



UNIVERSIDAD
DE LA REPÚBLICA
URUGUAY



FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA
EDUCACIÓN

Maestría en Ciencias Humanas, opción Filosofía Contemporánea

Tesis para defender el título de Magíster en Ciencias Humanas, opción
Filosofía Contemporánea

**DESUSTANCIALIZACIÓN,
PERFORMATIVIDAD Y ACONTECIMIENTO**
**Anclajes conceptuales y cuatro casos paradigmáticos en las
artes de América Latina desde los años sesenta.**

Autor: Claudia Jeanette Mauttoni Aguerre

Director de tesis: Ricardo Viscardi (FHCE-Udelar)

UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA

Montevideo - Uruguay

2025

Dr. Ricardo Viscardi
Espacio Francófono
SRI-UdelaR

16 de diciembre, 2025

Maestría en Ciencias Humanas
Opción Filosofía Contemporánea
Comisión de Posgrados
FHCE-UdelaR

Aval de presentacion de tesis

Por la presente quien suscribe, tutor de la Tesis de Maestría de la maestranda Claudia Mauttoni, doy mi aval a la presentación de la tesis *"Desubstancialización, performatividad y acontecimiento. Anclajes conceptuales y cuatro casos paradigmáticos en las artes de América Latina desde los años sesenta"*. La misma será presentada en el correr del presente año.

Sin otro particular, saluda atentamente,



R. Viscardi

Tabla temática

RESUMEN.....	4
Introducción.....	1
Antecedentes.....	2
Crítica institucional y neovanguardia.....	4
Performatividad y crisis de la representación.....	5
Transformaciones del arte en América Latina: conceptualismo y vanguardia.....	5
Descripción del tema a investigar.....	7
Fundamentación y relevancia del tema.....	14
Objetivos.....	15
Objetivo general.....	15
Objetivos específicos.....	15
Metodología.....	16
CAPÍTULO 1.	
La performatividad en las artes.....	19
El performativo: un diálogo entre J. L. Austin y J. Derrida.....	20
El carácter grafemático del signo.....	22
El performativo como operación de ruptura referencial.....	24
Felicidad e infortunio en los actos performativos.....	26
Del acontecimiento singular a la iteración: la paradoja iteración/no-iteración.....	29
Performatividad y artes visuales.....	31
El performativo como campo desterritorializado y fronterizo.....	31
Del speech act al painting act: el gesto como trazo.....	32
El arte como acontecimiento singular: iteración y reconocimiento.....	35
Lenguaje, pintura y huella.....	37
Las imágenes desde la escena.....	40
Transformación del estatus signico del cuerpo.....	45
La palabra, el gesto y el espacio escénico en el Teatro de la Crueldad.....	45
Cuerpo fenoménico y cuerpo semiótico.....	50
De la performatividad del lenguaje a la performance social.....	55
Acción performativa y campo de experiencia.....	57
CAPÍTULO 2.	
Acontecimiento.....	63

El acontecimiento y el tiempo de la performance.....	67
Las tres síntesis del tiempo en Deleuze.....	71
El acontecimiento como lugar de la paradoja.....	77
El acontecimiento, el simulacro y el lugar de la diferencia.....	80
El acontecimiento en Derrida: entre la singularidad y la repetición.....	83
La paradoja posible-imposible.....	83
Tiempo, diferencia y alteridad.....	84
El acontecimiento y la performatividad.....	86
Teoría de la sensación deleuziana.....	87
La sensación: el signo como campo diferencial trascendental-inmanente.....	87
Ser, tiempo y presencia: una lectura desde Derrida y Deleuze.....	93
El arte háptico en el pensamiento deleuziano.....	95
Derrida sobre El tocar, Jean-Luc Nancy: el tacto como acontecimiento del límite.....	100
CAPÍTULO 3.	
Desmaterialización del arte y conceptualismo en América Latina.....	106
Desmaterialización del arte: una genealogía del término.....	107
Happening y medios de comunicación de masas.....	110
Descentramiento del formalismo: desjerarquización de la relación forma/contenido.....	113
Desmaterialización y ontología: el arte más allá de la estética.....	117
Entre naturaleza y espíritu: Derrida y la crítica kantiana del juicio.....	120
Desmaterialización y desustancialización de la obra.....	123
Del gesto a la huella: discontinuidad, signo y proceso artístico.....	126
De la palabra al signo tipográfico: materialidad del lenguaje.....	129
Del formalismo al arte conceptual.....	130
Arte conceptual y conceptualismo en América Latina.....	134
Desmaterialización y contextualización.....	140
CAPÍTULO 4.	
Transformaciones y rupturas en el arte: análisis de cuatro casos paradigmáticos en América Latina.....	144
Imagen y texto: el viraje conceptual en la obra de Luis Camnitzer.....	145
Arte de acción e Informalismo en la obra de Alberto Greco.....	150
Contexto cultural y político del arte de acción en Argentina.....	150
Informalismo y primeras experimentaciones de Greco.....	151
Crítica institucional y el “dito” como gesto performativo.....	153
Del happening a la performance: influencias teóricas y resonancias en Greco.....	155
Corporalidad, danza y acontecimiento en la neovanguardia brasileña.....	156

Del concretismo al neoconcretismo.....	157
La emergencia del monocromo y la tridimensionalidad: crisis del plano, tiempo vivo y proceso.....	159
Danza como acontecimiento en Oiticica.....	161
Transformaciones en el arte chileno: la Escena de Avanzada y su renovación crítica.....	165
Del “arte comprometido” a la Escena de Avanzada (1960-1977).....	165
Desplazamientos formales: del formato-cuadro al soporte-paisaje y al arte-situación.....	166
Repolitizar el espacio urbano: CADA y Lotty Rosenfeld.....	168
Temporalidad-acontecimiento: crisis y prácticas de estallido.....	171
Consideraciones finales.....	175
Referencias bibliográficas.....	178

RESUMEN

La presente tesis analiza y reconstruye los conceptos de “desmaterialización”, “acontecimiento” y “performatividad”, con el propósito de examinar su vinculación crítica con las transformaciones de las prácticas artísticas contemporáneas. Se sostiene que la articulación entre sí de estos tres conceptos habilita un planteo acorde al desplazamiento del sistema representacional ante la intervención de un registro procesual y relacional. Se propone esclarecer de qué manera dichas nociones contribuyen a una reconfiguración del estatuto ontológico del arte, dando lugar a un proceso de desustancialización del objeto artístico. El análisis se centra particularmente en la performatividad, que opera en una doble matriz discursiva y no discursiva que redefine los procesos de significación, donde lenguajes y códigos intervienen junto con prácticas artísticas situadas. Asimismo, se examina la noción de acontecimiento como un fenómeno relacional que reorganiza los modos de aparición y recepción de la obra problematizando la dicotomía entre sujeto y objeto. A su vez, se aborda la desmaterialización como un proceso de desjerarquización entre forma y contenido, que cuestiona la concepción tradicional que atribuye valor principalmente a las propiedades formales. En su lugar, este enfoque, incorpora una dimensión crítica, histórica y relacional en el arte. Estos elementos convergen en la noción de desustancialización, entendida como un proceso de transformación en el que el objeto artístico pierde su especificidad. Finalmente, se examinan las transformaciones del arte en América Latina del período 1960-1980 mediante el estudio de cuatro casos paradigmáticos: la obra de Luis Camnitzer, la Escena de Avanzada en Chile, las poéticas neoconcretas en Brasil y el arte de acción de Alberto Greco en Argentina. Estos casos ejemplifican los cambios en las formas de representación artística y la integración de aspectos políticos y sociales desde prácticas situadas.

Palabras clave: *performatividad, acontecimiento, desmaterialización, desustancialización, América Latina.*

ABSTRACT

This thesis analyzes and reconstructs the concepts of “dematerialization,” “event,” and “performativity,” with the aim of examining their critical interrelation with the transformations of contemporary artistic practices. It argues that the articulation of these three concepts enables an approach consistent with the displacement of the representational system in response to the intervention of a processual and relational register. The study seeks to clarify how these notions contribute to a reconfiguration of the art’s ontological status, giving rise to a process of desubstantialization of the art object. The analysis focuses particularly on performativity, which operates within a dual discursive and non-discursive matrix that redefines processes of signification, where languages and codes intervene alongside situated artistic practices. Likewise, the notion of the event is examined as a relational phenomenon that reorganizes the modes of appearance and reception of the artwork, thereby problematizing the dichotomy between subject and object. In turn, dematerialization is addressed as a process of dehierarchization between form and content, which challenges the traditional conception that attributes value primarily to formal properties. Instead, this approach incorporates a critical, historical, and relational dimension into art. These elements converge in the notion of desubstantialization, understood as a transformative process in which the art object loses its specificity. Finally, the transformations of art in Latin America during the period 1960–1980 are examined through four paradigmatic cases: the work of Luis Camnitzer, the *Escena de Avanzada* in Chile, Neo-Concrete poetics in Brazil, and Alberto Greco’s action art in Argentina. These examples illustrate changes in forms of artistic representation and the integration of political and social dimensions through situated practices.

Keywords: performativity, event, dematerialization, desubstantialization, Latin America.

Introducción

El presente trabajo analiza el desplazamiento de las convenciones formales del arte moderno hacia prácticas artísticas desmaterializadas y performativas en América Latina entre 1960 y 1980, sin pretender proponer una visión totalizante del arte latinoamericano, la investigación se circunscribe a la identificación de ciertas configuraciones que emergen en ese periodo a partir de cuatro estudios de caso. En este contexto, se sostiene que dicho viraje desustancializa el “objeto artístico” y reconfigura la representación, con especificidades ligadas a los contextos sociopolíticos de la región. En particular, se entenderá por “desustancialización” la pérdida del carácter sustantivo del objeto artístico como núcleo definitorio y su corrimiento hacia procesos y actos. Desde esta perspectiva, se efectuará un análisis crítico sobre dicha transformación en las formas de representación propias del modernismo a partir de tres nociones claves: desmaterialización, acontecimiento y performatividad.

En primer lugar, estos conceptos engloban una transformación que pone en cuestión las nociones de representación en las artes desde una marcada crítica al historicismo y al proyecto moderno. En consecuencia, el “objeto artístico”, definido hasta entonces por sus características puramente formales, pierde su carácter sustantivo mediante un proceso de desustancialización. En esta línea, la “desmaterialización” puede interpretarse como un proceso en el que se priorizan las ideas y los procesos sobre el soporte-objeto, lo que erosiona su especificidad material. De este modo, la obra deja de definirse por sus cualidades únicas y distintivas, privilegiando estructuras de relación y acción, derivando en un fenómeno que denominaremos “desustancialización” de la obra. A este viraje se suma un giro performativo, que se manifiesta en diferentes prácticas artísticas como el teatro, la literatura y las artes visuales, reorganizando prácticas y criterios de valoración. Finalmente, en este marco, la noción de acontecimiento adquiere

relevancia como elemento temporal no lineal, generador de procesos expresivos y de significado dentro de un espacio dinámico.

Antecedentes

Las prácticas de arte contemporáneo se enmarcan dentro del período posmoderno, donde las formas de representación se ven atravesadas por cambios profundos; no obstante, estas transformaciones pueden comenzar a avizorarse en el interior de la modernidad. En *Modernidad: un proyecto incompleto*, Habermas (1980/2004) sostiene que el mundo se organizaba en torno a la figura de la validez, reflejada en las pretensiones de verdad, derecho normativo, autenticidad y juicio estético. Estos aspectos fueron institucionalizados a través del discurso científico, las teorías morales, la producción y la crítica de arte. Este primer rasgo del proyecto moderno posibilitó la especificidad de cada área, lo que posteriormente dio lugar a la autonomía de la teoría estética y la concepción de lo que se conoce como “arte por el arte”. Habermas subraya que la modernidad estética se prefigura en la obra de Baudelaire y se despliega en los movimientos de vanguardia, alcanzando su punto culminante en el *Café Voltaire* —espacio emblemático del círculo dadaísta— y en el surrealismo. Para Habermas, en este período hay una memoria histórica que es reemplazada por una actitud heroica que rinde culto al presente.

De modo que, en el interior de la modernidad emerge una crítica profunda a los grandes relatos, generando un clima antimoderno. Esta postura pone en cuestión la idea de una construcción lineal y progresiva de la historia, proponiendo en su lugar un tiempo discontinuo y fragmentado. Esta crítica deviene en el fin del arte en su sentido metafísico, lo que Vattimo (1986) denomina *Verwindung*¹ metafísica. En *El fin de la modernidad* el autor sostiene que el concepto de “muerte del arte” es clave para entender el fin de la metafísica, agregando que es una idea anticipada por Hegel, vivida por Nietzsche y registrada por Heidegger. En este contexto se presenta un giro en la estética, ampliando su campo de acción por

¹ Vattimo (1986) señala que la *Verwindung* es empleada por Heidegger para referirse análogamente a la *Überwindung*, como superación, pero se distingue de la *Aufhebung* dialéctica, en el sentido de “dejar atrás”.

fuera de los conceptos de la estética tradicional. En esta línea, Vattimo (1986) va a decir que se produce una superación de la especificidad de la estética en el sentido hegeliano, lo que da lugar a una estetización de la experiencia total del mundo, aspecto que se profundiza desde las vanguardias del siglo XX, dando lugar a un fenómeno de explosión de la estética por fuera de los cánones tradicionales. Esta crítica del arte como entidad metafísica encuentra una prolongación en el concepto de acontecimiento como forma no representacional.

En este escenario comienza a manifestarse el carácter expandido del arte, lo que implica una transformación de las categorías estéticas y una reformulación del papel del arte en la sociedad contemporánea. Diversos autores han intentado caracterizar este período de profundas transformaciones dentro de lo que se denomina posmodernismo. En este sentido, Hoffmann (2005) identifica tres etapas del posmodernismo. En la primera etapa, el término se aplicó principalmente a la arquitectura y la literatura, con el fin de hacer referencia a una nueva sensibilidad y un estilo antimoderno. Hacia finales de los años sesenta, se buscó una definición más precisa del término, siendo caracterizado por *Hassan* como: “*Un fenómeno cultural, social y político global*” (Hoffmann, 2005, p. 36), en clara oposición a un modernismo trascendente, racional y continuo. En la segunda etapa, hacia la década de 1970, Jameson describe a la cultura posmoderna como hereditaria del capitalismo tardío. En este marco, la caracteriza como un sistema en el que predomina un “pluralismo absoluto y absolutamente aleatorio [...] una coexistencia ni siquiera de mundos múltiples y alternativos, sino de conjuntos difusos, no relacionados y subsistemas semiautónomos” (Jameson, 1992, p. 372, como se citó en Hoffmann, 2005, p. 36).

Por otra parte, en su libro *El giro cultural*, Jameson (1998) sostiene que una característica del posmodernismo es la desaparición de los límites entre la alta cultura y la cultura popular o cultura de masas. En este contexto, surge la fascinación por el *kitsch*, la publicidad, los moteles de Las Vegas, el espectáculo, las producciones de Hollywood, junto a la paraliteratura, la ciencia ficción y la literatura fantástica. Asimismo, sostiene que este período está marcado por un

cambio en las características formales de la cultura, propiciadas por un cambio social y un nuevo orden económico, el cual se expresa en un proceso de modernización y de una internacionalización del capital.

Crítica institucional y neovanguardia

Autores como Hal Foster (2001) sostienen que, en este período, se produce un (des)plazamiento deconstructivo en las prácticas artísticas, el cual considera sustantivo. Dicho desplazamiento consiste en la transición de las convenciones formales de la vanguardia histórica hacia la crítica institucional dentro de la neovanguardia. Asimismo, Foster subraya que la comunión entre arte y vida se ha desplegado en este período, no en los mismos términos que en la vanguardia histórica, sino en función de la industria cultural, la cual ha asimilado la crítica vanguardista. De modo tal que se ha producido una reelaboración de la vanguardia en el plano estético como en las estrategias político-culturales.

Foster (2001) distingue dos momentos de la neovanguardia: en un primer momento se presenta una recuperación de la vanguardia histórica a través del *dadaísmo*, lo que se refleja en las obras de artistas como Robert Rauschenberg y Allan Kaprow. Esta recuperación implica un reconocimiento de la dimensión histórica de la vanguardia y, al mismo tiempo, su institucionalización, siguiendo la teoría de Bürger. En este sentido, la neovanguardia se configura como una afirmación de la autonomía del arte, al tiempo que se inserta en las estructuras institucionales. En un segundo momento, a comienzos de la década de los años sesenta, surge la crítica a la institucionalización y la mercantilización del arte. En esta etapa, surgen figuras como Marcel Broodthaers y Daniel Buren. Durante este período la producción artística se diversifica y pluraliza, reformulando las concepciones de las vanguardias históricas como método de crítica y transformación. Esta crítica institucional, tal como la propone Foster, encuentra en América Latina un correlato potente en el accionar del grupo CADA en Chile.

Performatividad y crisis de la representación

En esta línea de referencias, Óscar Cornago (2004), en *Cultura y performatividad*, sostiene que lo performativo responde a una serie de corrientes teóricas que replantean la historia, la cultura y el arte. Para el autor, este fenómeno es producto de la crisis de la filosofía representacional que caracterizaba el proyecto moderno ilustrado, lo que deviene en una proliferación de discursos que dan paso al giro pragmático. En esta línea, el autor agrega que lo performativo reacciona contra la visión historicista, implicando una visión dinámica, donde la cultura se piensa como espacio de acción. Esto implica un proceso de deconstrucción de las viejas representaciones, donde se generan nuevas representaciones colectivas que fortalecen lazos de identidad. Estas nuevas representaciones, para el autor, implican: “una focalización del aspecto procesual y material de esas representaciones, en tanto que mecanismos de producción de sentido, del *cómo* funcionan antes, del *qué* significan” (Cornago, 2004, p. 14).

Transformaciones del arte en América Latina: conceptualismo y vanguardia

Ivonne Pini, en *Anotaciones sobre los inicios del conceptualismo en América Latina* (2003), indica que los conceptualismos presentan particularidades respecto al arte conceptual de Europa y EE.UU. Según la autora, la relación arte-política es clave en América Latina, donde el conceptualismo se vincula estrechamente con el contexto social y político. Subraya que, hacia la década de los sesenta, los artistas se apropiaron de las reflexiones provenientes del *antiarte* y se distancian del término “desmaterialización” acuñado por los conceptualistas norteamericanos, los cuales centraron sus investigaciones artísticas en el campo del lenguaje. No obstante, este enfoque sociopolítico no implicó un desinterés en las indagaciones formales. La autora enfatiza que el papel más relevante del conceptualismo ha sido la integración de la relación entre la obra y el espectador, así como su estrategia en contra de la institución tradicional. En este sentido, resalta que en ciudades como Buenos Aires y Río de Janeiro se plantearon

discusiones en torno a la relación entre arte-política, arte-medios y arte-público. Finalmente, destaca que, en América Latina, la transgresión de los géneros artísticos implicó una reflexión teórica sobre la redefinición del arte.

Por otra parte, los aportes de Ana Longoni (2017) en *Los problemas de la materialización del objeto artístico* se vinculan directamente con el desplazamiento de las convenciones formales de la obra de arte que se dan durante la década de 1960, en el marco de una búsqueda experimental orientada hacia la integración del arte con los cambios sociales en América Latina. En este marco, la autora articula las nociones de vanguardia y revolución, destacando que estas nociones funcionan como ideas-fuerza en el contexto latinoamericano de las décadas de 1960 y 1970, contexto en el cual las distintas tradiciones libertarias y marxistas se reformularon, dando lugar a nuevas formaciones político-culturales. Para la autora, tanto “vanguardia” como “revolución” se articulan de manera distinta, generando una interrelación entre una vanguardia artística y una vanguardia política.

Longoni (2017) distingue tres etapas en el desarrollo de la vanguardia: (1) en la primera etapa —hacia los años cincuenta y principios de los sesenta— se presenta una vanguardia artística revolucionaria, caracterizada por nuevas formas de experimentación que incluían nuevos materiales y procedimientos vinculados a lo político. La autora retoma las palabras de Óscar Masotta (1965), quien define a la vanguardia de la década de los sesenta a partir de las nociones de “ruptura”, “desmaterialización”, “ambientación” y “discontinuidad”; (2) en la segunda etapa, hacia mediados de los años 60 e intensificándose en 1968, el arte se convierte en acción y ésta deviene en acción política; y finalmente y extendiéndose hacia 1969, la tercera etapa, que se caracteriza por un incremento de la denuncia hacia la violencia política, donde la producción artística se ve comprometida con la realidad sociopolítica.

Descripción del tema a investigar

El tema central de esta tesis es el análisis del desplazamiento en las formas de representación artística y la desjerarquización entre forma y contenido en el tránsito de la modernidad tardía hacia la posmodernidad. Este análisis se desarrollará a partir de los conceptos de “desmaterialización”, “performatividad” y “acontecimiento” enmarcados dentro de una perspectiva teórica posestructuralista. El presente análisis no tiene como cometido trazar una genealogía de la representación en las artes desde su acepción tradicional como *mímesis*, sino que busca examinar el desplazamiento de las formas de representación desde una concepción posestructuralista. Es importante aclarar que la noción de representación moderna a la que hacemos referencia en este análisis está vinculada al formalismo de génesis kantiana; es decir, aquella idea de que el valor artístico reside en sus características puramente formales o propiedades estéticas.

Immanuel Kant en su *Crítica del juicio* establece los fundamentos de la autonomía del arte al plantearse cuestiones como: ¿Qué es lo bello? Según Kant “bello es lo que, sin concepto, place universalmente”, es decir, aquello que agrada por su forma, por lo que su finalidad es formal. Esta concepción ha sido continuada por teóricos del arte como Heinrich Wölfflin y Konrad Fiedler, quienes destacaron el papel del sentido visual en el arte, considerándolo como una experiencia que deriva de configuraciones ópticas y formales. No obstante, Fiedler propone una integración entre forma y contenido, argumentando que el arte no debe reducirse únicamente a relaciones formales, puesto que el contenido ético también puede poseer un valor estético. En esta línea, Paula Lizarraga (2014) subraya que autores como Herbart, Zimmermann o Hildebrand se incorporan progresivamente a esta tradición formalista, la cual se fusiona paulatinamente con la teoría de la pura visibilidad. Posteriormente, algunas de estas corrientes se sintetizan en la teoría formalista de Roger Fry. Por su parte, Díaz Soto (2007) sostiene que una relectura de estos autores conduce al formalismo de Greenberg, considerado uno de los últimos representantes del modernismo tardío. La teoría de Greenberg se sustenta

en la pureza de los medios, lo que comporta una “autonomía de las artes” frente a la instrumentalización social (Díaz Soto, 2007). Sin embargo, esta concepción formalista fue desafiada al pasar a la modernidad tardía, momento en el cual la forma dejó de ser el único eje para interpretar y comprender el arte. Por lo tanto, el arte contemporáneo trae consigo tanto una reformulación de esta tradición como de la distinción forma–contenido.

Este debate remite a la discusión acerca de cuáles son las cualidades primarias y secundarias de las obras de arte. Lo que Derrida (2001) entiende como la posibilidad de significación que subyace a la historia del arte se formula, en *El origen de la obra de arte* (Heidegger), como la oposición *Hypokeímenon/sumbebekós* o *Eidos/morphe/hile*, dualidad que Kant ya había planteado en la *Crítica de la facultad de juzgar*, bajo los conceptos “materia” y “forma”; en la distinción de los juicios materiales y los juicios formales; entre lo esencial o extrínseco a la obra, entre naturaleza y arte. De modo que la concepción formalista, que otorga prioridad a las cualidades estéticas o visuales en las obras, será puesta en cuestión al finalizar la modernidad tardía y entrará en conflicto con las corrientes antiformalistas, que pondrán en tela de juicio esta especificidad del arte. En este contexto, Morgan (2003) sostiene que el “concepto” comienza a ser considerado una cualidad estética en sí misma, dado que el lenguaje pasará a ser centro de las prácticas artísticas. Esta perspectiva se contrapone a la concepción formalista, en la cual el efecto de la retina prima sobre el del lenguaje y refuerza la tesis central del trabajo acerca de la preeminencia de la desustancialización del objeto artístico.

A este respecto, Robert Morgan (2003) señala que el arte conceptual de comienzos de los años sesenta en *Nueva York* se consideraba informalista y se situaba a la vanguardia de lo que entonces se conocía como *Color Field Painting*, la pintura formalista y la *Post-Painterly Abstraction*, derivadas del expresionismo abstracto de los años cincuenta. Asimismo, surgieron grupos de corte informalista (neodadaísta), como el grupo *Fluxus*. Entre las posturas más representativas de esta línea antiformalista destaca la obra de Joseph Kosuth, *Art as Idea as Idea*,

que encarna una redefinición conceptual del arte. Asimismo, algunas de estas corrientes antiformalistas entraron en tensión con el conceptualismo latinoamericano, marcando un diálogo y confrontación con las especificidades culturales y artísticas de la región.

De modo que, frente a esta coyuntura en el campo de las artes visuales y situándonos en un plano regional, es posible destacar que el impacto de la nueva economía y la Guerra Fría en América Latina, sumado a la presencia de corrientes teóricas que ponen en entredicho los modelos de representación tradicionales, genera un contexto de profundas transformaciones artísticas. Estas teorías poseen una marcada crítica historicista, que cuestiona la idea de una construcción lineal y progresiva de la historia, proponiendo en su lugar una visión fragmentada y discontinua del tiempo. Como resultado, se generaron nuevas formas de expresión artística que favorecieron prácticas performativas y desmaterializadas. Este fenómeno puede observarse en las propuestas que Lippard (2004) agrupa dentro de las categorías del “arte de idea” y del “arte de acción”.

A partir de esta perspectiva y coyuntura, y con el cometido de profundizar en la comprensión de los desplazamientos en las formas de representación artística, se propone el análisis de tres conceptos fundamentales: “desmaterialización”, “acontecimiento” y “performatividad”. Estos conceptos son entendidos en el presente análisis como elementos claves para comprender las transformaciones en las artes de este período. Asimismo son clave para comprender la crítica de la dicotomía entre forma/contenido y constituyen un proceso de desustancialización de la obra de arte, marcando un cambio profundo en su concepción.

En este período, se observa lo que se denomina como un “giro performativo”, el cual forma parte de una actualización significativa en el campo de las artes. Este fenómeno se ve expresado tanto en las artes escénicas como en la literatura y en las artes visuales. A este respecto, Fischer-Lichte (2011) señala que, a partir de los años sesenta se produce un giro performativo en las artes occidentales, generando nuevas formas artísticas donde la materialidad de la obra se vio sustituida por los acontecimientos. La autora destaca que estos “acontecimientos” o estas

“realizaciones escénicas” ya eran evidentes en ciertas expresiones artísticas previas como puede ser el *action painting* y el *Body art*. En este contexto, el concepto “performativo” surge inicialmente asociado a las prácticas de *performance* y se incorpora a los estudios de esta disciplina a partir de la década de 1970. En esta línea, Schechner (2000) va a acentuar que “la afirmación más radical de lo que ‘es’ *performance* —o de lo que podría ser— reside en la noción del ‘performativo’” (Schechner, 2000, p. 13). Esta afirmación se basa en la capacidad del performativo de producir efectos concretos: promesas, acciones, contratos, entre otros. En este sentido, la ruptura referencial del performativo es lo que inicialmente traslada su uso hacia las prácticas performativas.

Por consiguiente, en el presente análisis, se centra la atención inicialmente en esclarecer el concepto de “performatividad”, término acuñado por John Austin en *Cómo hacer cosas con palabras* y que posteriormente se extiende al campo de las artes. Este concepto se refiere a la capacidad que tienen algunos enunciados de producir efectos. Se contrastará la perspectiva de John Austin con la postura de Jacques Derrida para profundizar sobre sus implicancias dentro del ámbito de las artes. Mientras que Austin (1982) sostiene que los performativos operan en contextos cerrados, Derrida (1994) cuestiona esta posición al enfatizar el carácter no afirmativo del performativo. A partir de esta base teórica, se examina cómo la performatividad trasciende no solo las formas de representación discursiva, sino que también amplía el marco al ámbito de las artes, operando a través de elementos discursivos y no discursivos. Este aspecto destaca cómo la performatividad redefine las formas de representación y las prácticas artísticas contemporáneas creando nuevas dinámicas entre significado y materia. Aspecto que también se analizará en el *Teatro de la Crueldad de Artaud*, donde la significación emerge del propio acontecimiento artístico. Asimismo, la performatividad será clave para comprender cómo el teatro y la *performance* integran cuerpo, materialidad y significado en un único acontecimiento.

Siguiendo con esta línea argumentativa se integran los análisis de Andrea Soto Calderón en *La Performatividad de las Imágenes* (2020). La autora indica que la

imagen no es solo una reproducción o proyección, sino que constituye “un plano de conexión que abre y obra”. Soto Calderón pone en tensión la ambivalencia de las imágenes para pensar otras formas posibles de ser. Así, a partir de la idea de “desgarramiento de las imágenes” propone reflexionar sobre las formas del aparecer de las imágenes, no desde la representación —es decir, bajo el esquema sujeto-objeto—, sino desde la escenificación. Para ello, recurre a la noción ampliada de performatividad derridiana, en la que la significación del enunciado no se postula desde su carácter afirmativo.

Por otra parte, en el presente análisis, la noción de acontecimiento se presenta como una dinámica temporal transformadora en el campo de las artes, destacando su impacto en la relación entre el artista y el espectador. Este concepto, tal como lo plantean las teorías posestructuralistas, trasciende la estructura temporal tradicional y se configura como un elemento clave para comprender las artes contemporáneas. El acontecimiento se manifiesta en las acciones artísticas como un acto performativo. Para autoras como Fischer-Lichte (2011), la materialidad de la obra se diluye en el acontecimiento, el cual está asociado a otros conceptos como el de presencia y actualidad. La autora destaca que, en los años 60 los artistas del teatro, del arte de acción y de la *performance* contraponen las ideas de presencia a las de representación/actuación, señalando que “lo que sucedía en una acción o en una *performance* acontecía siempre en *hic et nunc*, en absoluta actualidad” (Fischer-Lichte, 2011, p. 200).

El acontecimiento será analizado como un fenómeno complejo y múltiple que opera mediante la simultaneidad de microeventos, generando nuevas formas de significación y transformando los lenguajes artísticos. En este sentido, se examinarán las contribuciones de autores como Peggy Phelan, Fischer-Lichte (2011) y Schechner, quienes subrayan su carácter efímero e inmediato en el contexto de la *performance*. Asimismo, se explorará cómo Gilles Deleuze conecta el acontecimiento con fuerzas diferenciales y transformadoras en el campo estético. A su vez, se problematizará sobre la noción de “acontecimiento” en función de las ideas de “presencia” y “ausencia”, profundizando en la noción no

representacional del acontecimiento. En este marco, se analizará el arte háptico, como un espacio en el que confluyen las ideas de Deleuze, Merleau-Ponty y Derrida. El análisis también abarca lo que se define como las “formas del aparecer”, donde se plantea una estética del devenir, en la cual los elementos del lenguaje, la sensibilidad y la percepción confluyen.

Este enfoque permitirá rastrear y fundamentar los alcances de la dimensión sustantiva del acontecimiento como elemento temporal no lineal —no representacional— y su implicancia en el desplazamiento de las artes visuales en este período.

Finalizando, se abordará el término “desmaterialización”—acuñado por Lippard en 1973, en la obra: *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*—. Asimismo, se examina este concepto considerando los aportes de Lucy Lippard, John Chandler, Óscar Masotta, Roberto Jacoby y Eliseo Verón, quienes destacan el tránsito del arte desde una dimensión “formal” hacia procesos predominantemente conceptuales y comunicativos. En este análisis también contemplaremos los sistemas de significación, con un enfoque particular en el concepto de discontinuidad. Además, se analizará cómo el concepto de desmaterialización adquiere matices específicos en América Latina, derivando en el denominado Conceptualismo latinoamericano, el cual integra aspectos políticos y sociales.

Lippard recurre al término “desmaterialización” como una herramienta conceptual para evidenciar el desplazamiento del aspecto material, tradicionalmente valorado en función de su singularidad, permanencia y atractivo, hacia la preeminencia de la *idea*. En este sentido, para la autora, el arte conceptual implica que la “idea” sea de suma importancia frente a la “forma material”. Por lo que, este desplazamiento de la “forma material” —entendida como la concepción moderna que privilegiaba las cualidades visuales y formales como centrales de la obra— implica una transformación profunda en las formas de expresión artística. En consecuencia, este análisis explora el desplazamiento del formalismo, subrayando cómo, durante la transición de la modernidad tardía a la posmodernidad, se produce una

desjerarquización entre la forma y el contenido, dando lugar a un arte desmaterializado y performativo.

Finalmente, se analizarán cuatro casos de estudio que evidencian estos desplazamientos: la obra de Luis Camnitzer, las prácticas de la “Escena de Avanzada” en Chile, las poéticas neoconcretas de la neovanguardia brasileña y el arte de acción desarrollado en Argentina.

En síntesis, la investigación propone un análisis crítico de los elementos teóricos y conceptuales que, durante este período, configuraron un desplazamiento en las formas de representación artística. Asimismo, se explora cómo estas dinámicas artísticas se configuran en torno a una tensión entre lo histórico; lo fijo y homogéneo; y el carácter discontinuo y procesual que caracteriza a un arte desmaterializado y performativo. Para la reconstrucción argumental, se parte del supuesto de que los conceptos de “desmaterialización”, “performatividad” y “acontecimiento” constituyen el entramado estético-conceptual que da lugar a nuevas formas de enunciación artística en América Latina. A su vez, se fundamentará que este desplazamiento de las prácticas artísticas de la región responde a procesos de desustancialización que son propios de la posmodernidad y de las teorías posestructuralistas, los cuales adquirieron un desarrollo particular en el contexto latinoamericano.

Fundamentación y relevancia del tema

El proyecto procura aportar una reconstrucción de los elementos teóricos que resultan significativos para un mejor acercamiento al campo de las prácticas artísticas contemporáneas en lo local y regional, abordando los aportes de las teorías posestructuralistas y el estudio de aquellos elementos estéticos-conceptuales que formaron parte del discurso en las diferentes ramas del arte (artes visuales, teatro, literatura, danza, etc.) y de las diferentes disciplinas vinculadas a estas, en un período de profusa convergencia de las prácticas artísticas, con las acciones sociales y políticas.

De modo que desde la reflexión filosófica y artística se apunta a la proyección de un marco teórico-cultural que permita una mejor aproximación y reflexión sobre la dimensión de las prácticas de arte contemporáneo y las nuevas formas de creación y experimentación artística, y que permita ampliar las perspectivas relativas al papel de las artes tanto en el campo epistémico como en lo social.

Por otra parte, el trabajo puede contribuir con nuevos elementos de conceptualización, desde la reconstrucción y el análisis conceptual que se propone llevar a cabo, que no han sido plenamente abordados o incorporados en conjunción e interrelación con las artes, especialmente en la región, lo que puede significar un aporte para futuras investigaciones en el campo académico o institucional, así como a las diferentes disciplinas que se enmarcan en la estética, la filosofía del arte, la cultura visual u otras disciplinas afines.

Objetivos

Objetivo general

1. Analizar y reconstruir los conceptos de “desmaterialización”, “acontecimiento” y “performatividad”, y examinar su alcance crítico respecto a los desplazamientos de las formas de representación en las artes visuales en torno a las décadas de 1960, 1970 y 1980, con especial énfasis en América Latina.

Objetivos específicos

1. Analizar cómo el concepto de “performatividad” como propiedad del discurso transforma las formas de representación, extendiéndose al ámbito artístico y abriendo nuevas posibilidades de interacción entre lo discursivo y no discursivo.
2. Explorar las nociones de “desmaterialización”, “acontecimiento” y “performatividad” en diálogo con las teorías posestructuralistas, atendiendo a su articulación conceptual y a las relaciones entre artista, obra y espectador en las prácticas artísticas contemporáneas.
3. Identificar las especificidades del conceptualismo latinoamericano, con énfasis en cómo se integran los aspectos políticos, sociales y culturales, dando lugar a una ruptura con los modelos tradicionales.
4. Analizar críticamente el desplazamiento de las convenciones formales del arte moderno (autonomía del arte) y la desjerarquización entre forma y contenido que caracteriza el tránsito de la modernidad tardía a la posmodernidad, dando lugar a prácticas artísticas desmaterializadas y performativas.
5. Analizar cuatro casos de estudio fundamentales para comprender los desplazamientos estéticos y conceptuales en el arte en América Latina: la obra de Luis Camnitzer, la “Escena de Avanzada” en Chile, las poéticas neoconcretas en la neovanguardia brasileña y el arte de acción de Alberto Greco.

Metodología

La metodología se enfocará principalmente en la investigación documental y el análisis crítico de fuentes teóricas y casos. El enfoque teórico —basado en la concepción posestructuralista— será desarrollado en los tres primeros capítulos de la tesis, en los que se abordan respectivamente la performatividad, el acontecimiento y la desmaterialización. Por último se incluye un capítulo para la reconstrucción de estas transformaciones en las artes en América Latina.

1- En un primer capítulo, se propone analizar y esclarecer el concepto de “performatividad” como propiedad del discurso desde su anclaje en la filosofía del lenguaje. Este análisis parte de las distinciones fundamentales entre J. L. Austin, en *Cómo hacer cosas con palabras* (1982), y Jacques Derrida, en *Firma, acontecimiento, contexto* (1994).

La performatividad, inicialmente asociada a los estudios de *performance*, se ha extendido a las artes visuales como “acción performativa”. Por este motivo, a partir de este análisis inicial se plantea reconstruir el término desde los estudios de *performance*. Este desplazamiento ha sido analizado por autores como Victor Turner (1986) y Richard Schechner (2000), quienes establecen conexiones entre lo performativo y las prácticas culturales y sociales. Se profundizará este análisis al incorporar el *Teatro de la Crueldad* de Antonin Artaud, cuya propuesta busca trascender la representación convencional.

Además, se considerarán los aportes de Ileana Diéguez (2014), así como los estudios de Erika Fischer-Lichte en *Estética de lo performativo* (2011), a los cuales se incorporan los aportes de Andrea Soto Calderón en *La performatividad de las imágenes* (2020), donde ofrece una reflexión sobre cómo las imágenes desbordan su concepción tradicional como representaciones objetivas, para convertirse en espacios dinámicos. En conjunto, estos textos evidencian una resignificación de las prácticas artísticas, que transitan del modelo tradicional de representación hacia una noción performativa basada en el acontecimiento y la indeterminación. Este enfoque tiene implicaciones estéticas y políticas profundas al proponer nuevos modos de ver, ser y actuar. Aunque cada autor aporta matices

específicos, en conjunto ofrecen una reflexión sobre el papel de lo performativo en la experiencia contemporánea.

2- En un segundo capítulo, se propone analizar el concepto de “acontecimiento”. Se abordará el concepto desde la obra de Gilles Deleuze en *Lógica del sentido* (1989) y sus posibles interrelaciones con un arte performativo y desmaterializado. Este análisis se centrará, además, en el “acontecimiento” desde la perspectiva del tiempo en la práctica performativa, recurriendo a los aportes de Peggy Phelan (2005), quien establece una relación intrínseca entre la *performance* y el tiempo presente. Asimismo, se incluirá la clasificación de Richard Schechner (1988) sobre las variaciones temporales de dicha práctica. Se suma la obra de Jacques Derrida, en particular su perspectiva del acontecimiento en *Ecografías de la televisión* (1998), donde establece un vínculo estrecho entre acontecimiento, *diferancia* y alteridad.

Por otra parte, se examinará la teoría de la sensación en Deleuze, que propone un marco trascendental-inmanente en el cual la sensación adquiere un rol protagónico. Esta teoría redefine la estética kantiana, identificando a la sensación como un campo diferencial. Para este cometido, se analizarán los estudios de Deleuze en *Filosofía crítica de Kant* (2008), junto a los aportes de W. Smith, en *Deleuze's Theory of Sensation: Overcoming the Kantian Duality*, en Deleuze (1996) y Pachilla, *De las dos estéticas kantianas a la lógica de la sensación deleuziana* (2021).

Asimismo, se examinará la noción de arte háptico en *Lógica de la sensación* mediante los aportes de la obra de Mireille Buydens en *Sahara: L'esthétique de Gilles Deleuze* (2005). Además, se examinará la noción de “presencia” desde autores como Derrida, Merleau-Ponty y el propio Deleuze, integrando los análisis de Jacques Derrida sobre *El tocar*, Jean-Luc Nancy (2011).

3- En un tercer capítulo, se analizará la noción de “desmaterialización del arte”, acuñada por Lippard en *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Este análisis examinará cómo dicho término se inscribe en el contexto de América Latina, considerando aspectos políticos y sociales, así como

su relación con los medios de comunicación masiva. Para ello, se retomarán los aportes de Óscar Masotta, Roberto Jacoby y Eliseo Verón.

En una segunda sección, se abordará el desplazamiento de las convenciones formales del arte moderno hacia prácticas artísticas performativas. Este análisis se basará en los aportes de Díaz Soto (2009) y Paula Lizarraga (2014), quienes abordan autores como Konrad Fiedler, Hildebrand, Wölfflin. Al final de esta sección, se incluirán los aportes de Osborne (2010), especialmente su distinción entre dos tradiciones a las que subyacen distintas concepciones sobre el concepto de arte y estética.

Se suma a esta sección una reflexión dedicada a las distinciones entre un arte conceptual y un conceptualismo latinoamericano. Para este cometido se efectuará un análisis sobre algunas consideraciones planteadas desde los aportes de Luis Camnitzer en su obra *Didáctica de la liberación: arte conceptualista latinoamericano* (2008).

4- Por último, se incluye un cuarto capítulo donde se estudiarán estas transformaciones a partir de cuatro casos paradigmáticos en América Latina: 1) el viraje conceptual en la obra de Luis Camnitzer; 2) El arte de acción en la obra de Alberto Greco; 3) la neovanguardia brasileña, particularmente la obra de Lygia Clark y Hélio Oiticica; 4) la Escena de Avanzada y el grupo CADA en Chile.

CAPÍTULO 1.

La performatividad en las artes

El presente capítulo aborda el concepto de performatividad, articulando las perspectivas filosóficas de J. L. Austin y Jacques Derrida para analizar las interpretaciones del término y sus implicancias en el campo de las artes. La discusión confronta enfoques clásicos y contemporáneos, abriendo nuevas perspectivas sobre el significado y la representación. El primer segmento del texto delimita algunos matices fundamentales entre la postura de John Austin y Jacques Derrida. Mientras Austin (1982) plantea que los performativos son felices en un contexto cerrado y determinable; Derrida (1994), por el contrario, cuestiona esta visión, redefiniendo el término y enfatizando su carácter grafemático e iteracional. Estos fundamentos conceptuales constituyen la base teórica de reflexión a lo largo del capítulo, en la medida en que establecen que el performativo, lejos de depender de una unidad de significado estable, opera mediante su capacidad de repetición de elementos discursivos y no discursivos, produciendo una ruptura estructural de la referencia.

A partir de este marco inicial, el análisis se extiende al campo de las artes, planteando que la performatividad no solo modifica las formas de representación en términos discursivos, sino que también está implicada en las prácticas artísticas contemporáneas, en las cuales lo performativo se expresa en nuevas formas de ser, ver y hacer. Esto enfatiza que las artes no se limitan a un campo específico, sino que abren un espacio dinámico entre lo continuo y lo discontinuo, donde la materia y el significado confluyen.

Asimismo, el capítulo profundiza este análisis al incorporar el *Teatro de la Crueldad de Antonin Artaud*, cuya propuesta busca trascender la representación convencional. Artaud plantea un "teatro primitivo" que enfrenta el drama esencial entre cuerpo y espíritu. Derrida identifica en esta propuesta de Artaud un aspecto

clave: la significación surge del acontecimiento mismo. Es la interacción entre el espacio escenográfico, el actor y el espectador donde el teatro cobra sentido. Esta sección establece un puente entre el pensamiento derridiano y el teatro contemporáneo, permitiendo una comprensión más profunda del arte performativo.

Por otra parte, incorporamos una revisión de las transformaciones en el teatro y la *performance* contemporánea, abordadas a través de los aportes de Fischer-Lichte, quien analiza el desplazamiento desde el teatro clásico hacia prácticas contemporáneas donde el cuerpo, la materialidad y el significante se integran en un único acontecimiento. El capítulo finaliza con los aportes de Victor Turner y Richard Schechner, quienes exploran la integración de la *performance* con lo ritual y la acción social. Este enfoque amplía las reflexiones iniciales de Austin y Derrida, subrayando la relevancia del concepto de performatividad en contextos culturales más amplios.

El performativo: un diálogo entre J. L. Austin y J. Derrida

El concepto “performativo” proviene del término acuñado por J. Austin en *Cómo hacer cosas con palabras*, donde el autor se refiere a la capacidad que tienen algunos enunciados de producir efectos. Austin (1982) plantea que la tradición filosófica ha presupuesto que el papel de los “enunciados” solo se reduce al de describir un estado de cosas o enunciar algún hecho con verdad y falsedad. Lo que el autor subraya es que hay ciertos enunciados que no buscan describir hechos del mundo, indicando que aquellas expresiones lingüísticas, que emplean verbos en primera persona del presente indicativo, como “deber” o “poder”, pueden ser consideradas, desde su forma gramatical, como enunciados, y, a su vez, pueden no ser categorizados ni como verdaderas ni como falsas². Por ello, Austin (1982) va a decir que hay oraciones que no son descriptivas, sino realizativas, esto implica que emitir una expresión de estas características es realizar una acción. Algunos

² Este aspecto puede ser relevante para evitar caer en la idea de que ciertos enunciados son un sinsentido, ya que la función de estos enunciados no es la de describir un estado de hechos.

ejemplos de estos enunciados que el autor llama realizativos son: “a) ‘Sí, juro’ (desempeñar el cargo con lealtad, honradez, etc.), expresado en el curso de la ceremonia de asunción de un cargo; b) ‘Bautizo este barco Queen Elizabeth’, expresado al romper la botella de champaña contra la proa” (Austin, 1982, p. 46). Estas expresiones no describen una acción que se va a ejecutar ni tampoco una acción hecha con anterioridad, sino que implican la acción misma.

Austin (1982) también se refiere a la importancia de las circunstancias en las cuales se hace o dice dicho acto, como ocurre con el primer ejemplo, ya que las palabras significan en conjunción con el contexto. En este sentido, hay una cierta adecuación respecto a quién o dónde se dice el enunciado para que se haga efectivo. Este aspecto traerá un punto de inflexión con la crítica de J. Derrida sobre la metafísica de la presencia de la tradición filosófica.

En la VIII conferencia, Austin (1982) indica que hay muchas formas de usar el lenguaje, resaltando que es diferente si estamos aconsejando, sugiriendo u ordenando. Distinguiendo los diferentes sentidos de los actos de habla en función de: actos locutivos, ilocutivos y perlocutivos. El acto locutivo es la mera pronunciación de algo, mientras que “[el acto ilocucionario] es llevar a cabo un acto *al* decir algo, como cosa diferente de realizar el acto *de* decir algo” (Austin, 1982, p. 144). De este modo, diferencia aquellas expresiones que implican “hacer algo” de aquellas que son meramente enunciativas. Por otro lado, el perlocutivo conlleva la idea de producir efectos en el otro y se distingue del ilocutivo en tanto la acción del lenguaje produce un efecto que es posterior al propio acto del habla. En última instancia, esta diferencia remite a la distinción fundamental que Austin establece entre enunciados constativos y performativos. Sin embargo, es importante aclarar que Austin declara insatisfactoria una separación tajante entre el constativo y el performativo: “El acto locucionario, en igual medida que el ilocucionario, sólo es una abstracción: todo acto genuino es ambas cosas a la vez” (Austin, 1982, p. 194).

Regresando a la noción del acto ilocutivo, cabe añadir que dicho acto se produce en el ámbito de la experiencia. En este sentido, se puede afirmar que todos

aquellos elementos que forman parte de este acto se correlacionan e integran dando lugar al significado. Resulta pertinente precisar que Austin en su discurso *A Plea for Excuses* (1956-1961) hace referencia al lenguaje ordinario e indica que, cuando se examinan los modos en los que usamos las palabras en relación con su contexto y situación, se atiende a las palabras no solo en relación con su significado, sino también al campo de percepción de los fenómenos que se circunscriben a esas situaciones, señala: “Estamos usando una conciencia aguda de las palabras para agudizar nuestra percepción de los fenómenos” (Austin, 1961, p. 130). Por esta razón se refiere a una ‘fenomenología lingüística’. Es aquí donde Austin introduce la noción de “fuerzas ilocucionarias”, para hacer referencia a un tipo particular de función del lenguaje. Esta noción será significativa para J. Derrida, ya que, indica que se deja entrever una contraposición del “valor de verdad” sobre el “valor de fuerza”. Lo que para el autor revela algunos rasgos nietzscheanos. En Austin, la noción de fuerza aparece en correlación al espacio de la experiencia, mientras que, como indica Jerade (2020) en Derrida se introduce esta noción de fuerza como producto del poder de iteración de los signos. Por consiguiente iteración y fuerza irían de la mano para dar forma al sentido. Por otra parte, Jerade (2020) señala que esta noción de fuerza derridiana se irá transformando en la noción de un pensamiento del acontecimiento, que se distinguiría del acto intencional.

Es importante resaltar que, las expresiones realizativas no constituyen un movimiento a modo de “representación de”, sino que el acto de decir es la acción misma. La desestabilización de la referencia será de suma importancia para el presente análisis, ya que las artes visuales y las artes escénicas incorporan esta noción de ruptura y reconfiguración referencial como un mecanismo de construcción de sentido.

El carácter grafemático del signo

Estos planteos de Austin serán abordados por Jacques Derrida con algunos matices. En su ensayo *Firma, acontecimiento, contexto*, en una aproximación

sobre el sentido de la comunicación y su relación con el término del performativo, Derrida retoma los aportes de John Austin sobre los actos de habla. Y, en primera instancia, se pregunta si existe algún significante o contenido descriptivo que un acto comunicativo pueda transmitir. Derrida (1994) plantea que la complejidad del término “comunicación” estriba en que este no conlleva necesariamente un contenido conceptual o un fenómeno de significación, sino que, a su vez, puede abarcar la transmisión de contenidos no semánticos. Resulta relevante para este análisis destacar que frente a la noción de comunicación enfrentamos la paradoja del signo, noción que Derrida introduce en *La voz y el fenómeno*, en referencia a las teorías de Husserl. Este último marca que el «signo» posee un doble sentido, puede significar tanto «expresión» (*Ausdruck*) como «señal» (*Anzeichen*). A este respecto, indica: “Según Husserl, hay signos que no expresan nada porque no transportan [...] nada que pueda llamarse *Bedeutung*³ o *Sinn*. Tal es la señal” (Derrida, 1985, p. 57). Esto, aclara, Derrida, no implica que la señal no tenga significación. De modo que para clarificar los conceptos aportados por Husserl, Derrida (1985) traduce *bedeuten* por “querer-decir” refiriéndose así a un sujeto hablante, lo que implica que para Husserl, *Bedeutung* siempre refiere a un contenido discursivo y es esto lo que lo diferencia de la señal.

De este modo, la “expresión” es puramente un signo lingüístico, pero además está relacionada directamente con el discurso hablado. Es clave remarcar —y que se desprende de esta caracterización del signo— que este “querer-decir” siempre estará contaminado por una capa indicativa. En este sentido, hay una conexión intrínseca entre lo que se quiere decir y la señal, lo que sugiere que la relación entre el contenido y la forma de la expresión es fundamental para comprender el significado de la comunicación en su totalidad. Este aspecto tiene de trasfondo el problema que Derrida intenta dilucidar en el planteo austiniano, a saber, la distinción entre el enunciado constativo y el performativo, y la pureza en el contexto de enunciación del acto ilocutivo, ya que Derrida descrea de este querer-decir absolutamente pleno de sí mismo. En este sentido, resalta, en palabras de Husserl, que este sistema de aprehensión del signo está siempre

³ Entiéndase por “significado”

“contaminado” entre el sistema indicativo y el discursivo. En este sentido: “el querer-decir (*bedeuten*) —en el discurso comunicativo— va siempre encabestrado (*verflochten*) con cierta cantidad o proporción de este ser-señal (*Anzeichenseins*)” (Derrida, 1985, p. 62). Por lo que para Derrida el «signo» encubre una paradoja adentro/afuera, ya que tenemos que tener una “precomprensión” de la estructura del signo general para caracterizarla de esta forma.

El performativo como operación de ruptura referencial

Como indica Navarro Reyes (2010), en el planteamiento derridiano, lo que se presenta es el problema del “sentido” como una entidad constante en el acto del habla e idéntico a sí mismo. Aquí el punto de trasfondo es el cuestionamiento de la *metafísica de la presencia* de la tradición filosófica, la cual sitúa a la «presencia» como constitutiva del ser⁴. Lo que en palabras de Navarro Reyes (2010) sería pensar que los contenidos que se presentan ante la conciencia tienen un papel indiscutible en la construcción del mundo objetivo y la determinación de la verdad. Derrida (1985) va a cuestionar esta presencia plena, indicando que la *idealidad* pertenece al dominio de la presencia. Esta no existe en sí misma, sino solamente mediante un juego de diferencias con lo que está ausente ante ella. Siendo el lenguaje el que posibilita esta relación entre ausencia y presencia.

En este marco, Derrida se pregunta si las exigencias de un “contexto” pueden ser absolutamente determinantes para precisar el sentido de la comunicación. Con este propósito, se introduce en delimitar la noción de escritura, aduciendo que su posibilidad comunicativa radica en su iterabilidad. Destaca que la escritura hace imposible toda saturación empírica, en este sentido, hay una fuerza de ruptura con el “contexto”. Desde su perspectiva no hay experiencia pura, sino solo cadenas de marcas diferenciales. En esta línea, Jerade (2020) subraya que la escritura desborda el marco de significación así como la intención del emisor. Este punto resulta particularmente relevante en nuestra tesis porque Derrida plantea que estas

⁴ Esta cuestión es abordada por Derrida en *Ousia y Gramme*, en una nota sobre *Sein und Zeit* en Heidegger.

características de la escritura también se hacen extensibles al campo de la experiencia, indicando que:

Serían válidos no sólo para todos los órdenes de signos y para todos los lenguajes en general, sino incluso, más allá de la comunicación semio-lingüística, para todo el campo de lo que la filosofía llamaría la experiencia, incluso la experiencia del ser: la llamada «presencia». (Derrida, 1994, p. 358)

En consecuencia, para apoyar este argumento, Derrida se aproxima a la noción del *performativo*. Esto debido a que Austin entiende al performativo como un acto de habla y como una forma particular de comunicación, puesto que las nociones de ilocución y perlocución no designan el traspaso de un sentido, sino que se constituyen como una operación en sí misma. Esto implica que se desplaza el performativo de la noción clásica de “representación” por una operación de desplazamiento referencial. Derrida señala: “Comunicar, en el caso del performativo, [...] sería comunicar una fuerza por el impulso de una marca” (Derrida, 1994, p. 362). A este respecto, Navarro Reyes (2007) advierte que mientras la noción de “fuerza” se vincula con influencias nietzscheanas y freudianas, la de “marca” se asocia con el propósito de reactivar la crítica estructuralista⁵ a la noción de sujeto como centro de sentido. Sin embargo, Derrida critica que, pese a esta cercanía inicial con dichas referencias teóricas, Austin vuelve a recaer en el planteamiento tradicional al depender de un contexto fijo y determinable.

Siguiendo con esta línea de ideas, Derrida (1994) va a indicar que el performativo tiene como lógica interna la función de producir efectos, a diferencia del constativo. Pero como vimos anteriormente frente a la paradoja del signo en Husserl, Derrida va a descreer de la distinción clara entre el acto ilocutivo y el constativo, algo que Austin ya había contemplado en su análisis. A este respecto, agrega: “A diferencia de la afirmación clásica, del enunciado constativo, el

⁵ Según Nicola Abbagnano (1996), el estructuralismo se define en oposición al atomismo, el sustancialismo, el humanismo, el conciencialismo, el historicismo, el empirismo y el subjetivismo. Además, sostiene que los estructuralistas contraponen a la doctrina tradicional del yo como centro autosuficiente la primacía de la estructura sobre el individuo: “de la *Lengua* sobre el hablante, del *Es* sobre el yo, de la organización social sobre el individuo, etc.” (Abbagnano, 1996, p. 316).

performativo no tiene su referente [...] fuera de él o en todo caso antes que él y frente a él. No describe algo que existe fuera del lenguaje y ante él” (Derrida, 1994, p. 362). De modo que, advertimos que en la acción performativa, está presente una dinámica de desplazamiento referencial y es en este desplazamiento donde el performativo actúa y transforma, de aquí su carácter operativo. Esta perspectiva puede ser clave para comprender la inscripción del término “performativo” en el campo de los estudios de *performance* y en las artes. En este punto es importante subrayar que la tesis austiniana es significativa para Derrida, ya que Austin ha desplazado el concepto de comunicación del campo de la semiótica, de la lingüística y del campo simbólico. Para Derrida el performativo es un tipo de comunicación que no se reduce a transmitir un contenido semántico ni está supeditado a una intención de verdad. Este aspecto será importante en el presente análisis, porque se desplaza el performativo del campo del discurso o del “querer-decir”, el performativo pasa a ser una propiedad de la comunicación, pero no se limita a ser una propiedad del lenguaje. Con ello se plantea la cuestión de cómo opera el performativo en el campo de las artes, desde esta noción comunicativa y de desplazamiento referencial del sentido.

Felicidad e infortunio en los actos performativos

Navarro Reyes (2010) subraya que Austin se introduce en una especie de teleología negativa, por ello se enfoca en catalogar las formas de infortunio de los performativos, por lo que habla de desaciertos o abusos en el acto de emisión, para pasar a hablar de una realización plena del acto ilocutivo, pues para Austin (1982) el acto ilocutivo está enmarcado en un contexto exhaustivamente determinable y permanente. Esto conduce a Derrida a plantear que Austin ha pasado por alto algunos elementos importantes del lenguaje, como es el carácter grafemático de los signos, es decir, su valor diferencial.⁶ A este respecto, Derrida (1994) va a indicar que este “contexto” o “situación total” de la que habla Austin,

⁶ Navarro Reyes señala que: “La esencia de los signos, en tanto que grafemas, no reside en aquello que los caracteriza en su identidad, sino en las diferencias y contrastes que pueden establecer con respecto a otros significantes, dentro de un contexto” (Navarro Reyes, 2010, p. 139).

donde las expresiones son emitidas, solo pueden estar dadas por lo que clásicamente se entiende como la presencia consciente del interlocutor lo que desplaza al acto performativo hacia la comunicación de un sentido intencional, en la línea de un querer-decir⁷. No obstante, este querer-decir introduce lo que Derrida señala como un paralelismo estructural entre el acto de la conciencia (*noesis*) y el contenido del querer-decir (*noema*), lo que Husserl denomina “el estrato noético-noemático del ‘logos’”. Derrida, en *Génesis y estructura y La fenomenología* (1989), afirma que el noema se encuentra en un territorio anárquico, ya que no pertenece ni al mundo ni a la conciencia. Este distanciamiento abre un espacio para la *différance*, esto implica que la estructura fenomenológica del noema conlleva un desfase, una no coincidencia entre el acto y su sentido. Este aspecto favorece las condiciones de posibilidad y de imposibilidad de toda estructura.

En este sentido, los análisis de Husserl resultan fundamentales para comprender cómo el sentido emerge de una interacción compleja en la que el lenguaje y la conciencia se entrelazan. En síntesis, Derrida (1994) resalta que los estratos de la experiencia están entretejidos (*Verwebung*), lo que dificulta discernir entre los actos expresivos (lingüísticos) y los contenidos no expresivos (prelingüísticos) de la experiencia. Esta metáfora del tejido sugiere que el lenguaje constituye una estructura discursiva que se interrelaciona con el conjunto de la experiencia.

La cuestión subyacente al problema de esta conciencia plena de sí misma radica en el desafío que arrastra la tradición filosófica respecto a la constitución de sentido del ser, subsumido bajo la forma presente. Este aspecto se encuentra atravesado por una tensión estructural entre lo trascendental y lo empírico, entre la forma y el contenido que forma parte de la fenomenología. Derrida (1989) indica que será en las investigaciones de Husserl donde se identifiquen formas eidéticas dentro de la génesis misma. Por otro lado, resulta importante remarcar que, para Derrida, en la tradición filosófica existe una relación estrecha entre la forma y la

⁷ Derrida (1989) sostiene —siguiendo los aportes de Husserl— que la intención trascendental consta de cuatro polos: una correlación *noético-noemática*, en la que el acto de la conciencia (*noesis*) y el objeto tal como es significado (*noema*) se integran y una correlación *morfo-hylética*, en la que se establece una relación entre la forma intencional y la materia sensible.

primacía de la mirada. Derrida (1994) sostiene que todos los términos empleados para traducir *eidos* o *morphé* remiten a la idea de presencia: “la forma es la presencia misma”, remarca el autor. En consecuencia, la mirada aparece como un modo fundamental de acceso al sentido, lo que abre la posibilidad de cuestionar esta concepción y plantear la interrogante de si es posible pensar el sentido más allá de la visión o de la pura forma. Este debate se encuentra profundamente relacionado con el desplazamiento en las formas de representación en las artes hacia la década de los años sesenta.

Por otro lado, Derrida (2006) plantea esta naturaleza ambivalente del performativo mediante el ejemplo de la “promesa”. El autor sostiene que una promesa no es una verdadera promesa si no está asediada por la posibilidad de volverse su contrario, es decir, de ser contravertida. Por tanto, la amenaza es una condición de la promesa. Toda promesa debe incluir la posibilidad de incumplimiento. Derrida sostiene que desde la teoría de los *speech acts*, una promesa debe ser seria y comprometer al sujeto a hacer lo que promete. No obstante, Derrida sostiene que la estructura del performativo contiene ya inscripto su opuesto. Este aspecto será desarrollado en la noción del acontecimiento derridiano donde se establece una paradoja *posible-imposible*.

De modo que Derrida pone en cuestión que los actos ilocutivos sean considerados felices o infelices en estos términos, es decir, en un sistema de enunciación, absolutamente cerrado, presente y pleno, ya que esta presencia plena del sujeto en el acto performativo no permite la presencia de ningún resto, o diseminación, que escape a una “unidad de sentido”. Derrida señala: “Un performativo con éxito es forzosamente un performativo «impuro»” (Derrida, 1994, p. 367). En síntesis, para Derrida (1994) son cuestionables estas tres características del planteo austiniano: 1) un contexto exhaustivamente definible; 2) la conciencia libre y presente en la totalidad de la operación; y 3) el querer-decir absolutamente pleno de sí mismo.

Del acontecimiento singular a la iteración: la paradoja iteración/no-iteración

Derrida cuestiona si un enunciado performativo puede tener éxito sin apoyarse en una estructura de iteración o citacionalidad. Aunque Austin habla de una “pureza relativa” del performativo, Derrida sostiene que ningún enunciado es totalmente puro ni original. Para Austin, un enunciado performativo produce un acontecimiento singular, único, situado en un contexto preciso y dependiente de la intención del hablante. En cambio, para Derrida, todo performativo depende de marcas reconocibles (“prometo, juro”), de modo que no existe una oposición entre iteración y acontecimiento, pues todo acto de habla es iterable. Es precisamente esta iterabilidad la que introduce una fractura esencial en la idea de acontecimiento puro. Derrida propone, por tanto, no oponer la iteración a la no-iteración de un acontecimiento, sino construir una tipología diferencial de iteración. En sus palabras señala: “En esta tipología, la categoría de intención no desaparecerá, tendrá su lugar, pero, desde este lugar, no podrá ya gobernar toda la escena y todo el sistema de la enunciación” (Derrida, 1994, p. 368). De este modo, Derrida sustituye la idea de una presencia plena puesta en la intencionalidad del sujeto por una regla general de iteración, lo cual permite que el sentido de la comunicación sea transmitido, incluso en el caso de una falencia intencional. Esta diferenciación entre marcas se deslinda de una oposición dialéctica entre enunciados citacionales y enunciados propios de una fuente originaria. El autor sostiene que debido a la estructura propia de la iteración, la intención que la impulsa nunca podrá estar plenamente presente: “La iteración que la estructura *a priori* introduce ahí una dehiscencia y una rotura esenciales” (Derrida, 1994, p. 368).

Ello conduce a lo que posteriormente se introduce como el problema de la singularidad de la obra de arte. Por otro lado, esto desvanecerá, a su vez, cualquier intento por diferenciar un performativo de un constativo y de diferenciar los performativos serios de los no-serios, como puede ser el caso de una ficción poética o literaria. De este modo, el autor va concluyendo sobre su pregunta

inicial, lo que plantea Derrida (1994) es que para que exista un contexto absolutamente determinable, sería necesario que la intención consciente esté plenamente presente y transparente a sí misma, cosa que no ocurre. No obstante, con esto Derrida no plantea que no haya ninguna acción de intencionalidad del sujeto, de presencia y acontecimiento discursivo o de lenguaje ordinario, sino que estos no excluyen lo que pretenden.

A modo de cierre, el análisis deja entrever algunas diferencias entre el planteo de John Austin y Jacques Derrida. Mientras que Austin considera que los performativos son efectivos dentro de un contexto cerrado y determinable, Derrida argumenta que esta noción es cuestionable, debido a la imposibilidad de un contexto plenamente definible y de una conciencia plenamente presente. Por lo que una nueva adaptación del término performativo lo sitúa como un sistema operativo que neutraliza la función referencial del lenguaje dentro de una doble matriz donde actúan tanto elementos discursivos como no discursivos. Algunas características a tener en cuenta son: 1. El carácter operativo de desplazamiento de la referencia del performativo; 2. El carácter grafemático del signo: la unidad de sentido del performativo se constituye en relación con una apertura a lo otro; 3. El carácter iteracional: de aquí se desprende la fuerza de significación.

Por tanto, a partir de este análisis, resulta pertinente comprender cómo opera lo performativo en el campo de las artes. Estos elementos, en distinta medida, intervienen en el desplazamiento en las formas de representación. No obstante, se puede adelantar que será el carácter iteracional el que, en una primera instancia, entre en conflicto con aquellos aspectos que introducen el problema de la singularidad de la obra de arte; cuestión que se expone en el debate de Derrida con P. Ricoeur y Roger Marcotte. Este debate se extiende a algunos planteos que desde el teatro buscan suprimir la repetición para dar lugar a un teatro mítico, aspecto que se analizará en el *Teatro de la Crueldad* de Artaud. Aclaradas estas distinciones y precisiones sobre el término “performativo”, se centra la atención en su desplazamiento al campo de las artes y su acepción en las artes desde los estudios de *performance*.

Performatividad y artes visuales

El performativo como campo desterritorializado y fronterizo

El término “performatividad” es un concepto que se incorpora en los estudios de *performance* (*Performance Studies*), bajo el enunciado de “acción performativa”. En este apartado se propone responder cómo este aspecto permea a las artes visuales. Un primer acercamiento a esta pregunta lo ofrece Fischer-Lichte (2011), quien indica que el carácter de realización escénica que es propio del teatro también se encuentra en el *action painting* y en el *body art*, ámbitos en los que el cuerpo y la acción del artista convergen. Se sostiene que, a partir de los años sesenta se produce un giro performativo donde surgen nuevos géneros artísticos denominados “arte de acción” y “performance”. En este marco, prevalece la necesidad de experimentar la atmósfera que se genera en torno a la obra, en la que el artista y los participantes confluyen. En este sentido, destacan artistas como Joseph Beuys, el grupo Fluxus o el accionismo vienés. De manera correlativa, se subraya que, tanto para los artistas plásticos como para los literatos y los artistas del teatro, lo performativo se convierte en lo constitutivo de la obra, donde la frontera entre el sujeto (artista) y el objeto (obra) se diluye. La autora señala que estas realizaciones escénicas “son fugaces, transitorias y se agotan en su propia actualidad (*Gegenwärtigkeit*), es decir, en su continuo devenir y desvanecerse, en la autopoiesis del bucle de retroalimentación” (Fischer-Lichte, 2011, p. 155).

Por otra parte, Ileana Diéguez (2014) también se refiere a este campo performativo y plantea una reflexión sobre la naturaleza híbrida de lo escénico en el contexto contemporáneo. Subraya que hacia la segunda mitad del siglo XX, el teatro experimentó un proceso de transformación que llevó a la escena contemporánea hacia un espacio cada vez más híbrido, integrando de manera creciente las artes visuales, lo multimedia y la *performance*. En este ámbito las experimentaciones escénicas impulsadas por John Cage representaron un momento clave. Paralelamente, la teatralidad fue mezclándose con otros géneros mientras surgían artistas plásticos orientándose hacia experimentaciones e

hibridaciones con las artes escénicas, como es el caso de Lygia Clark y Hélio Oiticica.

En este contexto, se denomina “teatralidades liminales” a un conjunto de prácticas que se desarrollan en América Latina; Diéguez señala: “He asociado lo liminal a los conceptos de hibridación (Bhabha, Canclini), contaminación, fronterizo (Lotman y Bajtín) [...] apuntando hacia esa zona transdisciplinar” (Diéguez, 2014, p. 24). Esta formulación permite situar a lo liminal en un espacio de intersección entre diversas formas artísticas que articulan prácticas como el teatro, las artes visuales y otras formas de activismo. Asimismo, enfatiza lo liminal con “lo exiliar, lo desterritorializado, lo mutable y transitorio, lo procesual e inconcluso, lo presentacional más que lo representacional” (Diéguez, 2014, p. 24). Se entiende por lo presentacional la inmediatez y la experiencia directa del acontecimiento artístico, en contraposición al distanciamiento representacional (Diéguez, 2014). Sin embargo, la autora no plantea una oposición absoluta entre ambas dimensiones, sino que reconoce su coexistencia.

De este modo, cabe resaltar que el término performativo se sitúa en un campo de máxima apertura y cruce entre disciplinas. Es entendido como un espacio de contaminación que desafía las categorías tradicionales del arte, actuando como eje entre diferentes disciplinas como las artes visuales, el teatro y la danza, dialogando entre lo discursivo y lo no discursivo.

Del speech act al painting act: el gesto como trazo

Como punto de partida, se sostiene que la acción performativa en las artes visuales se manifiesta desde el momento en el que el *gesto* del artista resulta constitutivo y significativo de la obra. Esta dimensión adquiere especial relevancia en prácticas como el *action painting*, donde el acto de pintar se configura en una acción artística en sí misma, al convertir la energía gestual y su huella en acontecimiento artístico (Rosenberg, 1952/1959). Desde esta perspectiva, el trazo de Valerio Adami y la firma en los cuadros de Cézanne

pueden leerse como gestos performativos, en la medida en que no solo dejan una marca visual, sino que también encarnan un acto de inscripción y repetición. Derrida (2001) desarrolla esta idea al considerar el *gesto* como trazo y como repetición. En este sentido, la pintura no solo representa, sino que también opera en el mundo. Su noción de “huella” (*trace*) se manifiesta mediante la línea del dibujo, donde el trazo no solo se considera una forma visible, sino también un vestigio de lo ausente.

En referencia al *Concerto per un quadro di Adami*, Derrida reflexiona sobre la naturaleza fronteriza y contaminada del performativo, introduciendo la idea de un doble gesto o un doble grabado como metáfora de esta condición híbrida. Al respecto, subraya: “Por lo menos hacen falta dos manos para hacer funcionar el aparato, y un sistema de gestos, una multiplicidad organizada de orígenes” (Derrida, 2001, p. 161). Se sostiene que el acto de inscripción y el de percepción requieren de una estructura dual, desmontando la idea de una subjetividad creadora y autosuficiente, y destacando el carácter relacional, repetitivo y diferido de cualquier gesto creativo. Asimismo, reflexiona sobre esta naturaleza dual exponiendo dos concepciones de la pintura: por un lado, aquella que se impone con una presencia absoluta, silenciosa y cerrada al discurso, en busca de restituir una experiencia estética pura, desligada de la mediación lingüística. Sin embargo, afirma que esta misma pintura, al negar el lenguaje, lo provoca; por otro, una segunda versión más voluble e inagotable, que reproduce virtualmente un lenguaje antiguo. Derrida (2001) juega con la idea de que la pintura puede operar como un lenguaje desplazado o simbólico.

En su análisis sobre la obra de Valerio Adami, Derrida (2001) plantea una paradoja entre el gesto del artista y el discurso: por un lado, la pintura parece inalcanzable para el lenguaje; por otro, no deja de generar discursos que intentan capturarla. Así, la pintura se presenta a la vez silenciosa y discursiva. Además, el autor va a plantear una estructura de anticipación e inevitabilidad del lenguaje en relación con el trazo de Adami, donde el sujeto de la escritura se ve encerrado en una estructura preexistente: cede antes de saberlo, como si el texto estuviera

escrito antes de ser pensado. En este proceso, el sentido se desplaza y se retrasa, dando lugar a un juego de anticipación y *diferancia*.

En referencia a la obra *ich. Estudio para un dibujo según «Glas»*, Derrida señala: “Noto [...] que cada letra, cada palabra se presenta, y por lo tanto aparece, como trazo o forma, fuera de la lengua” (Derrida, 2001, p. 167). Esta frase refleja su pensamiento sobre el trazo en la obra de Adami y su relación con el deseo, el cuerpo y el lenguaje. Cada letra, cada palabra surge como un trazo fuera de la lengua, esto es, como algo no enteramente sujeto a la semántica y a la estructura del lenguaje. Aquí, el trazo no se presenta únicamente como signo, sino también como materialidad. Hay una dimensión visual y espacial de las palabras que afloran en la obra de Adami. Para Derrida (2001), el trazo “*gl*”, presente en el dibujo de Adami, no pertenece al discurso ni constituye un morfema. El autor introduce la expresión “superficie resbaladiza”, con la que alude al carácter ambiguo de las formas gráficas, en las que *se muestra* y *se dice* a la vez. El borde delimita los confines de la palabra entendida como discurso y, por último, la firma emerge como rastro, como trazo que marca la singularidad de la obra. Derrida (2001) desplaza la letra del dominio lingüístico y la convierte en un gesto corporal, invitando a pensar la escritura como un picto-ideo-fonograma, un espacio de múltiples lenguajes. Así como *Glas* está estructurado en dos columnas paralelas —una dedicada a Hegel y otra a Jean Genet— que nunca terminan de coincidir, esta disposición se puede traducir a la práctica del dibujo como un juego de líneas discontinuas, donde el vacío se convierte en un recurso clave de significado visual. Así, tanto en el dibujo como en el texto derridiano, los significados se desplazan constantemente. En suma, el trazo opera como acto donde el gesto pictórico no representa: hace, inscribe, afecta y transforma la experiencia del espectador.

Finalmente, si el *painting act* produce un trazo que deja huella, ese resto material no solo registra el gesto, sino que lo habilita a reiterarse en contextos distintos como una singularidad situada en la que destinatario y emisor están co-implicados. A partir de aquí, la intervención del gesto como trazo conduce a la

iterabilidad derridiana: se conserva algo —la huella— y se transforma algo —la marca—. Esta es la tensión que articula la singularidad de la obra con su régimen de citacionalidad.

El arte como acontecimiento singular: iteración y reconocimiento.

Partiendo de la huella producida por el gesto, en este apartado se sostiene que la iterabilidad no se opone a la singularidad de la obra, sino que la hace posible. Para clarificar esta tensión primero se presenta el debate de 1971 entre Marcotte, Paul Ricoeur y Derrida, luego la noción de huella e identificación, y finalmente la mediación fenomenológica de la retención y la anticipación.

Para Derrida, todo signo tiene la capacidad de ser iterado, producido e interpretado, sin perder su significado original. Este aspecto introduce un punto de tensión respecto de la obra de arte como acontecimiento singular. Lahey (2013) señala que el trabajo más serio de Derrida estaría vinculado específicamente a la obra de Valerio Adami y a la cuestión de la firma. No obstante, tras el *Congress of the Association of Societies for Philosophy in the French Language* de 1971, el tema de la singularidad de la obra de arte aparece como cuestión fundamental frente al problema de la iterabilidad. En primer lugar, en la mesa “Philosophy and Communication”, surge un intercambio entre Jacques Derrida y Paul Ricoeur. Este último, en conjunto con Roger Marcotte y Gilles Lane, sostienen que las obras de arte no pueden ser iteradas. A este respecto, Roger Marcotte (en Schaerer et al., 1992, p. 151) —haciendo referencia a la extensión del enfoque logocéntrico derridiano a todas las formas de comunicación, incluidas las artes— plantea que una obra de arte no puede repetirse, pues, de hacerlo, sería considerada una copia. El autor sostiene que una obra cambia de valor y sentido con el tiempo y que no puede replicarse exactamente. Por su parte, Paul Ricoeur (en Schaerer et al., 1992, p. 157) precisa que el problema de la obra de arte no es su iteración, sino la falta de reconocimiento con el original, como en el caso de una mala interpretación de una sinfonía de Beethoven.

En segundo lugar, Derrida (en Schaerer et al., 1992, p. 157) distingue dos tipos de identificación: uno que tiene que ver con la problemática del original como copia y otro con la posibilidad de resignificación de esta. En la resignificación también hay iteración en tanto que puede distinguirse de su original; hay algo del original que se mantiene, es decir, la huella, y hay algo que difiere. Cada signo deja una huella (traza) de su existencia, y esa huella permite su reconocimiento y resignificación en diferentes contextos. Derrida replica que, en el acto de la experiencia con la obra de arte, se imprime una huella, la cual posibilita su iteración. Agrega:

Si no puedo identificar una pintura, una escultura o una pieza musical (que a su vez se repite, se interpreta, se ejecuta, etc.) como la misma obra [...] no puedo reconocer en ellas el contenido noemático particular que las identifica como obras de arte. (Schaerer et al., 1992, p. 151)

En tercer lugar, el argumento de Derrida se basa en que, para reconocer algo como una obra de arte, es necesario que exista una manera de identificarla como tal. Aunque una obra de arte sea un acontecimiento singular, no existe con independencia de mi experiencia respecto de ella; ello determina una dimensión ideal. Por lo tanto, esta tiene que poder ser reconocida en sus diferentes manifestaciones o contextos. De este modo, una sinfonía de Beethoven sigue siendo reconocida como la misma sinfonía, aunque se interprete en distintos contextos. La iteración, en este contexto, no implica copia, sino que algo del original se mantiene y algo se transforma en dicha relación. A este respecto, la obra de arte comprende, en términos husserlianos, una estructura de retención y anticipación; ello se traduce en que debe haber algún contenido noemático que pueda ser reconocido y posteriormente comunicado (Lahey, 2013). Cuando un evento concluye, el pasado se retiene en el presente mediante la huella que deja; por ello, el presente se halla siempre contaminado por un rastro que, al mismo tiempo, se proyecta hacia el futuro.

Por último, esta característica de la experiencia temporal de la conciencia no excluye la posibilidad de que los significados de la obra se produzcan en el acontecimiento sin referencia externa, porque es en el acontecimiento singular

donde la obra se concibe otra. Como resume Lahey, en Derrida confluyen dos modalidades opuestas de lo mismo —lo iterable y lo no iterable—: “*iter y alter*: iteración y alteración, alteración en la iteración, donde repetir algo a la vez lo altera” (Lahey, 2013, p. 172). Derrida (en Schaerer et al., 1992) sostiene que la identidad y su sentido se forman en la propia experiencia. Por consiguiente, si el acontecimiento se produjera solo una vez, no sería comunicable; de ahí que la iteración conlleve la posibilidad de citacionalidad.

Este aspecto se puede observar en la obra *Ich. Estudio para un dibujo de «Glas»*, donde Derrida (2001) aborda la relación entre el acontecimiento y la repetición. Derrida destaca el acontecimiento del *Ich*, sugiriendo que, aunque dicho acontecimiento no se refiere directamente a la singularidad captada por la conciencia, cada dibujo de Adami está marcado por una singularidad que transforma la forma en la que se percibe. Así se plantea que en el acontecimiento “global”, como diría Genet, se produce una irrupción violenta en el aparato óptico que reúne y transforma lo que aparece, construyendo un nuevo sentido. Por ello, dicha experiencia trasciende las fronteras de lo perceptible. Aquí es importante tener en cuenta la “tipología diferencial de la iteración” que plantea Derrida, ya que ello conlleva que la iteración no es igual en todas las dimensiones; la iteración varía, ya sea, en la pintura, en la arquitectura, en la poesía y, como se ha expuesto, también en el teatro y la *performance*. Por lo tanto, la iteración no se opone a la singularidad de la obra (acontecimiento singular). Mostrada la compatibilidad entre singularidad e iteración, resta explicar el marco que hace operativa esa legibilidad: el papel de la lengua, el encuadre y la huella del trazo.

Lenguaje, pintura y huella.

En este apartado se sostiene que, en *La verdad en pintura* (1974), la promesa de Cézanne opera como performativo que desplaza el *speech act* al *painting act*, articulando el lenguaje verbal, la pintura y la huella del trazo. En primer lugar se presenta la formulación de Cézanne; en segundo lugar, se examina la promesa como acto; y, finalmente se desarrolla la relación entre lengua, trazo y encuadre.

Derrida (2001) parte de una carta que Paul Cézanne le escribió a Émile Bernard en 1905. La frase dice: “Le debo la verdad en pintura, y se la diré” (carta a Émile Bernard, 23 de octubre de 1905, citado en Derrida, 2001, p. 16). Derrida propone cuatro posibles abordajes sobre el sentido de esta frase. El primero remite a la cosa misma, a la verdad como restitución; el segundo, refiere a la representación adecuada o a la pintura como verdad; el tercero, a lo pictórico, y el cuarto, al dominio de la pintura. De esta forma, señala que estas nociones están mediadas por un marco —el idioma de la lengua— que se traduce en el idioma de la pintura, en el rasgo del “trazo”; aquello que permite la singularidad de la obra y, por tanto, su alteridad. Esta singularidad o especificidad de la obra se aborda a partir de la frase “la verdad en pintura” de Cézanne.

De este modo, Derrida sostiene que la promesa —de Cézanne— es traducible a los performativos o actos de habla, ya que no dice nada fuera del acontecimiento que ella misma constituye, y señala: “Sin referencia descriptiva o “constativa”, la promesa se hace acontecimiento (“hace” enunciando), siempre y cuando un cierto encuadre convencional, es decir, un contexto marcado de ficción performativa, le garantice esa posibilidad” (Derrida, 2001, p. 16). Además, el objeto de la promesa también es un performativo; agrega: “un “decir” que bien podría, aún no lo sabemos, ser un “pintar” que no diga ni describa, etc.” (Derrida, 2001, p. 16). Por tanto, se traslada la acción performativa al acto de pintar: el enunciado se realiza como hacer discursivo o pictórico. Esto es posible mediante el enunciado de Cézanne, el cual, a través del juego de palabras, introduce la convergencia entre lo ficcional y la verdad. Por lo tanto, mediante la economía de las palabras, se exponen todas las posibilidades de significación. En otras palabras, para Derrida, en esta frase —o trazo que promete decir algo— convergen la letra, el discurso y la pintura.

En tercer lugar, Derrida señala que la lengua permite no solo la economía del trazo, sino que también reglamenta las posibilidades de juego y los desvíos. De esta forma, el trazo se parasita a sí mismo y es este parasitismo de la lengua “en pintura” el que permite introducir un nuevo sentido. Derrida (2013) sostiene que

aun las obras más silenciosas quedan inscriptas en una trama de diferencias y referencias. Así, del mismo modo en que se desarrolla el parasitismo en el sistema de la lengua, también se desarrolla, de modo análogo, en el sistema de la pintura, a saber: “El parasitismo esencial que abre cualquier sistema a su afuera y divide la unidad del trazo que pretende bordearlo” (Derrida, 2001, p. 21). Agrega que esta división del borde puede entenderse como “*passe-partout*”, expresión que en español se traduce como lo que “está en todas partes”. De esta forma, el “trazo” funciona como encuadre, y se despliega tanto a través de la letra y del discurso como de la pintura. En otra línea de ideas, señala que “la verdad en pintura”, que en principio parece prometer decir algo, encierra algo más que el acto de la palabra. Derrida señala: “No hemos llegado a agotar este *speech act* que promete tal vez un *painting act*” (Derrida, 2001, p. 22). Para Derrida, Cézanne, a través de este performativo, hace más de lo que dice: se compromete a decir la “verdad en pintura”, pero ello será, en realidad, un hacer, que puede ser también un hacer discursivo o performativo, en cuanto produce verdad; y pictórico, en la medida en que la palabra habita la pintura y la convierte en un decir (Derrida, 2001).

Resulta pertinente, a este respecto, señalar que el trazo —como “gesto” o como “resto”, elementos intraducibles de la obra— se mantiene en relación con el contenido noemático mediante la “huella” que se produce en el acontecimiento singular de la obra. Esto implica que, en tanto iterable, la obra participa de un doble juego, el de retención y anticipación, que permite su reconocimiento en su singularidad y, a la vez, ser reinterpretada, resignificada y transformada.

A este respecto, Lahey (2013) recoge una referencia de Derrida: “Me relaciono con Van Gogh en términos de su firma” (Derrida, 1994, pp. 15-16). La firma se presenta aquí como marca personal, lo que refleja esta relación entre el gesto del artista y el trazo. Lahey (2013) agrega que el acto de pintar no es solo un proceso creativo, sino también un fenómeno de transmisión en el que la ausencia del artista se encuentra en el trazo. Esa marca es un testimonio material de una acción pasada, que permite la relación entre el artista y el espectador; a su vez, la desvinculación con el signo es lo que permite las múltiples interpretaciones.

Por último, Derrida (2013) extiende la cuestión al cuerpo y la experiencia. Se plantea una relación compleja entre el sujeto, el arte y la experiencia corporal. Derrida no se refiere al cuerpo como objeto —algo que simplemente está ahí—, sino como experiencia; el cuerpo se presenta inestable, disociado y dislocado. El cuerpo de Van Gogh se presenta como posición descentrada, atravesada por contextos y afectos. Cuando alude a Van Gogh en términos de la firma, esta opera como acto performativo. Derrida (2013) indica que “la presencia significaba la muerte”; con ello afirma que, si algo está completamente presente, no hay distancia; por tanto, no hay experiencia posible. La dislocación constituye la condición de posibilidad. La experiencia, por tanto, no es instantánea: no se agota en un “aquí y ahora”; existe una continuidad espectral. Derrida (2013) añade: “Existe el enigma de lo residual” (p. 27). Esta forma de concebir el acto de pintar desde el gesto pictórico (acto), su reconocimiento iterativo (singularidad) y el encuadre del lenguaje (huella, firma) amplía el campo de la representación en las artes visuales, además de las posibilidades de significación, que se expresan en las reconfiguraciones de la materialidad de la obra mediante un doble juego *alter-iter*.

Las imágenes desde la escena

Este apartado sostiene que, desde la performatividad, la imagen se piensa más allá de la representación y se entiende como escena relacional y generativa. Sobre el trasfondo de la crisis de la representación se presentan dos ejes (síntoma e inconsciente óptico) y se examina el desplazamiento acción-movimiento-ritmo, para concluir con la escena como acontecimiento. Siguiendo con esta línea de ideas, resulta pertinente presentar la tesis de Andrea Soto Calderón en *La performatividad de las imágenes*. En dicha obra se subraya que la imagen no es solo una reproducción o proyección, sino “un plano de conexión que abre y obra”. A partir de ello, Soto Calderón (2020) problematiza la tensión constitutiva de las imágenes como vía de imaginar otros modos posibles de ser. Así, a través de la idea de “desgarramiento de las imágenes” propone reflexionar sobre las formas del aparecer de las imágenes, no desde la representación —esquema

sujeto/objeto—, sino desde la escenificación. Es en la escena donde se generan las posibilidades de significación de la imagen.

En este contexto, se advierte que la crisis de la representación es un hecho que atraviesa el pensamiento contemporáneo, una atmósfera de la época de la que Derrida formaba parte junto a autores como Deleuze, Foucault y Lyotard (Soto Calderón, 2020). Señala al respecto: “La preocupación de Derrida es la de reinscribir la génesis y el significado de las condiciones preontológicas del pensamiento, más allá de los límites que impone la representación” (Soto Calderón, 2020, “El desgarró de las imágenes”, párr. 6), y reevaluar la noción del *ser* en sentido heideggeriano. Por consiguiente, se busca redefinir los fundamentos del pensamiento y sus modos de presentarse y estructurarse en la mente, cuestionando la noción de *ser* de la metafísica tradicional —incluso la ya cuestionada por Heidegger—; por ello, se cuestionan las bases preontológicas de las que parte dicha tradición. Este giro de la representación busca ir más allá de aquella noción clásica de representación objetiva: “en cuanto el *ente* se determina como objeto *ante y para* un sujeto en la forma de la *repraesentatio*⁸ o del *Vorstellen*” (Soto Calderón, 2020, “El desgarró de las imágenes”, párr. 6). A saber, se propone pensar a las imágenes, ya no como representación de un objeto mediado por las formas del aparecer, sino pensar la escena completa, o lo que Derrida llamaría el acontecimiento, en el cual lo continuo y discontinuo forman parte de la generación de las imágenes. Desde el plano performativo, las imágenes siempre están abiertas; no hay un referente específico que cierre la imagen en un campo de significación homogéneo. Como indica Soto Calderón (2020), el esquema de la representación tradicional separa y fija la imagen de todas aquellas otras que la perviven; en cambio, la escena no se cierra sobre sí misma, es siempre relacional.

⁸ Ángel Xolocotzi (2007) señala que: “El vocablo *repraesentatio/repraesentare* proviene de *praesens, entis*, que es un participio activo del verbo *praesesse*: presentar, poner delante. El 're' añadido indica más bien un "de vuelta a" y no un "otra vez" (Xolocotzi, 2007, p. 40). Por otra parte, señala que el término *Vorstellung* (representación) no es unívoco ni significa la traducción de representación que se le atribuye a Kant, sino que hay una larga historia de imprecisiones sobre el término.

De este modo, desde una perspectiva performativa —en la que las imágenes permanecen abiertas y se alejan de la representación clásica—, pueden identificarse aspectos relacionados con el *action painting*, las acciones dadaístas y las artes visuales que comienzan a desplazarse de dicho campo representacional. La autora introduce dos aspectos que se relacionan con esta estructura *iter-alter* en la imagen: una responde al análisis freudiano que, en palabras de Didi-Huberman, se traduce como “síntoma”, que implica el retorno de lo singular en lo regular o continuo; y el segundo se refiere al “inconsciente óptico” en Benjamin, que deja permear los lapsus en las imágenes. Estos aspectos evidencian el carácter discontinuo de las imágenes y se inscriben en el “potencial diferencial”, que permite la resignificación de estereotipos (Soto Calderón, 2020). Tanto los lapsus como el síntoma desbordan el campo de significación de las imágenes del modo de representación clásico. Didi-Huberman hace referencia a este doble tiempo de las imágenes:

Ante una imagen —tan antigua como sea—, el presente no cesa jamás de reconfigurarse [...] Ante una imagen tan reciente, [...] el pasado no cesa nunca de reconfigurarse, dado que esta imagen solo deviene pensable en una construcción de la memoria. (Didi-Huberman, 2005, p. 12)

De aquí se sigue que la performatividad implica una nueva manera de pensar las formas de representación en las artes. Como señala Soto Calderón (2020), retomando a Jean Wirth, no está claro cómo transponer las teorías de los actos de habla a las imágenes; con todo, se subraya el carácter autorreferencial que caracteriza al performativo, lo cual implica que las acciones performativas constituyen una realidad que no les preexiste. La autora agrega que, al desvincular la performatividad de la capacidad afirmativa que poseen los enunciados del lenguaje, Derrida abre el campo de acción del performativo a otras áreas. De modo que no constituye parte estructural del performativo su capacidad afirmativa, sino su capacidad autogenerativa. En suma, lo fundamental es que el performativo no se somete a la lógica de la representación. Las imágenes no expresan un significado predeterminado, sino que lo generan en el devenir; esto es *performar*.

En este sentido, Soto Calderón (2020) puntualiza que el prefijo —*per*— sugiere que la forma se consolida en el propio desplazamiento y, por ello, mantiene una relación directa con lo informe. En este punto, la autora resalta la importancia de lo indeterminado, lo cual rompe con la noción de forma. No obstante, ello no significa que “lo informe” se refiera a la “antiforma”, sino a lo indeterminado. La función performativa opera desgarrando los regímenes de tiempo y espacio y abre brechas para lo inesperado (Soto Calderón, 2020). Por tanto, pensar el estatuto performativo de las imágenes implica una reconfiguración de la dimensión representativa, lo cual evidencia la tensión entre las formas de ser, las formas de ver y las formas de hacer, que reconfiguran las categorías de acción y de presencia. Como subraya la autora, ello implica repensar la dimensión estética y política por la cual están atravesadas las imágenes.

La autora aborda la performatividad de las imágenes a partir de un triple desplazamiento: de la acción al movimiento, de la transmisión al encuentro y del esquema a la escena. Su interés radica en reevaluar la noción clásica de “acción”, comúnmente asociada a un movimiento dirigido hacia un *telos*. En el arte moderno, por ejemplo, las obras eran concebidas como la expresión de una idea previa, que posteriormente era materializada en el acto artístico. Sin embargo, esta perspectiva, criticada por autores como Rousset, fue desplazada por la visión de un arte de producción, en la cual la acción artística produce algo en el propio acto, que no lo antecede. Como indica Soto Calderón, este enfoque conlleva un desplazamiento de aquella noción que concibe al pensamiento como una entidad activa frente a una materia que resulta inerte e incapaz de organizarse por sí sola a una concepción relacional en la que materia y forma coconstituyen los procesos de significación. La autora indica: “Es necesario concebir la materia y la forma desde una relación asimétrica [...] Materias informadas y formas materializadas entablan relaciones no previstas” (Soto Calderón, 2020, “De la acción al movimiento”, párr. 2). En este contexto, la performatividad no solo cuestiona la noción de referente, sino que se replantean también los modos de hacer, donde la acción como ejecución de un diseño previo pasa a ser concebida como encuentro y apertura.

Por consiguiente, para precisar este desplazamiento, la autora propone una distinción entre acción y movimiento, y remite a un artículo de J. Rancière, “Doing or Not Doing: Politics, Aesthetics, Performance”, en el que el autor cuestiona una noción reduccionista de la acción. En este sentido, Soto Calderón (2020) sostiene que la acción no se limita a ejecutar algo; es un modo de ser, determinado por el vínculo entre el movimiento y un régimen de sentido. Esto trae consigo que la acción pensada desde la performatividad va más allá del solo hecho de realizar una actividad o cambiar un estado de cosas, sino que la acción misma constituye un régimen de significado, lo que lo vincula a las formas del ser, donde movimiento y significado trabajan en conjunto. La autora denomina este principio “movimiento no orientado con anterioridad”. En esta línea, resulta pertinente resaltar que la autora trae a colación —bajo la figura de Rancière— la noción de ritmo, que responde a la noción de movimiento como juego. Rancière escribe en referencia a la danza de Isadora Duncan: “Cada movimiento, incluso en reposo, contiene la cualidad de fecundidad, posee el poder de dar a luz a otro movimiento” (Rancière, como se cita en Soto Calderón, 2020, “De la acción al movimiento”, párr. 7). De modo que las imágenes se desplazan de su carácter expresivo o de transmisión de significados previos hacia un carácter autogenerativo. Ello conduce a pensar la escena como el ámbito de posibilidad de ser de las imágenes.

Finalmente, Soto Calderón (2020) subraya que la escena es siempre un encuentro —fallido y no fallido—, lo que la vincula con el acontecimiento. En la escena es posible lo continuo y lo discontinuo, lo pensable y lo impensable. Esto posibilita comprender la imagen desde una noción más amplia, donde no se reduce solo a lo visual. A este respecto, agrega: “Una escena es una superficie que abre un espacio y un tiempo común [...] Es un lugar de creación múltiple, de superficies que están en contacto y que se influyen mutuamente para no fundirse ni poder dejar de transformarse” (Soto Calderón, 2020, “Del esquema a la escena”, párr. 5).

En síntesis, puede concluirse que la acción artística no es solo un acto con un fin específico, sino un movimiento que genera significado en el propio proceso. En dichos procesos, las imágenes crean encuentros en los que significado, materia y

forma se combinan, y todo ello transcurre en un espacio dinámico entre lo continuo y discontinuo. Por tanto, pensar a las imágenes desde la performatividad implica pensar nuevos modos de ver, de conocer y de hacer arte, atravesados por ese carácter relacional y de ruptura referencial del performativo. Estas relaciones se bifurcan y entrelazan, desplazándose de la lógica de causa-efecto e idea-acto hacia una noción del acontecimiento.

Transformación del estatus sígnico del cuerpo

La palabra, el gesto y el espacio escénico en el Teatro de la Crueldad

Al considerar el rol de la palabra y del texto en las artes, suele pensarse en la literatura y la poesía; sin embargo, también es sabido que han desempeñado una función importante en el teatro, ámbito que ha recurrido tanto a guiones como a libretos en sus obras. Ahora bien, así como el término “performativo” implica una nueva forma de entender la representación en el lenguaje —sin un referente directo—, en el teatro se observan desplazamientos análogos: el rol del texto es cuestionado. En este marco, se introduce la paradoja *materia/idea* que se encuentra en el centro de las transformaciones de las formas de representación y conduce a una reconfiguración del estatus sígnico del cuerpo: el gesto y la palabra —en el acontecimiento escénico— operan como referentes inmediatos de la constitución de significado. Se sostendrá en este apartado que la noción de performatividad desplaza la primacía del texto hacia la escena relacional, donde el cuerpo produce significado en su acontecer.

Artaud reformula estos presupuestos en su desarrollo del *Teatro de la Crueldad*, al liberar el teatro de las restricciones lingüísticas de la tradición dramática. Un pensamiento que aspira a redefinir los cimientos del teatro occidental, caracterizado por la preeminencia del texto hablado. En este contexto, Artaud se propone explorar un lenguaje teatral que se sitúe en el punto medio entre la expresión gestual y el pensamiento. De este modo, en el planteo de Artaud se observa que la palabra y la escritura ya no son preexistentes a la obra, sino

elementos inscritos en una composición espacial. En *El teatro y su doble*, Artaud sugiere que no se trata de suprimir la palabra, sino de situarla en un nuevo lugar: “Emplearla de un modo concreto y en el espacio, combinándola con todo lo que hay en el teatro de espacio y de significativo, en el dominio concreto” (Artaud, 1971, p. 73). Así, se sugiere que la palabra no tiene únicamente un rol comunicativo, sino que se encuentra en una dimensión material más profunda. Cambiar el destino de la palabra implica asignarle un propósito dentro del espacio teatral, integrándola a todos los elementos que componen el espacio, tanto físico como simbólico. En la propuesta de Artaud, se enfatiza la materialidad de la palabra y, junto con esta, las entonaciones y la pronunciación. De este modo, el empleo de la palabra no se limita a la transmisión de información, sino que contribuye también a la creación de significado. Artaud (1971) sostiene que este lenguaje solo puede entenderse como una forma de expresión dinámica y espacial, en contraste con las características principalmente comunicativas del lenguaje hablado. A este respecto, agrega: “Aquí interviene (además del lenguaje auditivo de los sonidos) el lenguaje visual de los objetos, los movimientos, los gestos, las actitudes” (Artaud, 1971, p. 90).

Como indica Derrida (1969), aquí la palabra rige en otro plano distinto del de la representación clásica. Artaud se dirige hacia una palabra primitiva y prerrepresentativa y en la medida en que se regresa al gesto, la primacía de lo lógico-discursivo queda subordinada (Derrida, 1969). Artaud busca encontrar un nuevo lenguaje donde intervenga el espacio, los gestos, las entonaciones y el lenguaje visual de los objetos. En la propuesta de Artaud, el teatro vuelve al gesto como elemento primigenio, es el regreso al mito. Derrida (1969) indica que la creación de lenguas (*glosopoiesis*) no es un simple acto de imitación o un simple proceso de nombrar las cosas, sino un estado previo al lenguaje estructurado, planteando una tensión entre el sonido y el significado. Se pone en juego una consideración más profunda sobre el surgimiento de lo que se conoce como lenguaje articulado, buscando escapar de aquella concepción que remite a la simple asignación de nombres a cosas. Se apunta a una noción esencial del lenguaje que busca distinguirse de aquellas reglas estructurales que forman parte

de su uso, es decir, hacia un aspecto más fundacional del lenguaje, donde los elementos de este se gestan y se separan: concepto y sonido, significante y significado. En este estadio, “el gesto y la palabra todavía no han sido separados por la lógica de la representación” (Artaud, como se citó en Derrida, 1969, p. 15).

En este sentido, Artaud concibe un lenguaje que será inmanente —es un lenguaje en el espacio, regido por marcas diferenciales— que, en palabras de Derrida (1969), se asemeja a una escritura jeroglífica, pues integra lo fonético con componentes visuales y pictóricos. Se alude a una “materialización visual y plástica de la palabra” (Artaud, vol. IV, p. 83, como se citó en Derrida, 1969, p. 16). Por consiguiente, para Artaud el regreso a lo sagrado en el teatro se realiza por medio de los jeroglíficos: es el desplazamiento de la palabra muerta, llevado a cabo mediante la escenificación total, esto es, por la unión entre vida y teatro.

Por otra parte, para Artaud (1971), el teatro clásico sobredimensiona los problemas psicológicos del sujeto, lo que distingue al teatro occidental del oriental, en el que las formas asumen sus significaciones en todos los planos posibles del espíritu. En consecuencia, Artaud procura desplazar el texto como reflejo o proyección del sujeto hacia un aspecto inmanente del espacio escénico, donde los sentidos emergen en diferentes direcciones. Derrida indica en *La escritura y la diferencia* que Artaud busca destruir la historia de la metafísica dualista (cuerpo/espíritu). Se procura una experiencia inmediata, sin restricciones ni filtros; así, pensamiento y vida no se separan.

Uno de los mecanismos para la desaparición del texto es la “palabra soplada”, lo que Derrida denomina la figura del “robo” o “significación de la que soy desposeído porque es significación” (Derrida, 1989, p. 241). De modo que Artaud desplaza la inspiración poética del teatro clásico, mediante lo que se denomina la estructura del robo o sustracción en la escena, esto es, la estructura por la cual un texto se transmite y reinterpreta por otra voz. Artaud recurre a la figura del *impoder* para despojar al teatro de sus convenciones y estructuras rígidas y, de este modo, permitir el surgimiento de nuevas formas de expresión y significado. El *impoder* invita a una apertura radical de la experiencia. Derrida (1989) indica

que ello no es impotencia —“nada que decir”—, sino, por el contrario, inspiración: “fuerza de un vacío, torbellino del aliento de alguien que sopla y aspira hacia sí, y que me sustrae” (Derrida, 1989, p. 242). Esta metáfora, a la que recurre Derrida, sugiere un vacío, una ausencia que requiere ser llenada; el impulso creativo es animado por un aliento. Se presenta la paradoja de la aspiración: mientras se inhala algo nuevo, al mismo tiempo se sustrae algo, y lo nuevo es asimilado como propio.

Derrida expone que hay una “erosión esencial” en el programa de un teatro sin repetición. Sostiene que Artaud procura eliminar la repetición de la escena y, con ella, todos los elementos discursivos para conducir a un teatro primigenio. En cambio, Derrida afirma que las palabras, desde el momento en que son palabras, ya no pertenecen al hablante, pues son originariamente repetidas: “el sujeto hablante [...] Se descubre en una irreductible secundariedad, origen ya desde siempre sustraído a partir de un campo organizado del habla” (Derrida, 1989, p. 244). En consecuencia, el sujeto aparece como efecto de un orden previo. El problema radica en que Artaud presupone una escenificación total de sí, una totalización presente que no permite la repetición. Sin embargo, esta “sustracción” es lo que opera como la estructura primera, la cual después se difracta bajo la figura del robo (Derrida, 1989). Este fenómeno desafía la comprensión humana, pues la sustracción está intrínsecamente ligada a la ausencia de un sujeto definido y de una comprensión completa de la naturaleza del lenguaje. El sujeto aparece como una figura compleja en el acto de habla, no está en una posición central ni se reduce a los sonidos y palabras emitidos, pues hay otras fuerzas que operan en este acto. Por consiguiente, el origen del sujeto hablante no es claro, por lo que siempre se encuentra en ausencia de lugar y de ausencia de identidad en el campo de organización del lenguaje. De ahí que agregue: “la estructura de robo (se) aloja ya (en) la relación del habla con la lengua” (Derrida, 1989, p. 244).

En síntesis, Artaud rehúsa subsumir la vida bajo el *ser*; mientras que, para Derrida, el ser se constituye mediante relaciones diferenciales y carece de un fundamento último o fijo. Para Derrida, la relación del lenguaje con el *ser* es compleja, ya que

el lenguaje no es neutro y puede revelar u ocultar la naturaleza del propio lenguaje. A esto se suma que el *ser* surge en la escena gracias a la posibilidad de repetición del signo, por lo que no hay signo que no pueda repetirse. Agrega: “Un signo que no se repite, que no está ya dividido por la repetición en su "primera vez", no es un signo” (Derrida, 1969, p. 21). Repetir algo ya implica la ausencia: la repetición tiene la capacidad de conservar el pasado en el presente, mediante la figura de la idealidad, pero, a su vez, dicha repetición puede cambiar o revelarse de maneras diferentes.

Con todo, Derrida plantea que en el teatro siempre está presente la idea de la tragedia bajo la pretensión de anular la repetición, ya que se busca aniquilarla en su interior y deshacerse así de su doble, es decir, su posibilidad de ser. Derrida sostiene que la apariencia de este teatro es que, tras de sí y de su pura actualidad, no deja ninguna huella: “El *Teatro de la Crueldad* sería el arte de la diferencia y del desgaste sin economía [...] sin historia. Una presencia pura como diferencia pura” (Derrida, 1969, p. 23).

En suma, el *Teatro de la Crueldad* no elimina la representación ni alcanza una presencia plena; más bien, reduce la tensión entre fuerza de vida y forma al desplazar la producción de sentido hacia la escena. Con Derrida, se sostiene que no es posible un teatro de la presencia plena. Ahora bien, no se desconoce ese límite en Artaud: el llamado “teatro primitivo” afronta el drama esencial, aquel que se presenta en el juego de fuerzas y de conflicto entre materia/idea y cuerpo/espíritu que se intensifica en la puesta en escena. De aquí se desprenden los primeros elementos del aspecto autorreferencial, lo cual implica que la significación surge del propio espacio escenográfico, en el que el rol del actor y del espectador se integran para dar sentido a la obra. Resulta importante poner de relieve algunos elementos de convergencia con el performativo austiniano, pues se constata que en la puesta en escena no existe ningún referente preexistente, dado que la significación se da en el propio acontecimiento. Con todo, lo que Derrida objeta es que la unidad de sentido no se determina plenamente en un contexto

autosuficiente y pleno, sino que ello es posible por la fuerza de repetición del signo.

Cuerpo fenoménico y cuerpo semiótico

Este apartado examina la tensión entre el “cuerpo fenoménico” y el “cuerpo semiótico” en el teatro, desde la primacía textual del clasicismo hasta el giro performativo del siglo XX. Primero, se presenta la crítica a la “encarnación” como mera aportación de signos (Fischer-Lichte, 2011). Luego, se describen las propuestas vanguardistas (Meyerhold, Grotowski, Artaud) que desplazan el foco hacia la materialidad y la autorreferencialidad de la acción. Finalmente, se articulan estos desarrollos con marcos filosóficos (Plessner, Merleau-Ponty) para precisar la noción de “corporización” y sus implicaciones. Por “cuerpo fenoménico” se entiende el cuerpo vivido y perceptivo (Merleau-Ponty, 1993); por “cuerpo semiótico”, el cuerpo concebido como soporte de signos (Fischer-Lichte, 2011). “Corporización” designa la manifestación de procesos mentales en y como cuerpo (*embodiment*).

Siguiendo con esta línea de ideas, Fischer-Lichte (2011) relata que desde mediados del siglo XVIII, el tema de la prevalencia del texto dramático por encima del cuerpo fenoménico del actor subsumía a este último como mero transmisor de significados. En el arte de la actuación no se producían significados nuevos. Así señala: “El actor debía transformar su cuerpo sensible y fenoménico en un cuerpo semiótico” (Fischer-Lichte, 2011, p. 161). De este modo, el actor se concebía como un mero portador de signos; a esto se le denominaba “encarnación”, la cual estaba asentada en la teoría de los dos mundos, esto es, la dualidad cuerpo/espíritu que forma parte de la historia de la metafísica del teatro clásico. En dicho marco, los significados son concebidos como entidades mentales distintas y separadas del cuerpo del actor. Ya Jean Rousset (1962) señalaba esta gran conquista del arte moderno: la forma ideal de la obra no es anterior a la obra material. Esto contrasta con los teóricos del Renacimiento, quienes postulaban la preexistencia de la idea y su independencia respecto a la ejecución, donde “una

forma perfecta es creada; o recibida en la mente, y el artista intentará expresarla” (Rousset, 1962, pp. VII–VIII). En esta línea, Fischer-Lichte (2011) subraya que el lenguaje, a diferencia del cuerpo, se constituye como un sistema ideal de signos, donde los significados se expresan de forma pura.

Ahora bien, el rechazo al teatro literario a inicios del siglo XX no solo cuestiona la primacía del texto, sino que reubica el cuerpo como fuente de novedad semántica (Fischer-Lichte, 2011). De este modo, las vanguardias desplazan el teatro del régimen representacional al régimen material; donde el cuerpo opera como causa de afectación y no como vehículo de significados. En consecuencia, a principios del siglo XX se presenta el rechazo hacia un teatro literario limitado a expresar significados, y se introduce una nueva concepción que sitúa al teatro como actividad corporal y creativa capaz de generar nuevos significados. A este respecto, la autora señala algunos referentes de este nuevo arte: Meyerhold, Eisenstein y Tairov. Asimismo, señala que, en el principio de “encarnación”, la corporalidad se concebía como signicidad o expresión de significados, mientras que, para los vanguardistas como Meyerhold, “encarnación” se entendía como materialidad. En este punto, “los diversos ejercicios de la biomecánica no estaban pensados [...] para comunicar significados, sino que hacían hincapié en ciertas posibilidades de movimiento del cuerpo [...] hacia su excitabilidad refleja” (Fischer-Lichte, 2011, p. 167). Esta concepción pone foco en las funciones mecánicas del cuerpo humano con relación al movimiento y el ritmo. Así, en lugar de orientarse hacia la comunicación intencional de un significado, se dirige la atención hacia un ámbito preexpresivo, donde la aptitud del cuerpo en cuanto a movimiento y su respuesta refleja a estímulos externos son centrales. De este modo, no se produce una transferencia de significados, sino una afectación corporal en el espectador. Al igual que en el *Teatro de la Crueldad* de Artaud, se privilegia la presencia de los cuerpos en el acto escénico y se toma distancia del psicologismo teatral. La autora aclara que esto no excluye en ningún caso la generación de significados; por el contrario, posibilita su emergencia desde la materialidad del cuerpo.

Como expone Fischer-Lichte (2011), “el teatro⁹ dejaba de entenderse como la representación de un mundo ficticio [...] y empezaba a concebirse como la producción de una relación singular entre actores y espectadores” (p. 42). Esta reformulación traslada el criterio de valor desde la fidelidad al texto hacia la potencia relacional del evento. De este modo, se subraya que las acciones no tenían otro significado que la acción misma; ello llevó a que sean constitutivas de la realidad, es decir, autorreferenciales. Por tanto, lo que caracteriza a la acción performativa es su carácter autorreferencial y autopoietico: no se preconice una línea o guion a representar, pues la acción no es representacional, sino que es concebida como acontecimiento en el que intervienen conjuntamente el aspecto material/perceptivo como los significados. En este sentido, es autorreferencial porque genera su propia condición de referencia, sus propias estructuras y definiciones; y es autopoietica porque se crea y reconfigura a sí misma. No obedece a una perspectiva teleológica, sino a un conjunto de operaciones que continúan produciendo su propio marco de sentido (Luhmann, 1997).

Mientras el paradigma clásico presupone significados preexistentes que el actor transmite, el modelo performativo genera sentido como efecto de la interacción material entre cuerpos, espacio y espectadores. Por ello, para los artistas de este periodo, lo performativo se vuelve constitutivo de la obra, y la frontera entre el sujeto (artista) y el objeto (obra) se desdibuja. En consecuencia, se desplaza la dicotomía mente/cuerpo. La autora resalta que no todo en la escena es vehículo de “significados” descifrables; la materia actúa (afecta, modula, transforma). La característica fundamental de este giro es: “la transformación de la obra de arte en acontecimiento, y la de las relaciones ligadas a ella: la de sujeto y objeto y la del estatus material y signico” (Fischer-Lichte, 2011, p. 46).

La inflexión escénica encuentra un correlato en la reflexividad de Plessner y la fenomenología de Merleau-Ponty, donde el cuerpo no es mero objeto, sino condición de sentido. Fischer-Lichte (2011) subraya que, a partir de la década de 1960, se han venido explorando diversas formas de emplear el cuerpo, y se

⁹ La autora recurre al ejemplo de la vanguardia teatral americana (Julian Beck y Judith Malina, y Richard Schechner)

observa una continuidad entre los artistas contemporáneos y los vanguardistas históricos, quienes llevan sus planteos e inquietudes un poco más allá. Se subraya que, para los contemporáneos, el cuerpo no es un material absolutamente moldeable —a diferencia de los vanguardistas— y se mantiene la tensión entre “ser-cuerpo” y “tener-cuerpo”, es decir, entre cuerpo fenoménico y cuerpo semiótico. Esta noción parece responder a los problemas que se han venido desarrollando desde principios del siglo XX, desde aquellas teorías que ponen en cuestión la complejidad del sujeto frente a la percepción del mundo fenoménico, como la antropología filosófica de Helmuth Plessner y la filosofía de Merleau-Ponty.

A este respecto, Vázquez (2020) destaca que la reflexividad constituye una característica fundamental del ser humano en Plessner (1967, como se citó en Vázquez, 2020). Además, remarca que Plessner recurre a la noción de “yoidad” para explicar esta complejidad, indicando que, a través de ella, el sujeto puede pensarse a sí mismo como un “yo”, lo que permite una apertura hacia su interior y hacia su corporeidad. Esta reflexividad, que le permite distanciarse de sí mismo, le permite, a su vez, una apertura hacia el otro, es decir, hacia su entorno físico y social. Por su parte, Merleau-Ponty (1993), en *Fenomenología de la percepción*, señala: “Nuestro cuerpo no es objeto para un «yo pienso»: es un conjunto de significaciones vividas que va hacia su equilibrio” (Merleau-Ponty, 1993, p. 170). En este sentido, entiende el cuerpo como un conjunto complejo de percepciones y sensaciones íntimamente entrelazadas con la experiencia consciente, lo que da lugar a un conjunto de significaciones.

A partir de esta tensión entre cuerpo fenoménico y cuerpo semiótico, se introduce la noción de “corporización” en los estudios teatrales. A este respecto, Jerzy Grotowski da por tierra la tesis de los dos mundos: “dejar que el cuerpo mismo aparezca como algo mental, hacer que aparezca como mente corporizada” (Grotowski, como se citó en Fischer-Lichte, 2011, p. 169). En este sentido, el cuerpo puede ser percibido no solo como una entidad física, sino también como dotado de significación. Fischer-Lichte (2011) subraya que, en lugar de separar

mente y cuerpo, se busca que la mente se haga presente en el acto de la *performance*. En este sentido, como indica la autora, para Grotowski tener-cuerpo sería indisoluble de ser-cuerpo. Para este autor, el cuerpo actúa como “mente corporizada” (*embodied mind*). La filosofía de Merleau-Ponty allanó el camino para la idea de *Verkörperung* como corporización (encarnación/corporación) (Fischer-Lichte, 2011). La autora agrega al respecto: “El físico *estar-en-el-mundo* del hombre es la condición de posibilidad para que el cuerpo pueda [...] ser entendido como objeto, como [...] constitución de símbolos, como material para la constitución de signos y como producto para inscripciones culturales” (Fischer-Lichte, 2011, p. 183).

Este giro pone de relieve la importancia del cuerpo como material y producto para la creación de significados, así como portador de inscripciones culturales y de significados simbólicos. La autora establece que los actos performativos, ya sea en el teatro o en otras expresiones como el arte de acción, siempre implican este proceso de corporización (*embodiment*/corporización). En esta línea, se advierte —como indica Krysinski (1982)— que ya desde Grotowski y Artaud, se encuentra la intención de una teatralidad autónoma que pone en relación el cuerpo y el mundo mediante una doble perspectiva: por un lado, lo que sería el cuerpo como soporte somático y cinético y, por otro, el cuerpo como signo de una carga impulsiva cósmica. Esa energía impulsiva lo vincula con la trama del mundo (Krysinski, 1982). Esto implica que el individuo, a través de impulsos y emociones primarias, está vinculado a una comprensión más amplia del mundo en términos simbólicos, lo que presupone una relación entre la experiencia humana y la narrativa simbólica, en la que los gestos y los comportamientos somáticos poseen un valor intersubjetivo y colectivo, cargados a su vez de significación.

Por otra parte, y a modo de cierre, cabe resaltar que en las acciones performativas la noción de “autorreferencialidad” implica que el estatus sígnico del material sea importante, no entendido desde la dicotomía cuerpo/mente, sino comprendido desde el acontecimiento, en el cual, como indica Fischer-Lichte (2011), coinciden la materialidad, el significante y el significado. Desde una perspectiva

fenomenológica, el objeto no posee un significado inherente, sino que adquiere su significado a través del acto de percepción: “el significado se origina en el acto de percepción y como acto de percepción” (Fischer-Lichte, 2011, p. 283). Esta nueva acepción reconfigura la relación entre percepción sensible e interpretación, al desplazar la producción de sentido desde la preexistencia de la idea hacia el encuentro material en la escena. En efecto, las teorías estéticas solían separar la percepción sensorial de la atribución de significado como acto mental: distinción entre la experiencia sensorial inmediata y la interpretación.

En síntesis, la oposición entre cuerpo fenoménico y cuerpo semiótico —dualidad cuerpo/mente— no se resuelve por supresión de uno de los polos, sino por su integración en el acontecimiento escénico; allí, la materialidad corporal no solo porta signos, sino que deviene condición de posibilidad del sentido. Este aspecto redefine el teatro y el arte performativo como una experiencia corpórea, autorreferencial y dinámica, donde la acción ya no es representación, sino que existe en sí misma como materialidad significativa.

De la performatividad del lenguaje a la *performance* social

El desplazamiento que se produce del uso del “performativo” como propiedad del lenguaje a la *performance* como práctica social y cultural se evidencia en el vínculo de dicho término en los estudios de *performance*. En este apartado se trazará una línea de los aportes que ha tenido el concepto “performatividad” en dicho campo. James Loxley (2007) indica que el término “performatividad” se emplea como una cualidad general de ciertas representaciones culturales, y señala que Judith Butler es una de las autoras más vinculadas a la unión de estos dos campos, a saber, el de la teoría de la performatividad y la *performance*, en su trabajo sobre la performatividad del género. Loxley (2007) subraya que la autora se refiere al género como un “acto” en el sentido teatral, “entendiendo el ‘hacer’ del género como la ‘dramatización’ del cuerpo, una cuestión de ‘actuación pública ritualizada’” (Butler, 1990; como se citó en Loxley, 2007, p. 141). En consecuencia, el género se construye a través de acciones repetidas y ritualizadas

a modo de dramatización del cuerpo. Es esta “actuación pública” la que pone de relieve la estabilidad de ciertos comportamientos y normas de una cultura.

Este desplazamiento desde la performatividad del lenguaje a la *performance* social tiene sus raíces en los desarrollos teóricos de áreas como la antropología y la sociología, que, como indica Loxley (2007), se interesaron por los aportes teóricos y prácticos que se desarrollaron al interior del teatro, ya sea como fenómeno específico o como fenómeno de representación en general. Ello responde a una resignificación del cuerpo: ya no se lo ve en la escena solo como medio de representación de un texto o guion, sino como un campo de significaciones que desbordan el campo de la escena puramente teatral, atravesando la vida cotidiana. De este modo, el término performatividad emerge en este campo para dar explicación a fenómenos culturales como el ritual, la celebración pública y el teatro, y para hacer patente su capacidad de actuar en el mundo y de construir realidades.

En esta línea de ideas, se advierte que algunos autores desplazaron la acción social hacia la noción de actuación. Loxley (2007), retomando a Erving Goffman, señala que “en la vida cotidiana las personas interpretan papeles; no necesariamente ‘actúan’ o ‘fingen’ de forma consciente, ni eligen simplemente el papel que quieren representar” (p. 150). Sin embargo, dichas interpretaciones se estabilizan en roles de la vida profesional o pública, lo que orienta a actuar, vestirse y hablar de determinada manera; en esa clave, prácticas como asistir a un funeral, ir a la ópera o comer en un restaurante implican comportamientos socialmente codificados (Loxley, 2007).

Este entrelazamiento de las acciones cotidianas y la acción “teatral” se encuentra en los aportes de Victor Turner y Richard Schechner. Por su parte, Schechner indica que los estudios de *performance*, como disciplina académica, se inician en torno a la década de los setenta tras el auge del género. Además, señala que se refirió al tema en diferentes publicaciones, como *Performance and the Social Sciences* (1973), *Ritual, Play and Performance* (1976) y *Performance Theory* (1977), donde conceptualizó la *performance* como un tipo de conducta

comunicativa que forma parte de ceremonias, rituales o reuniones públicas. Schechner (2000) remarca que los estudios de *performance* constituyen un campo inter—interdisciplinario, intercultural e intergenérico— que discurre entre la antropología, la sociología, la cultura, el teatro, el género, el psicoanálisis, el discurso y las comunicaciones. Schechner (2000) señala que esta inclusión del “discurso” en dicho campo es producto de lo que Nathan Stucky indicó como una ampliación de la noción de “texto”.

En principio, la conceptualización del término “performatividad” en este campo puede caracterizarse como una forma de comprender la cultura y las actividades humanas. Loxley (2007) señala que, para Turner, la vida humana es necesariamente performativa, en el sentido de actividades dinámicas que bajo la figura del “drama social” eran reelaboradas en representaciones. Agrega que otros autores, como McKenzie, han llevado este aspecto performativo, más allá del drama social, hacia otras formas de vida, donde se entiende como formas de organización, por ejemplo, en sistemas institucionales o en la *performance* tecnológica. En suma, el desplazamiento desde la performatividad lingüística hacia la *performance* como práctica social y cultural abre la cuestión de cómo se viven y se recuerdan las acciones que instituyen género, roles, normas y prácticas artísticas. Este interrogante conduce al examen de la experiencia como campo donde símbolos, afectos y voliciones convergen en prácticas performativas, cuestión que se desarrollará en la sección siguiente.

Acción performativa y campo de experiencia

Retomando el desplazamiento trazado, este apartado examina cómo la *performance* articula experiencia, simbolización y acción social. Para situar la discusión de la experiencia como campo en el que se articulan las prácticas artísticas y la acción social, conviene considerar dos autores complementarios: por un lado, el enfoque de Turner (1986), que entiende la *performance* como realización de la experiencia en un espacio liminal donde percepción, emoción, voluntad y comprensión convergen en símbolos dinámicos; y, por otro, la

propuesta de Schechner (2000), que concibe la experiencia como una serie de acciones restauradas que se transmiten y se transforman en diferentes contextos.

En esta línea, Turner (1986) indica que la *performance* es una parte esencial del campo de la experiencia. Por ello, cualquier representación cultural, como las ceremonias, el carnaval, el teatro u otras, se entiende como una expresión de la vida misma. Turner señala, en palabras de Dilthey, que mediante la representación o la acción performativa, el significado surge del propio campo de la experiencia. Etimológicamente, *performance* deriva del francés antiguo *parfournir* —completar o llevar a término— (Turner, 1986); de ahí que dicha práctica pueda concebirse como la culminación de una experiencia. Asimismo, es en el campo de la experiencia donde se halla una heterogeneidad de elementos tanto discursivos como no discursivos, lo que el autor denomina “estado liminal”. El autor recurre a la teoría de Dilthey sobre la experiencia humana para dar comprensión a esta integración entre vida y *performance*. En síntesis, Turner (1986) resume los cinco momentos de la *Erlebnis*: 1. *Sinnlichkeit*, el primer momento se refiere al núcleo perceptivo; 2. *Vorstellung*, las representaciones mentales (imágenes, ideas, conceptos); 3. *Gefühl*, contenido emocional que da significación a lo representado: el “significado” surge de pensar afectivamente las interconexiones entre pasado y presente (Turner, 1986); 4. *Wille*, voluntad orientada a la acción, y por último, 5. *Deutung*, momento de la comprensión. En consecuencia, Turner (1986) señala que una experiencia vivida nunca está verdaderamente completa hasta que se comunica en términos inteligibles.

Ahora bien, Turner (1986) subraya que el objetivo de la acción no consiste en expresar un proyecto, sino en realizarlo. En este sentido, sostiene que los artistas buscan acceder a un espacio de la experiencia vivida o “experiencia inmediata”. De ahí proviene su conexión con el teatro experimental norteamericano que surge en la década de los setenta de la mano de Richard Schechner. Turner destaca que el teatro experimental posmoderno recurre a medios multiformes e indeterminados, los cuales cuestionan las estructuras y normas establecidas por la sociedad contemporánea, atravesada por la tecnología, la globalización y las

amenazas existenciales como la destrucción nuclear. Asimismo, Turner (1986) señala, siguiendo a Schechner, que los eventos y acciones cotidianas que emergen de la experiencia poseen una dimensión profundamente significativa. Por su parte, Schechner subraya que la palabra “experiencia” concentra múltiples capas de significado acumuladas a lo largo de la historia lingüística y cultural. Para continuar esta línea de ideas, Turner (1986) retoma la propuesta etimológica de Julius Pokorny, quien vincula el término con la raíz indoeuropea *pev-* (intentar, peligro, arriesgar), de la que derivarían el griego *peira* (experiencia), origen de “empírico”. Asimismo, resalta que el término toma dos direcciones, una “gnoseológica” derivada del contexto griego y otra afectiva del contexto germano: *feraz*, que procede del inglés antiguo *faer* (peligro, desgracia repentina) y, en último término, el inglés moderno *fear* (miedo) (Turner, 1986). En la misma línea, las definiciones del francés antiguo y del latín acercan “experiencia” a la noción de “intento” o “prueba”. Ahora bien, esta experiencia no está completa sin la acción performativa, esto es, el momento en el que se produce el significado de lo vivido: “El significado surge al ‘revivir’ la experiencia original [...] y se le dota de una forma estética apropiada” (Turner, 1986, p. 44). En suma, la reflexión y recreación de experiencias previas conducen a nuevas significaciones; a su vez, estas significaciones requieren de una forma estética para ser comunicadas.

La complejidad de las expresiones culturales lleva a Turner (1986) a proponer un sistema comparativo de símbolos concebidos como dinámicos. Sostiene que tanto los símbolos de las culturas tradicionales y “tribales” como los de los géneros del teatro y las artes de la sociedad postindustrial poseen sistemas semánticos dinámicos: pierden y ganan significados en contextos atravesados por dimensiones emocionales y volitivas. En esta línea, “el símbolo ritual se convierte en un factor de acción social, una fuerza positiva en un campo de actividad” (Turner, 1986, p. 51). De modo que para el autor los símbolos desempeñan un papel importante en la configuración de la acción social: son performativos, ya que tienen la fuerza de producir efectos en la cultura, a la vez que su campo de significación es autorreferencial y contextual, susceptible de modificarse en marcos culturales distintos. Esto pone en cuestión el esquema binario de

significación, que para el autor, va de la mano de la arbitrariedad del signo, pues “aísla el conjunto total de símbolos de la compleja y constantemente cambiante vida social [...] de su medio y su contexto, y la condena a un rigor mortis dualista” (Turner, 1986, p. 52).

Por su parte, Schechner (2000) indica que las actividades humanas vinculadas a la *performance* abarcan diferentes áreas o ámbitos que involucran el juego, el ritual y los deportes. Asimismo, se consideran las artes de *performance*, el teatro o la danza, así como también pueden encontrarse prácticas de la vida cotidiana, entre ellas las jurídicas y médicas, los entretenimientos populares y los medios de comunicación. Lo que subyace a este planteo es lo que el autor denomina “conducta restaurada” o “conducta practicada dos veces”: una secuencia de acciones repetibles y construidas que define la *performance* (Schechner, 2000). Por ello, se trata de una conducta simbólica y reflexiva, saturada de significación. De aquí que el término “performativo” de J. L. Austin, como categoría lingüística, se emplee en correlación con dicha práctica, pues Austin extiende el performativo a todos aquellos actos del habla, que a modo de promesa o juramento se inscriben en actividades humanas —ceremonias o convenciones—; estas prácticas sociales transforman la realidad mediante actos ilocutivos. Por ello, como indica Schechner, el empleo del término “performativo” remite a la capacidad del mismo de hacer “algo” (promesas, acciones o contratos). Además, estas secuencias organizadas de acciones pueden separarse del sujeto de la acción y, por estar separadas “se pueden guardar, transmitir, manipular y transformar” (Schechner, 2000, p. 107). De modo que —en términos derridianos— en este tipo de prácticas, como en cualquier sistema de marcas, se introduce una fuerza de ruptura con el “contexto”; si se traslada esta iterabilidad a lo que Schechner entiende como “conducta restaurada”, ello implica la posibilidad de que ciertos “significados” en la *performance* se reactiven desde el pasado al presente mediante “actos corporizados”.

En cuanto a las aproximaciones y alcances del concepto, Schechner (2000) sostiene que cuando el “performativo” se asume como herramienta teórica y como

práctica, se desdibuja la frontera entre apariencia y hecho. En consecuencia, el concepto de “verdad” como algo estable queda puesto en cuestión.

Por otra parte, Schechner repara que esta práctica se mueve en un continuo entre eficacia y entretenimiento, matizando lo que Turner entendía como la distinción entre lo liminal/liminoide que caracterizaba a las sociedades modernas. A este respecto, indica que, en las décadas de 1960 y 1970, la *performance* se perfila más hacia la eficacia, entendida aquí como acción dirigida hacia un propósito social o de transformación. En este sentido, los artistas se orientaron a hacer visibles los procesos detrás de las escenas del teatro, y directores y coreógrafos desplazaron la narratividad hacia la reflexividad. Como resume Schechner (2000) —retomando a Turner (1980)— una *performance* opera como una dialéctica entre “flujo”—unidad de acción y conciencia— y “reflexividad”, ámbito en el que los significados y valores de una cultura se ponen en acto y orientan la conducta (Schechner, 2000). En consecuencia, el “performativo” se perfila dentro de este doble horizonte de lo discursivo y de lo no discursivo.

A modo de cierre, puede decirse que, tanto para Turner como para Schechner, el teatro funciona como medio de comunicación transcultural que extrae su significación del propio campo de la experiencia, donde la acción teatral se va integrando a otras esferas de la vida social como puede ser la acción política y el drama social. Este proceso es lo que Schechner entiende como una integración entre teatro y ritual: una práctica que produce sentido y realidad a través de símbolos dinámicos e iterabilidad. Como indica Loxley, esta aproximación de los teóricos de la *performance* a la integración entre la “acción social” y “acción teatral”, en términos de eficacia y entretenimiento, conduce a reflexionar sobre el planteo austiniano y derridiano acerca de la complejidad de la distinción inicial, entre enunciados “serios” o “no serios” en un ámbito estratificado de significaciones. En suma, la *performance* se afirma como práctica en la que experiencia, símbolo y acción convergen: desde la *Erlebnis* turneriana hasta la “conducta restaurada” de Schechner, lo performativo desborda la representación,

produce realidad y configura la verdad como efecto situado de procesos de flujo y reflexividad.

CAPÍTULO 2.

Acontecimiento

En un panorama artístico marcado por la inmediatez y la volatilidad de la experiencia estética, repensar el *acontecimiento* resulta ineludible. Por ello, el presente capítulo se propone examinar dicha noción y su relevancia para la comprensión de las prácticas artísticas contemporáneas. Es importante resaltar que, en el campo de las artes, el *acontecimiento* se ha situado en el centro de una serie de transformaciones —particularmente a partir de la década de 1960— entre estas se encuentran: la integración artista-espectador, las variaciones en la dinámica temporal del cuerpo en escena y las modificaciones en la relación causa-efecto. Lejos de ser hechos aislados, estos desplazamientos son síntoma de un cambio radical en la manera en que el arte se concibe, se produce y se percibe. Esto sugiere que dicho concepto adquiere un papel sustantivo en las artes, ya que este cambio en la temporalidad responde a una dinámica *autopoiética* que emerge en el encuentro entre el productor (artista) y el público (espectador). En términos generales, la noción de acontecimiento suele asociarse con un evento o suceso de carácter excepcional: un evento que ocurre de forma inesperada, a veces relacionado con el instante, lo fortuito o lo instantáneo. Tal como subraya Fischer-Lichte (2011), el acontecimiento está atravesado por una dimensión temporal específica, una “estructura de la presencia” que se manifiesta en la pura actualidad del aquí y ahora. Sin embargo, es pertinente señalar que serán las teorías posestructuralistas —en particular la crítica de la metafísica de la presencia en Derrida— las que problematicen sobre la pureza de dicha estructura temporal poniendo de relieve la complejidad de la experiencia. Asimismo, cabe advertir que la etimología de la palabra “acontecimiento” evidencia su estrecha relación con lo contingente —*acontecer* proviene del latín *contingescere*, que deriva del verbo *tangere* (tocar)—, ello constata su relación directa con el mundo sensible y su condición de fenómeno accesible a la percepción.

El acontecimiento es un suceso caracterizado por una ambigüedad temporal que puede describirse como una *aporía* en sentido aristotélico. Ello se debe a que si se piensa en el tiempo presente, este nunca es pleno, “pues una parte de él ha acontecido y ya no es, otra está por venir y no es todavía” (Aristóteles, 1995, *El tiempo*, párr. 3). Esta indeterminación se vuelve palpable en la escena performativa contemporánea, donde la obra solo “existe” mientras acontece. Asimismo, el acontecimiento implica la simultaneidad de múltiples microeventos. Por ejemplo —siguiendo la línea de ideas de Ordóñez (2011)— puede considerarse un hecho histórico de gran relevancia para una época. Este hecho puntual no es un fenómeno aislado ni bruto; por el contrario, implica la convergencia de diversas series de hechos (Ordóñez, 2011). Esto implica que lo que acontece no es un hecho único o reconocible, ya que en él confluyen hechos pasados y presentes que transforman un estado de cosas conocido. Dicha transformación da lugar a un hecho atípico, generando un nuevo lenguaje de las cosas, siendo el acontecimiento la posibilidad misma del lenguaje (Ordóñez, 2011). De manera similar, una obra musical puede producir un giro significativo, marcando un suceso relevante, así como una práctica artística puede marcar un punto de inflexión en la historia del arte. De modo que cada manifestación artística se presenta como un acontecimiento que redefine y transforma su propio campo de significación. Por ello, en este capítulo es clave remarcar el carácter *autopoiético* del acontecimiento: cada acontecimiento propone su propio lenguaje, su propio mapa. Como afirma Ordóñez: “Cada acontecimiento opera en —y distribuye su— propia cartografía, su propio sistema de coordenadas” (Ordóñez, 2011, p. 135).

Es preciso señalar que un análisis más minucioso permite comprender que el acontecimiento se inscribe en lo que Seel (2010) denomina las *estéticas del aparecer*. Según el autor, la percepción estética responde a esta existencia instantánea de los objetos, no se captan cualidades aisladas, sino que: “interesan los contrastes, las interferencias y las gradaciones que, al darse en la simultaneidad [...] evaden toda descripción” (Seel, 2010, p. 50). En este marco, las formas del aparecer estético se caracterizan por la indeterminación del objeto.

Esta simultaneidad de la presencia sensible también está atravesada por los acontecimientos fugaces, como pueden ser un ruido o un sonido (Seel, 2010). Dicho de otro modo, la fugacidad sonora ejemplifica cómo lo sensible se muestra y se oculta a la vez. Seel (2010) precisa que captamos estos acontecimientos al centrarnos en la simultaneidad de las distintas notas —su color tonal, intensidad y ritmo— y en cómo se enlazan con los sonidos extintos y los que vendrán. En consecuencia, en todo acontecimiento la significación del objeto como entidad idéntica a sí misma se difumina; en otras palabras, se desvanece la percepción de cualidades o propiedades debidamente determinadas de los objetos artísticos. Este desplazamiento de la identidad hacia la experiencia temporal del aparecer redefine el estatuto del objeto artístico, situándose menos en “lo que es” y más en “cómo acontece” dicho evento para el espectador.

Se profundiza en el concepto de acontecimiento, entendido no solo como un hecho inusual o inesperado, sino también como una transformación en los modos de ver y en las “formas del aparecer” de los elementos estéticos, así como la posición que el artista adopta frente al mundo. Con el fin de articular un marco teórico que ate lo temporal a lo performativo, se abordará el acontecimiento desde la temporalidad propia de la performance y recurriremos a tres voces clave: Fischer-Lichte, Phelan y Schechner. En esta línea, Peggy Phelan (2005) subraya una relación intrínseca entre dicha práctica y el presente, destacando su condición efímera e irrepetible. Esta perspectiva converge con los aportes de Fischer-Lichte (2011) sobre el carácter inmediato y actual de la performance (*hic et nunc*). En el plano estético, recuerda la autora, la presencia es una cualidad atribuible al cuerpo y a los objetos, así como a los efectos de los medios técnicos. Por su parte Schechner (1988) ofrece una clasificación sobre las variaciones temporales en dicha práctica y describe el “acontecimiento” como un tiempo no lineal, que al distorsionarse produce un resultado creativo.

El capítulo se organiza en tres secciones: (1) fundamentos fenomenológicos; (2) perspectiva deleuziana y su impacto en la teoría de la sensación; (3) resonancias derridianas y el giro háptico. Para profundizar sobre las transformaciones

artísticas contemporáneas se abordará el concepto de acontecimiento en Deleuze, clave por su carácter heterogéneo —que incorpora elementos del lenguaje y de la sensibilidad— y por su carácter problemático, lugar de tensiones donde un conjunto de fuerzas diferenciales confluyen en un evento fortuito, escindido del campo de la repetición y, por ello, atípico. Se examina cómo Deleuze se introduce en un campo diferencial trascendental-inmanente, donde la sensación ocupa un lugar central y se despliega en un “presente vivo”, lugar donde la imaginación juega un rol importante en la constitución de los fenómenos. Perspectiva que se presenta en oposición a un campo trascendental kantiano. Se suma a este análisis la obra de Jacques Derrida, en particular su perspectiva sobre acontecimiento en *Ecografías de la televisión* (1998), donde define al acontecimiento como un concepto que desafía las categorías tradicionales por su imprevisibilidad y apertura a *lo otro*. Esta postura establece un vínculo estrecho entre el acontecimiento, la *diferancia* y la alteridad, que invita a considerar la experiencia como algo dinámico e intempestivo.

En este capítulo también se aborda la teoría de la sensación de Deleuze, la cual propone un marco estético que redefine nuestra comprensión del arte como un campo de experiencias diferenciales e inmanentes profundamente conectado con las fuerzas del devenir. Teoría que está enraizada en su interpretación de la teoría estética kantiana y que trasciende el dualismo tradicional entre subjetividad y objetividad. Esta sección busca extraer las principales ideas de esta teoría y su relevancia para las artes performativas.

De manera que se analiza la noción de “presencia” a partir de autores como Derrida, Merleau-Ponty y el propio Deleuze, concepto que es problematizado desde las raíces de la filosofía occidental hasta los debates contemporáneos. En este apartado se examina la noción de arte háptico en *Lógica de la sensación* y se aborda el modo en que Deleuze dismantela la noción de “presencia” al proponer un “campo diferencial” en el que esencia y accidente convergen y en el que forma y fondo se entrecruzan en un mismo plano. Para este cometido se recurre a los aportes de Mireille Buydens en *Sahara: L'esthétique de Gilles Deleuze*. Aquí se

aborda cómo la noción tradicional de *forma* en la pintura será reemplazada por conceptos como el de actualidad y multiplicidad del acontecimiento.

Por último, se presentan los análisis de Derrida sobre *El tocar*, Jean-Luc Nancy, donde el autor analiza el tacto como una experiencia compleja que involucra la percepción, el conocimiento, la imaginación y el lenguaje. El tacto aparece como el límite “síncopa” que alude a una ruptura de la continuidad de la experiencia, subrayando que el tacto es tanto un acto de presencia como de ausencia. Derrida observa que incluso la visión posee un componente táctil, donde la vista se transforma en un acto háptico. Este movimiento de lo escópico a lo háptico sugiere una coparticipación activa de los sentidos que lo sitúan en la línea de pensamiento de Deleuze y Merleau-Ponty. Tanto para Derrida como para Deleuze, el concepto de lo háptico trasciende el mero sentido del tacto extendiéndose hacia una experiencia sensorial que integra múltiples sentidos. Mientras que en *Lógica de la sensación*, Deleuze aborda el arte háptico como una percepción que involucra el ojo y el objeto, Derrida, analiza cómo el tacto se integra a la vista y a otros sentidos en una interacción compleja. Por otra parte, ambos autores rompen con la tradición que privilegia la visión como el sentido principal.

Al trazar este recorrido, el capítulo muestra que el acontecimiento no solo describe un corte en el continuo temporal, sino que inaugura nuevas sensibilidades que reconfiguran la relación entre el creador, la obra y el espectador.

El acontecimiento y el tiempo de la *performance*

Esta sección examina cómo la inscripción en el *aquí y ahora* del *performance* transforma la ontología, la materialidad y la circulación de la obra. Para comprender por qué la temporalidad resulta decisiva en las artes, conviene partir de su propia definición. En primer lugar, cabe observar que el tiempo de esta práctica se circunscribe al “presente”. En efecto, Peggy Phelan (2005) declarará: “La única vida de la *performance* es el presente” (p. 146). Por su parte, Fischer-Lichte expresa al respecto: “Lo que sucedía en una acción o en una

performance acontecía siempre en *hic et nunc*¹⁰, en absoluta actualidad” (Fischer-Lichte, 2011, p. 200). Ambas autoras coinciden, por tanto, en vincular el valor estético de la obra a su inscripción al instante. Mientras Phelan enfatiza la caducidad ontológica de la obra, Fischer-Lichte resalta la copresencia sensorial que tal caducidad provoca. De esta manera, la estructura temporal del acontecimiento —el “aquí y ahora”— se extiende a los *happenings* y el arte de acción como condición singular e irrepetible. Asimismo, esta irrepetibilidad del presente de la obra conlleva consecuencias materiales y políticas: obstaculiza su comercialización, desplaza el valor estético al acto vivencial y convierte al público en coproductor. En esta línea, Peggy Phelan (2005) sostiene que el *ser* de la *performance* será su desaparición: la obra no puede ser reproducida, pues las lógicas de la reproducción y comercialización de las obras rara vez operan en el «ahora». Como aclara la autora: “La representación tiene lugar en un tiempo que no se repetirá. Puede volver a representarse, pero esta repetición en sí misma la marca como «diferente»” (Phelan, 2005, p. 146). En consecuencia, se revaloriza lo que “no está”: lo fugaz y fortuito del acontecimiento.

Tal desplazamiento del objeto físico hacia el testimonio o la huella se observa claramente en las artes contemporáneas. Phelan (2005) subraya que esta lógica de lo inmaterial y efímero permea las artes visuales. Un ejemplo elocuente es la intervención de la artista Sophie Calle en 1990, quien tras el robo de varios cuadros valiosos del Museo *Isabella Stewart Gardner*, fotografió los espacios vacíos y recopiló relatos de los visitantes y miembros del museo, que describieron los cuadros robados. Los textos transcritos fueron posteriormente exhibidos en el museo. Esta acción implicó que la artista recuperara los recuerdos de los cuadros mediante descripciones, las cuales vienen a suplantar la “presencia” de estos (Phelan, 2005). Este suceso, que ocurre en un intercambio entre artista y espectador, es un acontecimiento particular que sitúa a la obra de arte por fuera de sus características tradicionales. En otras palabras, la obra se constituye como archivo vivo, no como presencia material del cuadro. Aquí, Phelan (2005) subraya que el *acto de habla* de la memoria se convierte en un acto performativo: la obra

¹⁰ Frase que proviene del latín y se traduce como “aquí y ahora”

de arte se configura en el juego de palabras entre artista y espectador. La artista se pregunta: “En qué punto la visión y la memoria olvidan el objeto en sí y se adentran en el conjunto de significados y asociaciones personales del sujeto” (Phelan, 2005, p. 147). En suma, hay algo de lo efímero y fortuito del acontecimiento que lo mantiene en lo inaccesible, hay una heterotopía de la significancia de la *performance* respecto al lenguaje discursivo debido a que el acontecimiento sobrepasa los límites del sujeto (artista), del espectador, y del objeto (obra).

La cuestión del tiempo no solo atraviesa la recepción, sino también la estructura interna de la acción escénica. En este sentido, Schechner (1988) sostiene que la *performance* posee un tiempo propio y distingue tres manifestaciones temporales —arbitraria, simbólica y del acontecimiento— que operan en distintos niveles de la acción escénica. En lo que sigue se describe cada una de ellas: (1) un tiempo arbitrario que responde a un tiempo preestablecido para realizar la acción. Aquí se sitúa como ejemplo la obra *Esposizione* (1963) de Anna Halprin en la cual los artistas tenían 40 minutos para transportar cargas pesadas. Una vez concluido ese intervalo, la obra culmina; (2) el tiempo simbólico, que forma parte del teatro ortodoxo; y (3) un tiempo del acontecimiento que no está previamente determinado, sino que responde a secuencias o pasos que forman parte de la acción, como ocurre en los *happenings* de Allan Kaprow. Como resume Schechner: “Tanto los que realizó a finales de los años 1950 y 1960 como la obra conceptual más privada de los años 80 utilizan el tiempo del acontecimiento” (Schechner, 1988, p. 7).

Esta tipología permite comprender por qué ciertas piezas como *Fluids* (1967) desafían las expectativas temporales del espectador. La obra consiste en grandes estructuras de hielo rectangulares dispersas en diferentes puntos de la ciudad, cuya acción concluye cuando los bloques se derriten. Kaprow era consciente de lo que suponía esta pieza: “*Fluids* está en estado de fluidez continua y no queda literalmente nada más que un charco de agua, que se evapora” (Kaprow, 1986, pp. 154-155, como se citó en Schechner, 1988, p. 7). Así, el devenir —más que el

resultado material— se convierte en el núcleo de la obra. Esta lógica material del devenir —el derretirse en *Fluids* y el desaparecer en el archivo vivo de Calle— desancla la obra de una métrica cronológica y anticipa el *Aión* deleuziano, un tiempo que corta la continuidad del presente, donde lo que acontece no se agota en su efectucción.

Por otro lado, Schechner resalta que el tiempo simbólico es el más difícil de desterrar, ya que cuando la acción se *enmarca* en el teatro —donde se asigna una duración ficticia—, los espectadores leen significados en toda la escena. Por el contrario, el desplazamiento de los personajes y de dicha duración por acciones concretas característico de los *happenings* intensifica la ruptura de significación. En suma, comprender estas tres modulaciones temporales ilumina la práctica performática de los sesenta.

En consonancia con esta ruptura temporal que desplaza el modelo representacional a la experiencia performativa, volvemos a los aportes de Fischer-Lichte (2011), quien subraya que el desplazamiento de la representación tradicional produce, a su vez, una ruptura de la significación en el sentido tradicional; esto distancia la experiencia que acontece en la *performance* de cualquier posibilidad de interpretación hermenéutica. Este giro se vincula con un cambio en la dinámica temporal y en la cadena causal que se produce en las artes visuales y en las artes escénicas. A modo de referencia, la autora resalta que, en la década de 1960, el teatro dejó de usar el telón en las realizaciones escénicas e incluso en las escenas de largas horas, se apostó por el abandono del telón en pro de no colapsar el bucle de retroalimentación *autopoiético* —es decir, el intercambio sensorial y emocional en tiempo real que se genera entre actores y público—, donde la materialidad surge como “fenómeno emergente”. En conjunto, estas aproximaciones evidencian que la temporalidad de la *performance* opera como principio de desmaterialización: al suspender la duración convencional de las escenas, la obra desplaza el foco desde el objeto artístico acabado hacia el proceso, abriendo un campo sensible donde presencia y ausencia están coimplicados. Reconocer la temporalidad como eje de este proceso no solo

ilumina la práctica performática de los sesenta, sino que también prepara el terreno para analizar las prácticas contemporáneas en general. En suma, esta sección ha mostrado que el tiempo de la *performance* no se reduce a una duración prefijada. La inscripción del aquí y ahora, junto con la singularidad del acontecimiento, redefine tanto la materialidad de la obra como el rol del espectador, desplazando la obra del objeto a la experiencia artística.

Las tres síntesis del tiempo en Deleuze

Para esclarecer la especificidad temporal de las prácticas performativas —que exigen un modelo de tiempo no cronológico— es pertinente partir de la concepción del tiempo que Gilles Deleuze desarrolla en *Diferencia y repetición*. Allí el autor introduce el tiempo como una noción problemática, dinámica y compleja, articulada en tres síntesis¹¹, permite pensar la simultaneidad pasado-presente-futuro que toda acción performática encarna: la síntesis pasiva —constituye el presente viviente—, la síntesis activa o de la memoria —constituye el pasado puro— y la tercera síntesis del futuro —constituye el porvenir—. La primera de estas síntesis es abordada por Deleuze a partir de la noción de repetición de génesis humeana. Citando a Hume, el filósofo recuerda: “La repetición no modifica nada en el objeto que se repite, pero cambia algo en el espíritu que la contempla” (Deleuze, 2002, p. 119). Esto implica que la repetición transforma la facultad sensible que los agrupa. Esta tesis plantea que la imaginación tiene la capacidad de *contraer eventos* que son similares con particular coherencia interna —un ejemplo podría ser el acto de caminar: cada paso aislado es diferente, pero la imaginación contrae la serie y produce la sensación continua de avance—. Este aspecto no constituye una capacidad del entendimiento, sino que configura una síntesis de instantes sucesivos en un presente viviente. En este presente, el tiempo se despliega en todas sus dimensiones. Deleuze señala: “A él pertenecen el pasado y el futuro; el pasado, en

¹¹ Deleuze llama “síntesis” a la operación pre-lógica que enlaza instantes dispersos y mediante “contracción” convierte lo múltiple en una unidad viva.

la medida en que los instantes precedentes son retenidos en la contracción; el futuro, porque la espera es anticipación en esta misma contracción” (Deleuze, 2002, p. 120). Aquí se advierte que el “presente” en Deleuze es un tiempo finito, que se repite incesantemente, integrando las tres dimensiones del tiempo pasado-presente-futuro.

De modo tal que esta síntesis pasiva va del pasado al futuro, de lo particular a lo general: integra la materia y el pensamiento. Aquí la impresión cualitativa de la imaginación —como síntesis pasiva— se funde con la memoria en un “espacio del tiempo” que le es propio; esto refiere a un pasado y un futuro reflexivos, que forman parte de la síntesis activa y que confieren la generalidad del entendimiento. De este modo, la síntesis pasiva se superpone con la síntesis activa, constituyendo la repetición en tres dimensiones: “Ese *en-sí* que la deja impensable [...] el para-sí de la síntesis pasiva, y [...] la representación reflejada de un «para-nosotros» en las síntesis activas” (Deleuze, 2002, p. 121). Por consiguiente, en este plano de inmanencia hay un espacio de lo impensado que es presubjetivo, donde las múltiples variaciones particulares —determinadas por diferentes intensidades— permanecen en tensión. Es en la contracción de la imaginación, mediada por la memoria y anticipada por el pensamiento, donde acontece un fenómeno específico. En efecto, Deleuze se refiere a una sensibilidad primaria, preexistente a la conciencia del yo soy: a saber, las miles de particularidades —Yo (*Moi*)— que se contraen en síntesis pasivas y que constituyen la totalidad del yo como sistema. Estas síntesis son el resultado de la contracción de diferentes intensidades que no provienen de una conciencia activa, sino de un hábito inconsciente. Por ello, Deleuze (2002) va a indicar que “los yo son sujetos larvados”. En suma, la tríada de síntesis revela que la subjetividad se gesta en una temporalidad plegada sobre sí misma, clave para comprender cómo la *performance* se gesta en el “presente viviente”.

Por otra parte, en la segunda síntesis —memoria— Deleuze resalta que el hábito es el suelo del tiempo, pero el fundamento del tiempo es la memoria. Es importante subrayar que el presente siempre pasa y está tamizado por el pasado

que lo acompaña. Respecto al pasado puro y siguiendo los aportes de Bergson, Deleuze precisa: “La síntesis activa tiene, entonces, dos aspectos correlativos, aunque no simétricos: reproducción y reflexión, rememoración y reconocimiento, memoria y entendimiento” (Deleuze, 2002, p. 134). En otras palabras, para Deleuze hay una representación del antiguo presente a la vez que hay una reflexión del actual, por lo que infiere que hay un “pasado” que es contemporáneo al “presente”. Este es un pasado preexistente o pasado puro que se da en una síntesis pasiva trascendental.

En este punto, realizaremos una digresión necesaria: para comprender cómo el cuerpo deviene en “evento intensivo”. A este respecto, Buydens (2005) expone que para comprender las singularidades pre-individuales en Deleuze, es preciso recurrir a la noción de individuo y a la génesis físico-biológica de Simondon. Puesto que este proceso de individuación¹² de las contracciones desborda la teoría de la metafísica clásica —por ejemplo, el sustancialismo atomista y modelo hilemórfico—, pues en ambos sistemas el individuo precede a su propia génesis (ontogenia inversa), provocando una inconsistencia lógica. Como señala la autora, desde la concepción deleuziana, el individuo deja de ser un dato primario: no se capta como una totalidad acabada, sino como una fase del ser que es relativa y que presupone una pre-individualidad. Buydens (2005) añade que dicha totalidad no llega a existir nunca por sí misma. De modo que para salirse del plano de lo individual —y de la forma que lo acompaña— Deleuze se remite a la *naturaleza intensiva de las singularidades*. El autor denomina singularidad intensiva al punto de máxima diferencia que organiza un campo de fuerzas antes de convertirse en individuo. Buydens (2005) resalta que la concepción de Simondon la define como cuántica y metaestable. La metaestabilidad no es simplemente estabilidad en oposición a inestabilidad, sino un estado de equilibrio particular en el que las fuerzas permanecen en constante tensión sin llegar a armonizarse o acoplarse por completo. Por lo que este equilibrio metaestable es pura potencialidad. Deleuze remarca en *Lógica del sentido* las palabras de Gilbert Simondon: “Lo vivo vive en

¹² La individuación es el fundamento por el cual se explica cómo algo se convierte en un individuo único.

el límite de sí mismo, sobre su límite [...] como un aspecto de una topología dinámica que mantiene, ella misma, la metaestabilidad por la cual existe” (Deleuze, 1989, p. 119). Lo que Deleuze sostiene con esta referencia es que la individuación no es un acto acabado, sino un proceso que se renueva en cada intercambio con el entorno. Donde el organismo es un “evento intensivo”: un campo de fuerza que persiste por su tensión entre el adentro-afuera.

Regresando al análisis de las síntesis y una vez clarificada la base (hábito/memoria), Deleuze articula la dimensión propiamente problemática del tiempo: la síntesis del acontecimiento. En esta síntesis se introduce una fisura que desarticula al yo. Para explicarla, Deleuze introduce una diferencia sustantiva entre el *cogito* cartesiano y el *cogito* kantiano. Mientras que para Descartes la determinación (pienso) implica la existencia indeterminada (soy) —ya expuesta en su máxima *cogito, ergo sum*—, para Kant el “yo pienso” no es una sustancia, sino condición trascendental del conocimiento. Kant introduce un tercer valor, a saber, la diferencia trascendental entre la determinación y lo que ella determina, el ser y el pensamiento. Deleuze añade en palabras de Kant: “La forma bajo la cual la existencia indeterminada es determinable por el Yo [Je] pienso es la forma del tiempo” (Deleuze, 2002, pp. 141-142). Por consiguiente, lo que permite que la existencia sea determinada no es la sustancia, sino la forma en la que el fenómeno aparece: el tiempo. De este modo, bajo la figura de la determinación del “yo” de génesis kantiana, el yo aparece como un sujeto determinado por el tiempo. Deleuze sostiene que la forma del tiempo introducida por la filosofía trascendental no es más que la *forma pura* y *vacía* del tiempo: un Yo (*Je*) fisurado y un yo (*moi*) pasivo. Para Deleuze, el yo empírico (*moi*) es receptivo, afectado y pasivo. El autor llama a esto la paradoja del sentido íntimo: el “Yo es otro” distinto del pensamiento, en el cual tenemos un “pienso” y un “soy” al que se le agrega un yo (*moi*) pasivo o receptivo. De este modo el sujeto aparece dividido¹³ entre una

¹³ Cabe aclarar aquí que en Kant la división del Yo es aparente. Puesto que divide a la conciencia del sí mismo (*apperception*) en dos tipos: una *apercepción pura* (trascendental) independiente de mi experiencia y una *apercepción empírica* (fenoménica) que se corresponde con el sentido interno. Ello no implica que existan dos yos, sino que el yo se considera desde dos perspectivas: como condición trascendental del conocimiento y como fenómeno psicológico en el tiempo. Por lo tanto el yo es solo una condición formal del pensar dentro de una conciencia unificada: “me parece

apercepción trascendental y una apercepción empírica. Esto se puede entender en palabras de Foucault (1968) como el *doblete empírico-trascendental*, con el matiz de que para Foucault —a diferencia de Kant— esta duplicación no se resuelve en la unidad del sujeto: el hombre no es condición del saber, sino también objeto del saber. Por otra parte, mientras que en Kant el tiempo se presenta como una forma *a priori* de la sensibilidad y es el fundamento del pensamiento, en Deleuze es una fuerza que nos atraviesa desde fuera; así, el *cogito* se disuelve en síntesis pasivas.

Si la segunda síntesis mostraba cómo el pasado se adhiere constantemente al presente, la tercera revela lo que sucede cuando esa adhesión se fisura y el tiempo se despliega sobre sí mismo. En la tercera síntesis la dimensión del tiempo se complejiza, y se introduce lo que denomina la *forma vacía del tiempo*; aquí se presenta la figura del tiempo como *Aión*; este designa un tiempo ilimitado que coexiste con todos los instantes sin confundirse con ninguno. Deleuze cita a Hamlet para ilustrarlo y emplea una perífrasis: “El príncipe del Norte dice: «el tiempo está fuera de sus goznes»” (Deleuze, 2002, p. 145). Con “goznes” alude a su anclaje, es decir, que el tiempo no se fija a los puntos cardinales o movimientos periódicos de los eventos del mundo¹⁴. A diferencia de la concepción aristotélica —que define el tiempo como número de movimientos o series— aquí se refiere a un tiempo no cíclico o “tiempo enloquecido”. El tiempo no es aquí el contenedor de eventos que se suceden con cierta regularidad, sino que está integrado y constituye a los eventos mismos, a este respecto, señala: “El tiempo mismo se desenvuelve [...] deja de ser cardinal y se vuelve ordinal, un puro orden del tiempo” (Deleuze, 2002, p. 145). Este tiempo ordinal es un tiempo liberado de sus puntos fijos y de la periodicidad; aunque es estático —porque no se subordina al movimiento— es el fundamento del puro devenir. Deleuze lo describe como “distribución puramente formal de lo desigual en función de una cesura” (Deleuze, 2002, p. 145). La “cesura” funciona, pues, como bisagra: al cortar la

«solamente (*mihi videri*) que tengo ciertas representaciones y sensaciones; e incluso, en general, que existo” (Kant, 2014, p. 27). En consecuencia, el yo empírico no es el yo *en sí*, sino el yo tal como aparece en la experiencia interna, siempre condicionado por el tiempo. Esto se debe a que el conocimiento del mundo está mediado y condicionado por estructuras subjetivas.

¹⁴ *Cronos*: Divinidad griega que encarna el tiempo cronológico.

continuidad temporal, permite que el *moi* se pliegue sobre un Yo ideal. Entre el antes y el después —propios de la segunda síntesis del tiempo— se abre lo que Deleuze (2002) llama «el presente de la metamorfosis»: lugar de un proceso de transformación profunda donde el yo [*moi*] se desdobra proyectando un Yo ideal. En este desdoblamiento del yo [*moi*] se presenta la autorreflexión del sujeto sobre su propia acción.

El proceso revela su coherencia interna en el tercer momento, el del porvenir, cuando el yo se ve fragmentado frente a la fuerza y multiplicidad del acontecimiento. En la terminología deleuziana el acontecimiento designa una singularidad que corta la línea cronológica y se instala en el tiempo Aión. Deleuze añade: “El acontecimiento, la acción, tienen una coherencia secreta que excluye la del yo, que se vuelven contra el yo convertido en su igual y lo proyectan en mil pedazos” (Deleuze, 2002, p. 147). Con ello, Deleuze —y contra el sujeto trascendental kantiano— desplaza la figura del Yo (*Je*) de la escena principal: el acontecimiento desborda al sujeto. Se puede ilustrar esta idea regresando al ejemplo de *Fluids* de Kaprow: los bloques de hielo se derriten fuera de toda métrica convencional, forzando al espectador a habitar un tiempo “fuera de goznes”. Ya en *Lógica del sentido*, Deleuze reflexiona sobre esta dimensión del acontecimiento:

Los acontecimientos son singularidades ideales que se comunican en un solo y mismo acontecimiento; tienen además una verdad eterna, y su tiempo nunca es el presente que los efectúa y los hace existir, sino el *Aión* ilimitado, el infinitivo en el que subsisten e insisten. (Deleuze, 1989, p. 73)

Esto implica que los acontecimientos son singularidades ideales, no obstante, no son esencias, sino que son el fundamento mismo de la multiplicidad, el lugar de lo problemático.

En la tercera síntesis o del porvenir, Deleuze presenta la noción nietzscheana de *eterno retorno*, que es reformulada en Deleuze como un tiempo de transformación y de afirmación de la multiplicidad y de lo diferente. Para el autor, el *eterno retorno* es pura novedad y heterogeneidad fundada en la diferencia. Este aspecto ya aparece en Nietzsche bajo la idea del azar; Deleuze (1998) remarca: “Nietzsche

hace del azar una afirmación”, a lo que agrega: “la necesidad se afirma en el azar, en el sentido exacto en que el ser se afirma en el devenir y lo uno en lo múltiple” (Deleuze, 1998, p. 41). La lógica del eterno retorno impulsa la síntesis disyuntiva: repetir no es volver a lo idéntico, sino afirmar las diferencias que la disyunción hace coexistir sin fusionarlas. De modo que el *ser* se afirma en el devenir de manera similar a como la necesidad se afirma en el azar. La repetición no es simple reiteración de “lo mismo”: introduce e involucra sistemas heterogéneos, excluyendo a “lo uno” como principio unificador y “lo mismo” como la identidad del concepto. Este es el dominio de la *síntesis disyuntiva*. Deleuze (1989) dirá que las relaciones entre los acontecimientos son extrínsecas, de compatibilidad e incompatibilidad alógica; se refiere a correspondencias no causales, que forman ecos y resonancias o sistemas de signos. El autor indicará que a pesar de los acercamientos de los estoicos hacia la ruptura de la relación causal, el primer teórico de los acontecimientos y de las incompatibilidades alógicas fue Leibniz, al introducir el término “composibilidad” que deja de lado las nociones de lo idéntico y lo contradictorio. No obstante, a diferencia de este, Deleuze no recurre a la divergencia de las series como exclusión, sino como afirmación: se refiere a la determinación por afirmación de su diferencia, distancia positiva —sostiene— donde la diferencia se vuelve constitutiva. En resumen, las tres síntesis permiten comprender la *performance* como un fenómeno que excede la cronología lineal. El presente viviente, el pasado puro y el porvenir se contraen en un tiempo plegado que desborda al yo. La *performance*, desde esta perspectiva, encarna un tiempo intensivo donde la acción surge de la tensión entre memoria, hábito y acontecimiento.

El acontecimiento como lugar de la paradoja

Deleuze propone una noción de acontecimiento que desborda las nociones de presencia y de actualidad habituales en las artes performativas. Deleuze concibe el acontecimiento como un extra-ser incorpóreo: no es ni pura presencia ni simple actualidad. Se presenta como el “lugar” —o fundamento— donde convergen

elementos tan heterogéneos como los objetos del mundo y el lenguaje para producir sentido. En *Lógica del sentido*, Deleuze indaga sobre la naturaleza del sentido. Se pregunta si existe “algo” —*aliquid*— diferente de la proposición y del estado de cosas designado y que no se confunda: “ni con la vivencia, la representación o la actividad mental de quien se expresa en la proposición, ni con los conceptos, o incluso las esencias significadas” (Deleuze, 1989, p. 42). La respuesta a estas cuestiones lo conduce a localizar ese *algo* en el terreno mismo del sentido y de lo expresado. Su doble naturaleza sitúa al sentido en el dominio de la paradoja, ya que este está directamente implicado en la proposición y, sin embargo, se distingue de ella, pues, subsiste siempre en relación con su contexto de expresión. Deleuze ilustra esta paradoja remitiendo a la imagen de «Alicia crece», y observa: “pertenece a la esencia del devenir avanzar, tirar en los dos sentidos a la vez: Alicia no crece sin empequeñecer, y a la inversa” (Deleuze, 1989, p. 25). Mientras Alicia crece, simultáneamente se vuelve más pequeña de lo que era, y esto se debe a que en el acontecimiento puro no hay determinación: todo es puro devenir y, por tanto, siempre elude al presente. Deleuze (1989) subraya que el “buen sentido” sostiene que todo puede fijarse a un significado preciso; sin embargo, la paradoja afirma los dos sentidos a la vez. El sentido, pues, siempre encubre una paradoja que es su propio fundamento.

En esta línea, Deleuze (1989) sostiene que el sentido es irreducible tanto a los estados de cosas e imágenes particulares como a los conceptos universales. Destaca que fueron los estoicos quienes advirtieron sobre esta doble naturaleza del sentido: “Ni palabra, ni cuerpo, ni representación sensible, ni representación racional. E incluso puede que el sentido fuera «neutro», completamente indiferente tanto a lo particular como a lo general, a lo singular como a lo universal” (Deleuze, 1989, p. 42). Deleuze identifica esta dimensión del sentido con lo que Husserl denomina “expresión”, distinguiéndola de la designación, la manifestación y la demostración. Pone de relieve que cuando Husserl se pregunta por el “noema perceptivo” lo diferencia “del objeto físico, de la vivencia psicológica, de las representaciones mentales y de los conceptos lógicos” (Deleuze, 1989, p. 43). El *noema* no se presenta como un dato sensible, sino que

constituye una “unidad ideal objetiva” que forma parte del acto de la percepción sin confundirse con él. Deleuze lo presenta como un incorporeal: este ocupa un punto neutro, ya que no existe fuera de la proposición que lo expresa. Deleuze (1989) ilustra esto mediante la distinción del color verde, como cualidad sensible y el *verdear* como color noemático o lo que también denomina atributo. Deleuze va a decir: el árbol “verdea”; el sentido del color del árbol es «verdear»; el noema se presenta como acontecimiento puro y el entrelazamiento entre diferentes *noemas* configura lazos complejos. Esta dimensión paradójica nos recuerda a la obra *Fluids* de Kaprow, ya que el “derretirse” de los bloques de hielo no pertenece a una cualidad sensible estable, sino al acontecimiento puro que articula la obra.

Por otra parte, Deleuze (1989) destaca que el acontecimiento se manifiesta como verbo y como acción: surge de las cosas y se articula con ellas, pero su naturaleza permanece distinta de las acciones y cualidades del cuerpo. Así el sentido se relaciona directamente con los objetos o estados de cosas: es “lo expresado”. Por lo que se encuentra integrado a los objetos del mundo y al lenguaje. Por ejemplo, un predicado como “verde” es una cualidad de la proposición, mientras que el sentido es una atribución que recae sobre los objetos. En palabras de Deleuze: “*El sentido es lo expresable o lo expresado de la proposición, y el atributo del estado de cosas*” (Deleuze, 1989, p. 44). Este *extra-ser*¹⁵, como lo denomina el propio Deleuze, es «acontecimiento» en el siguiente sentido: “*La condición de no confundir el acontecimiento con su efectuación espacio-temporal en un estado de cosas*” (Deleuze, 1989, p. 44). De ello se sigue que el instante en que el acontecimiento se efectúa en el mundo de las cosas no es posterior o anterior al acto de sentido, sino que constituye el modo en el que se da el sentido. En suma, el acontecimiento posee una doble matriz: pertenece al lenguaje y, al mismo tiempo, se dirige hacia las cosas.

En resumen, Deleuze (1989) concibe el acontecimiento como un *extra-ser* que subsiste, sin reducirse a un no-ser: se sitúa en el campo de lo problemático. El acontecimiento es una singularidad ideal, un cúmulo de singularidades

¹⁵ Aclaramos aquí que este *extra-ser* no equivale a un no-ser

heterogéneas que convergen en un plano de inmanencia. En este contexto, el tiempo del acontecimiento no coincide con el presente en que se efectúa el estado de cosas; trazando de esta manera una inversión del platonismo: “Invertir el platonismo es en primer lugar destituir las esencias para sustituirlas por los acontecimientos como fuentes de singularidades” (Deleuze, 1989, p. 73). Por lo tanto, el acontecimiento no es ni esencia ni accidente; su modo propio es lo problemático. Deleuze advierte que Kant fue el primero en otorgar a lo problemático el estatuto de categoría objetiva del conocimiento, el objeto propio de la Idea. Por lo que sostendrá que el acontecimiento se constituye de singularidades heterogéneas que se distribuyen en otras multiplicidades dentro de un campo problemático, donde interactúan tensiones entre fuerzas divergentes. En conclusión, el acontecimiento deleuziano no se fija en una presencia plena ni en un estado de cosas. Su lógica paradójica sitúa al sentido en un terreno incorpóreo.

El acontecimiento, el simulacro y el lugar de la diferencia

La presente sección examina cómo, en Deleuze, acontecimiento y simulacro comparten una ontología de la diferencia que desplaza los esquemas de representación tradicionales. Deleuze (1989) sostiene que los sistemas de comunicación dispares y heterogéneos parecen remitirse a todos los fenómenos y son sistemas de “señal-signo”. Afirma que la señal es una configuración en la que se distribuyen contrastes de potencial, mientras que el signo, en cambio, es aquello que emerge en el límite, actuando como vínculo comunicante. Esta disimetría presente entre elementos tan heterogéneos se constituye por diferencias: “Todos los sistemas físicos son señales, todas las cualidades son signos” (Deleuze, 1989, p. 262). En este sentido, las series integradas de sistemas heterogéneos y la integración de sus diferencias hacen posible el simulacro. Introduce, entonces, dos formas de comprender la semejanza entre sistemas: “«sólo lo que se parece difiere», «sólo las diferencias se parecen»” (Deleuze, 1989, p. 263). La primera fórmula se refiere al mundo de las copias o de las representaciones; la segunda, se refiere al mundo de los simulacros. El trasfondo de esta exposición es la inversión

platónica, a saber, invertir la noción de esencia/apariencia o modelo/copia que opera en las representaciones. Sostendrá que el simulacro no es una copia degradada, sino una “potencia positiva”.

En consonancia con esta inversión, Buydens señala: “Lo ideal, en lugar de ser una profundidad que duplica la apariencia, se eleva hasta el punto extremo de la superficie” (Buydens, 2005, p. 16). Por ello, el simulacro no es original, ni copia, ni reproducción; es “ semejanza que subsiste”. En el acontecimiento no hay jerarquías ni determinaciones: en él se tensan las diferencias entre lo mismo y lo diferente, entre el original y la copia. La semejanza es, pues, el efecto exterior del simulacro; se da con y por la diferencia: “La semejanza se dice de la diferencia interiorizada; y la identidad, de lo diferente como potencia primera” (Deleuze, 1989, p. 264).

Esta lógica diferencial alcanza su culminación en la idea nietzscheana del *eterno retorno*. Cabe destacar que la potencia afirmativa del simulacro deviene de su capacidad para afirmar el caos del *eterno retorno* frente a las series heterogéneas. Para Deleuze, los conceptos de *simulacro* y *eterno retorno* están profundamente vinculados, pues lo que se repite no son identidades fijas, sino series divergentes, involucradas por su diferencia constitutiva. En este sentido, agrega: “El *eterno retorno* sustituye la coherencia de la representación por otra cosa, su propio caos-errante” (Deleuze, 1989, p. 265). El *eterno retorno*, frente a la dinámica del simulacro, reafirma la divergencia: no se funda en identidades preexistentes o fijas, sino en la diferencia, pues este volver perpetuo es lo mismo y lo semejante. En este contexto, Deleuze introduce la noción de “voluntad de potencia”, entendida como el aspecto diferencial de las fuerzas. Ello remite a la noción nietzscheana de “voluntad de poder”¹⁶, cuestión que Deleuze aborda en *Nietzsche*

¹⁶ En *Potencia, poder y lugar*, Núñez (2016) retoma la distinción spinozista entre *potentia* y *potestas* —formulada por Antonio Negri— para afirmar que: “la «potestas» no es más que la «capacidad» de una potencia” (Núñez, 2016, p. 184). De ahí que el “poder” quede subordinado a la “potencia” y, en términos deleuzianos aparece como la “capacidad” de una potencia. Núñez (2016) añade —sobre la lectura deleuziana de Espinosa—, “que una *potencia* o *connatus* genera un intervalo donde tiende a conservarse; dicho intervalo queda ocupado por la *aptitud* (*aptus*) hacia esa potencia: un poder de afección o potestas” (p. 185). De ello surge lo que podría denominarse como un “poder estructurado y cualitativo” (Núñez, 2016).

y la filosofía, donde indica: “Nunca encontraremos el sentido de algo (fenómeno humano, biológico o incluso físico), si no sabemos cuál es la fuerza que se apropia de la cosa” (Deleuze, 1998, p. 10). De este modo se accede a lo que Deleuze (1989) llamará coexistencias de fuerzas, concebidas como “diferencias de potencial” o, lo que Buydens (2005) subraya —en palabras de Simondon— como: “La capacidad de una energía para ser potencial está estrechamente ligada a la presencia de una relación de heterogeneidad, de disimetría con respecto a otro medio energético” (Buydens, 2005, p. 22). Por ello, la energía potencial requiere otro elemento para poder efectuarse; de ahí la relevancia de la “diferencia”.

Por otra parte, resulta pertinente introducir una aclaración: cuando Deleuze se refiere a intensidades heterogéneas y multiplicidades, es importante subrayar qué entiende por *multiplicidad*. Deleuze distingue la multiplicidad de lo múltiple; mientras lo múltiple se subordina a lo uno, la multiplicidad no es simplemente la suma de singularidades, sino que opera en otro orden. A este respecto, Buydens (2005) indica: “Mientras que lo múltiple se veía en relación con una exterioridad totalizadora, la multiplicidad se define como plana, en la medida en que no se deja avasallar por un significante o una subjetivación” (Buydens, 2005, p. 24). Este carácter plano implica su a-significancia; en otros términos, puede decirse que la multiplicidad “llena todas sus dimensiones”. La autora sostiene que la multiplicidad se caracteriza por la inmediatez entre sus dimensiones, rasgo que Deleuze reconoce como su carácter intrínseco (Buydens, 2005). Este carácter autónomo o intrínseco del acontecimiento está dado por la relación que mantiene con las singularidades nómadas. En resumen, la autora denomina el estatuto de la multiplicidad como forma trascendental, cuyas características son la secundariedad, la intrinsicidad y la contingencia. Finalmente, y como conclusión, la noción de simulacro confirma que el acontecimiento no responde a la lógica de copia y modelo, sino a la afirmación de diferencias irreducibles. Este desplazamiento desmantela la jerarquía entre original y copia, instaurando un régimen de potencias diferenciales.

El acontecimiento en Derrida: entre la singularidad y la repetición

En Derrida, el acontecimiento se juega en la tensión entre singularidad e iteración: su resto impide la plena anticipación, lo que se comprende desde la diferencia y se prolonga en la lógica performativa del venir. A continuación se recorre el hilo: paradoja posible-imposible, secreto-síntoma, diferencia-performatividad.

La paradoja posible-imposible

Para Derrida (2006), el acontecimiento es aquello que adviene: lo que llega u ocurre y se presenta como lo otro, un otro no esperado. Así como en la invención, esta llegada supone hallar y hacer venir lo que aún no está presente; ese advenimiento de lo otro desborda lo posible. Derrida presenta una paradoja *posible-imposible*: si algo es inventado “dentro de lo posible”, entonces no es una invención auténtica. Para que haya invención, debe irrumpir lo imposible, una sorpresa absoluta. —Ya se había visto, con Deleuze, que el acontecimiento pertenece a esta dimensión de la paradoja—. Existe, en este sentido, cierta imposibilidad del acontecimiento, pues se inscribe en el ámbito de lo no dicho. Derrida resalta la tensión entre singularidad y repetición —aspecto profundamente relacionado con su crítica de la metafísica de la presencia— y subraya que lo que adviene puede ser dicho, pero no predicho. En otras palabras, no puede anticiparse dentro de un marco conceptual; Derrida llama a esto la “llegada radical de lo otro”. Esto implica la dificultad de articular esta irrupción con el lenguaje. No obstante, pese a esa vulnerabilidad frente a lo imprevisto, siempre es posible volver a nombrar, categorizar y estabilizar lo que ocurre. En consecuencia, ese decir lo neutraliza en alguna medida. En este sentido, el acontecimiento nunca aparece como tal, sino que (re)aparece ya iterado. Derrida plantea la imposibilidad de una experiencia plena del acontecimiento. Para el autor, la repetición de lo singular está estructuralmente comprometida. Ello evidencia una paradoja presente en la estructura misma del acontecimiento: es único y, a su vez, repetible. Existe, así, una dimensión espectral —una virtualidad— del acontecimiento, en la medida en que este oscila entre lo posible y lo imposible, modalidad que Derrida

asocia al “quizás” nietzscheano. Esta imposibilidad de anticipación prepara la tematización del “secreto” como resto no saturable.

Asimismo, Derrida sostiene que el acontecimiento incluye un resto no saturable del sentido, un “secreto”, que forma parte de su estructura; no se trata de algo privado u oculto, sino de aquello que no aparece. Hay, en esta irrupción, algo que escapa y que se rehúsa a ser doblegado por la conciencia y por el discurso. El autor denomina “síntoma” a esta dimensión: aquello que cae, que impacta desde lo alto y que irrumpe de manera inesperada. Así, afirma: “Significación que ningún teorema puede agotar” (Derrida, 2006, p. 102). Por lo tanto, en toda aparición de este tipo hay una dimensión de secreto y una sintomatología. Derrida concluye que tal singularidad es siempre excepcional y elude la norma. Esto presupone que, si existen reglas claras para determinar qué ocurre o qué no ocurre, entonces no hay acontecimiento. En consecuencia, el acontecimiento se sustrae a la anticipación y no admite una plena asimilación al horizonte conceptual. Este resto se comprende mejor si atendemos a la *diferancia*.

Tiempo, diferancia y alteridad

Por otro lado, Derrida sostiene que hay un vínculo estrecho entre el acontecimiento, la *diferancia* y la alteridad. En *Ecografías de la televisión* (1998), propone una defensa de la *diferancia* frente a las críticas que la acusan de desactivar su relevancia ética y política, argumentando que tal objeción proviene de una interpretación errónea del concepto. En contraposición a la acusación de que la *diferancia* neutraliza la urgencia del presente al desplazar continuamente el significado —de un signo a otro—, Derrida redefine el acontecimiento como algo que desborda las categorías tradicionales y que, desde su imprevisibilidad y apertura a lo inesperado, constituye la base de la experiencia. Sostiene, además, que la noción de *diferancia* y la urgencia del presente no se contraponen, sino que están íntimamente ligadas, y que su conexión es más compleja de lo que algunas críticas sugieren. Esta complejidad se debe a la estrecha relación entre *diferancia* y alteridad. Derrida define a la *diferancia* como una relación que no solo difiere,

sino que también abre paso a la alteridad, estableciendo un campo de relación con lo otro y ofreciendo una apertura a lo que no es propio. Desde esta perspectiva, la *diferancia* pone de relieve la singularidad como un “otro” único, ligado a lo que viene, a lo intempestivo. Así, lo que adviene se rehúsa a ser anticipado o controlado; de ahí que la *diferancia* no represente una mera neutralización de lo que acontece, sino que apunta directamente a la singularidad y a la urgencia de lo venidero.

Derrida (1998) redefine el presente no como un momento fijo, sino como un punto de encuentro entre lo que difiere y lo que llega. En la *diferancia*, el tiempo no es un flujo continuo, sino un espacio de coexistencia entre lo que difiere y lo que se desplaza. En este contexto, afirma: “El acontecimiento, la singularidad del acontecimiento: esa es la cosa de la *diferancia*” (Derrida, 1998, p. 23). Además, destaca que esta irrupción responde a una temporalidad compleja: irreductible a un marco lineal o estable. Derrida describe este tiempo como *out of joint* —citando a Hamlet—, es decir, un tiempo desajustado y desordenado. Tal fragmentación temporal evidencia la naturaleza del acontecimiento como algo refractario a una comprensión plena. En la *diferancia* coexisten lo que difiere y lo que se desplaza; ello implica un doble movimiento que permite a Derrida explorar las contradicciones inherentes al acontecimiento. Esta coimplicación entre repetición y singularidad abre paso a la performatividad del *venir*.

Derrida señala: “[El acontecimiento] es otro nombre para lo que, en lo que llega, no se llega a reducir ni a negar (o solo a negar). Es otro nombre para la experiencia misma que es siempre la experiencia del otro” (Derrida, 1998, p. 24). Por tanto, esta irrupción constituye el fundamento de la experiencia. En este sentido, la experiencia no se define por la estabilidad, sino por la apertura hacia lo otro, hacia lo intempestivo. Por ello, no puede reducirse a ningún otro concepto, ni siquiera al de *ser*. La experiencia de esta singularidad elude, por tanto, los marcos tradicionales del pensamiento ontológico. En este contexto, el acontecimiento no se define por su “ser”, sino por su llegada. Derrida (1998) subraya que el hecho de que “haya algo y no más bien nada” pertenece a una

dimensión más fundamental que el "ser". Así, mientras el pensamiento del *ser* se vincula al de las categorías y las esencias, el *hay* atañe a algo más elemental: que algo acontezca.

El acontecimiento y la performatividad

Por otra parte, el acontecimiento no puede reducirse ni negarse. Esto comporta una resistencia a la conceptualización; su llegada implica un desborde de los marcos conceptuales conocidos. En este contexto, Derrida (1998) subraya que esta noción está relacionada con el verbo *venir*, el cual no puede reducirse a ninguna categoría del ser. Esto sitúa esta llegada fuera del *ser*. Aquí el imperativo *ven* actúa como llamado o convocación; no se trata simplemente de una palabra que describe o representa, sino de un acto que interpela y convoca. Este llamado no se dirige hacia algo que ya es, sino hacia lo que aún está por venir. De allí deriva su dimensión performativa. Aquí se vuelve clave la iterabilidad; así como todo acto performativo depende de su repetibilidad/huella, la (re)aparición del acontecimiento no lo neutraliza, sino que hace posible su singularidad. En este sentido, los términos asociados a *venir* intentan capturar la naturaleza de esta irrupción, aunque no logran colmar su totalidad. El acontecimiento escapa a los marcos establecidos por el lenguaje, pues excede lo que puede ser dicho o pensado. Ello pone de manifiesto su naturaleza dinámica y su resistencia a ser completamente delimitado. Esta dinámica refleja su apertura, puesto que no solo desafía las categorías tradicionales, sino que también pone en evidencia su carácter impredecible y singular.

En síntesis, este enfoque no solo amplía la comprensión del presente, sino que también establece un vínculo profundo entre el acontecimiento, la *diferancia* y la alteridad. De este modo, Derrida introduce un marco teórico que permite reconsiderar la experiencia como algo dinámico, marcado por la llegada de lo intempestivo y resistente a ser subsumido en categorías ontológicas tradicionales.

Teoría de la sensación deleuziana

Se ha observado que, al referirse a ciertos fenómenos artísticos como la *performance*, el *happening* o el arte de acción —sobre todo en aquellas prácticas surgidas a mediados de los sesenta y setenta— estas prácticas emergen en un espacio de desplazamiento referencial, desligado de la representación, de la narración y en un tiempo propio. A su vez, se infiere de aquí que el carácter intrínseco del acontecimiento o campo trascendental-inmanente deleuziano, que está atravesado por el tiempo del acontecimiento (Aión), se ve reflejado en las artes y en el tiempo de la *performance*. En este punto cabe preguntarse de qué modo el campo trascendental-inmanente juega un rol decisivo en la relación entre la estética trascendental y la estética subjetiva. Por este motivo, es relevante introducir aquí un análisis sobre el lugar que ocupa la “sensación” en el campo trascendental deleuziano. Esta sección expone cómo este espacio —que se denominará aquí *sui-referencial*¹⁷— puede reconocerse en la estética deleuziana bajo la figura del “signo encontrado”, donde se está ante una multiplicidad de singularidades en un devenir ilimitado que encuentra su sentido en el rol inmanente de la imaginación. Aspecto que responde a un giro en la noción de la facultad de la sensación propuesta en Kant.

La sensación: el signo como campo diferencial trascendental-inmanente

Resulta pertinente plantear cómo la “sensación” adquiere un rol importante en la estética deleuziana y cómo configura un campo diferencial de intensidades que forman una parte constitutiva del conocimiento. Deleuze desarrolla su tesis a partir de los análisis de la estética kantiana. El autor pretende integrar una estética trascendental —determinada por las condiciones del tiempo y del espacio— con una estética subjetiva —determinada por el sentimiento de placer y dolor—, la cual se corresponde con el juicio del gusto. En este punto, cabe aclarar con mayor

¹⁷ Para mayor precisión en el uso del término, en esta sección emplearemos el concepto de *sui-referencial*, para designar este campo “trascendental-inmanente” en el que cada signo encontrado genera su propia condición referencial.

precisión el nexo entre la estética kantiana y la estética de la sensación que desarrolla Deleuze. Si bien el proyecto deleuziano retoma elementos fundamentales de la *Crítica del juicio*, su orientación se aleja del marco representacional propio del pensamiento kantiano. Mientras Kant funda el juicio estético en la libre armonía entre la imaginación y el entendimiento, Deleuze se distancia de este marco al introducir una estética basada en la intensificación de fuerzas. En lugar de un sujeto que reconoce una forma como “bella”, Deleuze concibe una experiencia donde la forma se disuelve en un campo de fuerzas. En consecuencia, Deleuze entiende a la experiencia estética como acontecimiento singular que desborda la normatividad formal.

Asimismo, como sostiene Pachilla (2021) en *De las dos estéticas kantianas a la lógica de la sensación deleuziana*, esta empresa no es tan fácil, puesto que no basta con simplemente integrar ambas teorías debido a que estas son insuficientes para dar constancia de la totalidad de la sensación. Por lo que el autor sostiene que hay que preguntarse por aquello que adviene antes de cualquier subjetividad u objetividad, es decir, por las condiciones de emergencia del sujeto y del objeto, y así alcanzar aquello que permanece exterior a ambas estéticas kantianas, a saber: «la cosa en sí». Por otro lado, en *Deleuze's Theory of Sensation* (1996), W. Smith sostiene que para dar cuenta de una reformulación de estas dos estéticas, Deleuze recurre a la teoría de los dos tipos de sensaciones de Platón, donde distingue: “Aquellas que dejan la mente tranquila e inactiva, y las que la obligan a pensar” (Smith, 1996, p. 30). La primera se corresponde con un tipo de sensación vinculada al reconocimiento, ejemplo “esto es un dedo” y en segundo lugar las que Deleuze denominará como “signos”. En las primeras —en palabras de Platón— no se cuestiona lo que aparece; no se pregunta qué es un dedo, y ello se debe a que hay un reconocimiento de lo que se ve: el objeto se presenta como una unidad idéntica a sí misma. Platón dirá que esta clase de “sensación” pertenece a la dimensión de las cosas limitadas y medidas o de las asignaciones de sujeto (Deleuze, 1989).

Deleuze en *Filosofía crítica de Kant* (2008) dirá que la representación de un objeto implica una recuperación activa de lo que se presenta ante nosotros. Esta recuperación implica una unidad, y las fuentes de estas representaciones son: la imaginación, el entendimiento y la razón. Esto es lo que en Kant se entiende como el funcionamiento armonioso de nuestras facultades; en contraste, esta unidad se contrapone a la diversidad que es parte de la sensibilidad. Este reconocimiento es lo que W. Smith (1996) subraya como correlato de lo que Kant denomina “sentido común”, y lo que Deleuze (2008) indicará como (*sensus communis logicus*) en oposición a un juego libre e indeterminado (*sensus communis aestheticus*). Aquí el sentido común está dado por el sujeto; este es el principio ordenador. Deleuze (2008) aducirá que esta es la condición subjetiva de toda “comunicabilidad”. El problema para Deleuze es que Kant no renuncia al principio subjetivo y a la naturaleza armoniosa de las facultades (sentido común). En esta línea, W. Smith dirá: “Así, en Kant, el «objeto en general» u «objeto-x» es el correlato objetivo del «yo pienso» o de la unidad subjetiva de la conciencia” (Smith, 1996, p. 30). Este aspecto es disuelto en la teoría deleuziana en la síntesis pasiva.

Por otro lado, está la segunda clase de sensaciones (signos), aquellas que nos obligan a pensar. Si bien el entendimiento intenta identificarlas, estas ya no son objeto de reconocimiento; su naturaleza se les escapa. Debido a que forman parte de un encuentro fundamental. Smith (1996) resalta —en palabras de Platón— que estas son «sensaciones simultáneamente opuestas», por tanto, no son reconocibles como objetos, sino que refieren a relaciones sensibles. Aspecto que se ha presentado en el cap. *El acontecimiento como el lugar de la paradoja*, donde señalamos que el sintagma «Alicia crece» refiere a que Alicia “crece” en los dos sentidos a la vez. Esto remite a la dimensión mencionada por Platón, la del puro devenir sin medida o devenir-loco (Deleuze, 1989). En esta línea, Smith (1996) añade: “Un dedo nunca es otra cosa que un dedo, pero un dedo grande nunca puede ser duro sin ser también blando, y así sucesivamente” (Smith, 1996, p. 31). En definitiva, lo que Platón fundamenta es que será la sensibilidad quien forzará a la inteligencia a indagar en los opuestos y a distinguir las apariencias que se

presentan ante nosotros, lo que a su vez invita a la memoria a recordar las formas inteligibles (Smith, 1996).

De modo que, en este punto, comienza a tener relevancia para la conformación de una estética deleuziana las tensiones y discordancias que se dan entre las relaciones de lo sensible —en contraste con las cualidades de los objetos singulares—, puesto que son las sensaciones opuestas las que desconciertan e invitan a la indagación sobre el objeto. Por lo que ya no se presenta el reconocimiento de un objeto que aparece ante nosotros mediado por la relación de concordancia entre las facultades (la imaginación, el entendimiento, la razón), sino la relación entre sensaciones, a veces muy dispares. No obstante, esta tensión no se da solo entre cualidades contrarias, como por ejemplo grande/chico, alto/bajo, sino que esta relación es más compleja. Por este motivo, Smith (1996) indica que para Deleuze tiene fuerte importancia la figura de Proust, ya que es este quien introduce, en *En busca del tiempo perdido*, una gama amplia de contrarios de este segundo tipo de sensaciones, que ya no se ven meramente como contrarios, sino que implican matices mucho más complejos.

Deleuze (1995) sostendrá *que* el trabajo de Proust está basado en el aprendizaje de los signos y es de ahí en donde sorprende por su pluralidad. Para Deleuze (1995) los signos no son evidentes; hay que interpretarlos, como si fueran jeroglíficos. Cada mundo (el amor, el arte, lo social, etc.) es un campo semiótico específico con sus propios códigos. Así, tenemos, por un lado, que “las cualidades sensibles [...] son signos verídicos que de inmediato nos proporcionan un gozo extraordinario [...] signos materiales” (Deleuze, 1995, p. 21), como puede ser el sabor de una magdalena, que proporciona placer y alegría de inmediato, pero que, sin embargo, a pesar de esa potencia inmediata no se basta por sí solo como signo hasta no comprenderse desde una esencia ideal. En esta línea, Smith (1996) destaca que hay dos momentos en el contacto con el signo: por un lado identifica una “tentación objetivista”, en la que el sentido del signo se ancla en el objeto, y por otro, una “compensación subjetiva” que lo encuentra en la asociación de ideas. Lo importante es que el héroe descubre que la verdad de los signos

trasciende el estado de la subjetividad y las propiedades del objeto mismo. Aquí, W. Smith (1996) introduce una distinción fundamental, la del “objeto reconocido” vs “el signo encontrado”. Recurriendo a las palabras de Deleuze, el autor resalta: “El pensamiento nunca es el producto de una disposición voluntaria, sino más bien el resultado de fuerzas que actúan sobre el pensamiento involuntariamente desde el exterior” (Smith, 1996, p. 32).

Por este motivo, Deleuze recurre a las síntesis pasivas —aspecto presentado anteriormente en el cap. *Las tres síntesis del tiempo en Deleuze*—, las cuales son previas a cualquier concepción del sujeto sobre el objeto. A este respecto, y como bien indica Pachilla (2021), no tenemos las síntesis y el objeto sintetizado separados; en su lugar, los “agentes” de las síntesis son, a su vez, el resultado de síntesis anteriores, las cuales derivan a su vez de síntesis previas. Este aspecto, subraya el autor, aproxima a Deleuze a la teoría whiteheadiana de las aprehensiones como unidades mínimas del devenir, donde los objetos son sustituidos por eventos. Por lo tanto, la característica principal del signo para Deleuze, debido a su carácter problemático, es que tiene la facultad de perturbar el alma, de dejarla perpleja, de aquí la paradoja como principio precedente en el pensamiento de Deleuze.

En este punto es preciso volver a los aportes de W. Smith (1996) quien subraya que esta facultad de la sensación liberada del reconocimiento es lo que para Deleuze se encuentra ya en la *Crítica del juicio*, donde la sensación se encuentra liberada del sentido común en la imaginación. Deleuze en *Filosofía crítica de Kant* (2008) señala que la forma superior de la facultad de la sensación está desligada de la razón y de cualquier interés especulativo o práctico, por tanto, es desinteresada. Esta no tiene dominio, no es legisladora de ningún objeto o estados de cosas del mundo, por tanto, la facultad de juzgar es autónoma. Aquí entra en juego la imaginación, ya que es la que tiene la facultad de relacionarse con el objeto individual indeterminado. La imaginación aquí, dirá Deleuze (2008) “esquematiza sin concepto”, sin embargo, el autor subraya que esta hace algo más que solo esquematizar, hay una concordancia libre e indeterminada entre

facultades: de la imaginación en tanto que libre y del entendimiento en tanto que indeterminado. De aquí se deduce el sentido común o la universalidad del gusto estético. Cabe añadir que, a diferencia del juicio estético “esto es bello” tenemos el juicio estético de “lo sublime”. Deleuze (2008) indica que esta última no tiene relación con una reflexión formal. A lo que añade: “El sentimiento de lo sublime se experimenta ante lo informe o lo deforme (inmensidad o poder)” (Deleuze, 2008, p. 90). Por lo que es en la tercera crítica, en la “Analítica de lo sublime”, donde la facultad se enfrenta a su propio límite: aquí la facultad de la imaginación y de la razón entran en *discordancia*. Así en lo sublime, el placer y el dolor, como opuestos, se integran en una misma sensación. Deleuze (2008) distingue aquí entre lo sublime matemático, asociado con lo inmenso, y lo sublime dinámico, vinculado con la potencia, donde se ponen en juego la facultad de conocer y la facultad de desear. Este colapso, como acentúa Smith (1996), produce una escisión entre lo imaginable y lo pensable, lo que conlleva que cada facultad se enfrente a su propio límite diferencial. Aspecto que se extiende a todo el proyecto deleuziano.

Por otra parte, Deleuze (1995) sostiene que el signo es desmaterializado y que encuentra su sentido en una esencia ideal. Smith lo señala de la siguiente forma: “El signo no es un ser sensible, ni siquiera un ser puramente cualitativo (*aistheton*), sino el ser después de lo sensible (*aistheteon*)” (Smith, 1996, p. 34). El signo no puede ser reconocible desde el punto de vista empírico, es decir, captado por nuestras facultades de forma armoniosa y subordinado al sentido común; por el contrario, este desestabiliza las coordenadas del reconocimiento. En cambio, este puede presentirse desde el punto de vista trascendental: el signo no representa una idea, sino la huella de una fuerza, de una “idea inmanente” o “campo diferencial” que atraviesa nuestra experiencia (Smith, 1996). En suma, el signo emerge de las diferentes relaciones que se dan en el campo trascendental-inmanente. Aquí lo que subyace es el campo diferencial de las intensidades entre las singularidades nómades que posibilitan la percepción de los objetos como unidades.

A este respecto, y siguiendo con esta línea de ideas, W. Smith (1996), trae como ejemplo la tesis de Salomon Maimon quien retoma a Leibniz, en una revisión de la teoría kantiana. Maimon resalta que Leibniz proponía que las percepciones conscientes no tenían que relacionarse con objetos reconocibles, sino con aquellas percepciones minúsculas inconscientes. Así distingue las percepciones “moleculares” inconscientes de las “molaes” conscientes. Afirma que para que se produzca el registro de una percepción consciente es necesario que se introduzca una relación diferencial. Para esto pone como ejemplo la percepción del color verde, donde pueden percibirse el azul y el amarillo; no obstante, cuando la percepción de estos dos últimos disminuye, el verde se forma por su relación diferencial. Por otra parte, cada color puede ser determinado por su diferencia con otro color. W. Smith (1996) subraya que estas percepciones inconscientes son los “elementos genéticos ideales” y lo que Maimon denominó “diferenciales de la conciencia”. Agrega: “Una percepción clara (como el verde) se actualiza cuando ciertos elementos virtuales (amarillo y azul) entran en una relación diferencial” (Smith, 1996, p. 35). Estas relaciones diferenciales serán lo que Deleuze entiende por “idea inmanente”. Así, las diversas singularidades que se interrelacionan producen un efecto, el cual es denominado como “signo”. En síntesis, la teoría deleuziana de la sensación desplaza el juicio estético kantiano hacia un campo de intensidades. El signo encontrado, lejos de remitir a un objeto reconocible, introduce al sujeto en un devenir de diferencias. Esta concepción sitúa a la sensación en un plano trascendental-inmanente donde la estética ya no se enfoca en la armonía formal, sino en la potencia del encuentro sensible.

Ser, tiempo y presencia: una lectura desde Derrida y Deleuze

La noción de “presencia” ha sido problemática y puesta en duda desde las teorías posestructuralistas del significado; ya se expuso —en el capítulo primero— cómo Derrida pone en entredicho la metafísica de la presencia. Cabe señalar, además, lo que expondrá en *Ousia y gramme* con relación a *Sein und Zeit*: “Lo que, en el orden ontológico-temporal, quiere decir «presencia» (*Anwesenheit*) es «la

determinación del sentido del ser como *parousia* o como *ousia*. El existente es captado en su ser como «presencia» (*Anwesenheit*)” (Derrida, 1994, p. 65). Esto implica que la unidad del objeto es definida por una noción de tiempo presente. Lo que plantea Derrida es que la historia de la filosofía está fundada bajo esta noción de “presencia” y subraya que esto se remonta al *Poema de Parménides*, donde en el “*legein y el noein*” prevalecía lo permanente bajo una “estructura temporal” del tiempo presente. Este aspecto permaneció así desde Parménides a Husserl. Sostendrá el autor: “La experiencia del pensamiento y el pensamiento de la experiencia nunca han tenido que ver sino con la presencia” (Derrida, 1994, p. 71). Asimismo, las nociones de causa y sustancia estarían fundadas en una noción de tiempo aristotélica.

En esta línea, Derrida (1994) señala que la interpretación aristotélica sitúa al tiempo como una aporía: el tiempo tiene por esencia el *nun*, que se traduce por *instante* traducido como “ahora”. Esto determina que el tiempo sea pensado como algo que no es, puesto que nunca estamos en un presente pleno: “En un sentido, ha sido y ya no es, en otro sentido, será y no es todavía” (Derrida, 1994, p. 73). Pero si el tiempo forma parte de los no-seres, no puede participar de la sustancia (*ousia*). Esto conduce a pensar que el *nun* es intemporal, es determinado como núcleo intemporal, como señala Derrida: “[esto se debe a que se presenta] un tiempo que lo niega determinándolo como ahora pasado o ahora futuro” (Derrida, 1994, p. 73). Pero para ser un ser es preciso no devenir (Derrida, 1994). Por tanto, la *ousia* co-pertenece a la presencia, de ahí que el ser sea lo que es. El autor concluirá: “El ser, el presente, el ahora, la sustancia, la esencia, están ligados, en sus sentidos, a la forma del participio presente” (Derrida, 1994, p. 74).

En esta línea, Merleau-Ponty expone que el problema de esa positividad de una presencia plena reduce y separa “las cosas” de un fondo en continuo devenir. Para el autor, “la cosa” y las propiedades de las cosas que hacen que ella “esté” implicada con nuestra experiencia dependen a su vez de otros elementos derivados. Señala: “La cosa, la piedra, el caracol, [...] no tienen el poder de existir contra viento y marea, son solamente fuerzas suaves que desarrollan sus

implicaciones a condición de que estén reunidas circunstancias favorables” (Merleau-Ponty, 2010, p. 148). En Merleau-Ponty surge el aspecto estático de esta presencia, lo inerte de un tiempo presente, que va en contraposición a lo efímero y a lo circunstancial. Plantea, por tanto, que la identidad de la cosa misma excede la experiencia sobre ella. Dicho esto, si pensamos que el ser de las cosas no puede ser reducido a un tiempo o estructura temporal “presente”, ya que la “presencia” como tal no puede ser excluida de otros elementos, entonces, ¿cómo se constituye este *ser* de las cosas? Esta pregunta excede el presente análisis, no obstante, y a este respecto, en Deleuze esta “presencia” es puesta en entredicho y es desplazada por un campo diferencial, que imposibilita que la cosa esté reunida sobre sí misma. El campo trascendental-inmanente deleuziano se distingue de los objetos del mundo como unidades idénticas a sí mismas (esencias). Aquí el acontecimiento surge como fondo y como accidente, como campo diferencial donde ya no se diferencia forma y contenido, sino que la “presencia” está atravesada por un cúmulo de intensidades —“histeria”—, sostendrá Deleuze.

El arte háptico en el pensamiento deleuziano

En la estética de Gilles Deleuze, esencia y accidente convergen, y dan lugar a lo que llama arte háptico, concepto desarrollado en *Lógica de la sensación*. El arte háptico —vinculado a un arte egipcio del bajo-relieve—, donde el ojo opera en el campo de lo táctil anulando la distinción entre fondo y figura, se contrapone a un arte óptico que organiza la mirada distante a través de la perspectiva. Para ilustrar esta lógica de la presencia, el autor introduce los análisis de la obra del artista Francis Bacon —donde forma y fondo se entrecruzan en un mismo plano—. Este “plano” se corresponde en la terminología deleuziana con la multiplicidad del campo diferencial: un espacio en el que los elementos no remiten a una esencia, sino que emergen de relaciones de fuerza.

Para profundizar sobre esta idea y sobre el arte háptico recurriremos a los análisis de Mireille Buydens (2005) en *Sahara: L'esthétique de Gilles Deleuze*. Análisis que se ancla en la frase del pintor Francis Bacon “Quería pintar el grito más que el

horror”¹⁸. Aquí se introduce una distinción entre lo que sería capturar la sensación en la obra y lo que sería lo sensacional. Buydens (2005) subraya que pintar lo sensacional sería representar el objeto, narrar la historia de un personaje. Añade: “Es el proyecto de todo arte figurativo: hacer visible lo visible, exponer las formas y las relaciones entre estas formas” (Buydens, 2005, p. 100). Cabe advertir que Bacon busca desplazarse de esta dimensión narrativa y de la representación de los objetos del mundo en el sentido tradicional. A su vez, cabe destacar que Deleuze (1984) afirma que hay cierto vínculo entre el “cuerpo sin órganos” de Artaud y el hecho intensivo manifiesto en la obra de Bacon. Recordemos que esta noción de lo narrativo asociado a lo representativo se ha presentado también en el contexto del teatro clásico. El autor acentúa que el cuerpo sin órganos es “carne y nervio”, a lo que añade: “Una onda le recorre y traza en él los niveles; la sensación es como el encuentro de la onda con las fuerzas que actúan sobre el cuerpo” (Deleuze, 1984, p. 28), donde la sensación deja de ser representativa para tornarse real. La noción de presencia en Deleuze se hace patente bajo esta figura amorfa, el sujeto figurado se transforma en un cuerpo sin determinaciones, atravesado por esas múltiples intensidades que agrietan la fisura entre el objeto como forma y el sujeto que percibe. Bacon busca un arte que atravesase nuestra experiencia mediante fuerzas liberadas desde el interior, donde cada trazo debe ser un «poder en acción» (Buydens, 2005). Así, “el grito” en la obra de Bacon pertenecería al mundo de las intensidades, de las fuerzas y las potencias, en contraste, “el horror” entraría en la dimensión de la escena, sería la representación sensacional de la obra.

En esta línea dirá Deleuze: “La sensación no es cualitativa y cualificada, no tiene como realidad intensiva la que determinan los datos representativos, sino la de las variaciones alotrópicas. La sensación es vibración” (Deleuze, 1984, p. 28). En otras palabras, Buydens (2005) añade que este arte no busca representar el mundo de las formas, sino “*presentar los flujos que actúan detrás de las cosas* (la fuerza de un grito), desgarrando sujetos y objetos como odres” (Buydens, 2005, p. 101). Bacon utiliza un recurso particular para sustraer su pintura del campo de la

¹⁸ David Sylvester, *The Brutality of Fact*: entrevista con Francis Bacon, p. 48.

representación narrativa: cerrar la figura, “Aislar la figura” dirá Deleuze, para evitar que esta se inscriba en la escena o relato. Para Deleuze (1984), los paisajes de Bacon —como *Figura en un paisaje* o *Figura estudio I*— constituyen una etapa de preparación de lo que posteriormente deviene en un conjunto de marcas libres y trazos asignificantes desprovistos de función narrativa. Ejemplos de este corrimiento son: *Paisaje* (1952), *Estudio de Figura en un paisaje* (1952) o *Dos figuras en la hierba* (1954)—. Esta tendencia la advierte Deleuze y lo señala Bacon en *L’art de l’impossible*.

Entre dos figuras, siempre se cuela, o tiende a colarse, una historia para animar el conjunto ilustrado. Aislar es, pues, la forma más sencilla, necesaria, aunque no suficiente, de romper con la representación, de romper la narración, de impedir la ilustración: atenerse a los hechos. (Buydens, 2005, p. 102)

Por su parte, Buydens (2005) indica que la huella que rodea a la figura es lo contrario de la escena, por tanto, la presenta y no la re-presenta. La autora sostendrá que representar es “*poner a distancia*”. Así, advierte que en este planteo deleuziano lo que aparece como análogo al arte figurativo es la figura del calco e indica que esta forma de representación posee tres características clave: (1) “La distancia inserta entre el representante (el pintor) y el representado (el objeto pintado), a través de la cual el primero analiza al segundo para extraer sus rasgos característicos, así como entre el representado y el espectador” (Buydens, 2005, p. 103). Como bien señala la autora, esta característica del calco está atravesada por la distancia y difiere de la *inmediatez* que se presenta en el campo trascendental deleuziano, acontecimiento, donde las singularidades están en relación recíproca; (2) “dependencia de las formas: representar es siempre representar algo cuyo contorno (forma) se pretende revelar” (Buydens, 2005, p. 103); y por último, (3) “el aspecto teatral, descrito para la representación *sensu lato*” (Buydens, 2005, p. 103). Este último, como se ha advertido, está relacionado con lo narrativo y con el aspecto sensacional. En contraste con esta forma de representación, que es característica del arte figurativo, se encuentra el rizoma. En el rizoma no hay distancia posible: está desprovisto de toda forma que permita una unidad; esa imposibilidad de dar forma lo pone en contacto directo, en una

“relación háptica”. Por consiguiente, el rizoma se distingue del calco. Este último es el modelo de cualquier sistema de formalización, y, por tanto, conlleva la idea de reproducción (Buydens, 2005). Por otro lado, el estatus de la línea, en la obra de Bacon, será abstracto, en tanto que no configura ninguna forma (Buydens, 2005).

A esto se añade que Buydens (2005) subraya que la obra de Bacon refleja una distinción entre lo que sería presentar fuerzas y representar formas. En esta línea, remarca dos movimientos en la obra de Bacon, el primero es *centrípeto*: es un movimiento envolvente que encierra la figura y el segundo, un movimiento *centrífugo*: surge del propio cuerpo presentado en el medio del cuadro, también denominado atlético; “un espasmo que retuerce la figura” (Buydens, 2005). Mediante este movimiento el cuerpo busca salirse de sí mismo, de su propia forma, liberarse de sus fuerzas para integrarse con el fondo. Destaca que una característica sustantiva de la pintura de Bacon es este esfuerzo de *deformación*. No obstante, para Deleuze (1984), no es el movimiento en sí lo que resulta de interés, sino la sensación, “*la acción sobre el cuerpo de fuerzas invisibles*” (p. 26). De igual manera, para Bacon, no es el movimiento lo relevante, sino lo que en ese movimiento centrípeto sucede sobre sí. Para Deleuze, Bacon pinta la indeterminación de los cuerpos frente al tiempo. Esto se evidencia por las variaciones de textura y color, que reflejan la acción del color sobre el lienzo. De este modo, Deleuze observa en Bacon una intención de mostrar las variaciones del color, a lo que añade: “Cronocromatismo del cuerpo, en oposición al monocromatismo del color plano” (Deleuze, 1984, p. 30). Ello conduce a recordar el “verdear” —aspecto presentado en la sección “El acontecimiento y el lugar de la paradoja”— como atributo y acción, este “entre” del lenguaje y los objetos del mundo.

Dicho esto y tal como se ha mostrado, la noción de inmediatez y de presencia, —el par presencia e historia— atraviesa toda la obra de Bacon. Los análisis de Deleuze (1984) muestran que la “presencia” es un aspecto importante de su pintura. ¿A qué se refiere exactamente Deleuze con esta presencia? Esta noción se

inscribe en lo que llama un arte háptico. Este se distingue de un arte óptico el cual constituye la conquista del arte griego: descubrimiento de los planos e invención de la perspectiva. Un espacio donde “forma y fondo” se diferencian. El autor sostiene que la representación clásica privilegia el accidente: una organización óptica que distingue el fenómeno —lo visible— de la esencia. Sin embargo, la emergencia del espacio háptico —que implica “ver-tocando”— reemplaza el antiguo espacio táctil-óptico, desplazando la búsqueda de la esencia donde el accidente se convierte en acontecimiento; no revela una esencia sino un entramado de conexiones. A este respecto, Buydens (2005) señala: “Háptica procede del griego *aptô*, que significa tocar, y designa, por tanto, una cierta posibilidad de la mirada consistente en sentir el objeto, tocándolo simultáneamente con todos los sentidos” (Buydens, 2005, p. 124).

En relación con esto, Deleuze sostiene que todo aquello que limite o constriña la experiencia sensorial —las formas y significados preestablecidos que puedan quedar encapsulados en una narrativa— se distingue de un arte háptico. En consecuencia, una característica fundamental de este arte es su naturaleza esencialmente *aformal* (Buydens, 2005). Por esta razón, para Deleuze la pintura y el color, a diferencia de los juegos de luces que caracterizan al arte óptico, constituyen la auténtica función háptica. Deleuze dirá: “Por todas partes una presencia actúa directamente sobre el sistema nervioso, y vuelve imposible la puesta en lugar o a distancia de una representación” (Deleuze, 1984, p. 32). Es la negación de la relación tradicional entre forma y contenido (Buydens, 2005). En síntesis, un arte háptico está dado por su proximidad, e inmediatez entre el sujeto-objeto, entre el espectador y la obra, y esto es posible en un campo diferencial inmanente donde no hay determinaciones, sino multiplicidades en contacto.

En definitiva, puede concluirse que una caracterización de la representación en términos de distancia, forma y teatralidad —elementos constitutivos de la representación clásica en el arte— se contrapone a la inmediatez, actualidad y multiplicidad del acontecimiento. Siendo este último un aspecto reiterado en el

desplazamiento de las prácticas artísticas hacia la década de los años sesenta y setenta. En esta línea de ideas, ya se han presentado en el primer capítulo los aportes de Soto Calderón en *El desgarrar de las imágenes* sobre esta salida de la representación tradicional en términos de un objeto que se constituye por una distancia frente a un sujeto. Pensar la escena completa —en Soto Calderón— no supone pensar la escenificación teatral en términos de una narrativa lineal, sino considerar el campo de interacciones y de intensidades que se entretajan en él, o lo que en Derrida es el espacio donde lo continuo y discontinuo se entrecruzan. Dicho esto, a continuación se analizará esta perspectiva háptica a partir de los aportes de Jacques Derrida.

Derrida sobre El tocar, Jean-Luc Nancy: el tacto como acontecimiento del límite

En *El tocar*, Jean-Luc Nancy, Derrida (2011) rearticula el tacto como acontecimiento del límite: desde la irrupción (síncopa) y el espaciamiento —que abre la *téchne* y la ecotecnia de los cuerpos—, como condición del contacto sin fusión, hasta la “visión próxima” en Deleuze y la “excripción” en Nancy. Derrida (2011) examina la relación entre la vista y el tacto y argumenta que, aunque en la historia de la filosofía se ha considerado la visión como constitutiva de la intuición, también comporta un componente táctil. Por ello, introduce el tacto como un elemento crucial de la experiencia del mundo. Frente a esta problemática ontológica de la vista y del tocar, incorpora los aportes de Jean-Luc Nancy, quien examina la experiencia de “sentirse” como toma de conciencia de uno mismo y de “sentirse tocado” por el límite. Derrida (2011) subraya que la experiencia está dada por el límite inherente al acto de tocar: “tocar un límite”. Este acto incluye no solo la experiencia física, sino también el conocimiento y la imaginación. Derrida se pregunta: ¿qué es tocar el propio límite? Se trata de una irrupción —lo que Jean-Luc Nancy denomina “síncopa”—, esto es, una ruptura de lo que podría presentarse como una experiencia homogénea o continua del mundo. A partir de esta reflexión, propone una revisión crítica del concepto de “tocar”: es necesario

replantear los significados y las simplificaciones asociadas a dicha noción y desplazar la cuestión hacia otros contextos que no se reduzcan al ámbito de la experiencia física. De ahí su pregunta: “¿Qué decimos, por ejemplo, cuando nos proponemos «tocar una palabra»? [...] ¿Cómo tocar una palabra? ¿Y cómo dejarse tocar por una palabra? ¿Por una palabra visible, audible, legible?” (Derrida, 2011, p. 168).

Derrida busca, así, replantear las categorías vinculadas al sentido del tacto, aspectos que, además, se ven atravesados por la ecotecnia de los cuerpos que instituye un contacto que solo ocurre como espaciamiento, donde proximidad no significa inmediatez. A su vez, a partir de los aportes de Nancy en *La risa, la presencia*, Derrida analiza la relación de la risa compartida con el tocar, el límite y la síncope. Esto introduce la idea de que las experiencias emocionales y físicas que surgen de la risa compartida ponen en evidencia una relectura de las nociones tradicionales de la percepción. Así, la risa y la palabra generan un intercambio entre lo gestual y el significado. En esta línea, Jean-Luc Nancy introduce la risa en relación con la obra *Le désir de peindre* de Baudelaire, donde la risa aparece en relación con la experiencia del arte. En un fragmento citado de Baudelaire, se afirma: “Risa de burla, irrisión e ironía infinita: el sujeto del arte conoce esta materia como lo que estalla, explota, arde y desaparece” (Derrida, 2011, p. 171). Derrida señala que, en este contexto, la risa se ubica en el límite: un tocar sin tocar, un arte que no es un arte de la presencia, sino un tocar que se deja afectar por singularidades múltiples. A este respecto, el autor sostiene que dichas singularidades múltiples devendrán en presencia sin ser esencializadas. Derrida destaca un rasgo particular de estas singularidades: las diversas formas en que el tacto y otras experiencias sensoriales se manifiestan e interactúan entre sí en el contacto y en el límite.

De este modo, la noción de “estallan de risa” hace referencia a un momento de irrupción, un acontecimiento en el límite. Derrida se refiere a ello como “privilegio cuasitrascendental del tacto”, ubicándolo en una posición especial dentro de la estructura de la experiencia. Aquí introduce “el espaciamiento” como

una condición clave de esta experiencia —contacto sin fusión— que da lugar a la *tejn-e* y al sustituto protético (Derrida, 2011). Por espaciamiento entiende la separación que posibilita el contacto sin fusión. Así se abre un espacio virtual en el que se produce el contacto sin llegar a una fusión completa. No hay identificación; por tanto, el autor desvincula esta noción de “tacto” de la concepción tradicional asociada a la inmediatez. En Nancy, esto se manifiesta mediante un principio de divisibilidad diseminante, es decir, de un intervalo de espaciamiento que implica siempre una exterioridad. De este modo, Nancy pone en cuestión la intuición como norma del contacto directo con la experiencia del mundo. La intuición aludida remite a un intuicionismo de corte constitutivo, vinculado a la percepción y la presencia. Derrida (2011) subraya que hay un momento en la percepción visual en el que la visión se deja tocar, un punto de interdependencia de los sentidos —un “punto ciego”— donde el ver se convierte en tocar. Por ello, el autor sostiene que el intuicionismo es también hpto-trópico.

Para Derrida (2011), la relación háptica tiene una larga tradición en la historia de la filosofía y afirma que existe una conexión directa entre la verdad y lo háptico. Desde el *Fedón* de Platón —donde *haptetai* (tocar) nombra el acceso a la verdad— hasta Bergson, que subordina la visión al contacto, y Merleau-Ponty, para quien la percepción es coparticipación activa de los sentidos, se perfila una línea que desplaza el privilegio de la mirada. Este recorrido descentra la inmediatez intuitiva y afianza el carácter relacional del conocer: ver como tocar. En este contexto, Derrida remite al *Fedón* de Platón, donde se prefigura la relación entre el tocar y la verdad. En esta obra, Sócrates plantea una pregunta fundamental, cuestionando el momento en que la *psyché* entra en *contacto* con o toca (*aptetai*) la verdad (Derrida, 2011). Aquí, el conocimiento y el tacto se relacionan. La respuesta de Sócrates es que la verdad será revelada cuando no esté alterada por la vista o por el oído. Entonces, advierte el autor que la verdad no se revela en el sentido literal del contacto físico, sino como forma figurada del tocar, por tanto, la verdad resulta ser intocable (Derrida, 2011). Además, Derrida señala que desde Platón a Bergson y de Berkeley a Husserl, se ha privilegiado una forma de conocimiento *eidético*; en otras palabras, del estudio de las formas y las

esencias, dadas por las formas visibles. No obstante, Derrida sostiene que esta supremacía de la visión viene acompañada también por un intuicionismo que se complementa en una dimensión háptica, la cual completa la experiencia visual y satisface el deseo de presencia. Este aspecto háptico también se presenta en Bergson, quien subordina la visión al contacto. Derrida señala que, al igual que Platón, Bergson jerarquiza los sentidos; sin embargo, en su caso, el tacto ocupa una posición privilegiada. Hay una relación entre la visión y el contacto, donde se produce un movimiento que va de lo escópico a lo háptico. Este aspecto se relaciona con la postura de Merleau-Ponty, quien argumenta que la percepción no es pasiva, sino que implica una co-participación activa de los sentidos, donde el ver se transforma en un tocar. Derrida sostiene que la convergencia de la multiplicidad de imágenes implica una fusión de la visión con el contacto. Por tanto, la visión intuitiva se mueve de lo óptico a lo háptico.

Por otra parte, Derrida (2011) también hará referencia a este devenir en *Mil mesetas*, donde Deleuze y Guattari introducen la “visión próxima”. Retomando a estos autores, Derrida subraya que esta sugiere una percepción más instintiva y corporal: “Una animalidad que no se puede ver sin tocarla en espíritu, sin que el espíritu devenga en un dedo, incluso a través del ojo” (Derrida, 2011, p. 184). No hay una visión pasiva que solo recibe, sino que involucra un movimiento activo en el que el ojo contrae —imaginativamente— lo percibido. Derrida, precisa que ese valor de presencia próxima determina y abarca virtualmente todos los sentidos. En referencia a los autores, Derrida (2011) destaca la congruencia entre el “espacio liso”, concebido como espacio fluido y sin puntos de referencia, y el espacio háptico y la visión próxima. En el espacio liso, las referencias no fijan coordenadas; se generan y se transforman en el propio desplazamiento: “la variación continua de sus orientaciones, sus puntos de referencia y sus empalmes; él opera de cerca a cerca” (Derrida, 2011, p. 186). En suma, la visión próxima convierte la mirada en “tacto a distancia”. Hay un deseo de continuidad con lo percibido.

Para Deleuze y Guattari, este término resulta más adecuado que “táctil”, porque no establece una oposición entre los sentidos. Si bien lo háptico es entendido como el sentido de lo táctil, en este caso es el ojo el que cumple una función que no es la suya, sino “otra”, generando así una relación con lo percibido más próxima e íntima, que abarca todos los sentidos. En Deleuze y Guattari, esta función háptica se encuentra en el “espacio liso” —en Derrida, se corresponde con “el cuerpo sin órganos” de Artaud—. Este espacio se caracteriza por ser continuo, sin segmentaciones, en contraste con un espacio estriado, segmentado y normado. No obstante, Derrida advierte que “lo continuo nunca está dado”; no experimentamos una realidad inmediata, una experiencia completa o pura. La experiencia siempre está mediada por estructuras perceptivas o cognitivas. En consecuencia, Derrida sostiene que hay una imposibilidad fenomenológica; hay algo de la naturaleza misma de la experiencia que conduce a estas aporías que operan en el deseo de proximidad. En paralelo a la visión próxima, Nancy radicaliza la no-inmediatez mediante la excripción.

Por otra parte, para contrastar con un intuicionismo centrado en lo inmediato, Derrida (2011) examina los aportes de Nancy, en “Corpus, autre départ”; allí el autor se enfoca en los conceptos de “separación” y “continuidad” de una manera más matizada, sosteniendo que la experiencia se encuentra fracturada y segmentada. Nancy desafía las concepciones tradicionales de continuidad, inmediatez y experiencia sensorial. Pone en entredicho un intuicionismo que está profundamente arraigado en la noción tradicional de experiencia. Aquí lo que el autor propone explorar —mediante la superposición de los sentidos— es cómo se definen los límites que los unen y los separan. Argumenta que se presenta una pluralidad de límites en la que los sentidos interactúan; esta posición se aleja de toda homogeneización de la experiencia. En Nancy, la experiencia de tocar no es una experiencia homogénea, sino local, modal y fractal, lo que da lugar a una experiencia compuesta de múltiples partes. A esto Derrida suma los textos *Une pensée finie* (1990) y *Corpus* (1992), donde Nancy explora el cuerpo y la experiencia, proponiendo una visión alternativa a la concepción tradicional de la inmediatez. Para Nancy, tanto la escritura como el tacto no pueden reducirse a la

mera inmediatez de la experiencia. Para abordar esta complejidad del tocar y la lectura, introduce el concepto de “excripción”, según el cual la escritura no es solo la expresión de un significado preexistente, sino que se constituye en la propia acción de escribir. Derrida sostiene: “El tocar como lectura o con la lectura como tocar” (Derrida, 2011, p. 189). A este respecto, añade las palabras de Nancy: “Hay que comprender la lectura como lo que no es el desciframiento, sino el tocar y el ser tocado, habérselas con las masas del cuerpo” (Derrida, 2011, p. 189). Nancy subraya que la lectura es un acto sensitivo, que implica una experiencia física y emocional; se es tocado por la lectura. No obstante, este acto no es inmediato, lo que refuerza esta ruptura con la inmediatez. Se sustituye la ontología de la presencia por una topología del espaciamiento. Nancy afirma: “No hay el cuerpo, no hay «el» tacto, no hay «la» res extensa. Hay que hay: creación del mundo, *tejné* de los cuerpos, pasaje sin límites del sentido, corpus topográfico, geografía de ectopias multiplicadas —y no u-topía” (Derrida, 2011, p. 191). En suma, Derrida sostiene que Nancy reestructura las nociones tradicionales del tacto, de lo cercano y de la experiencia, donde el contacto acontece como espaciamiento y la ecotecnia de los cuerpos y la *téchne* evidencian que toda experiencia háptica es ya mediada.

CAPÍTULO 3.

Desmaterialización del arte y conceptualismo en América Latina

El siguiente capítulo tiene como cometido analizar la desmaterialización del arte en el contexto latinoamericano en sus diferentes manifestaciones. Se propone examinar los desplazamientos en las formas de representación artística que se presentan en América Latina a partir de las décadas de 1960 y 1970, un período de profusa convergencia entre la praxis artística y las acciones sociales y políticas. En este contexto, se presenta un cambio en el régimen de representación: en lugar del objeto estable, se observa un viraje hacia prácticas que se centran en la acción y en el concepto, configurando un arte de rasgos performativos y tendientes a la inmaterialidad. En este capítulo se sostiene que, en América Latina, dicho concepto no implica meramente la desaparición de la materia, sino su transición hacia prácticas de acción y circuitos de comunicación; por ello, se hablará de conceptualismo —más que de arte conceptual— como táctica situada. Se entenderá por desmaterialización el corrimiento del énfasis desde el objeto estable a procesos, instrucciones, acciones y dispositivos de circulación y recepción; por conceptualismo, el conjunto de prácticas que instrumentalizan información y medios para intervenir contextos políticos y culturales.

En este marco, se presenta primero una breve genealogía del término “desmaterialización”, acuñado por Lippard y Chandler; luego, se examina su relectura regional a partir del *antihappening* y su articulación con los medios de comunicación masivos a partir de los aportes de Óscar Masotta, Roberto Jacoby y Eliseo Verón. Estos autores exploran cómo el arte se desvincula de la materialidad tradicional para centrarse en procesos conceptuales y comunicativos. Este análisis también incluirá una reflexión sobre los sistemas de signos y los procesos de significación, destacando la discontinuidad como un aspecto central. Asimismo, se estudiará cómo dicho término se inscribe en América Latina con ciertos

matices específicos, integrando aspectos políticos y sociales que derivan en lo que se conoce como *conceptualismo latinoamericano*.

En una segunda parte, se analizará el desplazamiento del formalismo y la desjerarquización entre forma y contenido, que subyacen al fenómeno de la desmaterialización del arte. Se considerará cómo esta concepción fue desafiada en el tránsito de la modernidad tardía hacia la posmodernidad, momento en que la forma deja de ser el eje principal del arte. Esta reorientación refleja una variación en las teorías estéticas que pasan de una valoración exclusiva de la forma hacia el reconocimiento de una dimensión crítica, histórica y relacional.

Desmaterialización del arte: una genealogía del término

La noción de “desmaterialización del arte” o “desmaterialización del objeto artístico” comenzó a incorporarse en referencia a algunas prácticas artísticas desarrolladas a principios de la década de 1960. Este término fue formalizado por algunos autores, como los estadounidenses Lucy Lippard y John Chandler, quienes en febrero de 1968 publicaron en la revista *Art International* (vol. XII, n.º 2) el artículo “The dematerialization of art”, que sirvió como prefacio a la obra de Lippard titulada *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, editada en 1973. En su artículo inicial, los autores indican que las artes de este período priorizan los procesos de las acciones artísticas por sobre el objeto tradicional. Así, el arte parece encontrarse en una encrucijada que articula dos caminos, aparentemente convergentes: el “arte como idea” y el “arte como acción”. Según este planteo, en la primera denominación la materia parece ser negada o convertida en concepto, mientras que en el segundo caso, el arte la convierte en energía y tiempo. Este último —el tiempo— emerge como elemento clave, redefiniendo la obra como un proceso. Aunque estos enfoques parecen opuestos, ambos convergen en prácticas que trascienden el objeto tradicional. Así, artistas como Judd, LeWitt, Whitman, Rauschenberg, entre otros, ilustran la integración entre ideas y acción, mientras que Robert Morris se destaca por explorar la idea desde diferentes perspectivas: como concepto, como objeto y

como *performance*. En este último enfoque, la *performance* se evidencia como un espacio de convergencia entre diferentes prácticas (Lippard & Chandler, 1968). Los autores también destacan algunas características distintivas de un arte altamente conceptual y minimalista: una mayor participación del espectador, el tiempo como factor importante en la experiencia artística, y una ampliación de los métodos artísticos.

Al citar a Schillinger y su libro *The Mathematical Basis of the Arts*, Lippard y Chandler introducen el término “posestética¹⁹”, que corresponde a la última etapa de las cinco fases del arte definidas por el autor en su tesis de la velocidad creciente. Según Schillinger, como se cita en Lippard y Chandler (1968), la historia del arte se divide en 5 etapas: (1) preestética (mimetismo biológico), (2) la estética tradicional del arte ritual, religioso y mágico; (3) la estética tradicional del arte por el arte (la expresión del yo); (4) la estética racional (arte experimental); y (5) la etapa científica, posestética (p. 107). La etapa posestética —o etapa científica— sucede a un período racional del arte y se vincula con el proceso de desmaterialización de la obra artística. En esta fase, el arte se fusiona con las formas y los materiales, lo que implica el desborde de sus límites. Esto conlleva un desplazamiento del énfasis tradicional en lo visual hacia una concepción más amplia, en la que las ideas y otros principios subyacentes adquieren relevancia.

Los autores sugieren, por tanto, que el arte ha transitado de un enfoque más intuitivo y sensorial hacia uno más lógico-matemático, que podría verse reflejado en movimientos como el minimalismo guiado por el lema de la Bauhaus “menos es más”. Esta etapa final, identificada por Schillinger, desplaza un arte modernista autoconsciente hacia un enfoque más amplio y menos limitado por estructuras tradicionales. Los autores afirman que esta desintegración anticipada por Schillinger se conecta con los cambios que se introducen en las prácticas artísticas a partir de 1958, los cuales incluyeron el uso de medios no tradicionales, como la luz, el sonido y las prácticas performativas que incorporaron el cuerpo como

¹⁹ También se puede vincular con el “arte posthistórico” que Arthur Danto plantea en *Después del fin del arte* (1999), según el cual este período se caracteriza por una etapa de información desordenada o “entropía estética”.

elemento central. Para Lippard y Chandler, esta revolución interdisciplinaria estuvo liderada por figuras como John Cage y quedó también implícita en el carácter antrópico que algunos artistas introducen en las obras mediante el desorden y el azar.

Al citar a Wylie Sypher, Lippard y Chandler (1968) destacan que la entropía —concebida como la idea de que el paso del tiempo se relaciona con el incremento del desorden y por tanto de una pérdida de estructura— se manifiesta también en el arte contemporáneo. Este concepto sugiere que en el arte las formas tradicionales tienden a desintegrarse, abriendo camino a expresiones más fluidas e inestables. La entropía resalta también el carácter temporal del arte contemporáneo, que ya no aspira a la permanencia, sino que se centra en explorar los procesos, los cambios y la transitoriedad en las obras, evidenciando su fragilidad frente al tiempo.

Lippard (2004) destaca que los artistas comenzaron a liberarse del estatus tradicional del objeto artístico, afirmando lo siguiente: “El arte conceptual significa una obra en la que la idea tiene suma importancia y la forma material es secundaria, de poca entidad, efímera, barata, sin pretensiones y/o «desmaterializada»” (Lippard, 2004, p. 8). Según la autora, esta liberación del objeto encuentra sus cimientos en Marcel Duchamp y en el grupo Fluxus. No obstante, la autora señala que, si bien la reivindicación duchampiana influyó en varios artistas, el nuevo arte de Nueva York tenía referentes más cercanos, como Ad Reinhardt, Jasper Johns, Robert Morris y Ed Ruscha (Lippard, 2004). Fenómeno que se extendió también en América Latina y otros países europeos. Mientras Lippard y Chandler describen una tendencia mayormente euroestadounidense, en América Latina el término se reescribe: la obra deviene evento de comunicación y materia social, desplazando el soporte hacia operaciones mediáticas (preparación–emisión–circulación–recepción). Esa torsión habilita el pasaje hacia el *antihappening* y el “arte de los medios”.

***Happening* y medios de comunicación de masas**

Siguiendo con esta breve genealogía del término, se destaca al teórico y artista Óscar Masotta, quien en 1967 publica *Después del pop: nosotros desmaterializamos*. En esta obra, la atenuación de la dimensión material se presenta bajo la referencia del constructivista ruso El Lissitzky, para subrayar que las innovaciones tecnológicas reducen la materia y valorizan la energía/tiempo. El constructivista ruso afirma: “La idea que actualmente mueve a las masas se llama materialismo: sin embargo, la desmaterialización es la característica de la época” (Masotta, 2004, p. 335). En este fragmento, el vanguardista remarca que, ya en la década de 1920, las innovaciones tecnológicas provocan la disminución del soporte físico, reemplazándolo por energía liberada; por ello, esta tendencia es un rasgo característico de la época.

Roberto Jacoby, en *Después de todo, nosotros desmaterializamos* (2000), publicado en la revista *Ramona*, reconstruye algunas conexiones históricas de la desmaterialización con las acciones desarrolladas en la Argentina de los sesenta. En su artículo, Jacoby subraya que la *comunicación* constituye un elemento central en las prácticas artísticas contemporáneas y sostiene que la antigua noción que se tenía del “objeto” como elemento espacio-temporal se ve transfigurada por las condiciones tecnológico-estructurales de la época. Por consiguiente, la información y la materia social se vuelven decisivos en los mecanismos estéticos de los conceptualismos contemporáneos. De este modo, este proceso resulta de la relación entre los medios de comunicación masivos y esa dimensión social, en diálogo con las dinámicas políticas. Además, Jacoby destaca que las prácticas artísticas de los años sesenta se desarrollan en un clima permeado por diversas corrientes filosóficas, tales como el existencialismo sartreano, las ideas de Lacan introducidas por Ó. Masotta, el marxismo, la lingüística, la semiología y el estructuralismo francés. Este marco contextual enriquece las propuestas estéticas y conceptuales de la época.

En este período, Roberto Jacoby, junto a Eduardo Costa y Raúl Escari, lleva a cabo las primeras experiencias en “el arte de los medios masivos de

comunicación” entre 1966 y 1967²⁰, consolidando prácticas que amplían las nociones tradicionales del objeto artístico. A modo de ejemplo, la obra *antihappening* o *Happening para un jabalí difunto* se considera no solo la primera obra de arte de los medios, sino también una de las primeras expresiones de arte desmaterializado en el contexto latinoamericano. Como describe Masotta (2004), entre junio y julio de 1966 Jacoby y Costa informaron a diarios y revistas de la existencia de un *happening* que no había ocurrido, con el objetivo de desencadenar la información y producir una “obra” que no fuera sino el mismo desencadenamiento (p. 201). Este gesto artístico, que cuestiona la relación del arte con los medios de comunicación, pone de relieve un cambio sustancial por el cual la obra desplaza su foco de la materialidad hacia el acto comunicativo. La cuestión central que se plantea el autor es: ¿a qué modalidad de expresión artística pertenece esta acción? A este respecto, Masotta (2004) plantea que, desde la posición de Roberto Jacoby, no se trata de un *happening* en el sentido convencional, sino de un *antihappening*. La diferencia radica en que no se habla de un arte inmediato —de las percepciones—, sino de las mediaciones. No se busca crear un evento efímero en un espacio-tiempo definido, sino realizar una intervención conceptual desarrollada a través de los medios de comunicación. Como señala Masotta (2004), la “materia” del *happening* pertenece al campo de la percepción —lo sensible, ligado a la experiencia física del espectador—, mientras que la “materia” de las obras producidas en los medios de información de masas sería más inmaterial (p. 201). En consecuencia, el sustrato del *happening* y las obras vinculadas a los medios de comunicación masiva operan en un registro distinto. El énfasis se desplaza de la experiencia inmediata de lo físico hacia una experiencia de las mediaciones, es decir, hacia la circulación de información. En este caso, la obra existe en el ámbito abstracto de los flujos comunicativos, transformándose en una construcción conceptual que depende de la dinámica de transmisión y recepción. El autor resalta que este marcaría un cambio en la materia estética, hacia una más sociológica. Así, el sustrato sociológico del

²⁰ Muchas de las experiencias de arte desmaterializado que ocurren en este período se recogen en el libro *Happening* (1967).

happening requiere de la comprensión del lenguaje de la sociología y de los hechos sociológicos en relación con la estética.

En esta misma línea, Eliseo Verón —en un texto escrito el 13 de mayo de 1967 y publicado en la revista *Ramona* (2000), bajo el título “Obra: Análisis inédito sobre un célebre caso de arte desmaterializado”— subraya el papel decisivo de los medios de comunicación como materia estética. Sobre la obra *antihappening*, indica que se compone de ocho operaciones distribuidas en cinco tiempos, las cuales varían entre la preparación del soporte, la emisión en los medios y la recepción. Estas operaciones constituyen el sustrato estético de la obra. Verón (1967/2000) resalta que esos mecanismos integran el sistema social y son, en sí mismos, sistemas de comunicación; la obra actúa sobre ellos y los convierte en su material operativo. Así, tomando como referencia los esquemas de comunicación de Jakobson, integra la noción de estética y la de los medios de comunicación, resaltando que los sistemas de comunicación centrados en su propio sustrato tienen una función poética. Verón (1967/2000) destaca que en el proceso de evolución de los géneros artísticos fue en aumento el interés por la función poética, en detrimento de la función referencial, la función expresiva y la utilitaria. Este proceso, que se ve claramente en el desarrollo de las artes plásticas, puede trasponerse a aquellas expresiones artísticas que integran la acción social, donde análogamente se ven desplazadas hacia el ámbito poético, dando origen al *happening*. El autor lo indica de la siguiente forma: “La destrucción de la función referencial o representacional característica del teatro [...] es uno de los aspectos que llevó al género *happening*” (Verón, 1967/2000, p. 47). De este modo Verón concluye que el *happening* es una poética de la acción social. Así, la posibilidad de una poética de los medios de comunicación implica para el autor que no hay una oposición radical entre el género del *happening* y la comunicación de masas.

Por otra parte, se advierte que en un escenario de intensos movimientos sociales y de profundas transformaciones, el uso del término “desmaterialización” se extendió a diversas prácticas artísticas insertas en una misma coyuntura. Resulta pertinente precisar el alcance de dicho concepto, situándolo en el contexto de la

condición posmoderna, donde —como señala Jean-François Lyotard— se inicia un proceso de “deslegitimación” del saber y una creciente crisis de los metarrelatos que organizaban y legitimaban el conocimiento en la modernidad, impulsado por el impacto de la tecnologías y por el redespliegue del capitalismo liberal. Como consecuencia, la sociedad se atomiza en redes flexibles de juegos de lenguajes heterogéneos, sin un metadiscursio que los unifique (Lyotard, 1991). En este mismo horizonte se sitúa la escuela de pensamiento posestructuralista, que cuestiona las nociones de verdad e historicismo contribuyendo a la crítica de los relatos totalizadores.

Asimismo, es pertinente aclarar que, en este trabajo, el término “desmaterialización” no se refiere en un único sentido a un desplome del soporte material. Si bien es notorio que los materiales se han vuelto más efímeros a partir de los medios tecnológicos, resulta insuficiente reducir el fenómeno solo a la crisis del objeto. Desde la perspectiva latinoamericana, la “información” y la “materia social” no sustituyen al objeto: lo resitúan en redes de circulación y recepción. Por otra parte, tampoco se postula un retorno al “idealismo” —en el sentido hegeliano—, donde los elementos estéticos desaparezcan de la escena frente a la simple expresión de una idea. La desmaterialización no “niega” la materia, sino que la relocaliza en protocolos, instrucciones y soportes de circulación; así, la vieja jerarquía forma/contenido se desarma en favor de dispositivos relacionales y críticos. A continuación se examina dicho descentramiento de la forma.

Descentramiento del formalismo: desjerarquización de la relación forma/contenido

Este apartado examina cómo el formalismo privilegia la forma y la percepción, las tensiones internas que genera respecto de la materialidad y el posterior desplazamiento posmoderno hacia el concepto, y prepara el paso hacia enfoques ontológico-históricos y la desustancialización de la obra que se articula en las

secciones siguientes. Conviene señalar que, en la concepción moderna del arte, el valor artístico residía, fundamentalmente, en las características puramente formales de la experiencia estética. Como indica Díaz Soto (2009), los formalistas consideran que el núcleo de la actividad artística es el “principio estético”, que tiene como fundamento lo sensible, lo cual deja de lado cualquier otro elemento, ya sea conceptual, moral o ideal. A este, se suma el “principio *poiético*”, que concibe al arte como una producción intencionada y reglada por objetos materiales (Díaz Soto, 2009). Ambos principios encierran una especificidad técnica y sensorial propia de cada manifestación artística; de ahí que “cada arte se dirigiría a producir resultados y efectos propios de una determinada esfera sensorial; y los soportes, recursos técnicos y procesos creativos [...] adecuados a dicha esfera sensorial” (Díaz Soto, 2009, p. 176).

Para la generalidad de los formalistas vinculados a las artes plásticas, el sentido de la visión ocupa un lugar central. En este contexto, Lizarraga (2014) —en un análisis sobre el proceso de transformación de la teoría del arte desde la estética kantiana hasta las corrientes formalistas del siglo XX²¹— resalta que Konrad Fiedler —siguiendo los aportes de Kant— sostiene que el arte posee sus formas *a priori* en la visión; en sus términos: “En el mundo del arte las cosas se presentan al ojo como contenidas dentro de formas definidas, ordenadas, regulares que constituyen ‘conexiones necesarias’” (Fiedler, 1958, como se citó en Lizarraga, 2014, p. 35). De ello se sigue que el arte moderno se asentará sobre las bases de la primacía de la forma y la estructura visual: así el arte ya no representa ni simboliza algo externo, sino que su valor radica en la organización interna de las formas que la componen. En esta línea, Fiedler —cuyos aportes se alejan en cierta medida del dualismo materia/espíritu— concibe el arte en términos de “pura visualidad”: una actividad intelectual y cognitiva, así como sensible. Tal como resalta Díaz (2009), el teórico del arte se adscribe a una ontología dinámica que reformula la dualidad sensible/espiritual o material/fenomenica. Así, Fiedler

²¹ Algunos aspectos importantes que los formalistas retoman de las ideas de Kant son: una estética sin finalidad práctica o conceptual y una experiencia sensible autónoma, basada en la forma y la percepción pura (Lizarraga, 2014).

(1914) cuestiona la distinción tradicional entre forma y contenido de origen kantiano y propone una tensión entre una estética de orientación formalista y otra de carácter contenidista o especulativa. Al respecto, señala: “La *estética especulativa* no se contenta con encontrar los elementos de la belleza en la forma; también exige un contenido significativo sobre las obras de arte” (Fiedler, 1914, p. 22). Enfatiza que, desde la perspectiva formalista, no deben confundirse las demandas estéticas con las éticas, pues el contenido, por sí mismo, no posee un valor estético. Sin embargo, plantea si la sensación estética puede ser estimulada solo por relaciones formales, argumentando que el contenido de una obra puede tener un efecto estético, al igual que la forma (Fiedler, 1914). En este sentido, agrega: “El contenido de una obra de arte que tenga un valor ético, no tiene por qué carecer de valor estético” (Fiedler, 1914, p. 23). Por tanto, forma y contenido se integran en la obra como una unidad indisoluble. Asimismo, se opone a la *Einfühlung*, entendida como una proyección emocional sobre el objeto artístico, y sostiene que tanto el artista como el espectador deben adoptar una actitud activa y operativa en la experiencia estética.

Díaz (2009) subraya que las divergencias al interior del formalismo trascienden los planteamientos de autores como Hanslick —quien plantea la primacía de la organización formal—, asentando las bases para esta corriente. Un ejemplo relevante puede ser el caso de Aloïs Riegl, quien en *Cuestiones de estilo* (1893) emprende una crítica hacia la técnica y el papel del material en la teoría de Semper. Desde una perspectiva hegeliana, Riegl otorga mayor valor al arte por su contenido —ideal o conceptual— que por su materialidad, entendiendo a la obra como una manifestación sensible de una idea.

Cabe mencionar el caso de Hildebrand, quien establece una identificación entre forma y visión, y además fusiona la *Sichtbarkeit* (visión-forma) con la *Einfühlung* (proyección emocional). Por su parte, Wölfflin concibe el arte como una transformación de los modos de ver, mientras que los juicios de valor se emiten en función de configuraciones ópticas o de estilo (Lizarraga, 2014). No obstante, como aclara la autora, Wölfflin no ignora el contenido de la obra, sino que

considera que este se manifiesta en y a través de la forma. En otras palabras, la forma actúa como portadora del espíritu de una época: una determinada “visión del mundo”. Ello lo convierte en un pensador bisagra entre el formalismo más riguroso —representado por Fiedler o Hildebrand— y una lectura del arte pautada por una coyuntura particular de la sensibilidad²².

Este recorrido formalista culmina con Roger Fry, quien hereda de Berenson, la idea de que el valor del arte reside en su capacidad para conmover a través de la forma. La emoción, en Fry, no depende del contenido representado, sino de la manera en que se organizan los elementos visuales.

De este modo, se destaca que la evolución de la corriente formalista se encuentra representada por autores como Herbart, Fiedler, Zimmermann y Hildebrand, y se amplía posteriormente a figuras como Berenson y Roger Fry. Teóricos que comparten —como remarca Lizarraga (2014)— la idea de la *forma* como núcleo central de la obra. Este panorama permite explicitar la tensión interna del formalismo: según Díaz Soto (2009), el formalismo se enfrenta a un problema irresuelto; ¿qué lugar ocupa la materialidad en la obra artística? Por un lado, la obra es autónoma —reivindica al arte como experiencia sensible pura—; por otro, depende inevitablemente de su sustrato técnico o material.

En consecuencia, esta tensión explica el quiebre que introduce la posmodernidad: prácticas como el conceptualismo, la *performance* o el videoarte desafían los marcos teóricos clásicos —perceptivo-formal—, pues las prácticas artísticas no se ajustan a la forma en el sentido tradicional, no dependen de un objeto material ni se basan exclusivamente en la percepción estética. Por el contrario, estas prácticas se desplazan hacia el discurso, adquiriendo una dimensión crítica y social.

En síntesis, esta concepción formalista —en la que las cualidades estéticas o visuales son consideradas el valor principal de las obras—, será puesta en cuestión durante el tránsito de la modernidad tardía hacia la posmodernidad. En este nuevo

²² Es decir, una lectura del arte anclada a sus aspectos locales y singulares —valores, creencias, modos de hacer y ser—, los cuales se inscriben a un contexto específico de la sensibilidad que difiere de una lectura formalista, orientada hacia aspectos más estructurales y estables.

contexto, entrará en conflicto con la corriente antiformalista, que pondrá en cuestión tal especificidad del arte. En este nuevo escenario, el “concepto” comienza a formar parte de las cualidades estéticas (Morgan, 2003). En este punto, se introduce la problemática entre el formalismo y el conceptualismo; no obstante, cabe advertir que esta oposición presenta matices. Esta tensión interna prepara el giro que, en la siguiente sección, se formula como “desmaterialización y ontología”, y abre asimismo la lectura derridiana de la mediación estética.

Desmaterialización y ontología: el arte más allá de la estética

En este apartado se examina la insuficiencia de los criterios estético-formales, frente a la emergencia del arte contemporáneo en continuidad con la tensión forma/contenido descrita anteriormente, y se justifica la necesidad de un marco ontológico-histórico que dé forma a sus modos de existencia. Osborne (2010) argumenta que la dificultad de comprender adecuadamente el arte contemporáneo a través de las fórmulas tradicionales se debe a un error que proviene de la confusión de dos términos del discurso artístico. En *El arte más allá de la estética*, el autor aborda dos enfoques: por un lado, el arte entendido como “estética” y, por otro, el arte como “ontología”. Mientras que la estética ha sido el campo de la filosofía que se ocupa del estudio del arte y la belleza —enfocado en la experiencia sensorial o emocional que las obras provocan, definida por sus cualidades formales—, ciertas prácticas y discursos no pueden comprenderse solo desde ese registro, en particular aquellas que introducen crítica social, política y teoría. Por consiguiente, con la llegada del arte contemporáneo, tanto la belleza como la forma resultan insuficientes como criterios exclusivos de valoración y caracterización. En consecuencia, un enfoque ontológico-histórico, que plantea que el arte está condicionado por su contexto histórico y social, permite ampliar y precisar esa comprensión. El autor sostiene que la confusión entre estética y arte dificulta la comprensión del arte contemporáneo, cuyo origen se ubica en la interpretación del término “estética” desde Kant hasta los románticos de Jena. En

este sentido, el arte contemporáneo plantea la resignificación de estos términos desplazando el énfasis desde el objeto hacia reglas, contextos y procesos.

Osborne (2010) sostiene que desde el siglo XVIII existen dos tradiciones: El arte como “estética” y el arte como “ontología”, entendiendo esta última, como una producción diferenciada y autónoma. En términos operativos, la primera privilegia la forma y la experiencia perceptiva; la segunda, las condiciones de existencia y los marcos histórico-institucionales de la obra. De estas se derivan dos problemas: en primer lugar, la confusión entre “estética” y “arte”; y, en segundo lugar, la imposibilidad de concebir la estética en relación con la historia, lo que conduce a olvidar la función performativa de esta última.

Cabe precisar que Osborne (2010) sostiene que el primer problema, relativo a la inconsistencia del término “estética” —que en la *Estética trascendental* implica el elemento sensible del conocimiento—, proviene de su extensión y aplicación en la *Crítica del juicio*, específicamente en los juicios del gusto. Para Kant, el término “estética” forma parte de la doctrina (*lehre*) del conocimiento (Osborne, 2010). En la crítica trascendental de la estructura del juicio del gusto, esta se abstrae de toda particularidad sensual concreta; ello deriva en una desviación del sentido original del término “estética”, que remite a las “cosas de la sensibilidad”. Por lo tanto, la crítica trascendental del gusto no es “estética” en su acepción original. En los juicios estéticos del gusto, la distinción ontológica entre *aistheta* (lo sensible) y *noeta* (lo inteligible) se desvanece (Osborne, 2010). Este corrimiento del sentido de “estética” prepara la bifurcación moderna entre una lectura estético-formal y otra ontológico-histórica del arte.

De este modo, la tercera Crítica de Kant amplió el significado de “estética” más allá de la aprehensión sensible (espacial y temporal) de los objetos de la intuición “externa” e “interna”, para incluir los sentimientos que acompañan las relaciones reflexivas (Osborne, 2010). Con todo, el autor sostiene que el problema no reside en esta extensión del término hacia una sensibilidad “autoafectiva”, sino en que esta “indiferencia” del juicio del gusto hacia el objeto (hacia su contenido histórico-social), excluye la dimensión cognitiva y relacional de las obras de arte.

Este olvido de la dimensión histórica de la estética la desvincula de la performatividad del arte, es decir, de su capacidad para intervenir y producir efectos y significados en el mundo. Esto se debe a que, para Kant, la belleza artística no se inscribe dentro de los parámetros de una belleza “libre” o “estéticamente pura”, lo cual impide una comprensión más profunda del término “arte”. Esto resulta especialmente relevante en el contexto contemporáneo, donde el arte está marcado por una fuerte dimensión cognitiva y político-ideológica.

Dicho esto, Osborne (2010) sostiene que, desde finales del siglo XVIII, coexisten dos tradiciones de la crítica de arte hasta la actualidad y se corresponden con los discursos filosóficos del “arte como estética” y del “arte como ontología (histórica)”. La primera tradición se inicia en Kant, pasa por Roger Fry y Bell y culmina en Greenberg; se sitúa en una teoría estética fundamentada en el naturalismo del Renacimiento y en la nueva ciencia óptica. La segunda tradición comienza en el romanticismo, y abarca a Hegel, Duchamp, el surrealismo y el constructivismo hasta el arte conceptual o lo que Osborne (2010) llama arte postconceptual. Esta última tradición se relaciona de manera activa con las transformaciones histórico–institucionales (autonomía artística), así como con las culturas políticas críticas de las formas dominantes, las cuales en la actualidad se fundamentan en un antiesteticismo postconceptual (Osborne, 2010). Por tanto, estas prácticas se fundamentan en una ontología histórica de la obra de arte, que se distingue del concepto tradicional de la obra, constituido en relación con el medio, la forma o el estilo. Los aspectos relevantes que forman parte de las condiciones de posibilidad del arte postconceptual son:

- 1) la indispensabilidad pero radical insuficiencia de la dimensión estética de la obra de arte; 2) la necesaria conceptualidad de la obra de arte; 3) el requisito crítico del uso anti-estético de los materiales estéticos; 4) el carácter radicalmente distributivo de la unidad de la obra de arte a través de la totalidad de sus instanciaciones materiales (y la inestabilidad de las fronteras empíricas de esta totalidad). (Osborne, 2010, p. 50)

Para Osborne (2010), esta indispensabilidad de la estética implica reconocer el carácter *necesario*, pero *insuficiente*, de la estética, lo cual apunta a desarticular el núcleo duro del arte conceptual, asociado al arte de Joseph Kosuth, así como al

grupo *Art & Language*. Osborne sostiene que el arte conceptual puso en evidencia el modo en que la estética no logra explicar plenamente la ontología del arte, al poner de relieve que el arte adquiere su significado de manera relacional e independientemente de su materialidad. Para Osborne, el arte postconceptual representa la condición histórico-ontológica de la producción artística contemporánea. En suma, la desmaterialización no suprime la dimensión estética, sino que la reinscribe en una ontología histórica de la obra; el valor ya no se agota en la forma ni en el objeto singular, sino en las condiciones de producción, circulación y recepción. De este modo, la estética permanece como dimensión necesaria pero insuficiente y opera integrada a esa ontología histórica de la obra. Este diagnóstico abre, en la siguiente sección, la vía derridiana de la “mediación” del juicio, que complejiza la relación entre forma, sensación y normatividad.

Entre naturaleza y espíritu: Derrida y la crítica kantiana del juicio

Para orientar la lectura, en esta sección se sostiene que Derrida relee la tercera crítica de Kant como una mediación entre naturaleza y espíritu cuyo centro es la facultad de juzgar; sin embargo, mostrará que esa mediación queda atravesada por una subjetividad sin objeto. En *La verdad en pintura*, Derrida (2001) subraya que Kant consideró necesario establecer un punto de unión de la dialéctica subjetiva-objetiva; en términos hegelianos, entre la dicotomía naturaleza/espíritu: “La tercera crítica supo identificar en el arte (en general) uno de los términos medios (*Mitten*) para resolver (*auflösen*) la “oposición” entre el espíritu y la naturaleza, los fenómenos internos y los fenómenos externos” (Derrida, 2001, p. 46). Así, la estética aparece como ámbito de pasaje entre naturaleza y espíritu. El problema, sin embargo, es que seguiría siendo una teoría centrada en la subjetividad. En lo que sigue, se precisa el alcance de esa “mediación” y sus límites, a fin de enlazar con la discusión sobre la desmaterialización. Kant intenta, en la tercera crítica, mediar entre dos dominios: el entendimiento y la razón

práctica²³; no obstante, en este intento sacrifica gran parte de la experiencia, cortando el lazo entre la razón y el deseo. Derrida subraya al respecto que el entendimiento, la razón y la facultad de desear no son facultades separadas, sino que se articulan entre sí, siendo el juicio (*Urteil*) el tercer elemento clave, el puente entre el entendimiento y la razón práctica.

En este punto, Derrida (2001) revela cierta ambigüedad del juicio y cuestiona la naturaleza de los principios *a priori* de la facultad de juzgar, preguntándose si son constitutivos o reguladores, o si dan reglas *a priori* al placer y al displacer. Derrida recurre al término *Mittelglied*, empleado por Kant para referirse a la facultad de juzgar, y señala que esta forma parte de la doble articulación entre lo teórico y lo práctico: “Ni práctico ni teórico, o bien que es práctico y teórico a la vez” (Derrida, 2001, p. 50). El juicio no tiene un dominio propio como el conocimiento que se dirige a los objetos, o la moral, que se dirige hacia las acciones. No obstante, esto no lo priva de tener jurisdicción: “Lo que no tiene dominio (*Gebiet*) o campo (*Feld*) propio, «campo de objetos» que definen su «dominio», puede tener un «territorio» y un «suelo» (*Boden*) provisto de una «legalidad propia»” (Derrida, 2001, p. 50). En consecuencia, hablar de “jurisdicción” del juicio implica un suelo normativo que regule su tránsito entre lo teórico y lo práctico. De este modo, la facultad de juzgar se encuentra mediando entre dos dominios. Dicho de otro modo, el juicio opera en un “entre” sin objeto específico pero con normatividad propia, rasgo decisivo para la estética. Este espacio intermedio, sin objeto propio pero con legalidad interna, es el espacio de lo bello o del arte, donde el placer del gusto se define como desinteresado, una región donde lo sensible y lo racional se vinculan sin someterse el uno al otro.

Para Derrida (2001) existen grandes dificultades para encontrar principios *a priori* en la facultad de juzgar que le sean propios y que se articulen con la teoría empírica, dado que los principios *a priori* están en el entendimiento, y la facultad de juzgar los toma de ahí. Por lo tanto, no hay nada que asegure una relación con

²³ En la *Crítica de la razón pura*, Kant plantea la exclusión de todo aquello que no es conocimiento teórico, es decir, el “afecto” (placer o displacer) (Derrida, 2001). Así, recorta su campo de lo empírico, del deseo y del placer. De esta forma, es el entendimiento el que proporciona los elementos del conocimiento.

el objeto ni un juicio objetivo de aplicación universal. Derrida agrega: “La regla es subjetiva, la facultad de juzgar se da su propia norma y debe hacerlo, porque si no tendría que convocar, al infinito, otra facultad de arbitraje” (Derrida, 2001, p. 54). El autor subraya que Kant advierte una gran dificultad para establecer un principio subjetivo u objetivo en los juicios estéticos. En otros términos, para considerar una cosa bella no se consulta la relación con el objeto, sino con el sujeto y con el afecto. En otros términos, el juicio del gusto es un juicio subjetivo y estético, y constituye, a su vez, un placer puro y desinteresado de la existencia del objeto. De modo que el juicio se establece como una formalización separada de la afección del placer, lo que Derrida denomina “reducción trascendental” en terminología kantiana o *epojé* en términos de Husserl. Se trata, entonces, de un placer sin goce.

Lo que el autor remarca es que este placer subjetivo es una subjetividad sin existencia plena (in- o anexistente), cuya experiencia se anuncia y a la vez se difiere. El concepto kantiano empleado para este placer es (*Wohlgefallen*), que se distingue del goce. Esta noción tiene una particularidad: implica que me complazco; es decir, hay una autoafección que, a su vez, conlleva la distancia con el objeto y se traduce en desinterés. Derrida señala: “Me —complazco-en-complaceme-en— lo que es bello” (Derrida, 2001, p. 59). En este sentido, hay un enlace hacia el interior del sujeto; esta acción es subjetiva y está fuera de todo espacio-tiempo. Sin embargo, este “complacerse-en” implica que la autoafección sale de su interior. Derrida lo describe como una “hetero-afección pura”. De ello se sigue que lo que es bello se encuentra fuera, pero es independiente de la existencia del objeto. El placer planteado por Kant parece estar aislado del goce, ya que el propio autor busca su ser al margen de éste; de lo contrario, se convertiría en algo agradable. Por lo tanto, es la actitud desinteresada lo que caracteriza a la experiencia estética. Para Derrida, este placer planteado por Kant es un placer al que no se accede nunca. Subraya que su experiencia aparece como un imposible, y esto se debe a que hay una discursividad en la estructura de lo bello, es decir, no se ofrece como vivencia

inmediata, sino como efecto del lenguaje; así, la normatividad sin objetos del juicio explica la “subjetividad sin existencia”.

Dicho esto, al abordar el centro de la estructura de lo que entiende como “el objeto propio del puro juicio del gusto” en la analítica de lo bello, Derrida (2001) señala que Kant establece una distinción entre los juicios que son materiales y los que son formales. Los primeros se refieren a lo “agradable” y “desagradable”, donde hay una relación con el objeto, mientras que los segundos son los que refieren a lo bello. La distinción prepara una tensión clave: por un lado, tenemos los juicios de los sentidos (materiales) y, por otro, los juicios de la forma (formales). Como ya se ha expuesto, el juicio del gusto es puro en tanto no se ve afectado por el placer (*Wohlgefallen*). De este modo, Kant distingue aquello que place por su forma de aquello que place por la sensación. Esta tensión entre forma y sensación habilita, en Derrida, la pregunta por los bordes de la obra.

En efecto, esta categorización de los juicios estéticos, entre juicios materiales y formales, plantea cierta problemática en su formalización y sustenta la idea de que hay elementos que son constitutivos del arte y otros que son exteriores. Esta división entre un adentro y un afuera —que Derrida denomina *párergon*— comporta los límites que Kant introduce a la obra. En este sentido, el *párergon* aparece dividiendo a la obra en su afuera y su adentro, entre lo esencial o extrínseco a la obra, entre naturaleza y arte. Con ello, la mediación estética reabre la cuestión inicial naturaleza/espíritu: lejos de cerrarla, la desplaza hacia un “entre” normativo del juicio.

Desmaterialización y desustancialización de la obra

En esta sección se argumenta que la llamada “desmaterialización” no niega la materia, sino que desactiva la oposición materia/espíritu; por ello, hablamos de una “desustancialización” de la obra. Lo que resulta relevante destacar en este contexto es la crítica a la dicotomía forma/contenido y materia/espíritu, un aspecto que ya se abordó bajo el concepto de “mente corporeizada” (*embodied mind*) —en

la sección *Cuerpo fenoménico y cuerpo semiótico*, del Cap. 1—, donde el significado intensional del artista está vinculado directamente con la materialidad corporal. Aquí, subrayamos la importancia de la filosofía de Merleau-Ponty para introducir esta tesis. Siguiendo esta línea de pensamiento, el desplazamiento de la dicotomía forma/contenido, que se da en las prácticas performativas, parece permear asimismo el campo del arte conceptual.

Ahora bien, de acuerdo con los aportes de García Varas, citados en Toro (2007), la desmaterialización se vincula con el pensamiento fenomenológico merleau-pontiano —que se contrapone a la dicotomía materia/espíritu—; según García Varas, este fenómeno se intensifica en el contexto del arte contemporáneo y de las nuevas tecnologías. La autora sostiene que hay dos posturas frente a este fenómeno: por un lado, una primera, defendida por autores como Forest y Weibel, según la cual las tecnologías de la información producen materialidades (signos) que se desplazan por diferentes medios, lo que denominan “fenómenos translocales”. Estos autores plantean una relativa independencia de los significados frente al soporte material (Toro, 2007). Por otro lado, una segunda postura sostiene que la materia es la condición misma del significado; esto implica que cada medio condiciona el contenido de la obra. En síntesis, se enfrentan dos tesis; una atribuye a la materia un rol secundario; la otra, uno determinante. Mientras que para la primera, la naturaleza del significado sería autónoma respecto del soporte, para la segunda este está estrechamente vinculado al medio.

Una vía para destrabar estas tensiones es retomar a Merleau-Ponty; en este sentido, la lectura de García Varas (como se presenta en Toro, 2007) resulta significativa para el presente análisis, pues sostiene que la oposición entre estas dos posturas surge de un malentendido. La primera postura no niega la necesidad de lo material para crear arte, sino que afirma que la materia no es esencial para la interpretación; la segunda, sin embargo, malinterpreta esta afirmación (Toro, 2007). Para García Varas, el problema radica en que no se enfrenta el núcleo del problema: la oposición misma entre materia y espíritu. Es decir, que subyace el dualismo cartesiano: ambos enfoques comparten una concepción de la materia como *res*

extensa, soporte inerte. De este modo, se propone cuestionar esta concepción binaria desde el pensamiento merleau-pontiano, en el que materia y significado no son opuestos y en el que ambas dimensiones, articuladas, posibilitan la constitución del sentido. Para Merleau-Ponty, el arte es “una ‘totalidad opaca’ en la que no hay separación, ni entre los diferentes sentidos (vista, tacto, etc.), ni entre el cuerpo y la conciencia” (Knabenschuh, 1993, p. 119, como se citó en Toro, 2007, p. 9). La autora resalta que la concepción del arte en Merleau-Ponty plantea que los elementos del espíritu y los de la materia están en constante despliegue y articulación: “En un cuadro o en un fragmento de música, la idea no puede comunicarse más que por el despliegue de los colores y los sonidos” (Merleau-Ponty, 2000, p. 167, como se citó en Toro, 2007, p. 9). En suma, la filosofía de Merleau-Ponty propone la integración entre cuerpo y conciencia: la materia no es simplemente ausencia de espíritu, sino que tiene un sentido propio en articulación con este último. Una cita de García Varas también resalta este aspecto:

La idea de desmaterialización no critica ni pretende eliminar uno de los opuestos, sino la oposición misma [...] No se trata de rechazar la materia, sino un concepto de materia definido exclusivamente por contraste y oposición al de espíritu, un concepto de materia que se caracteriza básicamente por ser no-espíritu, no-sentido. (García Varas, 2001, como se citó en Toro, 2007, p. 9)

Por consiguiente, lo que se introduce aquí no es un conflicto con los elementos de la dualidad, sino con la oposición entre ambos. La desmaterialización no implica rechazar la materia, sino cuestionar una noción reduccionista de esta, que solo se entiende por contraste; es decir, definida en términos de lo que *no-es*, como “ausencia de espíritu” o “ausencia de sentido”. De manera similar, no se busca exaltar el espíritu como “idea”, lo que derivaría en un idealismo de corte hegeliano, sino disolver la estructura binaria que los opone. Por tanto, se sostiene que la “desmaterialización del arte” refleja un proceso de desustancialización de la obra, que puede leerse desde una ontología fenomenológica que redefine los modos de presencia, en los que se desjerarquizan las nociones de forma y contenido, así como de materia y espíritu.

Del gesto a la huella: discontinuidad, signo y proceso artístico

Se propone examinar cómo, a partir de Masotta (2004), la centralidad del signo y la semiosis reconfiguran las prácticas artísticas contemporáneas, articulando un pasaje desde la continuidad expresiva hacia la discontinuidad como operador estético. En las prácticas artísticas contemporáneas se observa un giro de las dinámicas hacia los sistemas de signos y los procesos de significación (Masotta, 2004). Del mismo modo que el surrealismo establecía un vínculo con el psicoanálisis al explorar las conexiones simbólicas del inconsciente, gran parte de las expresiones contemporáneas se orientan a la semántica y a la investigación de los sistemas de signos. Masotta (2004) sostiene que los dadaístas ya comprendían la importancia de los signos dentro de la acción social y de las producciones artísticas. Se reconocía que estas eran más que solo expresiones subjetivas, ya que ponían de manifiesto las estructuras de producción simbólicas y discursivas subyacentes. Asimismo, se subraya que la influencia de Duchamp en el arte contemporáneo ha sido crucial, porque su pensamiento pone en cuestión el rol del artista, la naturaleza del arte, su valor y el significado atribuido a los objetos cotidianos. En esta misma línea, ciertos desarrollos teóricos como la teoría de la información —que introduce conceptos como “cantidad de información” y “entropía”— han tenido un impacto significativo en figuras como Max Bense y Abraham Moles. Ambos autores aplicaron los principios matemáticos y conceptuales de la teoría de la información al campo estético, tendiendo un puente entre arte y comunicación (Masotta, 2004). Este conjunto de reflexiones encontró continuidad en la obra de Umberto Eco, para quien el informalismo está asociado con estas nociones, conceptos que, a su vez, se asocian con la apertura semántica de las obras de arte. En este punto, el hilo argumental queda fijado: del giro semiótico a la noción de apertura interpretativa.

Masotta (2004) plantea que se producen cambios en los procesos de significación dentro del arte moderno y contemporáneo, a partir de la noción de “inversión semántica”. Se entiende por “inversión semántica” la prioridad metodológica del

significante (materialidad, forma) sobre el significado preestablecido; por “autonomía del signo”, la no subordinación de esa materialidad a un referente o relato previo. Se subraya que artistas como Roy Lichtenstein, Andy Warhol, George Segal y Jim Dine, representantes de la corriente del *pop art*, introducen en sus obras una transformación en los modos de producir sentido. No obstante, se advierte que esta noción no es original del *pop art*, sino que ya había sido abordada con anterioridad por Georges Mathieu —artista vinculado al expresionismo abstracto—, quien propuso que, en su producción artística, el proceso de significación se invierte: se parte de elementos plásticos (significante) y, posteriormente, se construye el significado. En este enfoque, se otorga prioridad a la forma, lo que rompe con los pintores que tradicionalmente partían de un significado conocido —de entes reales (pintura figurativa) o entes ideales (pintura abstracta)—, que eran representados a través de signos plásticos tradicionales (forma, color, composición). En este contexto, el significante era subsidiario de un significado preestablecido. La inversión de este proceso, en cambio, busca dar prioridad al significante; por ello, la materialidad ya no está subordinada a un significado. Esto implica que la materialidad, el gesto y el sonido adquieren una fuerza propia (autonomía del signo).

Esta noción de “autonomía del signo” resulta aplicable a la teoría de *Obra abierta* de Umberto Eco, en tanto se sostiene que el significado de la obra no está cerrado. Pese a esto, Masotta (2004) advierte que la inversión semántica no puede aplicarse a la obra de Rauschenberg y su enfoque de las *Combine Paintings*, ya que no responden al mismo principio de significante autónomo. Su estrategia parece ser otra: la superposición de elementos y la mezcla de registros. Conviene precisar la diferencia: en Mathieu, la inversión organiza la producción desde la forma hacia el sentido; en Rauschenberg, la discontinuidad emerge como efecto de operaciones (borrado, yuxtaposición) que tensan la relación entre gesto, soporte y referente. Masotta plantea una distinción entre las obras de Rauschenberg y De Kooning: no es el medio lo que las distingue; la diferencia radica en el modo en que se construye la obra.

Sobre esta base, a continuación, se examina la técnica del “borrado” de Rauschenberg, la cual se constituye como estrategia conceptual. Masotta (2004) identifica un momento clave de quiebre entre el expresionismo abstracto y el campo plástico contemporáneo: se sitúa hacia 1950, cuando Rauschenberg le pidió a De Kooning realizar un dibujo que posteriormente borraría. Este gesto implica convertir la obra en “huella” de lo borrado (Masotta, 2004). En lugar de enfatizar el “gesto”, característico del proceso de creación del *action painting*, Rauschenberg desplaza el enfoque: la acción se centra en el “borrar”. Esto introduce una reflexión sobre el propio proceso artístico, marcando un punto de inflexión. Mientras que el expresionismo abstracto se fundamenta en la huella del gesto del artista, en Rauschenberg la “huella” es la acción desmaterializada, rastro de algo ausente. Así, la discontinuidad no solo se lee entre significado y significante, sino entre presencia y ausencia de la marca. Este aspecto implica una crítica a la autonomía y al gesto expresivo. Por lo tanto, se desplaza el énfasis de la expresión subjetiva del artista. Esto redefine la relación significado-significante, así como la relación entre artista, obra y proceso. En consecuencia, Rauschenberg busca eliminar la frontera entre el proceso de creación y el resultado, lo que introduce una reflexión sobre lo ausente y conlleva una discontinuidad. De este modo, “lo borrado” es la relación de discontinuidad entre el contexto imaginario (significado) y el contexto real (materialidad). A diferencia de Mathieu, la relación significado-significante se invierte en el interior mismo: “La idea de contexto imaginario como un campo cerrado cuya estructura y cuya función permitirían una lectura continua del sentido” (Masotta, 2004, p. 227). Esto permite una lectura sin saltos, puesto que: “Solo hay saltos y discontinuidad entre el campo de objetos reales al que abre la percepción, y los objetos irreales de la actitud imaginante” (Masotta, 2004, p. 228). Por lo tanto, se invierte la estructura de acceso a la imagen.

Asimismo, Masotta (2004) resalta cierta estrategia u operación estética presente en la obra de Rauschenberg, similar a la descrita por Michael Kirby bajo la noción de “estructura compartimentada”, y también reconocible en los experimentos de John Cage. En la lectura de estas obras, se presentan “paquetes” de relaciones con

existencia autónoma; así, la intensidad, la altura y el timbre se aíslan en la obra. Este carácter discontinuo marca la diferencia entre las características del *happening* y las del teatro, en consonancia con una resignificación de la lectura de las obras.

De la palabra al signo tipográfico: materialidad del lenguaje.

En este segmento se examina cómo la tipografía, entendida como materialidad visual del lenguaje, opera como dispositivo de discontinuidad en el arte contemporáneo. Masotta (2004) propone observar los caracteres gráficos —las formas visuales de la palabra escrita— como una dimensión igualmente significativa en las obras. Se subraya cierta correlación entre la poesía dadaísta de los años veinte y el recurso de la discontinuidad de sentido, lo que se refleja en el dadaísmo a través del extrañamiento, procedimiento que desautomatiza el lenguaje y la percepción, exhibiendo su materialidad. Este fenómeno se manifiesta mediante la hibridación de elementos, que mezcla la experiencia vivida con los objetos y el lenguaje. Masotta lo ilustra mediante la obra de Kurt Schwitters, en la cual se evidencia la materialidad tanto del objeto —por ejemplo, una puerta— como del sonido asociado a la palabra. Esto sugiere que el texto no solo posee una dimensión simbólica, sino que también presenta una dimensión material; así, el problema no es únicamente “qué se dice”, sino “cómo se presenta” el signo. Masotta (2004) se pregunta qué ocurre cuando se aíslan los caracteres tipográficos del sentido de un texto. En este marco, se introduce el concepto de “poesía dadaísta”, ejemplificado en las obras de Raoul Hausmann —como su “poema ortofonético”—, así como en los “poemas fonéticos” de Christian Morgenstern y Man Ray, obras que exploran la materialidad del lenguaje, separando los caracteres gráficos —letras, rayas, signos— de su sentido lingüístico. De este modo, las decisiones tipográficas (cortes, espacios, variaciones de tamaño y disposición) instauran discontinuidades de lectura. Esto establece una dinámica que rompe con el flujo semántico habitual e interrumpe la

comunicación inmediata. En consecuencia, es necesario atender lo que se oculta detrás del mensaje: el signo mismo como materia sensible.

En referencia al ensayo de Roland Barthes, *Littérature et discontinu*, Masotta (2004) amplía el marco conceptual y señala que Barthes explora la relación entre continuidad y discontinuidad, estableciendo una correlación entre arte y semiología. El arte ya no se define por la continuidad narrativa, lineal y cerrada, sino por interrupciones y fracturas. Con ello, se rompe la organicidad de la obra al incorporar lo discontinuo como marca distintiva que mantiene el sentido y la estructura en un estado de interrupción constante. De hecho, Barthes destaca la “potencia expresiva de lo discontinuo” (Masotta, 2004, p. 236), señalando que este fenómeno no debe considerarse como un error o defecto, sino como un elemento fundamental. Desde esta perspectiva, el arte no solo se configura como una forma de expresión, sino que también posee la capacidad de trastocar y poner en cuestión los mecanismos convencionales de sentido.

Finalmente, la discontinuidad se perfila como una herramienta para comprender los giros en las formas de representación del arte contemporáneo: se trata de una ruptura en los modos de significación. Al analizar la obra de Rauschenberg, se advierte un gesto de anulación de la tradición y una acción que quiebra el mito del artista como genio creador o de la obra como expresión subjetiva (Masotta, 2004). Conforme a Masotta (2004), la discontinuidad —donde el espectador pasa a ser coproductor del sentido de la obra— no es solo una técnica formal ni una simple ruptura, sino un modo de pensar y hacer arte que revela los mecanismos subyacentes del lenguaje y la percepción. En suma, el desplazamiento del gesto a la huella, y del significado fijo a la semiosis abierta, cuestiona la primacía de la forma como portadora excluyente del valor estético.

Del formalismo al arte conceptual

En este apartado se propone mostrar el pasaje desde un paradigma formalista centrado en la forma y la visualidad hacia un enfoque conceptual orientado al

lenguaje, los sistemas y el contexto. Morgan (2003) señala que el arte conceptual surgido a comienzos de los años sesenta en Nueva York se consideraba informalista, situándose a la vanguardia de lo que entonces se conocía como la *Color Field Painting*, la pintura formalista y la *Post-Painterly Abstraction*, movimientos que tenían sus raíces en el expresionismo abstracto de los años cincuenta. Uno de los representantes de esta corriente informalista es Joseph Kosuth, con su obra *Art as Idea as Idea*. El autor también destaca que las primeras expresiones que reaccionaron contra estas corrientes formalistas fueron las manifestaciones “neodadaístas” de finales de los años cincuenta, entre las que se encontraban las obras de John Cage y los *happenings* de Allan Kaprow; posteriormente, se sumaron el *pop art* y el grupo Fluxus. En este período, inspirado en Duchamp, se introduce la idea “anti-retinal”, especialmente entre los artistas minimalistas y del *land art*. Morgan (2003) sostiene que, en este período, el arte conceptual evolucionó desde los ya denominados “objetos primarios” del minimalismo hacia un epicentro lingüístico del arte, y señala que, cuando el crítico Jack Burnham escribió “Systems Esthetics” en 1968, se instaló la idea de que el arte había pasado del objeto a la idea.

Por su parte, Lippard y Chandler (1968) enfatizan la importancia del lenguaje al afirmar: “Cuando las obras de arte, como las palabras, son signos para transmitir ideas, no son cosas en sí mismas, sino símbolos o representaciones de cosas” (Lippard & Chandler, 1968, p. 109). Los autores añaden que, en lugar de constituir un fin en sí —un *art-as-art*—, tales obras funcionan como un medio. A este respecto, Morgan (2003) destaca que la alusión de ambos autores en referencia a Reinhardt, mediante la fórmula *art-as-art*, es significativa, puesto que las *Black Paintings* de la década de 1960 se consideraron la máxima reducción del arte, alcanzando su expresión más esencial. En palabras de Morgan: “Una reducción *eidética* mediante la cual la esencia del arte se mantenía firmemente como una presencia física” (Morgan, 2003, p. 19).

En este marco, Lippard (2004) subraya que los artistas que buscaban transformar la percepción y la relación proceso/producto encontraron en la información y en

los sistemas un modo de sustituir las especulaciones formalistas sobre la composición de la obra. Así, procedimientos como listas, diagramas, datos y medidas fueron reconfigurados como obras. La autora cita como ejemplo la obra de Graham (1966), que consistía en una lista de distancias que iba desde el límite del universo conocido hasta magnitudes ínfimas vinculadas al propio cuerpo de la artista: “1.000.000.000.000.000.000.000'00000000 millas hasta el extremo del universo conocido [...] hasta llegar a 00000098 millas desde la córnea a la pared de la retina” (Lippard, 2004, p. 20). Además de estos aspectos de un arte desmaterializado, situado en lo sistémico y lo procesual, se sumaron la “comunicación” y la “distribución”. Un ejemplo es *15 Locations 1969/70* de Joseph Kosuth: una exposición internacional que recurrió a la publicación de definiciones de diccionario que fueron colocadas en diferentes periódicos y revistas (Lippard, 2004).

Por otra parte, se introdujeron cambios en los sistemas de significación, de modo que los lenguajes tradicionales del arte quedaron permeados por esta nueva organización. Estas nuevas formas de significación estaban tamizadas por el contexto de enunciación, lo que llevó a artistas como Kosuth (1978-1979) a presentar una serie de piezas denominadas Texto/Contexto (Morgan, 2003). Para Kosuth, en el signo siempre está presente la posibilidad de que se permee una segunda interpretación, por lo que la decodificación del uso del lenguaje en el arte se focaliza en dos aspectos que forman parte del proceso de interpretación: lo presente y lo ausente (Morgan, 2003). Esto representa, según el autor, una forma de acumulación de sentido.

Asimismo, se incorporan materiales tan variados y efímeros como el propio tiempo, el espacio, los sistemas, las situaciones, la experiencia no registrada y las ideas no expresadas (Lippard, 2004). Un ejemplo de esto es la obra *Art Ideas for the Year 4000* del artista conceptual Donald Burgoyne, que sigue la teoría de sistemas e introduce las ideas de tiempo e información. Por su parte, Ian Burn y Mel Ramsden —integrantes del grupo *Art & Language*—, en su publicación *Notes on Analysis* (1970), abordan la naturaleza de las obras conceptuales. Sostienen que

gran parte del arte “analítico” se establece sobre áreas de investigación, es decir, en “constructos” no dependientes de una materialidad. De este modo, el centro de atención se desplaza de los elementos individuales hacia los procesos sistémicos. Asimismo, afirman que —desde un análisis semiótico— ningún “signo” posee una característica intrínsecamente artística; en cambio, esta emerge de un proceso interpretativo más complejo, que integra elementos contextuales, reglas lingüísticas y la interacción signo/intérprete. Los artistas destacan que, al realizar un análisis semiótico sobre el objeto artístico tradicional o icónico, este puede comprenderse como un significante que forma parte de un proceso más amplio y complejo, determinado por normas lingüísticas y culturales. De modo que el objeto artístico no posee un significado estático sino que resulta de una interacción más compleja entre un signo (C), un intérprete (D) y un significado (E). A este respecto, se señala: “Si C (signo) provoca en D (intérprete) la reacción de E (significado), puede afirmarse que C es el contexto o precepto que D debe saber para hacer posible que se produzca E” (Lippard, 2004, p. 204).

Por lo tanto, se advierte que el intérprete tiene que conocer el signo, esto es, el contexto en el cual se manifiesta. Asimismo, el signo ha de ser previamente reconocible, lo cual es posible dentro de ciertas reglas sintácticas, semánticas y estructurales del uso del lenguaje. Los autores plantean la hipótesis de que, si el significado fuese un objeto artístico designado, entonces el objeto artístico funcionaría como un significante designado por C; en tal caso, el objeto artístico sería solo el medio por el cual el significado resulta reconocido. Sin embargo, esta estructura se corresponde a un proceso semántico-designativo. Los autores sugieren que conviene estudiar esta estructura desde una dimensión más abstracta, que incluya aspectos sintácticos y pragmáticos de la designación (semiosis). Por esta razón, se recurre al “constructo artístico analítico” y se argumenta que no sería apropiado denominar “obra de arte” a lo que en realidad constituye un constructo de este tipo, aspecto que implica una disminución de la iconicidad. Se sostiene que dicho constructo se inserta en el sistema de signos sin referencia a un objeto (el signo no representa a un objeto), sino que se presenta como signo en sí mismo. En este sentido, el constructo opera como un lenguaje en sí mismo: “Un

constructo analítico podría reproducir en sí mismo la condición del signo: es decir, ser lenguaje, pero no “uso”, ser precepto pero no práctica” (Lippard, 2004, p. 205). En consecuencia, se argumenta que, dado que el constructo analítico C no tiene designado un elemento material, no corresponde suponer que haya “desaparecido” algo, pues lo material no forma parte del proceso semiótico. Por lo que se concluye: “El signo C ya no es designativo semánticamente, sino que ha pasado al modo pragmático: ahora es prescriptivo puesto que significa la conducta E, en lugar de ser nominativo para designar el objeto E” (Lippard, 2004, p. 205).

Así, el signo deja de ser designativo —no nombra ni representa algo— y su función pasa a ser pragmática: busca provocar una reacción o respuesta del intérprete. Para los autores, las condiciones materiales no desaparecen; no hay tal “desmaterialización” en términos literales. Lo que cambia son las denominaciones de “objetos”, a raíz de cambios en los procedimientos que forman parte de la estructura semiótica o conceptual en la que se interpretan los signos.

En síntesis, el tránsito del formalismo al arte conceptual reubica el valor de la obra desde la forma y la visualidad hacia operaciones lingüísticas y sistémicas; el signo deja de ser designativo para operar pragmáticamente. En esta reconfiguración, la llamada desmaterialización no implica la desaparición de lo material, sino su articulación en redes de reglas, contextos y procesos que redistribuyen la unidad de la obra.

Arte conceptual y conceptualismo en América Latina

Para situar el problema, en este apartado, se distingue entre “arte conceptual” y “conceptualismo” y se sostiene que, en América Latina, la “contextualización” desplaza a la simple “desmaterialización” como eje explicativo. Se examinará cómo se desarrolla el proceso de desmaterialización del arte en América Latina desde la perspectiva de Luis Camnitzer. El autor introduce este desplazamiento del “objeto” hacia el “concepto” de la siguiente manera: “Durante mediados de los años sesenta muchos de mis colegas (conmigo incluido), y por distintos motivos,

nos fuimos alejando de un arte definido por las artesanías y nos fuimos pasando al campo de las ideas” (Camnitzer, 2008, p. 13). En primer lugar, se señalan algunas distinciones desarrolladas en el arte en América Latina en contraste con el arte de Nueva York y Europa, y se sostiene que la transición de un “arte objetual” hacia un “arte conceptual” en el *mainstream* se daba dentro de los márgenes formales o técnicos del arte. Por su parte, en América Latina, las secuelas de la situación económica y la Guerra Fría provocaron que los artistas orientaran sus propuestas a cuestiones políticas. De este modo, se sugiere que la política trazaba una diferencia importante entre el arte conceptual del Norte y el del Sur. Además, se subraya que Estados Unidos, particularmente Nueva York, se consolidó como el epicentro del arte de este período, donde se acuñó el término “arte conceptual”, con el cometido de unificar las manifestaciones artísticas que integran tanto el lenguaje como las ideas. Sin embargo, el autor sostiene que en la periferia se resaltaba el carácter comunicacional de las obras por encima de cualquier visión disciplinar. Camnitzer (2008) menciona, citando a la historiadora de arte Mari Carmen Ramírez, que el conceptualismo latinoamericano se distinguía del arte conceptual de Europa y EE. UU., en la medida en que este incluía cualidades sensoriales desplazadas en aquellos contextos. Además, subraya que el arte latinoamericano posee características “sucias” y “paganas” en comparación con otras expresiones artísticas, siendo caracterizado desde los centros como un arte impuro o híbrido. Sobre esta base, el siguiente apartado —Desmaterialización y contextualización— profundiza en cómo la “contextualización” reorienta la “desmaterialización” y ordena las divergencias entre el *mainstream* y América Latina.

Para clarificar el marco conceptual, desde la perspectiva de Camnitzer se entenderá por arte conceptual la constelación histórico-europeo-norteamericana; por conceptualismo, una actitud que prioriza estrategias, contexto y eficacia comunicativa; por contextualización, la articulación de ideas con condiciones sociohistóricas; por desmaterialización, la reducción de soporte para optimizar la información; y por reduccionismo, la economía formalista de medios sin anclaje contextual.

Camnitzer (2008) propone un marco histórico de referencia que permita definir con mayor precisión el arte latinoamericano. Sostiene que la noción de “desmaterialización”, tal como fue planteada por Lippard y Chandler, si bien es relevante, resulta insuficiente para comprender plenamente lo sucedido en el contexto artístico de América Latina. En consecuencia, Camnitzer recurre al concepto de “contextualización” y propone el empleo del dicho término antes que “desmaterialización”, puesto que resulta más receptivo a las referencias ideológicas que surgen de los problemas sociales de cada entorno. De modo que la transición hacia lo conceptual no está marcada por lo puramente artístico, sino que se encuentra profundamente permeada por el entorno sociopolítico. En una entrevista realizada al autor con motivo de esta tesis, señala:

En América Latina, los que hacíamos arte conceptualista, digamos, en realidad no estábamos interesados en un estilo formalista —que, en el fondo, era lo que a Kosuth le interesaba—, sino en estrategias. Y, cuando pensás en estrategias, ya no importa qué medio usás o qué forma usás; lo que importa es en qué contexto vas desarrollando una estrategia para un logro determinado. Y el logro en América Latina [...] era cambiar la sociedad. (L. Camnitzer, comunicación personal, 13 de septiembre de 2023)

A partir de ello, Camnitzer introduce una visión del conceptualismo que va más allá de la concepción convencional de la estética. El conceptualismo no debe entenderse como una corriente estética con características formales específicas, sino como una “superestética” que excede las técnicas y estilos particulares. Camnitzer lo define en referencia al pensamiento de Amédée Ozenfant, de la siguiente manera: “[El conceptualismo] no es, por lo tanto, una forma de arte, sino una actitud de la mente y de los procedimientos [...] El arte no es asunto del uso de una técnica en particular, es solamente un agente interpretativo” (Camnitzer, 2008, p. 19). En esta clave, el conceptualismo opera en una dimensión superior a las estéticas particulares —asociadas a técnicas, estilos o corrientes artísticas concretas—, se apoya en principios subyacentes que conectan las obras a un nivel más profundo que las formas particulares de sentir o actuar. Se afirma, además, que el conceptualismo constituye una forma específica de abordar el proceso artístico, en la que ideas y procesos resultan fundamentales. Esto refuerza la

noción de que el arte conceptual se presenta como un medio interpretativo, más que como un fin en sí mismo.

De esta forma, Camnitzer centra su análisis del arte latinoamericano desde la perspectiva del activismo político como manifestación del conceptualismo. En cuanto a referencias o eventuales influencias, destaca la figura de Giovanni Papini (1881-1956) y su libro *Gog*, cuya ironía sobre la ausencia temática dialoga con derivas conceptuales. Camnitzer remarca que sus ideas se integran en el imaginario latinoamericano antes que las transposiciones de Duchamp o la obra de John Cage (Camnitzer, 2008). No obstante, a pesar de que Papini llevó al extremo las ausencias temáticas en sus cuentos, para Camnitzer, Papini efectúa la noción de la desmaterialización desde un enfoque sarcástico, sin que pueda considerarse una forma protoconceptual.

A su vez, Camnitzer (2008) relaciona política, poesía y pedagogía como elementos constituyentes del arte latinoamericano. En esta línea, se subrayan dos eventos directamente conectados con el desarrollo de estas prácticas. El primero remite a las operaciones guerrilleras de los Tupamaros, que incorporaron elementos estéticos a las acciones militares. El segundo alude a la obra del venezolano Simón Rodríguez, quien anticipa a Mallarmé en su tratamiento visual del texto, deconstruyendo la linealidad y la tipografía. Para Camnitzer, la figura de Simón Rodríguez resulta precursora del desarrollo de un estilo de escritura en la región latinoamericana. En la entrevista realizada al autor, señala a este respecto: “Simón Rodríguez, por ejemplo, es el primero que trata de diseñar la página que lees de una manera que refleje su pensamiento; no el contenido del pensamiento, sino la forma de pensar y el contenido, para que eso suceda otra vez en la mente del lector” (L. Camnitzer, comunicación personal, 13 de septiembre de 2023). De acuerdo con esta interpretación, Simón Rodríguez no se limitó a transmitir el contenido de su pensamiento, sino que buscó plasmar su forma, propiciando una comunicación integral, en la que el lector pudiera experimentar el proceso de lectura. En consecuencia, el texto escrito no solo refleja el contenido (significado), sino también el proceso mental (forma). Esto sugiere que sus textos estaban

diseñados no solo para que el lector reciba el mensaje, sino también para comprender los mecanismos por los cuales ese mensaje se transmite. Este enfoque, inusual para su época, busca una interacción con el lector y sitúa a Simón Rodríguez como innovador en términos de teoría de la comunicación.

En suma, estos dos aspectos unifican las nociones de política y educación, contribuyendo a lo que Camnitzer denomina “didáctica de la liberación”. Así, ambos elementos se integran en un intento por transformar las estructuras sociales y políticas. Para Camnitzer, los recursos formales de la obra escrita de Simón Rodríguez, sumados a sus ideas, se articularon de manera integral para favorecer una mejor comunicación, lo que entabla una relación más directa con las obras conceptualistas latinoamericanas. Este planteo cuestiona la idea de un conceptualismo latinoamericano con raíces o vínculos directos con el arte conceptual norteamericano o el arte povera europeo. En realidad, el arte latinoamericano se ve movilizado por un contexto histórico, social y cultural concreto, donde las esperanzas de un continente transnacional, la búsqueda de un desarrollo autónomo del Tercer Mundo y una crítica institucional sostenida conforman la piedra angular de este arte. Este contexto estaba sumido en un clima de agitación y cambio, que llevó a los artistas a implementar el arte como una herramienta de subversión.

Para cerrar el arco argumental, Camnitzer (2008) propone que este contexto de agitación es clave para un proceso de construcción cultural; no obstante, indica que el canon del momento distinguía lo referente a una “estética de la agitación” de una “estética de construcción cultural” más asociada al modernismo. Para calibrar el alcance de esta diferencia, conviene contrastar con la lógica modernista de la forma autosuficiente (Jay, 2003) y con la distinción modernismo/vanguardia (Bürger), que reubican la relación arte/vida. Martín Jay, en su artículo *El modernismo y el abandono de la forma*, expone esta discusión de la siguiente manera: “La historia del modernismo estético con frecuencia fue escrita como el triunfo de la forma sobre el contenido, la apoteosis de la autorreferencialidad sobre la representación o expresión de algo externo a la obra misma” (Jay, 2003,

p. 273). Como se ha señalado, la preocupación por el formalismo fue uno de los temas centrales de la modernidad. Entre sus referentes destacan las figuras abstractas de Mondrian, Malévich y Kandinsky, entre otros. Frente a ello, se configuró una corriente antiformalista, la cual iba más allá de la simple negación de la forma; esta no buscaba la pureza, sino remarcar aquellos elementos oscuros y subversivos, junto a una crítica a la supremacía visual, con Georges Bataille como uno de sus referentes.

Por otra parte, Martín Jay retoma el enfoque histórico que Bürger ofrece: “Mientras el modernismo permaneció dentro de la institución del arte, intentando explorar los límites de la autorreferencialidad estética, la vanguardia procuró reunir el arte y la vida” (Bürger, como se citó en Jay, 2003, p. 290).

Retomando la discusión entre un arte de agitación y un arte de construcción cultural, Camnitzer sostiene que la distinción entre ambos no radica en el estilo formal elegido, sino en el poder que tiene cada uno para generar un cambio estructural importante —donde la subversión es clave—. Subvertir una situación implica crear una distancia perceptual con el *statu quo* (Camnitzer, 2008), y el arte opera como un instrumento para esa subversión. Como ejemplo para ilustrar esta unificación entre agitación y construcción cultural, se cita *Construcción de un horno popular para hacer pan* (1972), de Víctor Grippo, Jorge Gamarra y A. Rossi, obra que transmitía un claro mensaje sobre la clase obrera y que procuraba ir más allá del objeto producido. Camnitzer remarca que, en este proceso, el arte formalista resulta restrictivo para producir un diálogo con el contexto, limitando el alcance de una comunidad receptiva al mensaje; por ello, los elementos formales de la obra quedan en un segundo plano, dando prioridad a la idea que integra un mensaje político, poético y pedagógico. En suma: “El arte, la política, la pedagogía y la poesía se superponen [...] en una forma que supera la polaridad agitación/construcción” (Camnitzer, 2008, p. 38).

En síntesis, en la región el pasaje del objeto a la idea se produjo bajo coyunturas sociopolíticas específicas; de ahí el peso de la didáctica de la liberación de la tríada política–poesía–pedagogía. De ello, se sigue que la especificidad del

conceptualismo latinoamericano no radica en un estilo, sino en un régimen de sentido y de acción. Por tanto, este fenómeno se desarrolla desde un enfoque ontológico-histórico de la obra, que abre sus condiciones de existencia, circulación y recepción.

Desmaterialización y contextualización

Retomando la distinción anterior, mientras que el arte conceptual remite a las corrientes desarrolladas en Estados Unidos y Europa, el conceptualismo se refiere a un enfoque propio de un arte latinoamericano. Asimismo, Camnitzer (2008) sostiene que Benjamin H. D. Buchloh fue uno de los primeros en limitar dicho término a Europa y América del Norte. No obstante, algunas características estilísticas de este arte —como el uso del lenguaje, cierta condición efímera y un carácter documental— fueron posteriormente asociadas con las prácticas de Estados Unidos. En este punto, Camnitzer sostiene, en palabras de Buchloh (1991), que esta definición sería la más adecuada para referirse a un movimiento basado en tales atributos formales. En consonancia con lo anterior, la muestra *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s–1980s*, organizada por Camnitzer junto a Jane Farver y Rachel Weiss, institucionaliza esta distinción y la vuelve legible para un público internacional, articulando genealogías múltiples del conceptualismo. La exposición integró piezas de arte conceptual relacionadas con eventos de protesta social y política —como Budapest (1956), París y Praga (1968), la resistencia de junio en Seúl (1987) y los eventos de Tiananmén (1989)—, teniendo en cuenta los procesos locales en el desarrollo del conceptualismo. Un fragmento de la muestra, organizada en el *Queens Museum of Art*, Nueva York, dice así:

El conceptualismo global estudia esos momentos clave [...] como medio para cuestionar la hegemonía de los objetos sobre las ideas en el mundo del arte, criticar la institucionalización de éste [...] y encontrar una nueva función para el arte y los artistas [...] mediante su compromiso en la protesta social y política. (Queens Museum of Art, 1999, [declaración curatorial])

Camnitzer menciona que la estrategia para esta distinción tiene como cometido que se reconozcan obras latinoamericanas con un valor cultural local —por ejemplo, las obras de Hélio Oiticica y Lygia Clark—. En una entrevista con Fernando Davis (2008), Camnitzer señala que la muestra *Puntos de origen* tenía como objetivo destacar la descentralización de la actividad conceptualista, tomando como paradigma la ruptura del Mayo francés del 68, estableciendo analogías con manifestaciones de otras regiones, las cuales adoptaron formas desmaterializadas para una comunicación efectiva. De este modo, los estudios sobre el conceptualismo evidenciaron el desplazamiento del esquema temporal anglo-norteamericano del arte conceptual —correspondiente al intervalo 1965-1975—, inadecuado para lecturas locales cuyas rupturas se extendieron por más de cuatro décadas. En suma, en este recorrido se reconfigura el mapa del conceptualismo al incorporar temporalidades y geografías heterogéneas.

En particular, Camnitzer (2008) identifica cuatro áreas donde se concentran los principales puntos de divergencia entre el conceptualismo del *mainstream* —centrado en la autonomía del significado— y el latinoamericano —orientado a problemas contextuales—: la función de la desmaterialización, el papel de la pedagogía, el uso del texto y la analogía literaria. En esta línea de ideas, el aspecto local y la contextualización de las obras se oponen a un arte conceptual posminimalista promulgado por algunos artistas del *mainstream*, quienes buscaban la pureza y la autonomía de sus producciones. Así lo indica Camnitzer: “Los artistas estadounidenses como Joseph Kosuth y Larry Weiner tratan de aislar el significado, lo más posible, de toda forma, narrativa o soporte material” (Camnitzer, 2008, p. 41). A propósito de este aspecto autorreferencial, el historiador Benjamin Buchloh (2004) indica que, cuando Kosuth creía estar desplazando el formalismo de Clement Greenberg y Michael Fried, en realidad estaba actualizando el proyecto autorreflexivo moderno. El autor señala: “Kosuth trató de establecer [...] una noción de arte desinteresado y autosuficiente y [...] sometió tanto los juegos del lenguaje wittgensteinianos como el *ready-made* duchampiano a las restricciones de un modelo semántico” (Buchloh, 2004, p. 183). En otras palabras, la obra de Kosuth se mantiene en el campo autorreflexivo.

En contraste, en el conceptualismo latinoamericano la función del material se degrada en función de primar las problemáticas, necesidades e inquietudes de cada entorno, introduciendo “la idea” como elemento comunicativo, mientras que la tendencia en Estados Unidos era la búsqueda de aislar el núcleo de la “idea”. No obstante, Camnitzer advierte que, si bien acepta estas distinciones, reconoce que el arte latinoamericano no está aislado, manteniendo vínculos e influencias con los centros artísticos internacionales.

Por otra parte, Camnitzer (2008) sostiene que el término “desmaterialización”, acuñado por Lippard, fue resignificado por la autora desde sus primeras versiones, vinculándolo al desplazamiento del énfasis en la artesanía hacia un concepto más politizado. Sin embargo, el uso más extendido del término lo sitúa como una consecuencia lógica del reduccionismo del movimiento minimalista norteamericano. En efecto, la historia del arte ha sostenido que la desmaterialización es una forma de “reducción” que forma parte del *reduccionismo* formalista de la década de los sesenta (Camnitzer, 2008); no obstante, el autor sostiene que este reduccionismo total de los materiales no se aplica cabalmente al conceptualismo latinoamericano. En el conceptualismo, el proceso que va de la idea a la concreción de la obra fue reduciendo los materiales por razones de practicidad y economía. Por consiguiente, el conceptualismo es producto de la reducción de la erosión de la información (desmaterialización) en conjunción con la intención de dar significación (contextualización) (Camnitzer, 2008). Esta precisión conceptual permite enlazar la dimensión material con la semiótica: al priorizar el mensaje y su eficacia comunicativa, se vuelve central el modo en que el texto opera como soporte y vehículo de significado.

En consecuencia, el autor señala que la diferencia entre ambos tipos de conceptualismos no radica en la presencia del texto, sino en la forma en que este era empleado. Según el autor, tras los aportes de Saussure y Lévi-Strauss, los artistas comprendieron que las obras podían ser leídas a través de signos, lo que derivó en nuevos análisis sobre las mismas. Sin embargo, para cuando el estructuralismo llegó a Estados Unidos, este ya formaba parte del imaginario

intelectual latinoamericano. Un ejemplo de ello es el concretismo brasileño en las artes, que derivó de la poesía concreta y de los textos de Ribamar de 1930. Otro ejemplo relevante es la versión minimalista de Mathias Goeritz en México, quien, lejos de buscar la autorreferencialidad, orientó su obra hacia un propósito místico. Asimismo, se pueden mencionar las especulaciones sobre la información, el significado y la representación que precedieron al minimalismo en Argentina. Finalmente, Camnitzer (2008) destaca la obra de Xul Solar, quien incorporó una estructura lingüística en su producción visual. Así, se confirma que el empleo del texto en el conceptualismo latinoamericano responde a objetivos pedagógicos y políticos, consolidando una poética particular.

En conjunto, y retomando el punto de partida, la distinción entre “arte conceptual/conceptualismo” resulta plenamente operativa cuando se articulan desmaterialización y contextualización con su anclaje local; desde este prisma, se esclarecen las divergencias formales y los usos del texto sin perder de vista las interdependencias con los centros internacionales. En síntesis, el conceptualismo latinoamericano opera como un régimen de sentido y acción: desmaterializa para contextualizar.

CAPÍTULO 4.

Transformaciones y rupturas en el arte: análisis de cuatro casos paradigmáticos en América Latina

Se propone examinar cómo, entre las décadas de 1950 y 1980, diversas prácticas artísticas latinoamericanas desplazaron el eje del objeto a la idea, del cuadro al proceso, en estrecho diálogo con coyunturas políticas y sociales. Bajo este prisma, se sostiene que las transformaciones y rupturas no implican una mera actualización formal, sino la constitución de un régimen conceptual en el que desmaterialización, contextualización y performatividad reconfiguran la noción de obra, su circulación y los criterios de valor. Este recorrido se articula a través de cuatro casos paradigmáticos. En primer lugar, se aborda el viraje lingüístico de Luis Camnitzer en *This Is a Mirror. You Are a Written Sentence* (1966-1973). En segundo lugar, se analiza la obra de Alberto Greco, cuya transición a la acción —*happenings*, “Vivo-Dito”— tensa la autoría, el valor y la escena pública. El tercer eje se centra en la neovanguardia brasileña, donde Lygia Clark y Hélio Oiticica trasladan el foco al cuerpo. Por último, se examina la Escena de Avanzada en Chile, donde el paso del formato-cuadro al soporte-paisaje y al arte-situación propone una política de los signos y del acontecimiento en un contexto de dictadura.

Se adopta un enfoque comparado y situado, que cruza análisis de obras, manifiestos, intervenciones urbanas y testimonios para identificar ejes transversales: (1) del material al mensaje (desmaterialización), (2) del objeto al contexto (contextualización y crítica institucional), (3) del autor al agenciamiento (cuerpo, público, pedagogía) y (4) del producto al proceso (acontecimiento).

Imagen y texto: el viraje conceptual en la obra de Luis Camnitzer

En esta sección se examina la transición del artista Luis Camnitzer desde el grabado tradicional hacia la incorporación del lenguaje como elemento central de su obra. Se sostiene que su obra y su pensamiento contribuyen a redefinir el papel del arte como herramienta crítica y pedagógica, al tomar distancia de las nociones tradicionales de representación y materialidad. El análisis se organiza en tres ejes: (1) la redefinición del grabado en el *New York Graphic Workshop*; (2) el giro lingüístico evidenciado en *This Is a Mirror. You Are a Written Sentence* (1966-1973); y (3) la procesualidad y la crítica del valor en *La socializzazione di un'opera d'arte* y la firma por centímetros.

La trayectoria inicial de Camnitzer se vinculó a su trabajo como caricaturista político. En una entrevista realizada al artista con motivo de esta tesis, señala: “En Montevideo ya trabajaba como dibujante en el diario *Acción*, [...] y también colaboraba con *Marcha*. Era netamente un dibujante, venía de George Grosz y otros del expresionismo alemán, traducido a lo que después fue el *dibujazo* en Uruguay” (L. Camnitzer, comunicación personal, 13 de septiembre de 2023). Se ha señalado que, al llegar a Estados Unidos, el artista se identificaba con el expresionismo, pero pronto se integró al grupo del *New York Graphic Workshop*, fundado por el propio Luis Camnitzer, José Guillermo Castillo y Liliana Porter en 1964. El colectivo comenzó a cuestionar críticamente los límites técnicos del grabado tradicional y el empleo de métodos considerados obsoletos, como el uso exclusivo del papel y la tinta. En particular, Camnitzer planteó interrogantes fundamentales: ¿Por qué seguir usando técnicas antiguas cuando podría aprovecharse la repetibilidad y precisión que ofrecía la tecnología moderna?

En esta línea, en el manifiesto del *New York Graphic Workshop*, el grupo expone una pregunta central: ¿Cómo es posible que un medio de expresión quede tan aislado e intocado por los cambios radicales que pasan a su alrededor? (Camnitzer, 1969). Se sostiene que hay una sobrevaloración de la técnica del grabado; en consecuencia, dicho énfasis técnico limita la autorreflexión crítica y conceptual del medio, lo que perpetúa su aislamiento. Se argumenta que la

acumulación de destrezas técnicas ha primado sobre un enfoque renovador que permita al grabado dialogar con su contexto. Por ello, el grupo propone trabajar con la noción de «superficie productora de imágenes», con el objetivo de ampliar el campo de acción del grabado. En el manifiesto se señala: “También confirmamos la libertad de uso de cualquier material, saliendo del confinamiento de materiales más o menos tradicionales, y nos liberamos del prejuicio inherente tradicional de que el grabado debe ser bidimensional” (Camnitzer, 1969). Así, el grupo formula una redefinición del grabado, desarticulando las limitaciones impuestas por los medios tradicionales y desafiando la idea de que se trata de un medio estrictamente bidimensional. Este replanteamiento traslada el valor del grabado hacia el concepto de edición: deja de ser relevante el objeto en sí y pasa a primar el acto mismo de grabar. De esta manera, junto a los integrantes del *New York Graphic Workshop*, Camnitzer adoptó la idea de proclamar conceptos en lugar de crear objetos físicos, ampliando las posibilidades expresivas del grabado más allá de los soportes tradicionales. Esta redefinición del grabado abrió el camino hacia la exploración del lenguaje, que se convertiría en el núcleo de su obra conceptual.

Este viraje hacia el lenguaje no fue abrupto, sino que surgió de una crisis creativa que provocó un punto de inflexión en la trayectoria artística de Camnitzer. Este giro se atribuye a la creciente monotonía percibida en su trabajo. En referencia a ello, señala:

Esto es una prisión, no un acto de libertad. Yo estuve tres meses en crisis, no sabiendo bien qué hacer, trabajando un poco en imágenes arquetípicas, pero muy desconcertado. Y un día, no sé por qué, pensé en la frase de “esto es un espejo”, que es una frase escrita. Y ese fue el quiebre. (L. Camnitzer, comunicación personal, 13 de septiembre de 2023)

Camnitzer alude aquí a *This Is a Mirror. You Are a Written Sentence* (1966-1968), obra que instala una tensión entre la literalidad textual y la percepción. La pieza consiste en una inscripción en una placa de poliestireno que inaugura una primera serie y es considerada una de sus primeras obras conceptualistas. Sobre esta obra, Welsch afirma: “La representación tautológica del espejo convierte el sinsentido lúdico en una reflexión sobre el espacio y el tiempo, a la vez que explicita el

abismo entre palabra e imagen” (Welsch, 2010, p. 54). A partir de esta formulación, el artista comienza a realizar diferentes acciones —como etiquetas adhesivas— e instalaciones. Una segunda versión (1966-1973), realizada en aluminio, presenta una superficie reflectante —a modo de espejo— acompañada de un texto que declara: “Esto es un espejo. Usted es una frase escrita”. Esta variante aporta una nueva dimensión de sentido: no solo genera una tensión entre la literalidad del texto y lo simbólico, sino que también convierte al espectador en el objeto del discurso. El recurso del espejo, combinado con la sentencia, activa una reflexión sobre la naturaleza diferencial del significado de la obra. La declaración “esto es un espejo” opera como una frase indicativa sobre el objeto en sí, mientras que el segundo enunciado —“Usted es una frase escrita”— introduce un componente desconcertante que confronta a quien observa y lo sitúa ante un cuestionamiento sobre su identidad.

De este modo, Camnitzer convierte al espectador en el objeto del discurso, desdibujando las líneas entre quien observa, lo observado y el lenguaje. Así, se integra al espectador en la obra. Esta instalación plantea diversas interrogantes y conduce a una pregunta directriz: ¿Cuál constituye, en realidad, la obra? ¿El espejo, el texto o la experiencia subjetiva que surge al leer? La obra convierte el acto de mirar y leer en un espacio de reflexión crítica sobre la relación entre el lenguaje, la identidad y el poder de la imagen. De este modo, se observa la incorporación del texto a las artes visuales. Esta integración suscita una duda latente: ¿Por qué esta separación? Camnitzer describe este proceso así: “Incorporo el texto a las artes visuales, que nunca entendí por qué estaban separadas, y lograba que la obra sucediera en el espectador y no en la obra” (L. Camnitzer, comunicación personal, 13 de septiembre de 2023). Para Camnitzer, este descubrimiento no solo resolvía los problemas económicos asociados con la construcción de las grandes obras minimalistas, sino que también facilitaba la integración del espectador, generando un efecto pedagógico que otorgaba a la obra una dimensión formativa además de estética.

Camnitzer (2010) destaca que su trabajo con las palabras lo llevó a explorar temas como la arbitrariedad de los significados. A su vez, elaboró diccionarios que integraban la imagen y el lenguaje, en los cuales también se evidenció un interés particular por la inmutabilidad de los nombres y por cómo las palabras sustituyen a los objetos que representan. Este enfoque condujo a reflexionar sobre la dualidad inherente a las palabras: la arbitrariedad de los significados y la inmutabilidad del lenguaje. Por un lado, las palabras pueden ser configuradas según la percepción individual en relación con la imagen-lenguaje; mientras que, por otro, los nombres propios permanecen inalterables frente al paso del tiempo, resistiendo los cambios que se producen en el sujeto. Su propuesta de 1968, que consistió en un espacio —*living*— compuesto únicamente por las palabras que representan los objetos en ese entorno, refuerza el carácter conceptual de su trabajo. Asimismo, subraya su interés por la exploración del lenguaje como una herramienta creativa y como medio para reimaginar lo cotidiano.

Durante este período, Camnitzer mostró un gran interés por el lenguaje, especialmente por la relación entre el lenguaje y la imagen, y su capacidad para evocar significados más allá de su uso convencional. A la luz del auge de la semiología y el estructuralismo, agrega: “También me interesé por la tautología, la autorreferencia, la metáfora y otras gramaticalidades” (Camnitzer, 2010, p. 19). Además, también trabajó con frases descriptivas y evocadoras que en ocasiones fueron asociadas al campo de la poesía, aunque esa no fuese su intención principal. De este modo, comenzó a explorar la intersección entre la imagen y el lenguaje, afirmando: “Comencé a abrir los ojos al carácter lingüístico de las imágenes, por ejemplo, a la costumbre periodística de proteger el anonimato de algunas personas poniendo barras negras sobre los ojos” (Camnitzer, 2010, p. 20). Esto pone de relieve cómo los elementos visuales pueden funcionar como signos lingüísticos, transformando lo visual en un sistema de códigos.

En 1972, realiza la obra *La socializzazione di un'opera d'arte*, una instalación mural en la que la frase principal se va deteriorando progresivamente hasta ser cubierta por una fotografía del propio deterioro, ciclo que se repite diez veces

hasta abandonarse el proceso (Camnitzer, 2010). Este ciclo derivó en una reflexión sobre el proceso de la obra y la interacción entre creación y destrucción, desafiando la noción tradicional de representar el arte como un producto acabado. La transformación y el desgaste forman parte de ese proceso, lo que sugiere que la obra cambia según su relación con su entorno y con su audiencia. El abandono del proceso y su cobertura final refuerzan la idea de que toda obra está destinada a ser transformada. En este proceso, Camnitzer (2010) da cuenta de una reflexión sobre la práctica artística, cuestionando la primacía de la técnica frente a las ideas y desmitificando el virtuosismo técnico. Se afirma que el arte, lejos de ser una “encarnación perfecta”, es una acumulación de errores, lo que revela la naturaleza abierta del arte. Sobre esto añade: “Con una inversión modesta de energía, las ideas me permitían cambiar y reorganizar el universo de acuerdo a mis deseos y a mi diseño” (Camnitzer, 2010, p. 21). Así, las ideas adquieren una fuerza transformadora, se alejan de etiquetas tradicionales y reafirman el carácter conceptual de su propuesta artística.

En esta línea de transformación artística, Camnitzer señala: “Un día de septiembre de 1971 descubrí que si con un lápiz hacía una marca mínima en un papel, estaba alterando el orden del universo de forma irrevocable” (Camnitzer, 2010, p. 21). Este planteamiento resalta que la creación e intervención en el mundo no requieren de una formación especializada. No obstante, a pesar de la simplicidad inherente a estas acciones, el autor reconoce un problema de legitimación presente en el mercado del arte, lo que pone en cuestión dónde reside realmente el “valor” del arte. En un gesto irónico hacia la legitimación de la obra, hacia 1971 pone en venta su firma por centímetros: “Imprimí la imagen de una regla, firmé encima y anoté los gastos” (Camnitzer, 2010, p. 21). Este gesto, cargado de implicaciones políticas y filosóficas, plantea una reflexión sobre el valor asignado a la autoría, y cuestiona los límites entre arte, comercio y especulación. De este modo, Camnitzer pone en evidencia las tensiones entre el sistema del arte y las estructuras económicas, desafiando las convenciones tradicionales sobre el valor y la autenticidad de la producción artística.

En síntesis, puede afirmarse que los principales aportes de Camnitzer residen en la integración del lenguaje como medio central en su obra, fusionando imagen y texto. Esta incorporación del lenguaje permitió que el arte se convirtiera en un medio de reflexión crítica y conceptual. Asimismo, se promueve una concepción del arte como herramienta de transformación social, comprometida activamente con el contexto político y social. Desde esta perspectiva, el arte se concibe como un agente interpretativo y no solo un objeto estético.

Arte de acción e Informalismo en la obra de Alberto Greco

El arte de acción en la Argentina de mediados del siglo XX representó una transformación radical en las prácticas artísticas, al cuestionar los límites de la obra y abrir un campo de experimentación donde el cuerpo, el gesto y la discontinuidad adquirieron centralidad. En este proceso, Alberto Greco emergió como una figura decisiva cuya obra articuló las tensiones entre informalismo, crítica institucional y performatividad. Para comprender la singularidad de su propuesta, resulta necesario situar primero el marco cultural y político que propició el surgimiento de estas nuevas prácticas.

Contexto cultural y político del arte de acción en Argentina

Se destaca que el creciente desplazamiento del arte hacia nuevas formas de experimentación, producto de cambios culturales y del contexto político-social en Argentina, propició hacia la década de 1960 prácticas artísticas que incorporaron la acción y el cuerpo como elementos de enunciación. Alonso (2005) señala que el arte de acción en Argentina estuvo marcado por un espíritu modernista, impulsado por las políticas de gobierno de orientación desarrollista y globalista, situando al Instituto Di Tella como el epicentro de experimentación en las artes. Asimismo, se afirma que los factores mencionados propiciaron que el arte de acción argentino se desarrollara con un carácter cosmopolita y festivo, manteniendo un fuerte vínculo con lo urbano y lo conceptual (Alonso, 2005). Lo cual, en palabras de Ana Longoni (2017), se corresponde con la primera etapa de la vanguardia

argentina, caracterizada por la experimentación y la ampliación de los materiales artísticos, propia de las décadas de 1950 y 1960. La transformación cultural vinculada a la globalización adquirió un giro político hacia finales de la década de 1960, cuando la transición del gobierno democrático a regímenes dictatoriales intensificó la dimensión política en el arte (Alonso, 2005). Para Longoni (2017), esto se corresponde con la segunda etapa de la vanguardia, desarrollada a mediados y finales de los años sesenta, cuando el arte deviene en acción política. En consecuencia, la década de 1970 se caracterizó por prácticas artísticas que buscaron subvertir cualquier modo de censura. En este marco se consolidó un escenario que abrió paso al informalismo y a las primeras búsquedas de Greco.

Informalismo y primeras experimentaciones de Greco

En este primer momento de impulso desarrollista, las expresiones iniciales del arte de acción en Argentina se reflejaron en las obras de Marta Minujín y Alberto Greco. En este contexto, se produce un campo de experimentación caracterizado por el desplazamiento de la obra como objeto y por una crítica a las instituciones artísticas. Greco exploró tempranamente el informalismo, particularmente en sus *Pinturas Negras* (1960), en las cuales incorporó el azar como elemento constitutivo, vinculando la pintura con una temporalidad fragmentada y discontinua (García, 2011).

Este fenómeno parece responder a lo que Arthur Danto (1999), en *Después del fin del arte*, describe como un agotamiento interno de la pintura, que pone en cuestión la idea de un arte definido por límites rígidos y vinculados a una noción de arte “puro” defendida por Greenberg. Para este último, el expresionismo abstracto subvirtió tales límites al introducir el espacio y la hibridación de la pintura. En este sentido, Danto (1999) advirtió que, al volverse tridimensional, la pintura asumió la identidad de la escultura y el espacio recobró su carácter ilusorio (p. 125). Esto implica que el arte comience a incorporar elementos expresivos —es decir, el contenido de la obra— que se encuentran fuera de la estética estrictamente pictórica. Esta pérdida de especificidad de la obra —abordada con

más profundidad en el apartado *Descentramiento del formalismo: desjerarquización de la relación forma/contenido*— forma parte de lo que Arthur Danto denomina arte posthistórico.

En el contexto latinoamericano, García (2011) identificó que, entre las décadas de 1950 y 1960, emergió el fenómeno artístico del monocromo, introduciendo un quiebre que deriva del informalismo y del neoconcretismo. La autora sostiene que los monocromos abren una reflexión sobre la bidimensionalidad de la pintura y su interacción con el espacio. Citando a Benjamin Buchloh, agrega: “el cuadro en tanto superficie-objeto y funcionamiento expositivo en la pared abre la cuestión por fuera de su perímetro” (García, 2011, p. 52). A esto se suma que la nueva poética se encuentra en sintonía con la síntesis de la abstracción, entendida como negación de la mimesis, y con el surrealismo, como apertura expresiva (García, 2011). En el caso de Greco, esta tendencia se materializó en sus *Pinturas Negras*, expuestas en la galería Pizarro en 1960. Esta serie de pinturas alquitranadas, expuestas durante días a la intemperie, formaron parte de la búsqueda informalista del artista, que adoptó la experimentación e hizo del azar en la transformación de los materiales un elemento central de su proceso pictórico. En ellas, el tiempo de la obra se desplaza de la acción inmediata de pintar hacia la incorporación de una serie de acontecimientos temporales aleatorios en su constitución. A este respecto, agrega: “En un cuadro monocromo la organización de elementos en una superficie está suspendida; por ende, aquello que ocurre por fuera de él adquiere relevancia” (García, 2011, p. 53). De este modo, los elementos “extra-artísticos”, que hasta ese momento eran considerados ajenos a la pintura, comienzan a cobrar importancia en la obra de Alberto Greco.

Estas experimentaciones dieron paso a la progresiva incorporación de la acción. En una carta dirigida a Lila Mora en 1960, en el marco de su obra *Las Monjas*, Greco expresó la crisis del cuadro²⁴ al afirmar:

²⁴ Arthur Danto, en *Después del fin del arte*, hace mención a este agotamiento interno de la pintura que algunos teóricos asimilaron a ciertas obras monocromas como las pinturas blancas de Robert Ryman o las pinturas de Daniel Buren.

La pintura desaparecerá el día que por total vivencia ya no necesiten admirar y ser admirados [...] La pintura terminó su ciclo con el cuadro azul de Yves Klein. Y junto con ellas los mercantes, críticos y galerías de arte. (Greco, *s. f.*, *Las Monjas*)

Hacia 1961, esta crisis se hizo más evidente. En noviembre de ese año, Greco intervino el espacio urbano, pegando afiches en las calles con las frases “Alberto Greco. El pintor informalista más importante de América” y “Alberto Greco, ¡qué grande que sos!” Con estas acciones se desplaza de sus pinturas monocromas para incursionar en un arte más performativo. En síntesis, las primeras experimentaciones de Greco —en el marco del informalismo— marcaron la crisis de la noción tradicional de la pintura como objeto autónomo. De este modo, la obra dejó de concebirse únicamente como superficie pictórica para convertirse en acontecimiento, anticipando la dimensión performativa que marcaría las etapas posteriores de su producción artística.

Crítica institucional y el “dito” como gesto performativo

El cuestionamiento de los límites de la pintura, formulado por Greenberg y problematizado por Danto (1999), se vincula con la práctica de Greco en la medida en que este exploró la hibridación de disciplinas y la disolución de la especificidad artística. En sus *Exposiciones Culturales Rodantes* (1960-1961), Greco llevó el arte a espacios periféricos. En esta obra itinerante, Greco se desplazó hacia el sur de la Argentina para encontrarse con espacios ajenos al circuito del arte, lo que desafía las fronteras tradicionales de la institución artística. Davis (2014) sostiene que toda la obra de Greco parece estar atravesada por la experiencia del viaje y por las condiciones de extravío y discontinuidad que estas conllevan. Este desplazamiento geográfico, a su vez, implica desestabilizar los marcos de sentido institucionales, y trastoca la relación centro-periferia. Para el autor, las acciones o “deriva callejera”, como denominará a estas acciones de Alberto Greco, forman parte de un agenciamiento político que introduce un discurso crítico desde nuevas poéticas.

En continuidad con este desplazamiento crítico de la obra, Greco radicalizó su propuesta con la creación de “dito”. En la exposición de *Arte Vivo* (París, 1962), el gesto del artista se vinculó con la figura de la firma, como huella y como acontecimiento. Pacheco (2007), en *Pliegues de un ADN porteño*, interpreta la obra *Vivo-Dito* como un gesto material y simbólicamente ligado al artista Yves Klein. Durante dicha exposición en el Musée des Arts Décoratifs, Greco le pidió un bolígrafo y trazó dos círculos alrededor de dos personas; con ello, la acción se presenta como acontecimiento singular, inscribiéndose en un presente que, en términos derridianos, se configura como estructura de anticipación y retención. El *Manifiesto Dito dell'Arte Vivo*, producido en Génova, consolidó esta fuerza de la acción performativa; un fragmento de este manifiesto dice:

El arte vivo es la aventura de lo real. El artista enseñará a ver no con el cuadro sino con el dedo. Enseñará a ver nuevamente aquello que sucede en la calle. El arte vivo busca el objeto, pero al objeto encontrado lo deja en su lugar, no lo transforma, no lo mejora, no lo lleva a la galería de arte. (Greco, 1962/1999)

En este contexto, el “dito” se presenta como fuerza de señalamiento que se inscribe en el espacio-tiempo de la acción performativa. Este gesto —la acción de señalar— deslocaliza el sentido tradicional de la obra al desplazarla fuera del espacio de la galería o del museo. Un proceso que Davis (2014) denomina “extrañar los sentidos”, en el que lo que subyace a la acción de firmar no es el gesto material, sino la experiencia que este genera; lo que permanece es el recuerdo efímero de la acción, una huella que persiste en el tiempo. Este desplazamiento de las cualidades sensibles del objeto artístico al campo performativo —como integración sujeto/objeto— alcanzó su máxima expresión cuando Greco se presenta a sí mismo como obra. Davis (2014), citando a Rivas (1992), remarca que esta situación se manifestó en diversas ocasiones: en la exposición *Antagonismes 2. L'Objet*, en la creación de una tarjeta personal con la inscripción “Alberto Greco. Objet d’art” y, en 1960, cuando el artista, cubierto de pintura negra, proclamó: “Estoy haciendo conmigo mismo una obra”. Este gesto performativo evidencia la disolución de la pintura como especificidad limitada a los materiales plásticos, cuestionando la distinción ontológica entre ser obra y ser

cuerpo, entre el sujeto (artista) y el objeto (obra). En paralelo a estas intervenciones críticas, la escena argentina se vio atravesada por la irrupción del *happening*, fenómeno que también encontró resonancia en la obra de Greco.

Del happening a la performance: influencias teóricas y resonancias en Greco

La emergencia del *happening* en Argentina encontró antecedentes en la muestra informalista de 1959 en el Museo de Arte Moderno, donde Greco expuso junto a otros artistas la muestra *Arte destructivo* de 1961 (Masotta, 2004). El autor interpretó este fenómeno como un desplazamiento entre “los hechos de la sociología” y “los objetos de la estética”. El *happening* es la obra convertida en acontecimiento. La noción de obra como acontecimiento encuentra en Greco una de sus manifestaciones más radicales. En esta transformación resulta relevante la lectura de Sontag (1996), quien profundiza en el tratamiento temporal del *happening*. Sostiene que existe cierta imprevisibilidad temporal: este evento no tiene trama ni argumento. Así, el *happening* subvierte la lógica lineal de la trama argumentativa —aspecto abordado con más profundidad en el apartado de *El acontecimiento y el tiempo de la performance*—. Sontag añade que este fenómeno artístico parece moverse en la a-lógica de los sueños, donde no hay un discurso racional ordenado. Resalta que algunos lo denominan como “el teatro de los pintores”, expresión que, en palabras de Sontag (1996), alude a su condición de “pinturas animadas”, “collages animados” o “*trompe-l'Oeil* vivificados” (p. 346). Esta concepción del tiempo fragmentado encuentra eco en las acciones de Greco, cuya obra rompió con la noción de continuidad narrativa a favor de la inmediatez del acontecimiento.

Estas observaciones se relacionan con la pintura neoyorquina de los años cincuenta, donde la incorporación de la tridimensionalidad espacial abrió un camino hacia nuevas formas híbridas. Ejemplos de esta tendencia pueden encontrarse en los *assemblages* de Allan Kaprow, que integran la pintura, el collage y la escultura (Sontag, 1996). El propio Kaprow, en *Assemblages*,

Environments, and Happenings, indica que el tiempo que caracteriza al *happening* es un tiempo discontinuo: “El tiempo [...] debe ser variable y discontinuo [...] determinado más por el carácter de los movimientos dentro del entorno que por un concepto fijo de desarrollo y conclusión regular” (Kaprow, 2013, p. 262). Esta discontinuidad temporal forma parte de la composición del *happening*, en la medida en que este se constituye como un collage de acontecimientos. No obstante, Kaprow aclara que esto no significa que la “composición” sea una forma autosuficiente, sino que es una operación dependiente de los propios materiales. En este sentido, las reflexiones de Sontag y Kaprow sobre la discontinuidad temporal encuentran resonancia en las acciones de Greco, donde el tiempo fragmentado se convierte en parte constitutiva de su obra. De este modo, el *happening* no solo transformó la temporalidad de las obras, sino que en Greco adquirió una dimensión política y performativa que lo llevó a desdibujar los límites entre arte y vida.

Corporalidad, danza y acontecimiento en la neovanguardia brasileña

En este apartado se sostiene que la neovanguardia brasileña reconfigura la relación entre corporalidad, danza y acontecimiento al desplazar el énfasis desde la forma objetual hacia el acto, articulando un giro participativo que se tensiona en el espacio público debido al contexto político de fines de los sesenta. Las transformaciones en las formas de representación de las artes visuales en Brasil se evidenciaron en las primeras acciones performativas, estrechamente vinculadas a la dimensión social y política. En este sentido, una figura relevante es Flávio de Carvalho, considerado precursor de las expresiones que se consolidaron en la neovanguardia. A este respecto, Darriba (2005) sostiene que las intervenciones de Flávio de Carvalho (1889-1973), quien formó parte del campo artístico de São Paulo, pueden entenderse como parte de los orígenes de dicha práctica. En palabras de la autora, Carvalho recurre a la experimentación creativa y a las relaciones que se gestan entre el arte y el público. Entre sus acciones más

relevantes, destacan la *Experiencia N.º 2* (1931) y la *Experiencia N.º 3* (1950), ambas expresiones son consideradas pioneras y anticipan el énfasis del cuerpo como operador de sentido. En la primera experiencia, Flávio de Carvalho cruzó, con sombrero, una procesión de Corpus Christi caminando en sentido contrario a los fieles (Darriba, 2005). Estas intervenciones en el espacio público —que desplazan la obra fuera del campo institucional— se intensificaron en la década de 1950 con otra, significativa, denominada “Experiencia N.º 3”. En esta ocasión, la autora destaca que el artista emprendió una provocativa acción callejera al despojarse del “traje masculino de verano”, el cual formaba parte del *habitus* cultural del momento, para desfilar con falda y camiseta. Este gesto constituyó una crítica de cara a las convenciones sociales de la época y se considera análogo a los *happenings* que, en ese mismo período, se desarrollaban en Nueva York. Como resalta Darriba (2005), este período de experimentalismo estaba profundamente marcado por las repercusiones de la contracultura y el movimiento *hippie*. Paralelamente, las artes visuales se orientaron hacia experimentaciones e hibridaciones con las artes escénicas. Ejemplos de ello son las propuestas de Lygia Clark y Hélio Oiticica, quienes exploraron la interacción entre el arte y el cuerpo en acciones participativas y sensoriales.

Del concretismo al neoconcretismo

En esta línea, Cámara (2011) señala que, en torno a los años cincuenta, comenzó a emerger un imaginario corporal como parte del desplazamiento de la dicotomía cuerpo/espíritu, añade que este “comenzó a ser imaginado como portador de un poder de resistencia que surgía de cuestionar la completud de una conciencia que lo suponía apenas mero recipiente” (Cámara, 2011, p. 12). Este imaginario, según el autor, dotó al cuerpo de una potencia transgresora que se manifestó en tres momentos clave del período brasileño: el modernismo racional, el modernismo revolucionario y el proceso de modernización autoritaria, el cual buscó una reformulación de las vanguardias de los años cincuenta y sesenta, particularmente el concretismo plástico y poético. Un hito fundamental que marcó el momento

decisivo en el arte brasileño hacia un arte comprometido fue el impacto de la Revolución Cubana en 1959 y la presidencia de João Goulart, y a esto se suma la llegada de Jean-Paul Sartre a Brasil en 1960 (Cámara, 2011). Ese mismo año, el Manifiesto Neoconcreto introduce sus críticas y reformulaciones a la tradición plástica, enfatizando el rol corporal y la experiencia del espectador en la obra. Cámara (2011) subraya que el cuerpo adquirió una dimensión crítica al desplazar la contemplación pasiva y aristocrática de la mirada hacia una participación activa del espectador.

Este desplazamiento —del concretismo racionalista hacia prácticas experimentales y vivenciales— se materializó en el neoconcretismo, particularmente en las propuestas de Lygia Clark y Hélio Oiticica. Aguilar (2023), en el prólogo a *Fantasmática del cuerpo. Cartas 1964-1974*, destaca que, ante el surgimiento del informalismo y la neofiguración, y la consiguiente crisis del concretismo, ambos artistas se orientan hacia una nueva forma de concebir las estructuras. El Manifiesto Neoconcreto se posiciona contra una visión racionalista del concretismo, que orientaba los procesos de la pintura formalista, y propone un giro hacia un arte más expresivo, integrado con la vida cotidiana. Un fragmento del manifiesto señala:

Los verdaderos artistas [...] seguían dedicados a su obra y, en el cuerpo a cuerpo con la expresión, a menudo superaron los límites que la teoría marcaba [...] De nada nos sirve ver en Mondrian al destructor de la superficie, del plano y de la línea, si no nos fijamos en el nuevo espacio que esa destrucción construyó. (Gullar, 1959)

El manifiesto presenta una crítica clara a la rigidez del concretismo; sin embargo, se reconoce que algunos artistas, como Mondrian, ya habían criticado esa rigidez impuesta por la teoría. Además, la noción “cuerpo a cuerpo con la expresión” marca una integración de la dimensión más instintiva y personal del artista, que desborda la lógica formal de la obra. En este sentido, el neoconcretismo procura exceder esas limitaciones formales para alcanzar una conexión más profunda con la vida cotidiana y la experiencia humana. Así, el manifiesto propone un arte que no solo desafía los límites tradicionales del medio artístico —como la superficie o el plano—, sino que también abre nuevos espacios de conexión con el espectador.

La emergencia del monocromo y la tridimensionalidad: crisis del plano, tiempo vivo y proceso

Por otra parte, en una carta dirigida a Hélio Oiticica en 1964, Lygia Clark se refiere a la crisis del estatuto del cuadro y subraya la situación crítica que atravesaba el concretismo —entendida como una “crisis de la estructura”— debido a su carácter autónomo y moderno: “Estoy más que convencida de la crisis del plano (rectángulo) —Mondrian [...] hizo con el rectángulo lo que Picasso había hecho con la figura—. Lo agotó de una vez” (Clark & Oiticica, 2023, p. 26). A partir de esta constatación, en dichas cartas se reflexiona sobre la transformación que se estaba produciendo en el arte: debido al agotamiento formal, se observa la redirección de cara a un campo más vivencial. Clark agrega: “Es la crisis de la estructura, no de la estructura formal [...] sino de la *estructura total* —es el rectángulo que ya no satisface como medio de expresión” (Clark & Oiticica, 2023, p. 26). De ahí que, aludiendo a un grupo alemán —que llama arte al *acto* de cargar objetos y transportarlos—, la artista indica que lo que importa es la conciencia de ese acto; se advierte una dimensión performativa, en la que el *acto* —y no el objeto— se convierte en el centro de atención, lo que redefine el arte como proceso.

Por tanto, los artistas transfieren el sentido representativo del plano al entorno vital. Es relevante remarcar que, en esta serie de cartas, se introduce el tiempo como parte de la transformación en curso y forma parte de esta vuelta a la “materia orgánica”. En palabras de Clark: “El tiempo es el nuevo vector de expresión del artista. No el tiempo mecánico [...] sino el tiempo vivo, que tiene una estructura viva en sí mismo” (Clark & Oiticica, 1998, p. 35). Este “tiempo vivo” nos remite a la figura del *aión* que forma parte del campo *transcendental-inmanente* deleuziano: es el tiempo del acontecimiento. En esta línea, Clark asume a su serie *Bichos* como parte de esta transformación, ya que estas esculturas metálicas introducen el movimiento; por ejemplo, su pieza

Monumento a todas las Situaciones (1962), la cual presenta cuatro planos (placas metálicas) unidos por bisagras que se articulan en diferentes direcciones.

Como indica García (2011), tanto el informalismo como el neoconcretismo buscaban desbordar el cuadro para actuar en el espacio, y fue el surgimiento del monocromo lo que favoreció esta salida. Esto se refleja en la serie de pinturas monocromas (1957-1958) de Lygia Clark, tanto en su serie *Planos en superficies moduladas* —donde se explora la línea orgánica que surge de la yuxtaposición de los planos— como en *Espacio modulado*, en el que la línea se presenta como discontinuidad. Esta búsqueda por trascender el plano, mediante la incorporación progresiva de objetos y, en ciertos casos, del propio cuerpo, prepara acciones artísticas posteriores. Ya en *Bichos* se advierte la incorporación del espacio tridimensional. A partir de ese momento, se perfila un giro decisivo hacia la experimentación corporal como “intensidad vivida”, lo que se hace evidente en la muestra *Nueva Objetividad Brasileña* en el MAM (Museo de Arte Moderno). En líneas generales, el manifiesto de la nueva objetividad (Oiticica, 1967) propone una tendencia en dirección al objeto y la superación del cuadro; además, plantea la incorporación del espectador y la incorporación de temas políticos, sociales y éticos, así como la colectivización del arte. En este contexto, se advierte en Lygia Clark la incorporación de una dimensión más política y social: destacan las *performances* de *Estructuras vivas* (1969) y *La casa es el cuerpo* (1968), en las que el cuerpo y la acción se constituyen como elementos centrales de la obra, de modo que esta dimensión corporal se presenta como una potencial forma de agenciamiento político.

En esta línea, se propone mostrar cómo la noción de subjetivación en Suely Rolnik (2015) ilumina la presencia del cuerpo en la propuesta de Lygia Clark. La autora reflexiona sobre esta idea a partir de una metáfora que la propia artista utiliza en una carta dirigida a Mário Pedrosa en 1967 —documento citado por Rolnik— para ilustrar las luchas internas en los procesos de subjetivación. Aquí, se entenderá por subjetivación los procesos mediante los cuales se configuran modos de sentir, percibir y actuar. En efecto, en dicha carta, Clark recurre a la

analogía entre “pájaros y leones” para indicar que el cuerpo está habitado por fuerzas en constante tensión y lucha. La autora agrega: “Cuerpo vibracional, sensible a los efectos del movimiento agitado de los flujos ambientales que nos atraviesan” (Rolnik, 2015, p. 104), expresión que aquí se asume como una sensibilidad corporal abierta a afectaciones del entorno. En este trasfondo, lo que subyace a la lucha son los procesos de subjetivación, que Rolnik describe como una “tensión entre la figura actual del cuerpo-animal, que persiste por la fuerza de la costumbre, y los estados intensivos que se producen en él irreversiblemente, exigiendo la creación de una nueva figura” (Rolnik, 2015, p. 104). Ahora bien, para observar esta tensión en lo concreto, Rolnik remite a la pieza *Caminhando* (1964), en la cual el objeto pierde toda preeminencia significativa para convertirse en potencialidad. Se considera pertinente precisar que dicha pieza consiste en una acción mínima, cuya realización por parte de quien participa actualiza la obra, lo que permite pensar que “Lygia quiere alcanzar el punto mínimo de materialidad del objeto, donde este no es más que la encarnación de la transmutación que tuvo lugar en su subjetividad” (Rolnik, 2015, p. 107). En suma, la lectura de Rolnik articula la metáfora de fuerzas en pugna con una práctica que desplaza el objeto hacia un régimen de potencia, reforzando la expansión de la vida y la afirmación de la diferencia que estructuran la propuesta de Clark.

Danza como acontecimiento en Oitica

De manera análoga, en esta línea de transformaciones e incorporación de lo vivencial, se examina la obra *Parangolé* (1964-1979) de Hélio Oiticica, compuesta por capas textiles concebidas para ser activadas por el movimiento corporal. En *Anotaciones de Parangolé* (2013), se señala que esta pieza resulta de la convergencia de su acercamiento a la danza y, en particular, a la samba como acto expresivo. Esta forma parte crucial de su exploración de la teoría del color y lo que llama la “estructura color en el espacio” —esto es, la organización cromática como disposición espacial activa—, proponiendo una redefinición del “objeto plástico”. En este sentido, con *Parangolé* busca deshacerse de las

categorías convencionales de la representación, lo que le confiere a la propuesta una carga política y expresiva significativa. En la experiencia artística del artista brasileño, la danza se concibe como la búsqueda de un acto de expresión directa que encarna una vuelta al mito dionisiaco.

En una nota escrita en noviembre de 1964, Hélio Oiticica resalta que *Parangolé* se trata de una “estructura ambiental”, compuesta por telas que forman capas que se pueden colocar a modo de vestidura. Se subraya que la acción performativa de portar el objeto o bailar con este integra la danza en el desarrollo estructural de la pieza. El artista añade: “Toda la unidad estructural de esas obras se basa en la ‘estructura-acción’” (Oiticica, 2013, p. 127). En consecuencia, se considera fundamental y constitutivo de la obra precisamente el “acto”. De este modo, la propuesta alcanza su máximo potencial como “acto expresivo”, ya que está concebida para ser experimentada de manera personal y colectiva.

Por lo tanto, la propuesta artística no está circunscrita a un tiempo lineal u objetivo, pues se sitúa en un entorno dinámico y en constante interacción con el participante. Al igual que Lygia Clark incorpora una nueva dimensión temporal en su propuesta, Oiticica introduce un giro a este respecto, ya que su trabajo interactúa en el espacio y el tiempo presente. Asimismo, *Parangolé* no se presenta como algo simplemente “situado” en un lugar delimitado, sino que se actualiza en movimiento con ese entorno. Oiticica (2013) afirma que a la pieza “no puede exigírsele ningún sentido de totalidad en cuanto obra situada en un espacio-tiempo” (Oiticica, 2013, p. 128). Es decir, esta está anclada a un momento concreto. A su vez, la participación del espectador se presenta como una posibilidad, pero no como una condición indispensable. Esto implica que el significado de la obra surge de las circunstancias aleatorias del momento y del entorno al que está circunscrita.

Por otra parte, este gesto de *vestirse* convierte al participante en el núcleo central de la propuesta. De este modo, el espectador no se sitúa frente a la obra de manera separada o distante; en cambio, se convierte en uno con ella. Esta vivencia permite una transmutación espacial que lo desvincula de su individualidad, produciendo

un despliegue y desdoblamiento de ese espacio intercorporal (Oiticica, 2013). Ello remite a la noción heideggeriana de “estar-en-el-mundo”, entendida aquí como co-pertenencia del cuerpo y el entorno en una misma situación. En palabras de Oiticica (2013), ello supone “una violación de su estar como “individuo” en el mundo, al mismo tiempo diferenciado y “colectivo” (p. 128). En términos heideggerianos, ello representa una expansión del yo en relación con su entorno y una ruptura operativa de la dualidad sujeto-objeto: en la que el antiguo “espectador” deviene en *ser-participante* cuya existencia se funde con la obra.

Oiticica (2013) remarca que el gesto corporal constituye una parte fundamental de la obra y que, en contraste con el *action painting* —donde la acción queda representada en el lienzo sin convertirse en un componente vivo—, en los *parangolés* esta deviene en “obra-acción”. En este caso, la participación propicia que dicha propuesta se despliegue en el tiempo y se experimente como un tiempo continuo. Así, el significado emerge de este flujo de movimiento. El sentido de la obra cambia a medida que el espectador se mueve y se detiene, en el que la pausa no se concibe como una interrupción, sino como un momento de integración dentro de la totalidad de la experiencia. A diferencia del *action painting*, donde la huella del acto queda inmortalizada, aquí la pieza se renueva con cada nuevo movimiento que efectúa el participante, convirtiéndose en una acción total que incorpora lo corporal, lo perceptivo y lo temporal.

Oiticica (2013) resalta que la improvisación que se presenta en esta danza permite una “inmersión en el ritmo” que proporciona una conexión profunda entre el gesto, el acto y el ritmo. La eficacia de esa inmersión resulta de eliminar las estructuras rígidas propias de danzas organizadas, como el ballet. Esta improvisación opera como vaciamiento del texto (forma), en sentido análogo al señalado para la estructura del teatro. Aquí, el individuo se encuentra inmerso en una “fuerza mítica interna”, producto de esa inmanencia de la acción. Según Oiticica (2013), las imágenes son “móviles, rápidas, inaprensibles —son lo opuesto del icono estático y típico de las artes llamadas plásticas— [...] a decir verdad, la danza, el ritmo, son el acto plástico mismo” (pp. 130-131). En clave

deleuziana, esta naturaleza transitoria de las imágenes en la danza recuerda el “verdear”, esto es, una coexistencia de fuerzas en devenir: el acontecimiento como verbo. De este modo, la danza se convierte en una manifestación artística en sí misma que no necesita de estructuras o representaciones externas.

Por último, el desplazamiento hacia acciones colectivas en el espacio público —propio de la obra-acción— se verá tensionado por el clima político de fines de los sesenta. En esta línea de acontecimientos, se sucedieron una serie de experiencias artísticas en torno al cuerpo. En 1968, en un clima de revuelta, se llevó a cabo el evento *Apocalipopótese*, organizado por Rogério Duarte y Hélio Oiticica, con diversas intervenciones performáticas en la explanada del Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, en las que intervinieron artistas como Antonio Manuel, Lygia Pape y Raimundo Amado, entre otros (Aguilar, 2023). En una carta de octubre de 1968, el artista brasileño calificó este acto performativo como la mayor experiencia compartida con el público, aspecto que lo marca significativamente. En paralelo, tanto Hélio Oiticica como Lygia Clark buscaban incluir al público como participantes activos en sus *performances*: mientras Clark procuraba escapar de la categorización del sujeto mediante los “objetos relacionales”, el artista brasileño se orientaba hacia la invención de neologismos. En palabras de Aguilar (2023), poco después —en diciembre de 1968— la dictadura militar promulgó el decreto AI-5, conocido como el más violento de su régimen, el cual: “suspendía derechos civiles y políticos, encarcelaba a opositores y obligaba a otros al exilio” (Clark & Oiticica, 2023, p. 16), lo que restringió las acciones artísticas de ese período y obstaculizó los esfuerzos de los artistas por recuperar el espacio público. En síntesis, la tríada corporalidad-danza-acontecimiento reordena los regímenes de representación y reformula la agencia del arte en Brasil bajo condiciones históricas de conflicto político-social.

Transformaciones en el arte chileno: la Escena de Avanzada y su renovación crítica

Este apartado propone mostrar cómo, desde el “arte comprometido” de la década de 1960, se transitó hacia la renovación crítica de la Escena de Avanzada en Chile entre 1977 y comienzos de los años ochenta. Se sostiene que este pasaje desplaza la explicitud referencial hacia una crítica de los signos y de los soportes, mediante prácticas situadas que reconfiguran la relación obra-público-ciudad (Richard, 2007a, 2007b). A continuación, se organiza el análisis en cuatro momentos: (1) contexto 1960-1977, (2) transformaciones formales del formato, (3) estudios de caso: CADA y Lotty Rosenfeld, y (4) debate sobre temporalidad, representación y presencia.

Del “arte comprometido” a la Escena de Avanzada (1960-1977)

Nelly Richard (2009) subraya que la década de 1960 en América Latina se caracteriza por un “arte comprometido”. En primer lugar, prevalece la idea de un arte al servicio del pueblo y la revolución, que busca desmarcarse de las lógicas del mercado y de la estética del arte burgués. Se trata de una coyuntura en la que la sociología reclama un arte al servicio de la sociedad. En este sentido, la autora indica: “La tradición teórica del marxismo que informa el pensamiento sobre arte y sociedad de los años 60 se caracteriza por una aproximación más bien ‘contenidista’ a la obra” (Richard, 2009, párr. 2). De modo que el contenido de la obra se convierte en el tema central y la eficacia de la comunicación pasa a ser de suma importancia, lo que se consolida mediante la “explicitud referencial”. Esta claridad en el mensaje de la obra no deja lugar a ambigüedades que puedan diluir el mensaje revolucionario; el arte se orienta hacia una acción concreta: la transformación social.

Las discusiones sobre este “arte comprometido” giran en torno a los alcances de un arte al servicio de la política y de un arte con autonomía creativa. En este contexto, se presenta la convergencia de ambos enfoques: por un lado, se observa

la intervención de un arte más tradicional-figurativo, como es el caso de la “Brigada Ramona Parra” (1968), que recurrió a un relato iconográfico; por otro, el “Grupo Signo” (1962), que interpeló la realidad desde el informalismo (Richard, 2009). Este doble registro prepara el escenario para las transformaciones posteriores.

Ahora bien, en *Márgenes e instituciones: Arte en Chile desde 1973*, Richard (2007b) sitúa el quiebre político-cultural tras el golpe de 1973 y señala que, hacia 1977, se consolidaron diferentes agrupaciones artísticas. Los grupos de carácter gráfico y de muralismo, vinculados a una estética de compromiso, se distanciaron —en sus lógicas territoriales— de las producciones del grupo de Avanzada, configurando lo que la autora denomina “Escena de Avanzada”. En esta línea —en una entrevista realizada por Alejandra Castillo—, se señala una bifurcación: por un lado, un arte comprometido y de vanguardia, que busca integrar lo artístico en la totalidad de un “todo político-social” orientado hacia la liberación social y la emancipación política; por otro, la neovanguardia —representada por la Avanzada—, donde la politización del arte persiste como gesto contrainstitucional, cuyo objetivo es derrocar la dictadura no por una vía “macro-política de la emancipación”, sino concentrando todo el esfuerzo en reconfigurar las articulaciones de sentido (Richard, 2020). Esta coyuntura preparó el paso desde la explicitud referencial hacia una crítica de los signos y soportes, que se examina a continuación.

Desplazamientos formales: del formato-cuadro al soporte-paisaje y al arte-situación

Se desplazaron los soportes y la función del referente: del cuadro y la explicitud hacia prácticas situadas y procesuales. A este respecto, Richard (2007b) subraya que se pasa del formato-cuadro al soporte-paisaje, integrando la realidad social. Ello se describe como un proceso que marca un desbordamiento de los límites del arte y puede observarse en las brigadas muralistas. No obstante, se advierte que, a pesar de que estas brigadas rompieron con el formato pictórico del cuadro, no

transformaron las estructuras de significado, sino que trasladaron al muro las representaciones de un imaginario social predefinido. Así, mientras las brigadas muralistas desplazaron el soporte del cuadro hacia el espacio público, se subraya que las acciones del Colectivo de Acciones de Arte (CADA) introdujeron un cambio significativo, pues la relación arte-ciudad “ya no pasa [...] por la tematización [...] popular bajo la forma de un relato mural que le enseña al sujeto urbano su narrativa concientizadora, sino por la participación activa de ese sujeto en el rediseño contextual de las estructuras” (Richard, 2007b, p. 64). Así, se destaca que el grupo CADA confronta el “tiempo muerto” del cuadro con una nueva temporalidad en la que la obra se manifiesta en la vida cotidiana y en el entramado social. Este giro desborda los límites tradicionales de la obra (cualidades formales), redireccionando el arte hacia prácticas espaciales que interactúan con el contexto urbano, en microterritorios —calles, plazas—, lo que se denomina “arte-situación”. Asimismo, las acciones e intervenciones artísticas en el espacio urbano mantienen estructuras abiertas, destacadas por su carácter procesual, y están compuestas por “acontecimientos biográficos” y “transcursos comunitarios” (Richard, 2007b). Por ello, se sostiene que la característica principal del grupo de Avanzada radica en su capacidad para desarticular cualquier marco disciplinar o de especialización artística, logrando implosionar los límites establecidos entre lo que se considera arte y lo que no lo es, en términos canónicos.

En esta coyuntura, se perfiló una reformulación de las artes, basada en la integración de diferentes géneros y prácticas procesuales que incorporaron el cuerpo, la *performance* y las intervenciones urbanas. De modo que la Escena de Avanzada conjuga un triple deseo: la politización del arte, la radicalidad formal y el experimentalismo crítico (Richard, 2009). La Escena de Avanzada representa una renovación artística que articula un discurso crítico, fusionando aspectos estéticos y políticos desde una perspectiva formalmente radical y experimental. Aquí, la experimentación se considera fundamental como forma de replantear los mecanismos de producción artística. Asimismo, la explicitud referencial fue sustituida por la necesidad de una reformulación crítica de los signos. En este

contexto, la politización del grupo no se presenta de manera directa, sino a través de manifestaciones provocadoras que buscaban erosionar las estructuras de control del régimen. Esta postura se sustenta en una estética formalmente disruptiva que trasciende las barreras tradicionales de los géneros artísticos al integrar las artes visuales, la literatura, la poesía y el cine, lo que implica un desafío a las categorías estéticas convencionales. Una de las estrategias fundamentales del grupo fue el uso del cuerpo, que, según Richard (2007b), se configura como un eje transemiótico de energías pulsionales orientadas a evadir la censura del régimen. Al mismo tiempo, las intervenciones urbanas buscan transformar el espacio público y las formas cotidianas de habitar, uniformizadas por el régimen.

Repolitizar el espacio urbano: CADA y Lotty Rosenfeld

Las transformaciones formales descritas se convirtieron en acciones concretas. Los casos del CADA y de Rosenfeld ejemplifican el desplazamiento desde la explicitud referencial hacia una crítica de los signos y los soportes en el espacio urbano. Richard (2007a) señala que: “El arte de la Avanzada ofrecía sus signos al devenir colectivo [...] recurriendo a la ‘temporalidad-acontecimiento’ de obras [...] en curso” (p. 17). Ello implica que el grupo de Avanzada construye una experiencia dinámica y participativa, en la que la "temporalidad-acontecimiento" permite reconfigurar el sentido de una obra. De este modo, la obra se concibe como un fenómeno relacional; el significado emerge de las interacciones y experiencias con el público y se actualiza en una temporalidad dinámica. Entre las acciones destacadas del grupo se encuentran: *Para no morir de hambre en el arte* (1979), *Inversión de escena* (1979), *¡Ay Sudamérica!* (1981) y la acción *No +*, entre otras. Estas prácticas artísticas recurrieron al espacio público como una forma de repolitizar y reconceptualizar el arte. A su vez, se observa una marcada intención de recuperar el espacio público como campo de significación colectivo, en un intento por revertir la supresión del campo de sentido impuesta por la censura del golpe de Estado.

En palabras de Richard (2007a), las elipsis y las metáforas fueron dos medios principales empleados por el grupo para subvertir este estado de hipervigilancia. De modo que las acciones del CADA se muestran crípticas a la vez que se perfilan como un arte social. Esta ambigüedad responde tanto al contexto de censura propio de la dictadura como a una búsqueda por deconstruir los signos de cualquier representación oficial. En relación con esto, la autora afirma: “La dimensión de la autocensura marcó tanto la superficie de los mensajes (lo callado) como lo más hondo del lenguaje (lo reprimido en sus trasfondos de conciencia)” (Richard, 2007a, p. 23). Por lo tanto, esta ambigüedad interna al CADA tensionó la relación entre un arte comprometido con lo social, que requiere de una eficacia comunicacional, y la urgencia de la deconstrucción de los signos. Este modo de intervención encuentra un correlato ejemplar en la obra de Lotty Rosenfeld.

Para ejemplificar el giro desde la explicitud hacia la resemantización del signo en el espacio urbano, se considera pertinente destacar la acción *Una milla de cruces sobre el pavimento* (1979) de Lotty Rosenfeld, que desplaza la tematización hacia operaciones de interrupción y señalización. En el texto homónimo (1980) se documenta y se reflexiona sobre esta acción artística desde un enfoque poético y simbólico. En dicho texto se destaca que la artista transforma el pavimento en medio para reflexionar sobre las nociones de fragmentación y multiplicidad, abordando la linealidad y la ruptura, la cruz como símbolo, el espacio público y la subjetividad, y el tiempo como materia. El texto describe la realidad urbana de Santiago de Chile como un espacio cimentado y estéril, según el cual “El área urbana de Santiago de Chile es un tiempo objetivado bajo el duro armado del cemento laten vidas” (Rosenfeld, 1980, p. 13), lo que pone de relieve una vitalidad inaprensible. Desde esta lectura, la acción busca transformar esa realidad mediante una poética transgresora que subvierta ese espacio cimentado. Así, el pavimento se configura como metáfora del control social y del progreso histórico, y se perfila en un espacio desconectado y desolado.

Asimismo, se propone reflexionar sobre la experiencia humana inmersa en un mundo predefinido y estático, ofreciendo una transformación del *yo* a través de un

proceso de reconfiguración de la identidad tradicional. Esto se realiza mediante una operación poética. En esta intervención, la presencia del cuerpo adquiere un papel central como crítica del lugar que ocupaba en este contexto, lo que se describe como “cuerpo de nuestra nacionalidad” (Rosenfeld, 1980). El cuerpo se presenta como una entidad fracturada y desacralizada que transita entre la pérdida y la esperanza. A su vez, se encuentra desgastado por los conflictos sociales y políticos. Así, las intervenciones urbanas de Lotty Rosenfeld trazan rutas que codifican intenciones y significados; según Rosenfeld (1980): “Cada ruta tiene un sentido dentro del sistema, sentido programado para que se cumpla su función reiterada y regulada por sus propios parámetros” (p. 19), lo que refuerza la idea de que el cuerpo se presenta como material signifiicante en un sistema programado, con “función deíptica: de señalización” (p. 19).

En la intervención, seguir las líneas constituye una forma de sometimiento a la historia. Sin embargo, esas líneas fueron intervenidas por Rosenfeld en un acto disruptivo que clausuró el mensaje programado al interrumpir las líneas horizontales. Con un ritmo pausado, transgrede el circuito lineal, cerrándolo para abrir un nuevo espacio que permite la convergencia de lo excluido por el sistema: “abriendo el otro lado del discurso” (Rosenfeld, 1980). Por ello, su intervención desborda el lenguaje y los códigos preestablecidos. Aquí, el cuerpo se concibe como material signifiicante y actúa como medio de señalización de un espacio repetitivo y mecánico, que expone la monotonía estructural. En el fragmento “Trayectos”, se alude al *yo* como un eje frágil frente a un terreno hostil, marcado por la confluencia de fuerzas opuestas. La cruz emerge como símbolo central en la obra de Rosenfeld, representando la trascendencia al fijar los puntos cardinales. Sin embargo, la cruz limita al *yo*, atrapándolo en segmentos de significado definidos por el código social (Rosenfeld, 1980). Su repetición transforma el pavimento en un espacio de significados fragmentados y discontinuos, subvirtiendo la lógica religiosa de la cruz al convertirla en un signo político. Esta operación dinamiza el espacio al dotarlo de nuevas posibilidades de interpretación. Las pausas temporales, a su vez, concebidas como materia, interrumpen la linealidad: “La estructura que es legible a partir de la cruz es un

fragmento dentro de un espacio de líneas discontinuas” (Rosenfeld, 1980, p. 33). De este modo, la obra plantea una ruptura con las narrativas impuestas y abre un campo para la reflexión sobre las dinámicas del espacio y el tiempo en relación con el sujeto y los sistemas de control. Así, la operación de la cruz configuró la lectura del soporte urbano y consolidó la crítica a la transparencia referencial. Estos casos abren el debate sobre la temporalidad, la representación y la presencia.

Temporalidad-acontecimiento: crisis y prácticas de estallido

En *Fracturas de la memoria*, se sostiene que el surgimiento de la denominada “Escena de Avanzada” se inscribe en un contexto de profunda crisis cultural y social (Richard, 2007a). Tras el golpe de Estado, se produjo no solo una ruptura política, sino también un colapso de los sistemas de sentido, de los valores y de las referencias compartidas que sostienen la cohesión social. Ello fue producto de la disolución de una narrativa histórica y de un proyecto político que daba sentido a la sociedad. De modo que, en este contexto, se plantea la necesidad de reinención del lenguaje, lo que conlleva a un acto creativo y de resistencia, orientado a encontrar nuevas formas de expresión que den sentido a lo vivido. Por ello, las acciones desarrolladas en el espacio público respondieron a la crisis social y simbólica del momento. El grupo CADA se caracteriza por la búsqueda de la desarticulación y deconstrucción del sentido totalizador de los signos. En Richard (2007a) se destaca que el grupo eligió formas fragmentadas y discontinuas para reflejar la experiencia de un sujeto colectivo desgarrado, lo que se denominó “prácticas de estallido”. Mediante elipsis y rupturas temporales, daban cuenta de una realidad disgregada, sin certezas ni continuidades. De modo que, en este contexto, este arte irrumpió, rompiendo con la linealidad narrativa y desafiando el orden establecido del lenguaje y de la representación.

Como destaca Richard (2007a), las acciones del CADA responden a un tiempo no lineal —“temporalidad desarticulada”—, en el que el sujeto, desprovisto de sentido, se enfrenta a la crisis del fundamento histórico y busca una rearticulación

a través de la diseminación del significado. En palabras de la autora: “El ‘arte-situación’ de la Avanzada quiso hacer estallar, a través del cuerpo y de la ciudad, el despliegue —antihistoricista— de lo efímero como política y poética del acontecimiento” (Richard, 2007a, p. 28). Esta visión antihistoricista que caracteriza las acciones artísticas del grupo de Avanzada se enmarca dentro de un clima posmoderno de fragmentación y crisis de los grandes relatos, donde la crítica a los fundamentos metafísicos e históricos está atravesada por una perspectiva posestructuralista. Por ello, el grupo de Avanzada se constituyó a partir de una reflexión situada en los márgenes, desplegando un juego de “operaciones simbólico-territoriales” para abordar las jerarquías y subordinaciones del poder imperante (Richard, 2007a). A ello se sumó la incorporación de la técnica de *collage* y del montaje para desestructurar la imagen, quebrar la continuidad visual y erosionar la ilusión de transparencia. En suma, el andamiaje crisis–estallido–acontecimiento explica el desplazamiento del régimen de explicitud hacia procedimientos que problematizan los signos, soportes y temporalidades. Sobre este sustrato se abren las discusiones en torno a la representación y la presencia, decisivas para comprender las tácticas de la Escena de Avanzada.

En “Discurso del fin y memoria en curso”, se presenta una discusión sobre los fundamentos del movimiento de Avanzada que se organiza en torno a dos conceptos centrales: por un lado, la crítica a la representación y, por otro, la “voluntad de presencia”, entendida como la aspiración a una inmediatez arte-vida sin mediaciones. En Richard (2020) se plantea una crítica que supera las interpretaciones simplistas de la relación arte y vida, destacando la necesidad de un enfoque analítico que desentrañe las dinámicas simbólicas y de poder. El movimiento de Avanzada, según la autora, no puede considerarse homogéneo; aunque se comparten inquietudes similares, las nociones de arte/vida y arte/política generan estrategias de acción heterogéneas. El grupo CADA se inscribe en una corriente de Avanzada que busca integrar el arte en el *continuum* de la existencia, trascendiendo los códigos culturales. Frente a la tesis de W. Thayer —representación/presencia—, que entiende a la vanguardia como la

búsqueda de una inmediatez entre arte–vida sin mediaciones, se argumenta que el giro semiótico de la avanzada desmonta la idea de presencia absoluta (Richard, 2020). Así, si bien el CADA adoptó una crítica de la representación —en particular, de la transparencia referencial—, ello no supuso un presentismo ingenuo, sino que procuró revelar los mecanismos de poder que estructuran los discursos y las tramas sociopolíticas. De ahí la objeción a posiciones utópicas que pretendían disolver por completo los límites entre arte y vida y hacer desaparecer automáticamente todas las mediaciones y estructuras de poder, asociadas a una “retórica zuritiana” —conjunto de enunciados poético-performativo que exalta la “presencia”—, como se advierte en Richard (2020), ese giro semiótico “rebatía este *espontaneísmo de la presencia* basado en una imagen de la vida auto-expresándose ‘naturalmente’” (p. 63). Por tanto, este giro implica un análisis más reflexivo sobre los códigos, lenguajes y estructuras que configuran la realidad social y política. Aquí “crítica a la representación” no equivale a “voluntad de presencia”, sino que apela “al desocultamiento de los efectos-de-representación mediante los cuales determinadas hegemonías culturales buscan naturalizar lo real social” (Richard, 2020, p. 64). Es decir, no se busca borrar la mediación, sino exponer cómo las prácticas discursivas construyen significados. En suma, el fragmento problematiza un aspecto central en el debate de este período y de la vanguardia chilena: la forma en que el arte se relaciona con la realidad política y social. Mientras que una visión esencialista podría llevar a un simplismo teórico, la “crítica a la representación” propone un posicionamiento más reflexivo y político. Así, se destaca la importancia de comprender al arte no solo como un reflejo de la realidad, sino como participante activo en su configuración.

En síntesis, entre 1977 y comienzos de los ochenta, la Escena de Avanzada desplaza el régimen de explicitud del “arte comprometido” hacia una crítica de signos y soportes. El paso del formato-cuadro al soporte-paisaje y al arte-situación, la centralidad del cuerpo, la obra procesual y la intervención en microterritorios urbanos reconfiguran la relación arte-política. Las acciones de CADA y las intervenciones de Lotty Rosenfeld ejemplifican este viraje: no

mediante una macro-política de emancipación, sino mediante operaciones simbólico-territoriales que abren grietas en lo social.

Consideraciones finales

A partir del análisis desarrollado en esta investigación, se puede concluir que la articulación performatividad, acontecimiento y desmaterialización ofrece un marco interpretativo para comprender la reconfiguración de las prácticas artísticas contemporáneas. El análisis habilita una aproximación a estos tres conceptos, a partir de la cual la performatividad activa el hacer de la obra, el acontecimiento define su régimen de aparición y la desmaterialización desplaza su soporte. En conjunto, estas perspectivas permiten abordar el desplazamiento de ciertas formas de organización representacional hacia modalidades procesuales y relacionales. En este horizonte, se observa una clara transición hacia una perspectiva desjerarquizada de la relación entre forma y contenido, en consonancia con la irrupción de corrientes antiformalistas y conceptuales. En consecuencia, estos tres conceptos —performatividad, acontecimiento y desmaterialización— ponen en cuestión algunos de los fundamentos teóricos de la tradición moderna, dando lugar a un proceso de “desustancialización” del objeto artístico, entendido como un desplazamiento de su especificidad respecto de una concepción que puso el foco en sus propiedades formales.

En relación con el objetivo general, se analizó y reconstruyó el campo conceptual de la performatividad, el acontecimiento y la desmaterialización, examinando sus articulaciones con los desplazamientos de las formas de representación en las artes visuales de las décadas de 1960, 1970 y 1980, con énfasis en América Latina. Este andamiaje conceptual permite abordar las formas en que prácticas artísticas situadas ponen en juego relaciones entre forma y contenido y reconfiguran los regímenes de significación.

Respecto a los objetivos específicos de la tesis, se analizó la performatividad como propiedad del discurso y se examinó su vinculación con las prácticas artísticas. Se precisa que este se configura como un sistema de desplazamiento referencial que opera en una doble matriz compuesta por elementos discursivos y

no discursivos, donde lenguajes y códigos intervienen en conjunción con prácticas, cuerpos y objetos situados. Dicho concepto trae aparejado un profundo cuestionamiento de la representación clásica basada en el esquema sujeto/objeto, lo que convierte la performatividad en una herramienta clave para comprender los procesos de significación en las artes. A su vez, este enfoque pone en cuestión la relación causal entre forma y contenido, favoreciendo la discontinuidad y la emergencia de nuevas formas de pensamiento y acción. En consecuencia, la articulación entre materia, forma y concepto resulta fundamental para comprender la performatividad y los desplazamientos en las prácticas artísticas contemporáneas.

En clave histórico-regional, en las prácticas artísticas de los años sesenta y setenta en América Latina, se identificaron formas de cuestionamiento y transformación de las estructuras de poder y de las categorías tradicionales de pensamiento. Estas prácticas artísticas se desarrollaron en torno a un conjunto de acciones que dieron lugar a procesos de enunciación y representación dislocados de los centros y que responden a un marco cultural dinámico. Estas prácticas performativas poseen un potencial para desbordar los límites del lenguaje y la representación, dando lugar a una dimensión tanto estética como política en el arte. La clarificación del plano performativo prepara la discusión posterior del “acontecimiento” como marco que organiza los modos de aparición y recepción.

Así, pensar las artes desde la performatividad implica abandonar la relación causal entre idea y acto, para enfocarse en el acontecimiento como un fenómeno relacional. El acontecimiento se configura como un espacio de posibilidades múltiples, fundamental en la generación de significados, al presentarse como un lugar de interrelación y transformación continua donde convergen lo perceptual y lo conceptual. Desde la perspectiva deleuziana, el acontecimiento se manifiesta como un campo trascendental-inmanente, lo que desplaza el dualismo sujeto/objeto y posiciona a la sensación como campo diferencial. Es decir, el acontecimiento genera las condiciones de su existencia: crea su contexto, su red de significados y los criterios desde los cuales puede ser percibido. De allí que

producciones aparentemente efímeras —por ejemplo, los *happenings*— adquieran estatuto de acontecimiento: no son meros eventos aislados, sino procesos que instituyen su propio horizonte de inteligibilidad y reorganizan el sistema artístico en el que irrumpen. En las artes performativas, esta lógica del acontecimiento se manifiesta cada vez que la obra acontece más allá del momento presente. Comprender esa dinámica permite leer piezas tan dispares como *Deriva callejera* de Greco, *Estructuras vivas* de Clark o *Parangolé* de Hélio Oiticica, no como hechos consumados, sino como redes de sentido que se despliegan en un devenir siempre inestable. La *performance*, por ejemplo, puede comprenderse como una manifestación que emerge en un campo trascendental-inmanente, donde sensaciones y signos emergen de relaciones diferenciales, sin buscar la representación de un objeto, sino generando encuentros que surgen en dicho campo.

Finalmente, los procesos de desmaterialización del arte están estrechamente vinculados con un desplazamiento del formalismo y una desjerarquización entre forma y contenido. Este desplazamiento desafía la primacía de la forma, introduciendo una dimensión crítica, histórica y relacional en el arte, lo que refleja un proceso de desustancialización del objeto artístico, en el que este pierde su especificidad basada exclusivamente en sus cualidades sensibles. Este aspecto se aleja de una visión reduccionista del concepto de "desmaterialización", entendido exclusivamente como la pérdida de los materiales en el sentido tradicional. En este sentido, los conceptos de performatividad, acontecimiento y desmaterialización evidencian un proceso de "desustancialización" del objeto artístico, en tanto que este pierde su especificidad. Esta transformación se ve favorecida por la mencionada desjerarquización entre forma y contenido —donde el valor artístico se centraba en la forma— y se evidencia en el tránsito de la modernidad tardía a la posmodernidad.

Referencias bibliográficas

- Abbagnano, N. (1996). *Historia de la filosofía* (Vol. 4, Tomo I). Hora, S.A.
- Aguilar, G. (2023). Prólogo. En L. Figueiredo (Comp.), *Fantasmática del cuerpo: Cartas 1964–1974* (pp. 7–21). Caja Negra.
- Alonso, R. (2005). Entre la intimidad, la tradición y la herencia. En J. Alcázar & F. Fuentes (Eds.), *Performance y arte-acción en América Latina* (pp. 77-94). Ediciones Sin Nombre.
- Aristóteles. (1995). *Física* (G. R. de Echandía, Trad.). Editorial Gredos.
- Artaud, A. (1971). *El teatro y su doble* (E. Alonso & F. Abelenda, Trans.). Ediciones Incógnita.
- Austin, J. L. (1961). *Philosophical Papers* (J. O. Urmson & G. J. Warnock, Eds.). Oxford University Press.
- Austin, J. L. (1982). *Cómo hacer cosas con palabras* (G. R. Carrió & E. A. Rabossi, Trans.). Paidós. (Obra original publicada en 1962).
- Buchloh, B. H. D. (2004). El arte conceptual de 1962 a 1969: De la estética de la administración a la crítica de las instituciones. En B. H. D. Buchloh, *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX* (pp. 167-200). Akal.
- Buydens, M. (2005). *Sahara: L'esthétique de Gilles Deleuze*. París: Librairie Philosophique J. Vrin.
- Cámara, M. (2011). *Cuerpos paganos: Usos y efectos en la cultura brasileña (1960–1980)*. Santiago Arcos.
- Camnitzer, L. (1969). Manifiesto del New York Graphic Workshop. [manuscrito mecanografiado]. *Documents of Latin American and Latino Art* (ICAA), Museum of Fine Arts, Houston. <https://icaa.mfah.org/>

- Camnitzer, L. (2008). *Didáctica de la liberación: Arte conceptualista latinoamericano*. Casa Editorial HUM.
- Camnitzer, L. (2010). *Luis Camnitzer*. [Exposición]. Daros Museum.
- Clark, L. (1958). *Espacio modulado* [Pinturas de neoconcreto]. Portal Lygia Clark. <https://portal.lygiack.org.br/obras/55676/espacio-modulado>
- Clark, L. (1966). *Estructuras vivas* [performance]. Portal Lygia Clark. <https://portal.lygiack.org.br/obras/55686/nostalgia-do-corpo>
- Clark, L. (1966). *Monumento a todas las Situaciones* [escultura]. Portal Lygia Clark. <https://portal.lygiack.org.br/acervo/120/monumento-a-todas-as-situacoes>
- Clark, L., & Oiticica, H. (1998). *Cartas 1964–1974* (L. Figueiredo, Ed.; S. Santiago, Pref.). Río de Janeiro: Editora UFRJ.
- Clark, L., & Oiticica, H. (2023). *Fantasmática del cuerpo: Cartas 1964–1974*. Buenos Aires: Ediciones Caja Negra.
- Cornago, O. (2004). Cultura y performatividad: La puesta en escena del proceso. *Gestos*, 19(38), 13-34. <http://hdl.handle.net/10261/295326>
- Cortés, L., Polanco, M. V., Retamal, M. E., Guerra, K., & Farfán, S. (2018). Lo performativo en la performance art. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 10, 9-20.
- Danto, A. (1999). *Después del fin del arte: El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Ediciones Paidós.
- Darriba, P. (2005). Fusión del lenguaje. En J. Alcázar & F. Fuentes (Eds.), *Performance y arte-acción en América Latina* (pp. 133-146). Ediciones Sin Nombre.
- Davis, F. (2008). Global Conceptualism fue algo intestinal e incontrolable, al mismo tiempo que presuntuoso y utópico. *Ramona*, 86, 24-34. <http://ramona>

- Davis, F. (2014). El flâneur puto: Las poéticas y políticas de la deriva en Alberto Greco. En *III Jornadas de Investigación*. Universidad Nacional de La Plata.
- Deleuze, G. (1984). *Francis Bacon: Lógica de la sensación*. Editions de la Différence.
- Deleuze, G. (1989). *Lógica del sentido* (M. Morey, Trad.). Ediciones Paidós.
- Deleuze, G. (1995). *Proust y los signos* (F. Monge, Trad.). Ediciones Anagrama.
- Deleuze, G. (1998). *Nietzsche y la filosofía* (C. Artal, Trad.). Ediciones Anagrama.
- Deleuze, G. (2002). *Diferencia y repetición* (M. S. Delpy & H. Beccacece, Trads.). Amorrortu.
- Deleuze, G. (2008). *Filosofía crítica de Kant*. Ediciones Cátedra.
- Derrida, J. (1969). El Teatro de la Crueldad y la clausura de la representación. *Ideas y Valores*, 32-34, 5-31.
<https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/40092>
- Derrida, J. (1985). *La voz y el fenómeno*. Pre-Textos.
- Derrida, J. (1989). *La escritura y la diferencia* (P. Peñalver, Trad.). Anthropos.
- Derrida, J. (1994). Firma, acontecimiento, contexto. En *Márgenes de la Filosofía* (C. González Marín, Trad.). Ediciones Cátedra.
- Derrida, J. (1994). La forma y el querer-decir. Nota sobre la fenomenología del lenguaje (C. González Marín, Trad.). En *Márgenes de la Filosofía*. Ediciones Cátedra.
- Derrida, J. (1994). Ousia y grammē: Nota sobre una nota de Sein und Zeit (C. González Marín, Trad.). En J. Derrida, *Márgenes de la filosofía*. Ediciones Cátedra.
- Derrida, J. (2001). *La verdad en pintura* (M. C. González & D. Scavino, Trads.). Ediciones Paidós.

- Derrida, J. (2006). Cierta posibilidad imposible de decir el acontecimiento. En S. Gad y A. Nouss (Eds.), *Decir el acontecimiento, ¿es posible?* (J. Santos, Trad.). Arena.
- Derrida, J. (2011). *El tocar, Jean-Luc Nancy* (I. Agoff, Trad.). Amorrortu.
- Derrida, J. (2013). *Artes de lo visible (1979–2004)*. Ellago Ediciones.
- Derrida, J., & Stiegler, B. (1998). *Ecografías de la televisión: Entrevistas filmadas*. Eudeba.
- Díaz, S. D. (2007). Modernismo, Forma, Emoción y Valor artístico: Claves de la teoría de la modernidad artística de Clement Greenberg. *Bajo Palabra*, (11), 159-166.
- Díaz S. D. (2009). Formalismo y materialismo. El problema de la materialidad del arte en Eduard Hanslick. *Bajo Palabra. Revista de Filosofía*, II época, (4), 173-180.
- Didi-Huberman, G. (2005). *Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Adriana Hidalgo Editora.
- Diéguez, I. (2014). *Escenarios liminales, teatralidades, performatividades, políticas*. Ediciones Paso de Gato.
- Fiedler, K. (1914). *Escritos sobre arte* (Vol. II). Múnich: R. Piper & Co.
- Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Abada Editores.
- Foster, H. (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Akal.
- Foucault, M. (1968). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Siglo XXI Editores
- García, A. (2011). Monocromo: Lygia Clark y Alberto Greco en el cruce de la pintura y el espacio. *Blanco sobre Blanco*, 1, 51-56.
- Greco, A. (1999). Manifiesto *Dito dell'Arte Vivo*. En Museo de Arte Moderno (Ed.), *Catálogo de exposición*. Museo de Arte Moderno. (Trabajo original publicado en 1962).

- Greco, A. (s. f.). Las monjas. *Sitio oficial Alberto Greco*.
<http://www.albertogreco.com/>
- Greco, A. (s. f.). Muestras. *Museo de Arte Contemporáneo de Salta*. (MAC)
<https://albertogreco.com/es/muestras/albertogrecomuestras.pdf>
- Gullar, F. (1959). Manifiesto neoconcreto. *Jornal do Brasil*: Suplemento Dominical. ICAA Documents Project. <https://Documents Project en Español · ICAA/MFAH>
- Habermas, J. (2004). Modernidad: Un proyecto incompleto. En N. Casullo (Ed.), *El debate modernidad–posmodernidad* (pp. 53-64). Retórica Ediciones.
- Hoffmann, G. (2005). *From Modernism to Postmodernism: Concepts and strategies of postmodern American fiction*. New York: Rodopi.
- Jacoby, R. (2000). Después de todo nosotros desmaterializamos. *Revista Ramona*, 9(10), 34-35. <https://ahira.com.ar/revistas/ramona/>
- Jameson, F. (1998). *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998*. Ediciones Manantial.
- Jay, M. (2003). *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Ed. Paidós.
- Jerade, M. (2020). Repolitizando las diferencias. Derrida y la teoría de los actos de habla. *Isegoría*, 62, 151–168.
<https://doi.org/10.3989/isegoria.2020.062.08>
- Kant, I. (1992). *Crítica de la facultad de juzgar*. Monte Ávila Editores

- Kant, I. (2014). *Antropología en sentido pragmático* (D. M. Granja, G. Leyva & P. Storandt, Trans.). Universidad Autónoma Metropolitana.
- Kaprow, A. (2013). Assemblages, environments and happenings. En T. Brayshaw & N. Witts (Eds.), *The twentieth-century performance reader* (3.^a ed., pp. 260-270). Routledge.
- Krysinski, V., & Gómez-Moriana, A. (1982). El cuerpo en cuanto signo y su significación en el teatro moderno: de Evreinoff y Craig a Artaud y Grotowski. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 7(1), 19–37. <http://www.jstor.org/stable/27762196>
- Lahey, J. D. (2013). *The Performativity of Art*. En M. Senatore (Ed.), *Performatives After Deconstruction* (pp. 169-185). Bloomsbury Academic.
- Lippard, L. R. (2004). *Seis años. La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Akal.
- Lippard, L. R., & Chandler, J. (1968/2011). La desmaterialización del arte (J. Arrambide, Trad.). En R. Alonso (Ed.), *Sistemas, acciones y procesos, 1965–1975* (pp. 106–116). Fundación Proa.
- Lizarraga, G. P. (2014). De Kant a Fry: del formalismo trascendental al figurativo. *Pensamiento y Cultura*, 17(2), 29-46.
- Longoni, A. (2017). Vanguardia y revolución como ideas-fuerza en el arte argentino de los años sesenta. *MODOS. Revista de História da Arte. Campinas*, 1(3), 150-179.
- Loxley, J. (2007). *Performativity*. Routledge.
- Luhmann, N. (1997). *Observaciones de la modernidad: Racionalidad y contingencia en la sociedad moderna* (C. Fortea Gil, Trad.; J.-C. Mélich, Rev. téc.). Ed. Paidós.

- Lyotard, J. F. (1991). *La condición posmoderna. Informe sobre el saber* (M. Antolín Rato, Trad.). Cátedra (Colección Teorema).
- Marchán Fiz, S. (1994). *Del arte objetual al arte del concepto*. Akal.
- Masotta, O. (2004). *Revolución en el arte. Pop-art, Happening y arte de los medios*. Edhasa.
- Merleau-Ponty, M. (1993). *Phénoménologie de la perception* (J. Cabanes, Trad.). Planeta–Agostini.
- Merleau-Ponty, M. (2010). *Lo visible y lo invisible* (E. Consigli & B. Capdevielle, Trans.). Ediciones Nueva Visión.
- Morgan, R. C. (2003). *Del arte a la idea. Ensayos sobre arte conceptual* (L. Rodríguez Olivares, Trad.). Akal.
- Navarro Reyes, J. (2007). Promesas deconstruidas. Austin, Derrida, Searle. *Thémata, Revista de Filosofía*, 39, 119–125. Universidad de Sevilla.
- Navarro Reyes, J. (2010). *Cómo hacer filosofía con palabras: A propósito del desencuentro entre Searle y Derrida*. Fondo de Cultura Económica.
- Núñez García, A. (2016). Potencia, poder y lugar. Una reflexión acerca de la libertad y el espacio político en G. Deleuze y Spinoza. *Thémata: Revista de Filosofía*, 53(1), 179–194. <https://doi.org/10.12795/themata.2016.i53.09>
- Oiticica, H. (1967). Esquema geral da nova objetividade. En *Nova Objetividade Brasileira* (pp. 4-18). Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. ICAA Documents Project. https://ICAA_Documents_Project_en_Español_ICAA/MFAH
- Oiticica, H. (2013). *Materialismos* (T. Arijón & B. Belloc, Trans.). Manantial.
- Ordóñez, D. L. (2010). Arte y acontecimiento: Una aproximación a la estética deleuziana. *Metatheoria: Revista de Filosofía e Historia de la Ciencia*, 37(1), 127-152.

- Osborne, P. (2010). *El arte más allá de la estética*. Ensayos filosóficos sobre arte contemporáneo. CENDEAC.
- Pacheco, M. (2007). De lo moderno a lo contemporáneo: Tránsitos del arte argentino 1958-1965. En I. Katzenstein (Ed.), *Escritos de vanguardia: Arte argentino de los años 60*. (pp. 16–27). The Museum of Modern Art; Fundación Espigas; Fundación Proa.
- Pachilla, P. N. (2021). De las dos estéticas kantianas a la lógica de la sensación deleuziana. *Ideas y Valores*, 70(175), 9–32. <http://dx.doi.org/10.15446/ideasyvalores.v70n175.71270>
- Phelan, P. (2005). The ontology of performance: representation without reproduction. En Unmarked. *The Politics of Performance* (pp. 146-166). Routledge
- Pini, I. (2003). Anotaciones sobre los inicios del conceptualismo en América latina. *Revista Ensayos: Historia y Teoría del Arte*, 9(8), 11–24. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/ensayo/article/view/46205>
- Queens Museum. (1999, abril 28–agosto 29). *Global Conceptualism: Points of origin, 1950s – 1980s* [Exposición]. Queens Museum. <https://queensmuseum.org/exhibition/global-conceptualism/>
- Richard, N. (2007a). *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Richard, N. (2007b). *Márgenes e instituciones de arte en Chile desde 1973*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados.
- Richard, N. (2009). Lo político en el arte: arte, política e instituciones. *Hemispheric Institute* (Hemisférica). <https://hemisphericinstitute.org>
- Richard, N. (2020). *Reescrituras y contraescrituras de la Escena de Avanzada*. Chile. AV Extensión y Publicaciones DAV.

- Rolnik, S. (2015). Lygia Clark y el híbrido arte/clínica. *Concinnitas*, 1(26), 104–112.
<https://www.e-publicacoes.uerj.br/concinnitas/article/view/20104>
- Rosenberg, H. (1959). Los pintores de acción americanos (C. Benavente Morales, Trad.). En Rosenberg, H. *The Tradition of the New* (pp. 24–39). Horizon Press. (Obra original publicada en 1952).
- Rosenfeld, L. (1980). *Una milla de cruces sobre el pavimento*. Ediciones CADA.
- Rousset, J. (1962). *Forma y significación. Ensayos sobre las estructuras literarias de Corneille a Claudel*. José Corti.
- Schaerer, R., Derrida, J., Ricoeur, P., Blum, R., Joos, E., Lane, G., Gauthier, Y., Panaccio, C., Legare, C., Marcotte, R., de Koninck, T., Decleve, H., & Parain-Vial, J. (1992). Philosophy and communication: Round-table discussion between Ricoeur and Derrida. En L. Lawlor (Ed.), *Imagination and chance: The difference between the thought of Ricoeur and Derrida* (pp. 131–163). State University of New York Press. (trabajo original publicado en 1971)
- Schechner, R. (1988). *Performance theory*. Routledge.
- Schechner, R. (2000). *Performance: Teoría y prácticas interculturales*. Libros del Rojas.
- Seel, M. (2010). *Estética del aparecer* (S. Pereira, Trad.). Katz Editores.
- Smith, W. D. (1996). Deleuze's theory of sensation: Overcoming the Kantian duality. En P. Patton (Ed.), *Deleuze: A critical reader* (pp. 29–56). Blackwell Publishers.
- Sontag, S. (1996). Los happenings: Un arte de yuxtaposición radical. En *Contra la interpretación* (pp. 340-354). Alfaguara.
- Soto Calderón, A. (2020). *La performatividad de las imágenes*. Ediciones Metales Pesados.

- Taylor, D., & Fuentes, M. (2011). *Estudios avanzados de performance* (R. Rubio, A. Bixio, M. A. Cancino & S. Peláez, Trads.). Fondo de Cultura Económica.
- Toro, M. (2007). La desmaterialización del objeto artístico. *SituArte*, 1(2), 7-11.
<https://produccioncientificaluz.org/index.php/situarte/article/view/15934>
- Turner, V. (1986). *Dal rito al teatro*. (S. De Matteis & D. Stéfano, Introd.). Il Mulino.
- Vattimo, G. (1986). *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura postmoderna*. Gedisa.
- Vázquez Luna, R. (2020). El ser humano como ser vivo de Helmut Plessner. Traducción con introducción y notas. *Contrastes: Revista Internacional de Filosofía*, 25(1), 139–165.
<https://doi.org/10.24310/Contrastescontrastes.v25i1.7130>
- Verón, E. (2000). La obra: Análisis inédito sobre un célebre caso de arte desmaterializado. *Ramona*, 9–10, 46–50. (Trabajo original publicado en 1967).
- Welsch, M. (2010). Obras. En E. DaRos (Ed.), Luis Camnitzer (pp. 53–164). DaRos.
- Xolocotzi Yáñez, Á. (2007). *Subjetividad radical y comprensión afectiva: El rompimiento de la representación en Rickert, Dilthey, Husserl y Heidegger*. Plaza y Valdés