba Descartes; no está relacionada a una esencia, su esencia es ser una, aunque se manifiesta según diversas maneras. La relación fundamental que en Descartes es sustancia-atributo, en Leibniz es sustancia-maneras de ser.

Puede decirse entonces que al esencialismo clásico se le opone el manierismo de Leibniz, pues el manierismo es una concepción filosófica, o una visión pictórica, que caracteriza un ser por sus maneras de ser. Cada mónada expresa la totalidad del universo y, al mismo tiempo, el universo es la manera de ser de las unidades sustanciales. El universo no existe fuera de los sujetos que envuelve, y ellos a su vez lo implican, lo incluyen.

Si la serie infinita de los estados del mundo está envuelta en el sujeto, los estados del mundo son también los predicados del sujeto, los atributos del sujeto. Por esa razón Leibniz afirma en "Monadología", parágrafo 61: "Un alma (v.g. un sujeto) sólo puede leer en sí mismo lo que está representado distintamente".

El alma lee sus propios predicados al mismo tiempo que bajo el punto de vista donde está, ve los estados del mundo. El mundo es el predicado del sujeto.

Éste es, al decir de Deleuze, el nudo gordiano (el nudo del rey Gordis, perfectamente cerrado sobre sí mismo) de la filosofía de Leibniz: las mónadas, los sujetos, son para el mundo y el mundo está en las mónadas, en los sujetos.

Ese nudo une los dos pisos en los que se divide, como en el cuadro del Greco sobre el entierro del Conde de Orgaz, la filosofía barroca de Leibniz: el piso de los repliegues de la materia, que no cesa de replegarse, y el de los pliegues simples del alma.

Heterónimos

En 1914, Pessoa ya había descubierto la heteronimia en su creación artística:

"viven en nosotros innúmeros;
si pienso o siento, ignoro
quién es que piensa o siente.
Soy tan sólo el lugar
donde se sienta o piensa.
Tengo mas almas que una.
Hay mas yos que yo mismo."

Aunque la creación de heterónimos no era un hecho nuevo en la literatura ni en la filosofía (Queirós, Kierkergaard), la heteronimia de Pessoa fue tan prolífica que algunos llegaron a considerarla patológica (el resultado de una especie de despersonalización esquizofrénica) y otros, partiendo de que la creación de mundos ficticios es común en la infancia, supusieron que Pessoa no había superado esa fase infantil.

Por su parte, en una célebre carta al poeta Casais Monteiro, el propio Pessoa se refiere al "día triunfal" en el que, "en una especie de éxtasis cuya naturaleza no consigo definir", escribió de corrido una treintena de poemas, actuando como una suerte de médium de Alberto Caeiro, uno de sus heterónimos mas conocidos.

Los heterónimos, entonces, son poetas independientes de su creador, que llega incluso a dudar de haberlos creado. Cada uno tiene su propia biografía; son diferentes entre sí e independientes unos de otros, y sus estilos, formas de escribir e influencias literarias y culturales también son diferentes. Sin duda, gracias a sus heterónimos, Pessoa pone en tela de juicio la unidad del yo al que consideraba "la argucia de los hombres débiles".

Nos falta consignar, para retomar más adelante el recorrido que intentamos, que Pessoa fue intensamente influenciado por la lectura de Nietzsche, y se mostraba vivamente interesado en las experiencias esotéricas y teosóficas de Blavatsky y por los fenómenos extrasensoriales y parapsicológicos.

Es inevitable la comparación de la heteronimia en Pessoa con la noción filosófica del pliegue, especialmente en Leibniz, que Deleuze, tal como ya hemos visto, relaciona con el Barroco. En "Qué es la filosofía" afirma:

"Los personajes conceptuales son los "heterónimos" del filósofo, y el nombre del filósofo, el mero seudónimo de sus personajes."[1]

¿Pero qué lo lleva a relacionar a los heterónimos de Pessoa con los "personajes conceptuales"? Él considera que la filosofía es el arte de formar, de crear conceptos, y el concepto es una multiplicidad en la que hay, las más de las veces, trozos o componentes procedentes de otros conceptos, que responden a otros problemas y suponen otros planos. El concepto tiene un devenir que atañe a otros conceptos que se sitúan en el mismo plano. Son acontecimientos en un plano de inmanencia, que es el horizonte de los acontecimientos, el depósito o la reserva de los acontecimientos puramente conceptuales; horizonte absoluto, independiente de cualquier observador, que traduce el acontecimiento como concepto independiente del estado de cosas visible donde se lleva a cabo.

"Los conceptos van pavimentando, ocupando o poblando el plano, palmo a palmo, mientras que el plano en sí mismo es el medio indivisible en el que los conceptos se reparten sin romper su integridad, su continuidad." [2]

Pero ¿es el filósofo el que crea los conceptos?

Deleuze, coherente con su filosofía de la multiplicidad y la diferencia, en la cual la noción de yo es profundamente cuestionada, desliga de la identidad del filósofo la crea-

---

[1] G.Deleuze. ¿Qué es la filosofía?. Editor. Anagrama, Barcelona 1993, pág. 65

[2] *ibidem.*

ción de los conceptos. La lógica de Deleuze está poblada de "diferencias" y "singularidades", pero ni siquiera es correcto para él, en su intento de apartarse de la lógica clásica en la que está firmemente arraigada la idea de "ser", decir que "hay" tales diferencias o que ellas "existen". En "Lógica del Sentido", las denomina "extra-ser" y dice que, más que existir, "subsisten" e "insisten" en las cosas y en nosotros. Podríamos decir entonces que las multiplicidades subsisten en las cosas sin que podamos especificarlas ni "cuantificarlas" y eso es precisamente lo que las hace "cualitativas".

La noción de Deleuze de nuestras "singularidades preindividuales" puede expresarse diciendo que son anteriores a las cualidades o predicados que pretenden definirnos y nos vuelven previsibles. Precisamente esas cualidades que se expresan en predicados son las que constituyen el yo, íntimamente ligado al cogito cartesiano, a la trascendencia y a la ilusión de existencia subjetiva. La noción de sujeto, entonces, es removida, descentrada del eje que sostiene el tiempo lineal histórico, y para eso es necesario cuestionar desde el principio la noción de yo.

Para acercarnos a su idea acerca de los personajes conceptuales, nos parece útil su opinión sobre la noción del "doble" en Foucault:

"El tema que siempre ha obsesionado a Foucault es más bien el del doble. Pero éste nunca es una proyección del interior, al contrario, es una interiorización del afuera". No es un desdoblamiento de lo uno, es un redoblamiento de lo otro. No es una reproducción de lo mismo, es una repetición de lo diferente. No es la emanación de un yo, es la puesta en inmanencia de un siempre otro o de un no-yo. En el redoblamiento lo otro nunca es un doble, soy yo el que me vivo como el doble del otro: yo no estoy en el exterior, encuentro lo otro en mí. Se trata de mostrar cómo lo otro, lo lejano, también es lo más próximo y lo mismo". [3]

Evidentemente Deleuze no puede, desde esta concepción, más que atribuir a "otros", exteriores al filósofo, la creación de conceptos. Esos "otros" son los personajes conceptuales del filósofo, sus heterónimos, capaces de envolver al filósofo en un devenir en el que él termina siendo un seudónimo de ellos: Platón inventa al personaje de Sócrates y su agon con los sofistas; Kant a un Juez que vigila las fronteras de la razón; Leibniz se propone como abogado defensor de Dios, mientras que Spinoza crea la *persona* de un Inocente, un *"niño que juega, contra el cual no se puede hacer nada".*[4]

Los personajes conceptuales ejecutan los movimientos que describen el plano de inmanencia del autor, e intervienen en la propia creación de sus conceptos.

"Yo ya no soy yo sino una aptitud del pensamiento para contemplarse y desarrollarse a través de un plano que me atraviesa por varios sitios".

"El destino del filósofo es convertirse en sus personajes conceptuales".

Sin embargo no todos los heterónimos son personajes conceptuales.

---

[3] *G. Deleuze: "Foucault". Extractado de "Deleuze.Un mapa" de John Rajchman, edit. Nueva Visión, Bs.as. 2004.*

[4] *G.Deleuze. ¿Qué es la filosofía?. Editor. Anagrama, Barcelona 1993, pág. 65.*

No nos parece que los heterónimos de Pessoa sean, en sentido estricto, personajes conceptuales, pues su existencia está relacionada con la creación artística y no con la creación de conceptos.

Cuando Deleuze ubica al arte como una de las actividades del pensamiento, junto con la filosofía y la ciencia, hace referencia a las *"figuras estéticas"*. Dice:

"Lo que define el pensamiento, las tres grandes formas del pensamiento: el arte, la ciencia y la filosofía, es afrontar siempre el caos, establecer un plano, trazar un plano sobre el caos. Pero la filosofía pretende salvar lo infinito dándole consistencia: traza un plano de inmanencia que lleva al infinito acontecimientos o conceptos consistentes, por efecto de la acción de personajes conceptuales. La ciencia, por el contrario, renuncia al infinito para conquistar la referencia: establece un plano de coordenadas únicamente indefinidas, que define cada vez unos estados de cosas, unas funciones o unas proposiciones referenciales, por efecto de la acción de unos observadores parciales. El arte se propone crear un finito que devuelva lo infinito: traza un plano de composición, que a su vez, es portador de los monumentos o de las sensaciones compuestas, por efecto de unas figuras estéticas.[5]"

Pero, al mismo tiempo, aclara:

"Sin embargo las figuras estéticas no son idénticas a los personajes conceptuales. Sólo hay relaciones entre ambos en la medida en que hay sensaciones de conceptos y conceptos de sensaciones. No se trata del mismo devenir. El devenir sensible es el acto a través del cual algo o alguien incesantemente se vuelve otro (sin dejar de ser lo que es) mientras que el devenir conceptual es el acto a través del cual el propio acontecimiento común burla lo que es. Éste es la heterogeneidad comprendida en una forma absoluta, aquél la alteridad introducida en una materia de expresión."

Se comprende, entonces, que lo que se conserva, o sea la obra de arte, es un *bloque de sensaciones, es decir un compuesto de perceptos y de afectos.* Los perceptos no son percepciones, son independientes del estado de quienes los experimenta y los afectos no son sentimientos o afecciones, desbordan la fuerza de aquellos que pasan por ellos. Las sensaciones, perceptos y afectos son *seres* que valen por sí mismos y exceden cualquier vivencia.

Así como el filósofo crea conceptos y el personaje conceptual es potencia de conceptos, el artista crea bloques de perceptos y de afectos, y las figuras estéticas son potencia de afectos y perceptos.

Toda obra de arte es un *monumento,* pero el monumento no es en este caso lo que conmemora un pasado, sino un bloque de sensaciones presentes que sólo a ellas mismas deben su propia conservación. El acto del monumento no es la memoria, sino la fabulación. Sólo se alcanza el percepto o el afecto como seres autónomos y suficientes que nada deben a quienes los experimentan o los han experimentado.

Las grandes figuras estéticas de la novela, pero también de la pintura, de la escultura y de la música, aclara Deleuze, producen afectos que rebasan las afecciones y

---

[5] *Op.cit*

percepciones ordinarias, igual que los conceptos rebasan las opiniones corrientes.

Tampoco, entonces, podemos decir que las figuras estéticas son personajes que habitan al artista para que él pueda crear, ni siquiera son personajes que crean arte por sí mismos en el lugar del artista. Constituyen, en cambio, parte de la propia creación, o mejor dicho, son la potencia de afectos y perceptos de dicha creación y, por lo tanto, no se confunden con la obra en sí ni con los afectos que produjo en quien la creó ni en quienes la perciben.

Es decir que los heterónimos de Pessoa tampoco son figuras estéticas ya que, en todo caso, ellos crearon figuras estéticas al hablar en Pessoa.

Al respecto, el propio Deleuze dice: "José Gil dedica un capítulo a los procedimientos mediante los cuales Pessoa extrae el percepto a partir de percepciones vividas, particularmente en la Oda Marítima" [6], refiriéndose al análisis que hace Gil sobre el modo en que Álvaro de Campos forma, paso a paso, el plano de consistencia de las sensaciones de las cuales nacerá "el delirio de las cosas marítimas".

Tenemos, entonces, que descartar la idea de que los heterónimos puedan ser asimilados a los personajes conceptuales o a las figuras estéticas de Deleuze. Sin embargo, su perspectiva filosófica nos ha servido para comprender la fragilidad de esa instancia a la que llamamos "yo", su estar múltiple y sus posibilidades de devenir.

Las palabras de Pessoa en la carta a Casais Monteiro que transcribimos más arriba (en la que trataba de explicar la aparición de sus heterónimos), nos recuerdan los testimonios de numerosos artistas. Ellos afirman que durante el proceso creativo viven una suerte de transformación; pierden las coordenadas habituales de espacio y tiempo, sienten que se funden con su creación, constituyen una sola cosa con la "naturaleza", o, incluso, que "incorporan espíritus" o "dioses" (como Homero, sin ir más lejos). Dalí, por ejemplo, dice: "Participo en el ritmo de una pulsión cósmica. Mi espíritu está en ósmosis con el mar, los árboles, los insectos, las plantas, y con ello adquiero un equilibrio real que se traduce en mis cuadros."

Y más adelante agrega: "... mi genio es como un protón de sustancia absoluta. (...) es estar en conexión directa con el alma cósmica" [7]

Por su parte Henry Miller en "Reflexiones sobre la escritura" dice: "Escribir, como la propia vida, es un viaje de descubrimiento. La aventura es de condición metafísica: es una manera de acercarse indirectamente a la vida, de adquirir una perspectiva total, en vez de parcial, del Universo."

Independientemente de las interpretaciones con las que cada uno intenta explicar esos estados, lo cierto es que muchos literatos, plásticos, músicos, etc. han sido coincidentes en afirmar que en el estado de creación viven una situación especial, una suerte de pérdida de los referentes lógico-racionales y témporo espaciales habituales. La electroencefalografía parece confirmar estos hechos, ya que en el estado creativo aparecen ondas eléctricas cerebrales que son diferentes a las registradas en vigilia

[6] *Op.Cit*

[7] *Dalí, S. "Confesiones inconfesables", 1975, ed. Bruguera, España.*

y que se parecen a las observadas en el estado de "shamadi" de los practicantes avanzados de yoga

El psicoanalista uruguayo Héctor Garbarino se refirió a esos estados en un libro revolucionario e inquietante [8] Allí describe una "instancia psíquica previa al yo" capaz de manifestarse durante el proceso de creación artística. Esta instancia (a la que llama el ser) sería capaz de percibir estados anteriores al yo, es decir: anteriores a toda identificación.

Según Garbarino, la capacidad creadora se caracterizaría por disponer de formas de percepción propias del ser, en las que el pensamiento no responde a las lógicas binarias y no establece las coordenadas espacio-temporales habituales. Explica ese fenómeno recurriendo a la teoría psicoanalítica: tanto en la experiencia mística como en la creativa, una intensa investidura libidinal del objeto de la creación podría producir una disminución de la libido narcisista del yo, con su consecuente abolición o empequeñecimiento, abriéndose entonces la posibilidad de conexión con el ser. Él es capaz de activar las potencialidades creativas que están presentes en todos los seres humanos, pero normalmente está impedido de hacerlo por la sujeción a la que el yo lo somete.

Freud describió la génesis del yo de dos formas diferentes en distintos momentos de su teoría. Por un lado habló de un yo que surge del ello. Este yo, que va desarrollándose a partir de las capas más superficiales del ello en su relación con el sistema percepción conciencia y con la realidad exterior, somete a su influencia porciones cada vez más vastas y profundas del ello.

Por otra parte, y a partir de los desarrollos teóricos que siguieron a la introducción del concepto de narcisismo, Freud describió al yo como una formación que tiene su origen en ciertas percepciones privilegiadas provenientes de los primeros vínculos: las identificaciones.

Desde esta segunda perspectiva podemos concebir al yo como el resultado de múltiples procesos identificatorios; un agregado de identificaciones que han perdido conciencia de su multiplicidad.

Si se disgrega o afloja el cemento que las mantiene unidas (que según Freud es la libido narcisista, porque otorga al yo un trofismo que lo hace estable), es posible acceder a un acontecimiento de percepción pura, presubjetivo y exterior al yo, carente de campo representacional y de coordenadas témporo-espaciales. Esto se traduce en el borramiento de los pares de oposición, por ejemplo los de interno-externo y soma-psique, así como en la imposibilidad de percibirse a sí mismo porque ya no hay un yo que perciba.

Garbarino aclara que en la creación artística y en la experiencia extática:

....."*parece conservarse aún fresca y activa la huella de la experiencia del ser, a la manera de los niños pequeños, de manera que es posible presentificar con facilidad esa instancia potencial* " [9]

El hombre creador lograría entonces suspender momentáneamente las identificaciones que lo insertan en el mundo cotidiano, aflojar, por así decirlo, las ataduras yoicas

[8] *Garbarino, H. " El Ser en Psicoanálisis". Ed.. EPPAL. Montevideo 1990.*

[9] *Garbarino, H. Op.cit.*

que controlan y bloquean el devenir de la multiplicidad, permitiendo la aparición de un acontecimiento en el que: "*...las representaciones disuelven sus oposiciones y se enlazan de mil maneras; los símbolos universales adquieren relieve y mayor poder de resonancia; la muerte aparece con una presencia que antes no tenía, todo lo cual se traduce en nuevas formas creativas que nos hablan de otro mundo".*[10]

Volviendo a los heterónimos...

Al recordar que Pessoa ponía en tela de juicio la unidad del yo (esa argucia de los hombres débiles, decía); y que Deleuze afirmaba que nuestras "singularidades" son "preindividuales" (lo que puede expresarse diciendo que son anteriores a las "cualidades" o a los predicados que pretenden definirnos y nos vuelven previsibles) nos preguntamos: ¿No son acaso esas "cualidades" y "predicados" subproductos de las identificaciones?

¿Pero de qué manera puede explicar un creador la experiencia inefable de la multiplicidad, provocada por la pérdida de la coherencia trófica de un yo que ya no se reconoce, porque fue asaltado por indefinidos devenires? ¿Cómo expresaría la oscura, quizás excesivamente iluminada, percepción de singularidades preindividuales, anteriores y exteriores a los mundos determinados por los predicados del yo que, hasta entonces, lo sujetaban previsiblemente?

Este artista creador podría quizás decir, como Pessoa, que vivió

" una especie de éxtasis cuya naturaleza no consigo definir"

Parece lógico que ese creador intentara darle sentido a su experiencia diciendo que es como un médium; alguien que, temporalmente, es habitado por otros que son capaces de devenir, de generar síntesis disyuntivas imprevisibles. Y quizás terminara, en una genial inspiración, llamando heterónimos a esas singularidades que responden a una lógica diferente a la que subsume a cosas y personajes en clases y géneros, una lógica de un todo complejo cuyo operador lógico fundamental es el "y" anterior al "es" de la predicación y la identidad

Finalmente, si ese creador tuviera la genialidad de Borges podría, como él, decir que: (...)"Cada cosa (la luna del espejo, digamos) era infinitas cosas, porque yo claramente la veía desde todos los puntos del universo. Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres de América, vi una plateada telaraña en el centro de una negra pirámide, vi un laberinto roto (era Londres), vi interminables ojos inmediatos escrutándose en mí como en un espejo (...)" [11]

[10] *ibid.*

[11] J.L.Borges,"El Aleph" Emecé, Bs.As.1960. (Los subrayados son nuestros)

Los disposibles del taller de teatro de la espontaneidad

Nos falta aún hablar algo de esos personajes que Kesselman nos enseñó a descubrir en los dispositivos clínicos y de experimentación socio comunitaria, y a los que es posible convocar en el escenario del teatro de la espontaneidad.

Él los considera: (...)..."personajes fantasmáticos que habitan como "posibles" a terapeutas y pacientes y que denomino "disposibles", concepto similar al de heterónimo, tal como Pessoa lo utiliza en la literatura. Los disposibles son una síntesis de disposición, de posibilidad diferente, de estar en acto biográfico, y sus conexiones y relaciones. .." [12]

Es necesario subrayar que Kesselman considera similares a los disposibles y heterónimos. Efectivamente, no son iguales. No es fácil que en un grupo de taller de teatro espontáneo o de multiplicación dramática puedan darse las condiciones como para que se presente un verdadero heterónimo, un heterónimo en el sentido de Pessoa.

No dudamos, obviamente, de la potencia creativa de la dramatización ni de que ocurra, en algunas ocasiones, un acontecimiento en el que esa singularidad (a la que Garbarino llamaba "ser"), consiga desatarse, al menos en parte, de la sujeción del yo. El creador del Teatro de la Espontaneidad, J.L, Moreno, llamó a esa posibilidad, precisamente, espontaneidad creadora. Ella no procede de un impulso ni de un acto de voluntad personal y conduce a un estar creativo que siempre es colectivo, que siempre se procesa en el "entremedio" de un grupo y provoca acciones y resonancias imprevisibles y creadoras.[13]

En estas condiciones es factible que podamos acceder a nuestros disposibles que, en realidad, se asemejan mucho a los "semi-heterónimos" de Pessoa. A éstos, él los consideraba aún demasiado parecidos a sí mismo, quizás porque estaban constituidos por las cualidades y predicados que pretendían definirlo, tornarlo previsible. Precisamente esas cualidades que se expresan en predicados, creemos que se constituyen a partir del yo de las identificaciones, porque no son otra cosa que retazos, aspectos, reflejos, de las propias identificaciones. Por esa razón reconocemos en esos disposibles un aire familiar, un rasgo con el que nos sentimos más o menos identificados. Nuestra idea es que en las escenas del teatro espontáneo vestimos algún disposible (le damos cuerpo, gesto y nombre) a partir de un núcleo que procede de un rasgo identificatorio propio. Por eso no nos resulta totalmente ajeno, no nos sorprende viniendo de un lugar que está afuera del yo. Parafraseando a Deleuze podríamos decir que aún es un doble, la emanación de un yo, y no la puesta en inmanencia de un siempre otro, o de un no-yo.

Sin embargo, el teatro espontáneo y la multiplicación dramática ofrecen el espacio liso que quizás permita, en algunas ocasiones, que los disposibles se vean liberados de una captura que no deja de ser una sujeción al yo, y devenir otros,

---

[12] H. Kesselman: "Un e-mail a un joven psicoanalista del 2050". Publicado en la Revista Topía (Psicoanálisis-Sociedad-Cultura) N° 32, Buenos Aires, Septiembre/octubre 2001.

[13] Ver "Por amor al arte", Sintes, R. Edit. Lumen, Bs.As. 2002.

verdaderos heterónimos. Al fin y al cabo siguen siendo la muestra de una multiplicidad que se repliega en ese pliegue que se pretende uno.
Es decir que, si bien estos disposibles son, según creemos, posteriores al yo de las identificaciones, retazos de rasgos identificatorios que emanan del yo, pueden, al entrar en esa zona fronteriza de indeterminación que llamamos "escena", verse envueltos en un devenir. Porque como la escena es fronteriza a las territorializaciones del yo, conlleva la posibilidad de abrirse al devenir de la multiplicidad.



Francis Bacon / Autorretrato
(en Ficacci L. "Bacon", 2002, Ed. Benedikt Taschen)



Fernando Pessoa
en http: www.fpessoa.com.ar)

Bibliografía

- **Borges**, J.L., "El Aleph", 1960, Ed. Emecé, Bs.As. (Los subrayados son nuestros)
- **Dalí**, S. "Confesiones inconfesables", 1975, Ed. Bruguera, España.
- **Deleuze**, G,. "El pliegue", 1989, Ed. Paidós, Barcelona,.
- **Deleuze**, G. "¿Qué es la filosofía?", 1993, Ed. Anagrama, Barcelona.
- **Deleuze**, G.: "Foucault", extractado de Rajchman, John, "Deleuze.Un mapa", 2004, Ed.Nueva Visión, Bs.As.
- **Garbarino**, H. " El Ser en Psicoanálisis", 1990, Ed.. EPPAL. Montevideo.
- **Kesselman**, H.,"Un e-mail a un joven psicoanalista del 2050". 2001, en Revista Topía (Psicoanálisis-Sociedad-Cultura), N°32, Buenos Aires.
- **Sintes**, R., "Por amor al arte", 2001, Ed.Lumen, Bs.As

ORGANIZACIÓN:

Cátedra del 1er. Período de Estudios - I.E.N.B.A. - UdelaR.

Grupo de trabajo académico para el estudio y análisis de las prácticas estéticas contemporáneas locales y regionales I.E.N.B.A. - UdelaR

CORRECTOR:

May Puchet

FOTOGRAFÍA (TAPA)

Mariana Picart, "Estos moluscos están comiendo las memorias", Performance -2006 - M.E.C. - Montevideo-Uruguay

DISEÑO GRÁFICO:

Arq. Alejandro Folga

Arq. Rosario Rodríguez Prati

Claudia Espinosa

DIAGRAMACIÓN:

Marianella Silva

FECHA DE PUBLICACIÓN:

Marzo de 2007

IMPRENTA:

Taller Gráfico Lda.

Hocquart 1945

FECHA DE IMPRESIÓN:

Marzo de 2007

TIRAJE:

400 ejemplares

ISBN:

978-9974-0-0372-9

DEPÓSITO LEGAL N°:

341550 / 07

FE DE ERRATAS

En el título de la tapa, página interior e índice dice:
"CUERPO MARGINAL:
ENSAYOS SOBRE **LA** PRÁCTICAS ESTÉTICAS
CONTEMPORÁNEAS"

debe decir:
"CUERPO MARGINAL:
ENSAYOS SOBRE **LAS** PRÁCTICAS ESTÉTICAS
CONTEMPORÁNEAS"

en la página 11 dice:
"Lo demás son palabras libradas al viento, generación de reformas interiores al mismo modelo, pues el arte no puede ser completamente comprendido desde su propia situación y porque **puede** además sus propuestas pueden ser cualquier cosa menos ingenuas".

debe decir:
"Lo demás son palabras libradas al viento, generación de reformas interiores al mismo modelo, pues el arte no puede ser completamente comprendido desde su propia situación y porque además sus propuestas pueden ser cualquier cosa menos ingenuas".

El presente trabajo procura constituirse en insumo didáctico y está generado a partir de la reelaboración del material escrito que dio lugar al Curso de Educación Permanente "Cuerpo Marginal: Prácticas artísticas locales contemporáneas y pliegues del habitar", (IENBA/2005). Para ello, se identificaron ejes temáticos que operaron a modo de aperturas significativas emergentes en el interjuego reflexivo de dicho curso y al indagar sobre algunos aspectos relacionados con las prácticas estéticas contemporáneas cuya base de producción fue la cuestión del cuerpo.

Los contenidos, surgen oportunamente de la tarea sistemática de un equipo interdisciplinario, que adhiere a un modo de pensar-actuar universitario y que impulsa a través de la investigación, modos de sostener la actividad docente intentando generar nuevos abordajes en el territorio epistémico de las prácticas artísticas.

CO-EDITORES Y AUSPICIANTES DE LA PUBLICACIÓN

INSTITUTO
Escuela Nacional
de Bellas Artes
(asimilado a Facultad)