Universidad Tecnológica
de Pereira

Facultad de
Bellas Artes y Humanidades

Despliegues estéticos Trayectos de sentido(s)

Un debate actual

Jairo Montoya G.

Editorial UTP

Colección Pensamiento Estético y Creación

Despliegues estéticos
Trayectos de sentido(s)
Un debate actual

Despliegues estéticos Trayectos de sentido(s) Un debate actual

Jairo Montoya G.

Colección Pensamiento Estético y Creación
Maestría en Estética y Creación
Facultad de Bellas Artes y Humanidades
2021

Montoya, Jairo

Despliegues estéticos : Trayectos de sentido(s). Un debate actual / Jairo Montoya. – Pereira : Universidad Tecnológica de Pereira, 2021.
298 páginas. – (Colección Pensamiento estético y creación).

ISBN: 978-958-722-628-7 e-ISBN: 978-958-722-624-9

1. Estética 2. Arte 3. Pensamiento contemporáneo 4. Filosofía del arte 5. Estética y sentido 6. Expresividad 7. Antropología filosófica 8. Hermenéutica
CDD. 701.17

© Despliegues estéticos. Trayectos de sentido(s). Un debate actual

© Jairo Montoya G. - jmontoya@unal.edu.co

© Universidad Tecnológica de Pereira

© Maestría en Estética y Creación

Primera edición, 2021

ISBN 978-958-722-628-7

eISBN 978-958-722-624-9

Línea editorial Pensamiento Estético y Creación

Maestría en Estética y Creación, Facultad de Bellas Artes y Humanidades

Universidad Tecnológica de Pereira

Coordinador editorial

Luis Miguel Vargas Valencia

luismvargas@utp.edu.co

Conmutador 3212221 Ext. 381

Cra. 27 No. 10-02 Los Álamos, Pereira, Colombia

www.utp.edu.co

Portada e ilustraciones: Jesús Calle

Diseño y diagramación: Margarita Calle

Impresión y acabados

Gráficas Olímpica, Pereira

Reservados todos los derechos

A Juan Martín, Amalia y Samuel.
Ya sabrán por qué.

Contenido

Presentación	11
1.	
<i>Téchne, poíesis, aisthesis</i> o el arte como mnemotécnica	17
Sentido y estética	19
<i>Téchne, poíesis, aisthesis</i> o el arte como mnemotécnica	33
Técnica, cultura, memoria:	
o los procesos de desterritorialización	39
2.	
Los regímenes de identificación del arte.	61
El régimen mimético de identificación del arte	81
La ficción creadora: la expansión de la poética	100

El régimen estético de identificación del arte	120
¿Autonomía de la estética?	136
La estética como ámbito de legitimación de la “bellas artes”	146
El régimen cultural de identificación de las prácticas artísticas	153
El arte expandido o la borradura de fronteras	178
3.	
Entre la expresividad y la exterioridad	195
4.	
Una paleontología de los símbolos y una expansión de la estética	241
El comportamiento estético y los devenires- cuerpo	250
Carácter inscriptor de toda experiencia artística	266
Epílogo	283
Bibliografía	288

Presentación

¿Tiene sentido la estética?

Reunir los términos sentido y estética en el ensayo que ahora emprendemos, implica de entrada rescatar la posibilidad de poner en discusión un tema que hace ya un buen rato adquiere una relevancia crucial en los actuales desarrollos y debates en torno a las prácticas artísticas contemporáneas. Y la adquiere porque son otros los escenarios en los cuales estos desarrollos y debates sitúan sus actuales preocupaciones: Los espacios de tal discusión no son los espacios de la llamada estética clásica, ni las frecuentes “despedidas” de su pertinencia a las cuales se nos invita, ni las exultantes convocatorias que se hacen de su campo expandido.

[11]

Se trata, por el contrario, de rescatar en el “sentido” que puede tener tal espacio de la “estética”, un lugar para indagar por la situación actual de las prácticas artísticas y estéticas, de la mano de algunos pensadores actuales que con sus trabajos han abierto la posibilidad para plantear esta relación entre estética y sentido.

Que acerquemos estas dos nociones tan aparentemente distantes justo porque con frecuencia se han instalado en “regiones distintas” –la sensibilidad y el conocimiento– tiene que ver en primer lugar con esa especie de conmoción que produjo el acontecimiento de rescatar el sentido como problema y no como un pre-supuesto, y en segundo lugar con entrever que ese espacio de las prácticas artísticas y estéticas es también un espacio de(l) sentido¹.

[12]

1. No hacemos más que evocar aquí el esclarecedor texto de Arturo Leyte quien en su libro *Post scriptum a El origen de la obra de arte* de Martin Heidegger, despliega los contextos en los cuales el pensador alemán ubica su reflexión en torno al arte, rescatando el problema de la verdad y, sobre todo, del sentido como el espacio para situar esta “puesta en obra de verdad” que figura ya como un horizonte de la pregunta (filosófica) por el ser. (cfr Leyte. 2016, pp. 7-13). A diferencia de ello, nuestro interés se centrará más bien en desplegar los diferentes caminos que se pueden encontrar en esta relación entre sentido y estética, cuyos vínculos con la perspectiva heideggeriana resultan más que pertinentes.

Fue un ciclo de conferencias que dicté por invitación de la Alianza Francesa de Medellín durante el mes de mayo de 2015² el que me sirvió como punto de partida para construir este ensayo que se fue nutriendo poco a poco con los insumos que me proporcionaron fundamentalmente mis seminarios con los estudiantes de los programas de posgrado en la Universidad Nacional de Colombia sede Medellín, en la Universidad de Antioquia –tanto en Medellín como en Cartagena– y en la Universidad Tecnológica de Pereira.

La interacción académica con los estudiantes ha sido la puesta a prueba de muchos de estos temas que pudieron afinarse y reformularse con sus observaciones. Los intercambios académicos y la lectura de los textos de los profesores Pere Salabert, Félix Duque, Patxi Lanceros, Arturo Leyte, José Luis Pardo, y sobre todo las frecuentes y fructíferas charlas con mis compañeros profesores Juan Gonzalo Moreno, Jorge Echavarría, Jaime Xibillé, Aníbal Córdoba, Carlos Mesa, Luis Alfonso Paláu, Juan Diego Parra, Elena Acosta, Margarita Calle, Felipe Martínez, Rigoberto Gil, entre

[13]

2. Seminario: *Tiene sentido la estética? (y de la estética qué?)*, dictado en la Alianza Francesa de Medellín, durante el mes de mayo de 2015 Coordinación a cargo de Jaime Tavera.

muchos otros, sirvieron para calibrar el alcance y pertinencia de los problemas de los que me he ocupado.

Más que un “texto sobre...”, lo que he intentado realizar aquí es la recuperación de algunos de los trayectos que este campo de la estética ha ido trazando, junto al esbozo de los proyectos que el mismo campo ha configurado en torno al problema del sentido y de la sensibilidad. Por eso en realidad no es un libro de estética. Es la decantación de algunos de los temas que han ocupado mi interés académico en los últimos años a los que he querido darles el tono de una especie de conversación, con el ánimo de esbozar más bien posibles caminos de reflexión que propicien el debate sobre temas que tienen hoy la actualidad de su pertinencia. Por eso me he tomado la licencia de citar in extenso algunos textos de referencia que he incorporado en la bibliografía y que, a mi modo de ver, condensan el sentido que quiero darle a estas “conversaciones en voz alta”.

[14]

Un texto que le antecede, *Explosiones lingüísticas, expansiones estéticas*, era un ejercicio que quería poner en correspondencia arte y lenguaje para mostrar cómo las teorías filosóficas del arte (si así se pueden llamar), ponían en circulación presupuestos lingüísticos que de una u otra forma figuraban como sus anclajes metafísicos.

(cfr. Montoya, 2008). Ese ejercicio filosófico queda ahora en el presente ensayo como especie de subsuelo sobre el cual se construyen estos nuevos trayectos puesto que, mirado en perspectiva, el problema clave que allí recorría y atravesaba al texto –a saber, el problema del sentido– se convierte ahora en la preocupación central de este ensayo.

Muchos de mis compañeros de trabajo y de los estudiantes que hoy ya son también profesores, encontrarán aquí la presencia de largas charlas y tertulias en torno a temas específicos que sirvieron como pretexto para compartir una de las experiencias que sí da sentido a la vida: la amistad; solo que ahora lo dicho aquí es apenas responsabilidad mía.

Fruto de esa amistad es justamente este texto. La Maestría en Estética y Creación de la Universidad Tecnológica de Pereira, me propuso la publicación de este ensayo. Con un profundo agradecimiento hacia los profesores de este programa, que me ha acogido como uno de sus docentes, asumí este reto que espero siga alimentando la discusión, la difusión y la producción de trabajos académicos sobre los problemas de la estética y del sentido.

1

Téchne, poíesis, aisthesis
o el arte como mnemotécnica

Sentido y estética

Que seleccionemos y privilegiemos como tema para el presente texto la relación entre estos dos términos –estética y sentido– a lo mejor un tanto devaluados en los circuitos de circulación y de reconocimiento de las prácticas artísticas contemporáneas, requiere al menos de una breve explicación.

[19]

En efecto, el espacio del sentido, tanto en su condición de afectación mutua como en su condición de significación, recorrió durante buena parte del siglo XX la más variada gama de senderos y de caminos tortuosos que hicieron de él un tema privilegiado de las discusiones filosóficas, lógicas, lingüísticas y semióticas, hasta el punto de convertirse en el espacio nuclear de las Ciencias Humanas (Cf. Pardo, 2001). Otro tanto podría decirse de los avatares del concepto de estética y específicamente del ámbito que en

ella se privilegió: su referencia a las experiencias artísticas. Jacques Rancière lo ha sintetizado en su texto *Malestar en la estética*:

La estética –dice– tiene mala reputación. Casi no pasa un año sin que una nueva obra proclame o el fin de su era o la perpetuación de sus fechorías. En uno u otro caso, la acusación es la misma: la estética sería el discurso capcioso mediante el cual la filosofía –o una cierta filosofía– desvía en provecho propio el sentido de las obras de arte y de los juicios de gusto.

Si bien la acusación es constante, sus expectativas varían. Hace veinte o treinta años, el sentido del proceso podía resumirse en los términos de Bourdieu. El juicio estético, “desinteresado”, tal como Kant lo había fijado en su fórmula (Cf. Kant, 1961)³, era el lugar por excelencia de la “negación de lo social”. La distancia estética servía a disimular una realidad social marcada por la radical separación entre los “gustos de necesidad” propios del

[20]

3. “Gusto es la facultad de juzgar un objeto o modo de representación por un agrado o desagrado ajeno a todo interés. El objeto de semejante agrado, se califica de bello”. (Kant, 1961, §5, 50)

Y en el §2, dice: “Nadie podrá discutir que un juicio de belleza que vaya unido a un interés, por mínimo que sea, resultará parcial y no será un puro juicio de gusto. Para hacer de juez en cosas de gusto, se requiere no tener la menor preocupación por la existencia de la cosa, antes bien que nos sintamos perfectamente indiferentes a este respecto”. (Kant, 1961, §2, 45)

habitus popular y los juegos de la distinción cultural reservados a aquellos que poseían los medios para ella. En el mundo anglosajón, una misma inspiración animaba los trabajos de la historia social o cultural del arte. Unos nos mostraban, por detrás de las ilusiones del arte puro o las proclamas de las vanguardias, la realidad de las restricciones económicas, políticas e ideológicas que pautan las condiciones de la práctica artística. Otros saludaban, bajo el título de *The Anti-Aesthetic*, el advenimiento de un arte posmoderno, que rompía con las ilusiones del vanguardismo. (Rancière, 2011, 9-10)

Así, contra aquellos apocalípticos que proclaman sin cesar el que la estética ya desapareció, bien como efecto de una mirada que la confundió como único régimen de identificación del arte, o bien como un concepto ya trasnochado para hablar del mismo; y contra aquellos integrados que quieren preservarla en su supuesta pureza filosófica, o desparramarla por todas partes, fundiéndola –es decir, confundiéndola– con la vida cotidiana, queremos recuperar la actualidad de su debate y la pertinencia de su discusión, para repensar el espacio que ella termina configurando.

Reunir estos dos términos, sentido y estética, implica de entrada la posibilidad de poner en discusión un tema que hace ya un buen rato adquiere una relevancia crucial en los actuales desarro-

llos y debates en torno a las prácticas artísticas contemporáneas. Y la adquiere porque son otros los escenarios en los cuales estos desarrollos y debates sitúan sus preocupaciones. Los espacios de tal discusión no son los espacios exclusivos de la estética clásica, ni las frecuentes “despedidas” de su pertinencia a las cuales se nos invita, ni las exultantes invitaciones que se hacen de su campo expandido.

Se trata, por otra parte, de rescatar en el “*sentido*” que puede tener tal campo de la “*estética*”, un espacio para indagar por la situación actual de las prácticas artísticas y estéticas, de la mano de algunos pensadores actuales que con sus trabajos han abierto la posibilidad para plantear esta relación entre estética y sentido.

[22] Una primera indagación nos permite reconocer, por lo menos, estas cuatro relaciones:

1. ¿Qué sentido tiene la estética?

En tal pregunta resuena en esencia la indagación por los procesos de su legitimación –generalmente– como “arte”. Si bien ha sido el ejercicio de la *crítica* el espacio privilegiado en el cual se plantea y se responde esta pregunta, otros espacios teóricos y prácticos actuales han hecho suya esta inquietud, en especial desde los circuitos institucionales del arte: los proyectos curatoriales, los

Salones, las exposiciones y, sobre todo, las cada vez más frecuentes e influyentes “ferias de arte”.

2. ¿Es la estética creadora de sentido?

Recuperando el significado preciso del término *aisthesis* como “*campo de la expresividad*”, esta perspectiva centra la atención en la forma como dicho campo se despliega en el devenir sentido y sensible de los “entre-cuerpos”, involucrados en el espacio de la sensibilidad.

3. ¿La estética tiene sentido?

Es quizá esta la forma más frecuente como se interroga hoy a la estética, bien para cuestionar su pertinencia o bien para convertirla en una nueva “modalidad de ser” aplicable indiscriminadamente a situaciones, objetos o modos de ser. Pero la pregunta puede tener otra deriva, esta vez poniendo en discusión la posibilidad de recuperar ese carácter ampliado de la estética que, sin necesidad de restringirla al espacio del “arte”, reconoce otros espacios para su despliegue y realización.

[23]

4. ¿Qué sentido crea la estética?

A pesar de sus variadas modulaciones, la indagación filosófica por lo “sensible” ha hecho de esta pregunta el núcleo central de sus preocupaciones; porque en el fondo el sentido que pueda crear

la “estética” se concreta en la posibilidad de *hacer tangibles ideas o conceptos abstractos*; al menos ese es el sendero insinuado por Kant al reivindicar el “carácter radicalmente irreductible de la sensibilidad” (cfr. Pardo, 2011, 23).

Si hemos intentado identificar en estas relaciones unas perspectivas precisas que señalan sus diferentes niveles de pertinencia, es necesario, sin embargo, resaltar entre ellas esas mutuas implicaciones que acaban horadando el mismo espacio de lo estético. Por ello, vamos a concentrar la atención alrededor de las dos primeras relaciones, dejando la referencia a las dos restantes para el desarrollo temático del texto.

[24] Primera relación: ¿Qué sentido tiene la estética o de los procesos de su legitimación –en general– como arte?

Es posible reconocer en este primer camino, el ya milenario trasegar del pensamiento filosófico que, en sus más variadas modulaciones, ha hecho de la pregunta por el sentido –vale decir, por la esencia– la indagación subyacente a sus diferentes preocupaciones. Referida la pregunta al dominio de la llamada “estética” y focalizada su experiencia hacia ciertas formas del producir humano, el horizonte que se avizora es la preocupación por lo que en

términos genéricos esta tradición filosófica ha comprendido como “ámbito del arte”.

La actualidad de esta pregunta cobra hoy toda su relevancia; no deja de ser sintomático que cuando el llamado “arte” parece haber perdido si no su pertinencia, por lo menos sí la evidencia de ser una actividad con algo de significación en nuestro mundo contemporáneo, muchos de los discursos sobre estas prácticas han vuelto a recuperar, en el despliegue de sus experiencias, el espacio de problematización y de complejización de la condición humana; señalando con ello –como sostiene José Luis Pardo– que “la inclinación de la filosofía hacia el arte no tiene en absoluto la pretensión de ofrecer a los artistas –y a sus producciones [*digoy*o]– un programa. La filosofía se dirige al arte porque lo considera pertinente para la *filosofía*, no porque considere que la filosofía es necesaria para el arte” (Pardo, 2011,13).

[25]

Y esta pertinencia puede avizorarse al constatar que su “hacer” peculiar, lejos de ser una actividad que por su condición *sustitutiva* de los intereses racionales⁴ que tradicionalmente la han subor-

4. Así lo han hecho la mayoría de los que pudiéramos llamar “discursos filosóficos” sobre el arte.

dinado a sus proyectos, le han exigido una legitimación, que así la justifique, configura de otro modo un espacio *constitutivo* de lo humano.

Si algún sentido preciso tiene esta experiencia del arte es el que ella “*arma*” comunidad. De ahí que sus fronteras con esas otras formas en las cuales los grupos humanos hacen descansar su convergencia como grupo parecen disolverse con más frecuencia de lo que parece en aras de una cohesión que difícilmente encuentra en otro terreno formas más expeditas para lograrlo. Si los estudios culturales contemporáneos han mostrado con lujo de detalles cómo estos “*artefactos*”, en los cuales los grupos depositan sus memorias y experiencias, configuran auténticas formas de cohesión, por lo demás bastante diferentes entre sí, los ejemplos en nuestra misma tradición abundan. Ya Hegel había mostrado, por ejemplo, que la religión de los griegos era una “*religión del arte*”: no solo porque lo religioso surge en ellos de un modo auténtico en el arte, sino también porque ese arte es el que los “*reúne*” como cultura, como pueblo:

En este sentido –dice Hegel– tomó también el pueblo griego conciencia sensible intuitiva, representativa, de su espíritu en los dioses, y les dio mediante el arte un ser–ahí perfectamente

conforme al verdadero contenido. Gracias a esta correspondencia, que implican el concepto del arte griego tanto como el de la mitología griega, *ha sido en Grecia el arte la suprema expresión de lo absoluto, y la religión griega es la religión del arte mismo*. (Hegel, 1989, 322)

Si por el contrario, el cristianismo lo reivindicó como herramienta pedagógica y como configurador de comunidad al encontrar en él una de las formas más eficaces de *re-ligarla*, la Europa ilustrada lo convirtió en una especie de “religión de la cultura”, al colocar su estatuto autónomo en la esfera del “*sensus communis*” y al reconocer en la consensualidad la eficacia del con-vocar. Podríamos incluso decir que las derivas contemporáneas de su realización, que parecían situarlo en esa especie de extrañamiento con su “público”, no renuncian a dicho horizonte: no en vano el pro-vocar se ha convertido en una de las estrategias privilegiadas para hacer del arte una actividad que “da qué pensar”, además de “dar qué sentir”.

[27]

In-vocar (como re-ligar), con-vocar, pro-vocar: a pesar de sus diferencias, en todas ellas resuena la contundencia de un “llamado” que saca a flote, que pone al descubierto la condición misma de la existencia humana tanto individual como colectiva.

Enraizado en su condición vinculante de un grupo (llámese etnia, sociedad, o cultura), las formas de comprenderse y de legitimarse despliegan todo un campo de interferencias y préstamos, de complicidades y procesos que le asignan su lugar. Mejor dicho, “armando” grupalidades, sus diferentes configuraciones traman esa *exteriorización* propia de la vida humana, en esas huellas y artefactos en los cuales y con los cuales nos reconocemos como grupos humanos; de tal manera que sus diferentes producciones sindicán si no su trascendencia, por lo menos sí su *pervivencia* como grupo.

Es este el espacio en el cual adquiere pertinencia preguntar por el “*sentido (que) tiene la estética*”, es decir, por los procesos de su legitimación, referidos específicamente a las prácticas artísticas.

[28] Pero hay una segunda relación posible que podemos enunciar de esta manera: *¿Es la estética creadora de sentido?*; o *¿cómo se despliega el “campo de la expresividad”?*

Si el primer camino lo trazó básicamente el ejercicio de la reflexión filosófica, esta segunda relación entre estética y sentido tiene varios senderos que la circundan. Mencionemos algunos de ellos:

Hans Georg Gadamer se propuso, por ejemplo, “retroceder hasta experiencias humanas más fundamentales” para reactualizar el

problema de lo bello. Y bajo el supuesto de la pregunta por “la base antropológica de nuestra experiencia del arte” (1991, 65-6), rescata el juego, el símbolo y la fiesta como pilares de dicha experiencia.

Jean Marie Schaeffer opta por otra vía al desplegar en su *Adiós a la estética*, una renovación de la misma que, lejos de recrear falsos renacimientos en torno a una tradición filosófica que la hizo objeto de sus preocupaciones, indaga en lo que él mismo denomina una *etiología y una antropología de la relación estética*:

Sostener la hipótesis del carácter etológico del comportamiento estético –dice– no implica (pues) que haya que hacer un estudio exhaustivo de todas las culturas actuales y pasadas con el fin de demostrar su universalidad. Basta mostrar –lo cual lleva hecho desde hace tiempo y ninguna persona sensata pone en duda– que en numerosas sociedades que se han desarrollado independientemente las unas de las otras, los seres humanos nos han dejado testimonio del hecho de que han tenido comportamientos de este tipo. (2005, 61 sig.)

[29]

Emanuele Coccia rescata en *La vida sensible* el espacio del despliegue del “modo en que nos damos al mundo, la forma en la que somos en el mundo (para nosotros mismos y para los demás), y a la vez, el medio en el que el mundo se hace cognoscible, facti-

ble y vivible para nosotros”, ya que solo en ella “se da el mundo y sólo como vida sensible somos en el mundo” (2011, 10); de manera similar a la propuesta desarrollada por Baldine Saint Giron (2013), al colocar en el “acto estético” “el signo y la prueba de una cultura eficaz y viva –que– consigue reunir a los hombres, unirlos (*reli-gare*) más allá de toda lengua y religión determinadas. El modelo que propone y los intercambios que suscita hacen de él el vehículo más eficaz de la civilización; es gracias a él que se genera un *vinculum substantiale*, un vínculo sustancial, entre los hombres, que es el fundamento del verdadero comercio, en el sentido humano y humanizador del término”. De ahí que

[30]

(...) el acto estético responde a la provocación del mundo e implica una decisión más o menos consciente, por medio de la cual me utilizo a mí mismo, para exponerme a la alteridad, para profundizarla y re-trabajarla, de manera de producir un “percibido” en segundo grado, impregnado de saber y de imaginación, que se hace real. (Saint Giron, 2013, 15)

Y si Jacques Rancière (2013) y Jean Louis Déotte (2012) proponen más bien –cada uno a su manera– sacar a flote en “el régimen estético del arte” y en la noción de “aparato estético”, los dispositivos que configuran las condiciones de percepción, recepción y legi-

timación de las experiencias estético–artísticas, Nicolás Bourriaud recurre, por su lado, a la noción de una “estética relacional” en la cual “la actividad artística constituye un juego donde las formas, las modalidades y las funciones evolucionan según las épocas y los contextos sociales, y no tiene una esencia inmutable” (Bourriaud, 2008, 9).

Recientemente ha aparecido este provocador texto de Katya Mandoki, *El indispensable exceso de la estética*, donde despliega en su análisis la “evolución de la sensibilidad desde sus manifestaciones primigenias”, proponiendo lo que ella denomina una “bio-estética” como el “estudio de la sensibilidad en las diversas especies y escalas que alteran la percepción y comportamiento (Mandoki, 2014, 34); bio–estética en la cual aquello que “tradicionalmente se conoce como ‘estética’ corresponde solo a una parte de la antropo-poética: el arte” (Mandoki, 2014, 178).

[31]

Sin embargo, las investigaciones paleontológicas de los últimos años, fundamentadas en un trabajo cuidadoso sobre las huellas y rastros de los procesos de hominización, han permitido recuperar en el “comportamiento estético” el espacio de configuración de lo humano. Estética ampliada, expandida si se quiere, que en su despliegue como campo de la expresividad, va configurando –es

decir, va dando sentido– a la vida humana, al dar valor también al entorno que la posibilita.

En su trabajo ya clásico, titulado *El gesto y la palabra*, André Leroi Gourhan así lo enunciaba:

El sentido dado aquí a la palabra “*estética*” es bastante amplio y requiere una explicación previa. Si se trata en efecto de investigar aquello de lo que la filosofía ha hecho ciencia de lo bello en la naturaleza y en el arte, –lo que vamos a hacer– en la óptica adoptada desde el comienzo de este trabajo, o sea en una perspectiva paleontológica en el más amplio sentido, perspectiva en la cual el vaivén dialéctico entre la naturaleza y el arte marca los dos polos de lo zoológico y de lo social. No podría tratarse, en semejante perspectiva, de limitar a la emotividad esencialmente auditiva y visual del homo sapiens la noción de lo bello, sino de rebuscar, en todo el espesor de las percepciones, cómo se constituye, en el tiempo y en el espacio, un código de las emociones, asegurando al sujeto étnico lo más claro de la inserción afectiva en su sociedad. (Gourhan, 1971, 267)⁵

[32]

5. Se ha modificado la traducción del texto hecha en la edición de la Universidad Central de Venezuela, con la propuesta realizada por el profesor de la Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín, Luis Alfonso Paláu.

Quien dice estética menciona pues un espacio de creación de “sentidos”, compuesto de estratos, de niveles, de capas, de sedimentaciones en las cuales y con las cuales se configura la condición humana. Que sea una estética ampliada quiere decir que los límites entre ella y lo que llamamos cultura deben ser repensados, justamente porque ese cúmulo de adquisiciones que se transmiten al interior de un grupo, tienen en estos artefactos confeccionados como dispositivos técnicos el soporte de su transmisión y la eficacia de su poder vinculante. No en vano la estética crea *sentido*.

Téchne, poíesis, aisthesis o el arte como mnemotécnica

[33]

¿Por qué empezar por aquí? ¿Por qué hablar hoy, no tanto del arte como de “prácticas artísticas”?

Cuando Martin Heidegger en su célebre texto *El origen de la obra de arte* constataba el hecho de que “el arte ya no es sino una palabra, a la cual no corresponde nada real” (2003 a, 11), no hacía más que rescatar cierto “aire de familia” que se respiraba ya tanto en los

haceres como en las *reflexiones* sobre una actividad que, sin duda, trasegaba por caminos diferentes a los de la tradición artística de comienzos del siglo XX.

Y recorriendo el círculo vicioso –círculo vicioso obviamente para una mirada lógica a esta implicación cómplice– que él identificaba en la recurrencia comprensiva entre arte, obra y artista esbozaba ya, a lo mejor sin proponérselo de manera explícita, lo que sería tema de dos de sus opúsculos posteriores: “*Observaciones relativas al arte –la plástica– el espacio*”, leído en 1964 y publicado en 1996 y “*El arte y el espacio*”, dedicado a Eduardo Chillida y publicado en 1969 (cf. Heidegger, 2003b), a saber: que el arte tiene que vérselas con la “configuración de espacio”.

[34] Semejante apuesta tenía como referente ya no la concepción cósmica de la obra ni mucho menos el atropello estético hacia la misma, sino una rememoración de los lejanos conceptos de *poíesis* y su vínculo con el saber–hacer de la *téchne*, tan caros a la cultura de la Grecia de la Polis, de la filosofía, de la lógica y de la política; y presente también en el vocablo latino *pro–ducere*, tan cercano ya a nuestra lengua.

Si tanto la *poíesis* como el *pro–ducir* hacen referencia a ese *poner* (o *llevar hacia*) (*a*)*delante –des–ocultar–* desde lo oculto aunque

preservándolo, es justamente porque en tal actividad reconocemos la materialización de un *saber-hacer* que está implicado en la técnica.

Poner delante es tanto como decir *ex-poner* (desde lo oculto): un EXHIBIR que al sacar a la luz, da lugar, “esculpe lugar” al configurar obra; porque en tal acción se despliega un saber hacer específico. O como dice Félix Duque: “Se ha sacado a la luz (o desocultado), poniéndolo ahí delante (exhibir), una obra en la cual *se pone en acto (la) verdad*, dado que en ella, en la obra, resplandece ante todo el pueblo” (Duque, 2001, 68).

Nada hay de particular en este vínculo, si no perdemos de vista el parentesco lingüístico entre arte y técnica, entre *poíesis* y *téchne*; porque en ambos late un saber hacer que toma vías diferentes en sus realizaciones al desplegar también proyectos diferentes en esa relación *constitutiva* que ambos instauran entre el hacer humano y la llamada naturaleza⁶.

[35]

En efecto –y en contravía a las concepciones corrientes que piensan la técnica como una especie de prótesis humana– la técni-

6. “¿Habrá que recordar –dice Régis Debray– que el arte lo trajeron los griegos a nuestras pilas bautismales bajo el modestísimo nombre de *téchne* (que se tradujo en latín como *ars*)?”. (Debray, 2001, 91)

ca es una *co-laboración*: una relación de trabajo mutuo, es decir, una producción. Y una colaboración entre:

Un “saber–hacer”, consciente, del *hombre* y

Un “dejarse–hacer” inconsciente, por parte de la *tierra* (cf. Duque, 2001, 53).

De ahí que, en rigor, la técnica sea un *espacio de constitución* de estos dos devenires: el devenir naturaleza del hombre y el devenir humano de la tierra, en el despliegue de una relación que tiene la particularidad de *constituir* cada uno de sus términos.

Siguiendo las indicaciones paleontológicas de André Leroi Gourhan en torno a la morfogénesis de estos objetos técnicos y a la emergencia de esta llamada “tercera memoria”, que configura la técnica y sobre la cual hemos de volver, Bernard Stiegler ha sintetizado así esta relación constitutiva que termina por instaurar la técnica:

Se produce hace cuatro millones de años aquello que Leroi Gourhan llama el *proceso de exteriorización*. Este término “exteriorización” no es sin embargo plenamente satisfactorio porque supone que lo que es “exteriorizado” estaba antes “en el interior”, lo que no es justamente el caso. El hombre no es hombre más que en la medida en que se pone fuera de sí, en sus prótesis. Antes de esta

exteriorización, el hombre no existe. En este sentido, si se dice frecuentemente que el hombre ha inventado la técnica, sería quizás más exacto o en todo caso más legítimo decir que es la técnica, *nuevo estadio de la historia de la vida*, la que ha inventado al hombre. La “exteriorización”, es la prosecución de la vida por otros medios diferentes a la vida.

Hombre y técnica forman un complejo, son inseparables. El hombre se inventa en la técnica y la técnica es inventada en el hombre. Esta pareja es un *proceso donde la vida negocia con lo no-viviente organizándolo*, pero de tal manera que *esta organización forma sistema y tiene sus propias leyes*. Hombre y técnica constituyen los términos de lo que Simondon llamó una relación *transductiva*: una relación que constituye sus términos, lo que significa que un término de la relación no existe por fuera de la relación, siendo *constituido* por el otro término de la relación. (Stiegler, 2001, 68)

[37]

Que no exista “hombre” por fuera de esta exteriorización, implica a su vez que no exista “tierra” por fuera de esta co-laboración *en y por* la cual ella reluce, justamente en la obra técnica o artística. Al fin y al cabo “la producción –postula José Luis Pardo– designa una técnica (*téchne, ars, arte*) que hace “habitable lo inhabitable, es decir, designa la transformación técnica de la naturaleza en

utilidad (eficacia) que dirige el proceso de adaptación de la especie humana a un medio hostil” (Pardo, 2004, 93)⁷.

Espacio de relación y más específicamente de una relación colaborativa, la técnica desborda esa condición material –cosificada– instrumental, utilitaria con la cual se le asocia, para aparecer más bien como un auténtico “campo funcional”, en el cual ella como función, configura la matriz técnica de producción de la cultura.

Digamos que “es la técnica en tanto colaboración de hombre y tierra, la que *pro–duce espacio* y lo saca a la luz, en cada caso (el azar de la temporalidad), de manera distinta” (Duque, 2001, 18). Una doble lucha si se quiere entre el pro–ducir del hombre y el pro–poner de la tierra en cuyo hacer “comparece” –sin aparecer, ya que en rigor ello implicaría dos cosas: la obra y lo que ella manifiesta– “el esfuerzo de un hombre o de un pueblo por ‘dejar huella’: la huella de sus aspiraciones, deseos, y tradiciones”, que se sedi-

[38]

7. “De la naturaleza sólo nos es posible saber en la medida en que la transformamos (la técnica es la condición necesaria del conocimiento, como lo prueba el hecho de que las sociedades antiguas hayan concebido a la naturaleza como un animal, porque los animales eran su principal medio de transformación técnica de la naturaleza, y los modernos como una máquina, por idénticos motivos), con lo cual la distinción entre “naturaleza” y “técnica” es, para nosotros los nativos, una distinción oscura”. (Pardo, 2004, 94)

mentan a la postre como “las memorias propias del grupo”: aquello que en rigor reconocemos hoy como cultura, cuando entrevemos en estos procesos de configuración social, unas “técnicas para el cultivo de sus memorias”.

El problema radica ahora en saber de qué memoria es de la que aquí hablamos.

Técnica, cultura, memoria:
o los procesos de desterritorialización

Cuando André Leroi Gourhan esbozó una vía alterna, diferente a las indagaciones de la sicología animal y de la etnología, para la búsqueda de las funciones desplegadas por el instinto y la inteligencia en la evolución de las sociedades antrópicas, encontró en la memoria no solo el punto de articulación de los agrupamientos de los vivientes, sino que dejó planteada la necesidad de de-sustancializar sus respectivos ámbitos. Ni el instinto ni la inteligencia –dice– “pueden ser considerados como causas sino más bien como efectos, puesto que el instinto no explica el comporta-

miento instintivo sino que caracteriza fisiológicamente el resultado de prácticas complejas y de orígenes variados” (Gourhan, 1971, 217), y –completamos–, puesto que la inteligencia tampoco explica comportamientos inteligentes y porque, en consecuencia, la memoria tampoco explica los procesos de rememoración (a los que frecuentemente se le reduce), ni implica facultades especiales que le darían, sin más, el status de una sustancia síquica, como en términos generales se ha considerado.

[40]

Y es que mirado desde los agrupamientos de los vivientes, la sustancialización de la memoria en una facultad opera sobre la confusión de los planos de articulación de los seres vivos, cuyo resultado conduce a encontrar en el viviente humano la condensación de una propiedad que apiña, por lo menos, tres niveles de afloración de lo que podemos llamar, más bien, efectos-memoria:

- *Una memoria germinal*, memoria genética, propia de la especie y cuyo soporte de inscripción de las cadenas de actos es el genoma.

- *Una memoria somática*, memoria epigenética, propia del individuo y que junto a la anterior, caracterizan los seres vivos sexualizados⁸.

8. “Muy temprano en la vida del niño –dice Jean Pierre Changeux–, la historia del universo social y cultural a que pertenece se incorpora a su cerebro pasando a

– Una memoria “*exteriorizada*”, transmisible de generación en generación, y que aparece en aquellos vivientes que “han de mantener la vida por otros medios diferentes a la vida misma”; es decir, que emerge con y a partir del hombre, en tanto es ella la que marca su especificidad con respecto a los otros seres. Memoria exterior que hace de esta “exteriorización” en los “órganos técnicos”, el soporte de sus procesos (cf. Stiegler, 2001, 132). Lo cual significa –entre otras cosas– que si consideramos la memoria como una facultad y si ella existe como una propiedad de la inteligencia, ello solo acontece como consecuencia de una mirada antropocéntrica, que construye sus argumentos a expensas del olvido o del desconocimiento de las lógicas diferenciales e irreductibles de lo viviente.

[41]

Fue también André Leroi Gourhan quien puso de manifiesto este olvido cuando se propuso rescatar en la memoria más bien su condición de “soporte sobre el cual se inscriben cadenas de actos”

formar parte de su sistema de conexiones, de manera ‘epigenética’, pero no por eso menos estable. Tal integración se produce de manera autoritaria, sin que el bebé haya tenido ni por un instante la libertad de elegir. Esta pertenencia precoz a un grupo social marcará muy profundamente la vida afectiva del sujeto hasta su edad más avanzada”. (Changeux, 2002, 16)

y al proponer estratificar sus dispositivos de inscripción a partir de la diferenciación de las formas de agrupamiento zoológico y social de los seres vivos. Solo que la especificación de los tres soportes de la memoria que él encuentra en su análisis –memoria específica, memoria étnica y memoria artificial–⁹, responde en rigor a la caracterización de las dos formas de grupalidad (la de las especies animales y las de los grupos humanos).

Si por el contrario, desplazamos la atención más bien hacia la afloración de estos “efectos–memoria” podremos comprender por qué razón el rasgo distintivo que caracteriza los soportes de nuestras memorias humanas” es su condición de “exterioridad”.

[42] En efecto, si el stock genético consolida la memoria de la especie y el epigenético configura la memoria del individuo (dentro de la especie misma), ambas aparecen inscritas como condición del viviente sexuado: la primera conservando en su transmisión

9. Vale decir: para la fijación de los comportamientos de las especies animales (agrupamiento zoológico), la memoria específica; y para la transmisión de las formas de agrupamiento social, la memoria étnica como reproducción de comportamientos societales y la memoria artificial, “electrónica en su forma más reciente, que asegura sin recurrir al instinto o a la reflexión (es decir, a las dos memorias anteriores), la reproducción de actos mecánicos encadenados. (cf. Gourhan, 1971, 217-8)

hereditaria la memoria del viviente, la segunda conservando en su realización las formas de adaptación a un entorno. Sin embargo, y a diferencia de ellas, las memorias que nos constituyen como humanos tienen más bien la condición de un marcaje, de una huella, de una inscripción, que se aprende y se aprehende en tanto sus registros son efecto de esos procesos de *desterritorialización* que nos constituyen como humanos.

Todos los animales superiores –dice Bernard Stiegler– tienen una experiencia individual, inscrita en su memoria nerviosa, que les permite adaptarse individualmente a tal o cual entorno local. Si se adiestra un animal y este animal muere, nada de lo que se (le) ha adiestrado es transmisible a su especie, porque la experiencia individual de los seres vivos no es heredada por la especie y desaparece con cada muerte individual. Si no hay nada de acumulativo en la experiencia individual de los animales, las especies no heredan la experiencia de los individuos que la componen. Por el contrario, es la posibilidad de transmitir la experiencia individual la que hace posible el proceso de exteriorización. Y es eso lo que se llama cultura. (Stiegler, 2001, 132)

[43]

Digámoslo con palabras de Régis Debray:

El drama del animal o mejor dicho su ausencia de historia y de drama, radica en el hecho de que no puede salir de sí mismo. Sus

‘artefactos’ –el nido, la termitera, la pocilga– siguen siendo parte integrante, inseparable, de su nicho ecológico. Solo el hombre puede poner un objeto fabricado fuera de sí, sustrayéndole a su esfera inmediata de existencia: objeto independiente, mueble e intercambiable con otros (2001, 39).

Se comprende ahora por qué razón es necesario desapiñar, desmembrar o desarticular estos niveles de transmisión de cadenas operatorias que materializan la perdurabilidad del viviente. Los campos funcionales en los cuales opera este transmitir, dibujan territorialidades, que si bien se imbrican, no por ello se confunden en la configuración de los seres vivos. Por eso, nuestra “perdurabilidad humana” se las juega en varios campos, con lógicas y estrategias diferenciales y con efectos diferenciables.

[44]

Mnemo-técnica: esa es la expresión que caracteriza este proceso de transmisión; es decir, esas técnicas para recordar aquello que debe ser recordado en tanto asegura la supervivencia del grupo. De allí la necesidad de replantear este “universo de la técnica”, no como prótesis humana, sino como matriz constitutiva de lo propiamente humano. Mejor dicho, es necesario que reaparezca ahora en la memoria –en otro contexto, claro está– este rasgo mnemotécnico que se le dio cuando su ejercicio se convirtió en una destreza

para el recuerdo y en la consecuente causa de su estigmatización¹⁰.

Y reaparición, porque ella –la técnica– también fue acorralada cuando se la comprendió como simple prolongación de lo humano y se justificaron (para bien o para mal) tanto su “destierro” –al considerarla el espacio de perversión de una naturaleza originaria– como su “sublimación” –al glorificarla como voluntad de poder del cual el hombre se vale para someter y dominar la indomable naturaleza primigenia–¹¹.

10. Esta es justamente la argumentación desplegada por Platón en el *Fedro* o de la *Belleza* para caracterizar a la escritura como arte mnemotécnico y para condenarla por ser la muerte del cultivo de la memoria (cf. Platón, 1972, 881-2).

11. “En lo que consideramos como *la técnica* se cruzan en efecto los significados de dos verbos al parecer antitéticos: *teúcho* y *tyncháno* –dice Félix Duque–. El primero quiere decir: ‘construir, preparar, ocasionar’, en suma, hacer que algo venga a ser... Esta significativa conjunción de ‘hacer’ y de ‘ser’ apunta ya a la Técnica como un indisoluble ‘saber–hacer’, un ‘entendérselas’ con lo que una ‘cosa’ da de sí en cuanto lugar de acción humana. Y este ‘buen entendimiento’ implica a su vez la caída de una distinción ontológica que se arrastra terca, desde Aristóteles, a saber: la división de las cosas en ‘naturales’ y ‘artificiales’, como si pudiera haber, por un lado, algo identificable y existente con independencia de una actividad técnica; y, por otro lado, artefactos astutamente contruidos por el hombre y dirigidos violentamente contra las intenciones de la ‘naturaleza’ y sus ‘leyes’. Ahora bien, ello no quiere decir que solo existan entonces producciones artificiales, es decir, fabricados artificialmente y de acuerdo a razón... Si cae la distinción, caen con ella los

Félix Duque lo ha señalado con toda precisión. Citémoslo *in extenso*:

En el circuito de la distinción ya clásica entre *theoría*, *praxis* y *poíesis* como ámbitos de realización del humano, “la función que... cumple la *téchne* es ambivalente, y refleja (como no podía ser menos) el doble papel del inventor: ...*despreciado* (pues el *banáusos* se vuelca hacia el mundo, hasta mostrar en su propio cuerpo las huellas de la materia que transforma y que le transforma) pero a la vez *necesario* (y ello, en primer lugar, porque suministra la base material que permite la activa contemplación ociosa: *scholé*; pero también, en segundo lugar, porque constituye el mejor –y, en el fondo, único– ejemplo de la tensión hacia el ideal logrado; *per impossibile*: una materia activa que se pusiera a sí misma en obra, sin residuo).

[46]

Así, es cierto que para Platón –y para la lengua griega del siglo V– *technázein* significa ‘astucia, engaño’. Y ello, en un doble sentido: uno, peyorativo. La *téchne* es un juego pueril, pues toma por cosas verdaderas la copia efímera de lo físico, a su vez *ectypos*

derechos de ambas partes... O dicho con cierto laconismo: “artificio y naturaleza no son sino los extremos –variables en función según los estratos– de una historia: la historia de ese ‘abrir espacios’ que es la técnica”. Y aquí se encuentra su segundo significado (*tyncháno*). (Duque, 2001, 16-7)

efímero (*Leyes*, X, 889, a–d). Sombra de una sombra, la *téchne* desvía de la verdadera ocupación. Pero también, y al mismo tiempo, rectamente considerada es la técnica el camino real que nos conduce a la verdad, pues suministra la concatenación jerárquica por la cual se asciende de un arte a otro superior: el desvío es aquí necesario, y el engaño mismo es engañado para, a su través, llegar a la verdad. (*Rep.* I, 342). De este modo, la *téchne* puede ser desvelada como...*habitud*o debida al espíritu (*Crat.* 414 c) que se encarna en un saber-hacer”. (Duque, 1986, 44-5)¹²

Esta materialización de los dispositivos de anclaje de la memoria nos permite desplegar el territorio de unos *efectos–memoria* cuyos

12. Hay una nueva edición de este texto publicada en Madrid por Abada Ed. en 2019.

“La civilización –dice Leroi Gourhan– reposa sobre el artesano, (el *tecnítes*) y la situación de éste en el dispositivo funcional corresponde a unos hechos que el etnólogo ha definido incompletamente. Su función es, entre las demás fundamentales, la que menos se presta a las valorizaciones honoríficas. A través de toda la historia y en todos los pueblos, incluso cuando su acción se integra en el sistema religioso, él figura en segundo plano. En relación a la ‘santidad’ del sacerdote, el ‘heroísmo’ del guerrero, a la ‘valentía’ del cazador, al ‘prestigio’ del orador, a la ‘nobleza’ de las tareas rurales incluso, su acción es ‘hábil’. Es él quien materializa lo que hay de más antrópido en el hombre, pero se desprende de su larga historia el sentimiento de que representa solamente uno de los dos polos, el de la mano, la antípoda de la meditación”. (Gourhan, 1971, 170-1)

campos funcionales configuran estratos operatorios en los cuales ella (mejor aún, ellas), toma(n) cuerpo¹³, configurando la llamada civilización material. Productos del hacer *poiético*, tales “objetos técnicos” tienen una historia que responde a leyes morfogénéticas y que constituyen en rigor no la manifestación exterior subordinada y por tanto dependiente de una capacidad racional, sino lo que Bernard Stiegler denominó un *tercer reino*: el de los seres inorgánicos (no vivientes), organizados (instrumentales) como materializaciones del mundo de la técnica cuyo despliegue es el que permite definir al hombre, al definir al mismo tiempo a la naturaleza.

Si “el hombre no es hombre más que en la medida en que se

[48] 13. “A partir del siglo V antes de nuestra era y hasta el siglo XIX, desde el punto de vista del pensamiento tanto filosófico como científico, los objetos técnicos son una especie de no-seres. Ellos emergen literalmente de la nada y no constituyen por tanto objeto de un pensamiento exclusivo alguno. Tanto la *Física* de Aristóteles como la *Filosofía Zoológica* de Lamarck consideran que para todo saber auténtico, es decir científico, no existen más que dos grandes clases de seres (‘ser’ traduce aquí el *ta onta*, la expresión griega que designa en la *Física* y en la *Metafísica* ‘las cosas que son’): los seres inertes, de interés para la física, y los seres orgánicos, de interés para la biología; es decir los seres organizados (los vegetales, los animales y los hombres). Entre estas dos categorías de seres, aquellos que son de interés para la física y aquellos que son de interés para las ciencias de lo viviente, no hay absolutamente nada”. (Stiegler, 2001, 130)

coloca fuera de sí” (Stiegler, 2001, 130), en sus “prótesis”, es porque esta “realización técnica se presenta como el verdadero origen absoluto de naturaleza y hombre” (Duque, 1986, 36), que “crea de consuno al hombre y a la naturaleza”, de tal manera que ésta “se va configurando al hilo de la acción del hombre sobre su entorno”, como el hombre va creándose al hilo de la cristalización y redistribución de las fuerzas naturales” (Duque, 1986, 26–7).

Colocado en esa región intermedia y liminar, este tercer reino de seres inorgánicos organizados constituye una auténtica máquina semiótica desplegada a la vez en un dispositivo técnico como *materia organizada* y en un dispositivo social como *organización material*.

No en vano Regis Debray localiza en este dispositivo de mediación las estrategias del transmitir:

[49]

Trasmitir es, por lo tanto, *informar lo inorgánico* fabricando reservas identificables de memoria, mediante técnicas determinadas de inscripción, contabilidad, almacenamiento y puesta en circulación de las huellas; y, por otro, organizar el socius en la forma de organismos colectivos, dispositivos antirruido, totalidades persistentes y trascendentes a sus miembros, que en ciertas condiciones puede autorreproducirse, y con costos espe-

cíficos siempre elevados, como esos seres vivos no biológicos que son con títulos muy diferentes, una escuela de pensamiento, una orden religiosa, una iglesia, un partido, una academia. (1997, 27–8)

Lo que equivale a decir para nuestros intereses, que es desde estas formas de *organización funcional* desde donde podremos reconocer en los anclajes de estas memorias exteriorizadas, formas de organización de la materia cuyos efectos tienen la dinámica diferencial de *transmitir*, ahora sí, los cuerpos de tradiciones en los cuales nos reconocemos tanto individual como colectivamente.

[50] Vistas las cosas así, se puede señalar, sin lugar a equívocos, que la memoria –entendida esta expresión en su sentido más originario– surge y se consolida como la aparición de estos procesos inventivos que hemos comprendido en su dimensión ampliada como el mundo de la técnica. Y así como la técnica es un dispositivo constituido por los procesos de exteriorización (lo cual hace ya que carezca de sentido distinguirla de la cultura, y oponerla a la naturaleza), podemos decir también que la identidad es en rigor un efecto de las memorias, o más escuetamente dicho: un efecto-memoria.

El arte de transmitir –propone Régis Debray– es el arte de hacer cultura, que consiste en la suma de una estrategia (diríamos mejor de unas estrategias) y unas(s) logística(s), unas *praxis* y unas *téchnai*, o de un direccionamiento institucional y una instrumentación semiótica. (Debray, 1997, 29)

El arte de transmitir –podemos decir ahora nosotros– es el arte de construir la(s) memoria(s) de la(s) cultura(s), los registros de unas prácticas que tienen en ellas no la manifestación “espiritual” de un grupo, sino la posibilidad de acumular para per–durar¹⁴.

Si la matriz técnica guarda la memoria del grupo es porque al grupo lo congrega esta “*mediasfera*” constituida por “cuerpos medios e intermedios”, cajas negras de una producción de sentido” (Debray, 1997, 22), en las cuales, como se ve, las producciones artísticas desempeñan también esa función de “transmitir (contenidos de) verdad” que rescata Hans Georg Gadamer en la experiencia del arte.

[51]

14. “La cultura –dice Bernard Stiegler– no es otra cosa que la capacidad de heredar colectivamente de la experiencia de nuestros ancestros aquello que ha sido condensado después de largo tiempo” (Stiegler, 2001, 133). Sólo que aquello que ha sido menos comprendido es que la técnica –o más precisamente la matriz técnica como la denomina Félix Duque (cf. 1986, § 4, 24 sig.)– en tanto memoria vital exteriorizada, es la condición de tal transmisión.

“Condensando la memoria colectiva de un grupo –dice Debray– el transmitir perpetúa la interacción entre generaciones” (Debray. 2001,16)” ; lo cual ya nos deja entrever que su potencialidad radica en el poder generativo que contiene. Virtualizando esta potencialidad, el arte hace visible tal carácter conformador, para dejar entrever que la memoria no es tanto la “reconstrucción del pasado, (cuanto la) exploración de lo invisible” (Vernant, 2002, 22).

¿No será acaso esto lo que explica el que su reconocimiento como “arte” venga generalmente a destiempo? Al menos así lo insinúa Félix Duque al señalar cómo “El *arte* no es una cosa; sino una *función de sobredeterminación* de la *técnica*, la cual no es tampoco, ni mucho menos, una cosa” (Duque, 2001, 63).

[52] Y no es para menos; porque si la técnica implica un saber–hacer, la *poíesis* –la producción como creación– supone de otra manera un querer–poder–hacer; que es tanto como decir que “el arte se apropia de la técnica pero para dejarla atrás y... seguir por su cuenta” (Salabert, 2013^a, 13). Como si se añadiese a ciertas producciones técnicas una especie de determinación que se proyecta en forma anacrónica sobre algunas obras; hasta el punto que puede haber “arte” en una obra sin que ella sea arte: obviamente arte para nosotros, allí donde en rigor *no* había arte¹⁵.

Hemos dicho que tal producir es un sacar a la luz, un exhibir, un poner por fuera (ex–poner). Si en la técnica tal exposición debe hacer “caso omiso” de su procedencia para que pueda desplegarse con toda su eficacia como técnica, y si se requiere que la condi-

15. Así lo constata acertadamente José Luis Pardo: “El tiempo de reconocimiento exigido por la ciudad para el acreditamiento de las palabras fabricadas por el poeta, aun no teniendo unos límites cronológicos precisos, suele exceder al de la duración media de la vida humana, por lo cual suele también suceder que todos los grandes poetas son siempre poetas ya muertos (como si el morir, y además morir sin saber si tendrá uno “nombre”, si será o no de los “grandes”, fuese el último sacrificio que la ciudad le exige al poeta en aras de la poesía, y también un merecido homenaje a los primeros grandes poetas que, como los “primeros” artesanos, no solamente están muertos, sino que –como sucede con los “autores” de los poemas homéricos– son anónimos). Ésta es una sabia medida por parte de la ciudad: si Joyce hubiese sabido que iba a ser Joyce, o Baudelaire que iba a ser Baudelaire, o Van Gogh que iba a ser Van Gogh, probablemente no se habrían comportado como se comportaron, sino de un modo aún más petulante y engreído (hay tantos ejemplos del vergonzoso comportamiento de quienes llegan a ser “en vida” Joyce, Van Gogh o Baudelaire...), y es probable que no hubieran llegado a ser, respectivamente, Joyce, ni Baudelaire, ni Van Gogh. Así que este “retraso en el reconocimiento” es una suerte de recurso de seguridad que la ciudad utiliza para defenderse contra los poetastros que buscan el éxito fácil y rápido, un recurso que se combina con el constante reproche que – en forma de “rumor” más que de acusación explícita, recuérdese la desigualdad del poeta– se pregunta si no deberían ser expulsados de la ciudad por timadores que ya no están inspirados por los dioses sino por el poderoso caballero Don Dinero”. (Pardo, 2004, 148-9, nota 6)

ción de arte–facto (huella, trazo, o marca) desaparezca como algo confeccionado –vale decir, ocultando por tanto su procedencia– para que reluzca “la confianza hospitalaria” que debe propiciar como objeto útil que es, en el hacer poiético tal exposición saca a relucir –porque en él comparece (sin aparecer)– lo que la técnica no debe “dejar ver”; a saber, el encuentro siempre tenso entre el producir del hombre y el proponer de la tierra.

El arte es un “modo de ver y un modo de ser” que no requiere estar concentrado en una “cosa”: modo de ver la “*con–junción* de la colaboración hombre/tierra, que la *técnica* se empeña en *ocultar*” (Duque, 2001, 60). Un choque de fuerzas enfrentadas en el que sale a luz, se desoculta lo que latía oculto, tanto en la naturaleza como en la técnica¹⁶. Un bloque de mármol que se resiste y un hacer del

[54]

16. Si la descripción que Martín Heidegger propuso del “mundo del campesino” que se “revelaba” en el par de botas pintado por Van Gogh (cf. Heidegger, 2003 a, 23-4), pasa por ser ya un clásico de lo que aquí se dice, basta recordar a uno de los poetas nuestros para constatar, ahora por vía de la ironía, una “puesta en obra” bastante similar. Nos referimos al soneto del poeta cartagenero Luis Carlos López: “A mi ciudad Nativa”.

A mi Ciudad Nativa

Noble rincón de mis abuelos: nada
como evocar, cruzando callejuelas,

artista que insiste en esculpir para configurar espacio: *La Danai-de* de Auguste Rodin (1885). O un bloque de mármol que deja ver su condición térrea, gracias a esa especie de moldeado que mima sus texturas, tal como reluce en la escultura “*El beso*”, del mismo Auguste Rodin (1886), (ambas obras pertenecientes al Museo Rodin en París).

Cuando Paul Klee en su *Teoría del arte moderno* afirmaba que “el arte no reproduce lo visible, vuelve visible” (Klee, 2007); o –dicho de manera alterna– que el arte hace visible lo que no es visible, no hacía más que reconocer el hecho de que en el arte “salen al

los tiempos de la cruz y la espada,
del ahumado candil y las pajuelas...

Pues ya pasó, ciudad amurallada,
tu edad de folletín... Las carabelas
se fueron para siempre de tu rada...
¡Ya no viene el aceite en botijuelas!

Fuiste heroica en los tiempos coloniales,
cuando tus hijos, águilas caudales,
no eran una caterva de vencejos.

*Mas hoy, plena de rancio desaliño,
bien puedes inspirar ese cariño
que uno le tiene a sus zapatos viejos...*

encuentro (se desocultan) dos ocultamientos: 1) el de la *actividad humana*, empeñada en luchar contra la muerte, no a pesar, sino *porque* el hombre se sabe mortal, 2) el de la *retracción térrea* por escapar también a lo que constituiría su “muerte” por consunción, esto es: a estarse quieta, cerrada en sí, sin relación con el hombre” (Duque, 2001, 61).

[56] Si las investigaciones actuales en torno a la historia de las técnicas han mostrado cómo esta “exteriorización de las memorias del grupo” de las que hemos venido hablando configuran el espacio en el cual se despliega “lo humano”, las indagaciones recientes sobre las tecnologías de la inteligencia han indicado a la vez el hecho de que “nuestra especie... se ha formado en y por la virtualización”, indicando con ello que esta “virtualización” no es la variante contemporánea de los procesos tecnológicos de la cultura, sino el vector que sustenta los procesos de hominización. Por eso, las “exteriorizaciones” de las memorias del grupo no son más que las concreciones, las realizaciones o las actualizaciones de este vector de virtualización, que como se puede ya entrever, se las juega en el ámbito de las des-territorializaciones.

Digámoslo de otra manera: la especie humana ha emergido a raíz de tres procesos de virtualización, que en el fondo son tres proce-

sos de desterritorialización de su condición de viviente: *virtualización del tiempo* en los lenguajes, cuyo correquisito paleontológico la desterritorialización de la cara; *virtualización del espacio* que pudo desplegarse a partir de la desterritorialización de una mano que fabrica útiles, técnicas y objetos; *virtualización del grupo* –de la violencia como mecanismo de supervivencia de la especie– y que pudo darse cuando desterritorializamos *afecciones y percepciones* para realizar no solo contratos como formas de negociar la vida en común, sino también *enclaves de reconocimiento como grupo*, como maneras de darle coherencia a las necesidades de pervivencia y supervivencia tanto individuales o colectivas.

Y si recordamos que ese código de las emociones y las afecciones que permiten la inserción –el reconocimiento como sujetos– del individuo en el grupo constituye el comportamiento estético, podemos comprender ahora por qué razón lo que llamamos *prácticas artísticas*, no son más que los procesos de virtualización de este comportamiento estético, es decir, la manera particular, específica, como un grupo realiza y actualiza esta virtualización, configurando así el “estilo de su etnia”.

Quizá a ello aludía Pierre Levy en su texto *¿Qué es lo virtual?* cuando, al examinar las “tres virtualizaciones que han creado lo

humano –lenguaje, técnica y contrato–, terminaba su análisis añadiendo, sin aparente motivación –es decir, desplegando abruptamente– este comentario sobre el “arte o la virtualización de la virtualización”:

¿Por qué interesa a tanta gente el arte y es tan difícil de describir? Porque representa, en más de un aspecto, una cúspide de la humanidad.

Ninguna especie animal ha practicado jamás las bellas artes, y claro está, el arte está presente en la confluencia de las tres grandes corrientes de virtualización y hominización: los lenguajes, las técnicas y las éticas (o religiones). El arte es difícil de definir porque casi siempre se halla en la frontera del simple lenguaje expresivo, de la técnica ordinaria (la artesanía) o de la función social asignable con demasiada claridad, y fascina porque pone en marcha la más virtualizante de las actividades.

En efecto, el arte da una forma externa, una manifestación pública a las emociones, a las sensaciones sentidas en la más íntima subjetividad. Aunque sean impalpables y fugaces, sentimos, sin embargo, que estas emociones son la sal de la vida. Convirtiéndolas en independientes de un momento y de un lugar particular, o al menos (para las artes vivas) dándoles un alcance colectivo, el arte nos permite compartir una manera de sentir, una calidad de experiencia subjetiva.

La virtualización, en general, es una guerra contra la fragilidad, el dolor y la usura. En búsqueda de la seguridad y del control, perseguimos lo virtual porque nos conduce hacia regiones ontológicas que los peligros ordinarios ya no permiten alcanzar. El arte cuestiona esta tendencia y, por lo tanto, virtualiza la virtualización, porque en el mismo movimiento busca una salida al aquí y ahora, y a su exaltación sensual, retoma la propia tentativa de evasión en sus vueltas y rodeos, ata y desata en sus juegos la energía afectiva que nos hace superar el caos y, en una última espiral, denuncia así el motor de la virtualización, problematiza el esfuerzo infatigable, a veces fecundo y condenado siempre al fracaso, que hemos emprendido para escapar de la muerte. (Levy, 1988, 73)

Aunque viéndolo bien, el arte sí recuerda: “recuerda constantemente a la técnica, la *esencia* de la que ésta proviene, a saber: la contienda originaria entre lo térreo y lo humano” (Duque, 2001, 62), que ella pretende ganar como dominio del segundo sobre el primero.

[59]

Y le recuerda al “hombre virtual” que sublima la muerte (no solo por la técnica sino por otros procesos inventivos que la redimen, o por prácticas paliativas que le hacen su esguince); le recuerda al hombre virtual, su “condición mortal”. Quizá por ello el arte es

inhumano, es decir, en lo humano: un querer–poder–hacer que el hombre necesita ineludiblemente para su *pervivencia*. Una huella de su trajinar que tiene la condición paradójica de poder recordar hacia adelante, abriendo espacios –no simplemente recordando tiempos–.

A lo mejor esta paradójica memoria humana, especie de memoria perlaborativa que Platón denomina anamnesis en su diálogo *El Fedro* (Cfr. Platón. 1972, (274e). 881–2), que en este saber–hacer *poiético* se pone en obra, sea la que aún perdure en la expresión cotidiana que le asigna al arte la posibilidad de ficcionar la “invención de otros mundos”; a condición de que este espacio sea comprendido incluso como el único espacio posible en el cual podemos “habitar” los humanos.

2

Los regímenes de identificación del arte

En el libro *Malestar en la estética*, expone Jacques Rancière: Comencemos por el comienzo. «Fundar el edificio del arte» quiere decir definir un cierto régimen de identificación del arte, es decir, una relación específica entre prácticas, formas de visibilidad y modos de inteligibilidad que permitan identificar sus productos como pertenecientes al arte o a un arte. La misma estatua de la misma diosa puede ser arte o no serlo, o serlo de manera diferente según el régimen de identificación en el que se discierna”. (2011, 29)

[63]

Más allá de los matices que se puedan reconocer en el desarrollo de esta propuesta, es innegable que en ella resuenan los ecos del trabajo arqueológico desplegado por Michel Foucault en torno a las formaciones históricas, concebidas como “auténticos agenciamientos de lo visible y lo enunciable” (Deleuze, 2013, 9-sig); más específicamente –y tal como Gilles Deleuze lo supo desplegar con toda su potencia en muchos de sus textos sobre Foucault–, como auténticas “«capas sedimentarias», hechas de cosas y de palabras,

de ver y de hablar, de visible y de decible, de superficies de visibilidad y de campos de legibilidad, de contenidos y de expresiones” (Deleuze, 1987, 75), que conforman los estratos de las formaciones históricas.

Aunque en rigor estas superficies de visibilidad y estos campos de legibilidad anclan sus raíces en la deriva paleontológica de la hominización. Al fin y al cabo las nuevas relaciones que instauran la mano con la grafía y la cara con la lectura, reconocibles en las trazas del “simbolismo gráfico”, nos colocan no solo ante ese nuevo campo funcional que los paleontólogos reconocen como hominización, sino ante la presencia de dos registros, dos huellas, dos inscripciones (o dos regímenes si seguimos las indicaciones de Foucault) que desde allí definirán para nosotros relaciones cómplices entre ellas: entre el signo y la imagen (o mejor, el trazo); entre lo decible y lo visible, en síntesis –y en lo que a nosotros nos interesa–, entre el lenguaje y el “arte”.

[64]

Recordemos de nuevo a Leroi Gourhan:

Los primerísimos testimonios de un grafismo –dice– ponen en evidencia un hecho muy importante... (Se ha demostrado que) la tecnicidad bipolar de muchos vertebrados conducía en los antrópodos a la formación de dos parejas funcionales (mano-útil

y cara-lenguaje), haciendo intervenir en primer lugar la motricidad de la mano y de la cara para moldear el pensamiento (es decir la realización técnica) en instrumentos de acción material y en símbolos sonoros. La aparición del *simbolismo gráfico* al final del reino de los paleántropos supone el establecimiento de relaciones nuevas entre los dos polos operatorios, relaciones exclusivamente características de la humanidad en el sentido estricto de la palabra, es decir, respondiendo a un *pensamiento simbolizante* en la medida en que nosotros mismos usamos de ello. En estas nuevas relaciones, *la visión tiene el puesto predominante en las relaciones cara-lectura y mano grafía*. Estas relaciones son exclusivamente humanas, pues si se puede decir, en rigor, que el útil es conocido por algunos ejemplares animales y que el lenguaje existe sencillamente en las señales vocales del mundo animal, *nada existe comparable al trazado y a la lectura de los símbolos* hasta el alba del *homo sapiens*. Se puede decir pues que si en la técnica y el lenguaje de la totalidad de los antrópodos la motricidad condiciona la expresión, en el lenguaje figurado de los antrópodos más recientes, la reflexión determina el grafismo. (1971,185.6)

[65]

Mano-grafía // cara-lectura y no cara-fonía (como pareciese ser según la lógica binaria y bipolar que hemos acabado por insti-

tuir a partir del privilegio de la voz sobre el grafismo), justamente porque la cara construye otra forma de escritura: *la sonora*. Este nuevo campo funcional describe ni más ni menos el espacio en el cual se despliegan los procesos de hominización que como se ve, son auténticos procesos de inscripción, de escritura, de marcaje, en suma, de huellas en el sentido preciso del término. Al fin y al cabo, la huella, que en la superficie no es nada, es aquella *presencia que dejan –o que indic(ializ)an– dos cuerpos que ya no son visibles*: ahí está la mejor ejemplificación del orden de lo simbólico que, como sabemos, define el territorio de todas las prácticas humanas.

[66] Si Leroi Gourhan denomina a esta forma de escritura un *pensamiento simbolizante*, es porque ese pensamiento solo existe materializado en huellas. De hecho el término *graphos* (de donde procede tanto el *gramma* como la grafía) aparece en efecto como inscripción–soporte de una memoria exteriorizada, como pensamiento materializado, des–prendido, memorable; vale decir como invención, innovación (o creación) de otros territorios, de otros espacios, en suma, de “otros mundos”.

Solo cuando la *graphía* se subordinó a la *fonía*, o lo que es lo mismo, cuando el trazo como imagen quedó subordinado a la voz como lenguaje, justo en ese momento pudo aparecer algo así como

“el arte”, en cuanto allí se puede avizorar en rigor un *régimen de identificación del “arte”*.

Si Hans Georg Gadamer lo constató así cuando encontró en el “socratismo” la primera exigencia de legitimación a estas formas de transmisión –en forma narrativa (enunciabilidad) o figurativa (visibilidad)– de “contenidos tradicionales vagamente aceptados e interpretados” sobre los cuales cae ya la sospecha de que “posean el derecho a la verdad que reivindican” (Gadamer, 1991, 29), Platón lo entrevió cuando comprendió que esa revolución tecnológica que propició la escritura alfabética –escritura de caracteres según él– mutaba de tal manera las reglas implícitas de la cultura, que se convertía en la posible perversión de la misma al propiciar el “olvido de la memoria”¹⁷; sin percatarse que tal mutación propiciaba

[67]

17. “Pero cuando llegó a *los caracteres de la escritura*: “Este conocimiento, ¡oh rey! –dijo Theuth–, hará más sabios a los egipcios y vigorizará su memoria: es el elíxir de la memoria y de la sabiduría lo que con él se ha descubierto”. Pero el rey respondió: “¡Oh ingeniosísimo Theuth! Una cosa es ser capaz de engendrar un arte, y otra ser capaz de comprender qué daño o provecho encierra para los que de ella han de servirse, y así tú, que eres el padre de los caracteres de la escritura, por benevolencia hacia ellos, les has atribuido facultades contrarias a las que poseen. Esto, en efecto, producirá en el alma de los que lo aprendan el olvido por el descuido de la memoria, ya que fiándose a la escritura, recordarán de un modo externo, valiéndose de caracteres ajenos; no desde su propio interior y de por sí. No es, pues, el elíxir

también la emergencia de un potente dispositivo que daría lugar a otras formas de visibilidad y de enunciabilidad.

Del ónoma –como nombre propio– *al sema* –como signo de–, (cf. Platón, *Cratilo* 421^a. 1972; Gadamer, 1984, 487 sig.) se percibe una mutación radical que solo se comprende porque entre el nombre y la cosa se ha instaurado ya una separación: es decir, porque el nombre –como signo– se convirtió en “forma abstraída”, de un contenido (sentido, o significado), del cual será su referente y frente al cual cabe ya indagar por su exactitud o su falsedad: la verdad o la falsedad de las palabras.

Del doble a la imagen, cuando la “escultura” se convirtió en mimesis de una realidad que le precedía¹⁸. El símbolo a través del

[68]

de la memoria, sino el de la rememoración, lo que has encontrado”. (Platón, *Fedro* 274e. sig., 1972, 881-88)

18. Lo cual nos deja ya entrever que la “conquista” de esto que podemos llamar, con Jean Pierre Vernant, la representación figurada, es un auténtico proceso en cuya construcción histórica están implicados muchos fenómenos. “En Grecia –dice– hay una quincena de expresiones que designan al “ídolo divino”, en las formas múltiples que éste revistió: forma anicónica como, por ejemplo, una piedra bruta, *baitulos*, madera, *dokana*, un pilar, *kion*, *herna*, una estela; aspecto teratomórfico o monstruoso, como la Gorgona, la Esfinge o las Harpías; figura antropomórfica en la diversidad de sus tipos, desde el pequeño ídolo arcaico en madera, mal trabajado, con brazos y piernas soldados al cuerpo, como el *bretas*, el *xoanon*, el

cual un poder del más allá –es decir, un ser fundamentalmente invisible– se actualiza, se hace presente en este mundo, se ha transformado en imagen –producto de una imitación experta que en su carácter de sabiduría técnica y de procedimiento ilusionista, entra desde ahora en la categoría general de lo “ficticio”–, es decir, de “arte”. “Desde entonces, la imagen revela el ilusionismo figurativo, tanto más porque ya no incumbe al terreno de las realidades religiosas (Vernant, 2002, 153).

Cuando se ven las letras (por la escritura alfabética), cuando la escritura permite ver la palabra –el “logos”–, estamos de lleno en la posibilidad de dar un *carácter autónomo a la forma*, es decir a toda *presentación* –lingüística, sonora, visual, corporal, táctil, etc.– que definirá su pertinencia por la semejanza o similitud con lo que presenta.

[69]

Abstracción de la forma en la imagen como ícono –producto de una *téchne mimetike*– y abstracción de la palabra en el signo –de la

palladion, hasta los *kouroi* y *korai* arcaicos; y finalmente, la gran estatua cultural, cuyos nombres son muy diversos: se puede llamar *hedos* o *agalma*, así como *eikon* y *mimema*, cuyo empleo en este sentido preciso no aparece antes del siglo V. Ahora bien, de todos esos términos, fuera de los dos últimos, no hay uno solo que tenga un vínculo, cualquiera que sea, con la idea de semejanza, de imitación, de representación figurada, en sentido estricto”. (Vernant, 2002, 152)

cual se ocuparán tanto el ejercicio filosófico como su contrapartida, la sofística. O lo que es lo mismo: separación del contenido de verdad (el sentido o la esencia en el, desde aquí preguntar filosófico) respecto de la forma— como su manifestación o su evidencia. De tal forma que el hecho de que el “lenguaje” sea una expresión —o representación— del pensamiento, y de que el “arte” sea una mimesis de la realidad, solo es comprensible cuando sobre la palabra y la imagen recae la sospecha de que pueden conducirnos a la verdad, o inducirnos a la falsedad; hasta el punto que signo e imagen entrecruzan unas legitimaciones cómplices que terminan por hacer del signo una imagen (del pensamiento) y por hacer de la imagen un signo (de la realidad).

[70]

Regis Debray lo ha expresado de esta manera:

El *sapiens* articula sonidos y dibuja trazos, dos operaciones sin duda complementarias. Ya no son señales, como en el animal, sino signos. La escritura fonética no es una creación *ex nihilo* del cerebro; sale de ese grafismo ambiguo que explica el doble sentido de la palabra griega *graphein*, dibujar y escribir, o incluso del *tlacuilo* mexicano, término que en náhuatl designaba a la vez al pintor y al escriba. En cambio, desde que la escritura aparece, tomando sobre sí la mayor parte de la comunicación utilitaria, alivia a la imagen, que desde ese momento pasa a estar disponi-

ble para las funciones expresiva y representativa, abierta al parecido. Dicho en otras palabras: la imagen es la madre del signo, pero el nacimiento del signo escriturístico permite a la imagen vivir plenamente su vida de adulto, separada de la palabra y liberada de sus tareas triviales de comunicación. (1992, 186)

Que este sea el *estrato arqueológico* en el cual emerge algo así como un saber-hacer especial que pasó para nuestra tradición como la aurora del “arte”, significa a la vez que aquí podemos reconocer ya unos regímenes de identificación de tales haceres. Con razón Régis Debray ha señalado cómo “la emergencia de la noción de arte es solidaria con una configuración mediológica de transmisión en simultaneidad, y solidaria a un conjunto de representaciones y a un conjunto de instituciones” (2001, 93).

[71]

Dos pistas para ello:

Jean Louis Déotte ha propuesto rescatar el término de “*aparato estético*” –en una especie de toma de distancia, a mi modo de ver revisable, frente a la noción de “dispositivo” utilizada por Foucault–¹⁹ para caracterizar aquello que “configura el aparecer

19. En su texto “El museo no es un dispositivo” Jean-Louis Déotte dice: “Foucault ha descrito algunos dispositivos que integran poder y saber, pero eso no permite dar cuenta de un cierto número de instituciones o de aparatos que se ocupan de lo visible –como la

época tras época” (Déotte, 2007), precisando, a su vez, que tales aparatos son

(...) los que otorgan propiedad a las artes y les imponen su temporalidad, su definición de la sensibilidad común, así como de la singularidad cualquiera. Son ellos los que hacen época y no las artes”. –Y anota a continuación–: “De esta manera no reducimos el arte a sus materiales (línea, color, etc.) que tomarían forma gracias a los aparatos que han hecho época. Debemos hacer la crítica al hilemorfismo aristotélico (es decir, a la metafísica tradicional que, oponiendo materia y forma, no concibe la materia más que en vía de formación)....Debemos ser particularmente sensibles cuando afirmamos que *las artes siempre aparecen configuradas por los aparatos*. (Déotte, 2012, 16).

[72]

Por eso “lo que distingue al dispositivo del aparato –concluye Déotte– es que solamente el segundo inventa/encuentra una temporalidad; por tanto, el análisis de la temporalidad será él mismo sometido a la condición de los aparatos” (Déotte, 2012, 22).

perspectiva, el museo, la fotografía, etc.– o de lo musical, como la ópera o el sonido”. Este artículo retoma, desarrollándolo, un texto en inglés publicado en la revista *Museum international* de la UNESCO, No. 235, septiembre de 2007, bajo la dirección de Isabelle Tillerot: “El museo, un dispositivo universal”.

Y en un sentido no muy lejano a esta propuesta de Jean Louis Déotte, Jacques Rancière propone la noción de “régimen de identificación del arte” para rescatar “el tejido de experiencia sensible dentro del cual (las obras de arte) se producen”:

Nos referimos –dice– a condiciones completamente materiales –lugares de representación y exposición, formas de circulación y reproducción–, pero también a modos de percepción y regímenes de emoción, categorías que las identifican, esquemas de pensamiento que las clasifican y las interpretan. Esas condiciones hacen posible que palabras, formas, movimientos y ritmos se sientan y se piensen como arte. Por mucho que algunos se afanen en oponer el acontecimiento del arte y el trabajo creador de los artistas a ese tejido de instituciones, prácticas, modos de afección y esquemas de pensamiento, es este último el que permite que una forma, un estallido de color, la aceleración de un ritmo, un silencio entre palabras, un movimiento o un centelleo sobre una superficie se sientan como acontecimientos y se asocien a la idea de creación artística. Por más que otros insistan en oponer a las idealidades etéreas del arte y la estética las muy prosaicas condiciones de su existencia, siguen siendo esas idealidades las que dan sus puntos de referencia al trabajo mediante el cual ellos aspiran a desmitificarlas. Y, para terminar, por más

acritud que otros expresen al ver a nuestros venerables museos dar cabida a las obras de los favoritos del mercado, no hay en esa reacción otra cosa que un efecto remoto de la revolución constituida por el nacimiento mismo de los museos, cuando las galerías reales abiertas al público hicieron visibles las escenas populares que príncipes alemanes enamorados del exotismo habían comprado a los marchantes de los Países Bajos, o cuando el Louvre republicano se llenó de los retratos principescos y las telas piadosas saqueados por los ejércitos revolucionarios en los palacios italianos o los museos holandeses. (2013,10)

[74]

Ya lo sabemos hoy con una claridad meridiana: imposible la existencia de una formación cultural sin el despliegue imbricado de estos dispositivos de visibilidad y de estos regímenes de enunciabilidad; lo que no presupone una coexistencia armónica, eucrónica o incluso exenta de tensiones o de contradicciones entre ambos registros. Por lo demás, sus referencias cruzadas dejan ver que muchos de los discursos o de los relatos que legitiman, clasifican e interpretan estos productos de la actividad *poiética*, superan desde todos los ámbitos sus pretensiones fundadoras y esencialistas con las que han pasado a ser “teorías sobre el arte”, para tejer con otros discursos, con otras prácticas y con otros dispositivos, esos regí-

menes de identificación que dotan de eficacia a sus producciones. Y decimos esto porque nos interesa centrar la atención preferentemente sobre esos esquemas de pensamiento y sobre estas nociones y modos de comprensión desplegados en los regímenes de identificación como “discursos sobre el arte”. Más específicamente porque postularemos como hipótesis de este ejercicio, el que la “formación cultural” que terminamos por comprender como cultura occidental, hizo visible y enunciable la “actividad artística” a partir de su comprensión y legitimación como *una práctica sustituta* del lenguaje y como *actividad subordinada* a su potencial significativo. Hasta el punto de que ambas actitudes han permanecido implícitas en las “diversas modulaciones” construidas por sus regímenes de identificación.

[75]

En efecto, pensar el trazo, la grafía como “*signo de*” implica no solo acorralarla como ícono –*eikon*– en una oposición significativa y eficaz frente al ídolo –*eidolon*–, sino en legitimarla por su relación efectiva con lo “real”, haciendo del parecido y de la similitud, el espacio de su reconocimiento y el canon de su justificación.

Digámoslo de otra manera: al comprender la experiencia del arte desde su condición significativa y por tanto desde su relación con la efectividad de lo real, nuestra tradición cultural confinó esta

experiencia al ámbito de “lo sensible” –mejor dicho “se lo inventó” al inventarse también el ámbito de lo “inteligible”–, y despreció su condición “*indicial*” –corpórea, contaminada, matérica– como lastre de una experiencia que debía ser superada.

Es Charles Anders Pierce el que nos puede dar la pista para comprender lo que aquí decimos. A diferencia de la función sustitutiva generalmente asignada al signo, Pierce sostiene, desde otro nivel de interpretación, que “el signo no es sólo algo que está en lugar de la cosa (que la sustituye, con la que está en relación de “equivalencia”), sino que es algo mediante cuyo conocimiento conocemos algo más. Al conocer el signo, *inferimos* lo que significa”. Y lo define así, desde la lógica y desde la semiótica:

[76]

Un *Signo* es alguna cosa relacionada con una cosa Segunda –su Objeto– con respecto a una Cualidad, de manera tal que lleva a una cosa Tercera, su Interpretante, a relacionarse con el mismo objeto, y ello de manera que induce a una Cuarta a relacionarse con ese Objeto en el mismo modo, *ad infinitum*. (Charles S. Pierce, *Elementos de lógica*, 1965: 51; 2.92)

Un *Signo* o *Representamen*, es un Primero que está en tal relación triádica genuina con un Segundo, llamado Objeto, como para ser capaz de determinar a un tercero, llamado su *Interpretante*, a

asumir con su Objeto la misma relación triádica en la que él está con el mismo objeto. (Charles S. Pierce. *La ciencia de la semiótica*)

Tres son los niveles del signo: *El Representamen*: nivel de lo sensible, del componente material del signo, y como tal, pura “posibilidad de significación”, que como superficie de un cuadro –si hacemos referencia a la plástica–, despliega lo que podemos llamar: función/pintura de una “obra”. *El Objeto*, nivel de lo real, vale decir, de lo referenciado en la realidad: aquello que percibimos como lo representado, o lo que a la postre es lo mismo, como el efecto significativo logrado por el *representamen*: lo que correspondería en la plástica a la Función/cuadro de la “obra”. Y *El interpretante*, nivel de lo mental que como cierto contenido mental, necesita el eventual intérprete para poder relacionar el *representamen* con el objeto referenciado: lo que llamamos la función/símbolo de la obra.

[77]

Cuando decimos que nuestra tradición teórico–filosófica ha privilegiado en la experiencia del arte su condición significativa y por tanto su relación con la efectividad de lo real, queremos señalar el hecho de que no solo ha centrado su mirada en la función referencial (función/objeto) de la “imagen”, sino que ha hecho del ícono su anclaje de referencia. En efecto, esta función referencial

de la imagen se despliega también en tres niveles: *el índice*, como síntoma en tanto se refiere a una realidad distinta de él, aunque existe una conexión real con su objeto fundada en la contigüidad, vale decir en una relación “indicativa” del objeto representado: aquello que reconocemos como la indexicalidad. *El ícono* –en rigor un casi-signo–, que se refiere al objeto en virtud de sus propias características; fundado en la semejanza, su fuerza evocativa radica en la posibilidad actualizada de una percepción. *El símbolo*, que anclando su poder denotativo en códigos y hábitos, funciona por su fuerza referencial en razón de una ley o convención.

[78] Bastará con poner en correspondencia estos tres estratos o niveles descritos por Pierce, con la historia de los productos del hacer *poiético* para constatar que los regímenes de identificación del arte han privilegiado unos de estos niveles en detrimento de los otros; o para comprobar que las “edades de la mirada” descritas por Régis Debray como formas de visibilidad y de percepción de las imágenes despliegan estos niveles signícos en una especie de correspondencia con los modos o maneras como esta producción de imágenes han fundamentado su poder y su eficacia simbólica; en fin, para comprender que muchas de las derivas contemporáneas de las prácticas artísticas han reivindicado en la *indexicalidad*

de sus haceres la condición matérica de sus producciones y sobre la cual hemos de volver.

Si explicitamos ahora los supuestos que subyacen a esta consideración de la experiencia del arte referida a su condición significativa (es decir, comprendida en su relación con la efectividad de lo real), encontraremos cuatro elementos ineludibles para su puesta en obra; cuatro elementos sin los cuales es imposible la materialización de esta experiencia artística: una “*configuración especial*”²⁰ –producción de obra, o función/objeto–; una *función referencial*; un “*configurador*”; y un “*interpretante*”. Cuatro elementos que en el lenguaje coloquial del arte –vale decir en el lenguaje de la estética clásica– hacen referencia a la obra, a un universo referencial, al artista y al público. Cuatro elementos que los regímenes de identificación del arte comprenden, definen, despliegan, privilegian, subsumen e incluso olvidan a su manera y que nos permitirán ubicar lo que podríamos llamar las modulaciones de sus respectivos campos.

[79]

20. “El llamado arte clásico que tenemos a la vista –dice Gadamer– es una producción de obras que, en sí mismas no eran primariamente entendidas como arte, sino como *configuraciones*...” (Gadamer, 1991, 59)

Umberto Eco en *El problema de la definición general del arte*, publicado por primera vez en 1968, ofrece una descripción precisa que nos servirá para indagar por estos regímenes de identificación del arte y que quiero explorar por la condensación de su propuesta:

Ante este empalidecimiento del *valor estético* frente al *valor cultural* abstracto, y ante el consiguiente prevalecer de la poética sobre la obra, del diseño racional sobre la cosa diseñada (fenómeno que sólo por miopía algunos críticos designan como exceso de intelectualismo en esta o aquella obra, no comprendiendo que el problema refleja toda una concepción del arte), surge espontáneamente la expresión de «muerte del arte» para indicar un acontecimiento histórico que, si no apocalíptico, representa por lo menos un cambio tan substancial, en la evolución del concepto de arte, como el que se verificó entre la Edad Media, el Renacimiento y el Manierismo, con el ocaso de la concepción clásica (*artesanal–canónica–intelectualista*) del arte y el advenimiento de la concepción moderna (ligada a las nociones de genialidad individual, sentimiento, fantasía, invención de reglas inéditas). (Eco, 1970, 128)

Ahora bien, en el fondo lo que se entrevé aquí en estos tres grandes momentos de las concepciones del arte descritos por Umberto Eco, son tres regímenes de identificación del arte.

El Régimen *mimético*

El Régimen *estético*

Y un tercer régimen que propongo designar como *Régimen cultural de identificación de las prácticas artísticas*.

Es claro que mimesis, estética y cultura no designan aquí categorías internas del arte, sino más bien espacios, regímenes, aparatos o dispositivos de reconocimiento, de producción, de recepción y de eficacia de las prácticas artísticas.

Intentemos reconocer tales regímenes.

El régimen mimético de identificación del arte

[81]

Cuando Platón sentenciaba en el libro X de *La República* que “no ha de admitirse en modo alguno en la ciudad poesía de tipo *imitativo*” (595^a, 827), no hacía más que constatar el hecho de que se asistía hacia ya buen rato a una mutación de las funciones que tradicionalmente le asignaban no solo a la poesía sino a todo hacer poiético que de manera semejante a aquella, necesitaban ahora –y por primera vez– en las nuevas formas de sociabilidad desple-

gadas en la Polis, de una legitimación que las justificase como prácticas. Colocado en el intersticio de tal mutación, Platón tiene sus ojos volcados a un pasado en el cual reconoce el poder “idolátrico” de las imágenes –régimen ético lo llamará Jacques Rancière (Rancière, 2014, 32-33)– del cual él sabe de su poder y eficacia, pero al cual también denunciará– vueltos los ojos ahora a la Polis– por el potencial perturbador que conlleva: “la confianza que demuestra hacia una parte del alma que no es, ciertamente, la mejor”; la introducción “en el alma de cada uno (de) un régimen miserable, (que) complace a la parte irracional de aquella” (Platón. *La República*. 605^a, 827).

Jacques Rancière describe este régimen así:

[82]

En ese régimen, “el arte” no está identificado como tal, pero se encuentra subsumido bajo la cuestión de las imágenes. Hay un cierto tipo de entes, las imágenes, que son objeto de una doble interrogación: aquella de su origen y en consecuencia de su contenido de veracidad; y aquella de su destino: de los usos a los cuales sirven y de los efectos que me inducen. Concierno a ese régimen la cuestión de las imágenes de la divinidad, del derecho o la prohibición de producirlas, del estatuto y la significación de las que se produce. También le concierne toda la polémica

platónica contra los simulacros de la pintura, del poema y de la escena. Platón no somete, como en general se sostiene, el arte a la política. Esta distinción no tiene sentido para él. El arte no existe para él, sino solamente las artes, las *maneras de hacer*. Y es entre estas que ella traza la línea de partición: hay verdaderas artes, es decir, saberes fundados sobre la imitación de un modelo, con fines definidos, y simulacros del arte que imitan simples apariencias. Esas imitaciones, diferenciadas por su origen, lo son luego por su destino; por la forma en que las imágenes del poema dan a los niños y a los espectadores ciudadanos una cierta educación y se inscriben en el reparto de las ocupaciones de la ciudad. Es en ese sentido que hablo de régimen ético de las imágenes. Se trata de saber, en ese régimen, en qué sentido la manera de ser de las imágenes contribuye al *ethos*, la forma de ser de los individuos y de las colectividades. Y esta cuestión impide al “arte” individualizarse como tal”. (2014, 32)

[83]

Platón no ha inventado la mimesis como dispositivo estético. Quiéralo o no, ha tenido la capacidad asombrosa de entrever ese nuevo régimen de identificación que no solo definirá ahora otros escenarios para estos haceres “miméticos”, sino que literalmente inventará lo que desde él reconocemos como “hacer del arte” que, recordémoslo, hizo de la imagen –como *eikon*– un signo, e

hizo del signo –como sema– una imagen, al con–fundir ambos en su función duplicadora. Un nuevo reparto de lo sensible en unas formas de inscripción del sentido de la comunidad.

Jacques Rancière ha descrito así este tránsito:

En primer lugar, hay *un régimen en el que (la estatua, es decir el “doble”) será aprehendida como una imagen de la divinidad*. Su percepción y su juicio se encontrarán subsumidos por las preguntas: ¿se puede fabricar imágenes de la divinidad? ¿La divinidad en imagen es una verdadera divinidad? Si lo es, ¿esta imagen es como debe ser? En este régimen, no hay arte propiamente dicho, sino imágenes que se juzgan en función de su verdad intrínseca y de sus efectos en la manera de ser de los individuos y la colectividad. Por ello, he *propuesto llamar a este régimen de indistinción del arte régimen ético de las imágenes*.

[84]

A continuación, hay un régimen que libera la diosa de piedra del juicio sobre la validez de la divinidad que ésta figura y sobre la fidelidad que le debe. Este régimen incluye las estatuas de diosas o las historias de príncipes en una categoría específica, las imitaciones. (Rancière, 2011, 29–30)

En su texto *El reparto de lo sensible*, Rancière precisa esto:

Del régimen ético de las imágenes –dice– se separa el sistema poético –o representativo– de las artes. Este identifica el hecho

del arte –o más bien de las artes– en el par poiesis/mimesis. El principio mimético no es en el fondo un principio normativo que establece que el arte debe hacer copias semejantes a sus modelos. Es en primer lugar un principio pragmático que aísla en el campo general de las artes (de maneras de hacer), algunas artes particulares que ejecutan cosas específicas, como las imitaciones. Estas imitaciones son sustraídas a la vez de la verificación normal de productos del arte por su uso y de la legislación de la verdad sobre el discurso y las imágenes (Rancière, 2014, 33–34). La *Juno Ludovisi* es considerada el producto de un arte, la escultura, que merece este nombre a título doble: porque impone una forma a una materia, y porque es la realización de una representación –la constitución de una apariencia verosímil, que conjuga los rasgos imaginarios de la divinidad con los arquetipos de la feminidad, la monumentalidad de la estatua con la expresividad de una diosa particular, provista de rasgos de carácter específicos. La estatua es una «representación»–. Es observada a través de toda una trama de conveniencias expresivas, determinantes del modo en el que una habilidad de escultor, dando forma a la materia bruta, puede coincidir con una capacidad de artista que da a las figuras que convienen las formas de expresión convenientes. *Este régimen de identificación lo llamo régimen representativo de las artes.* (2011, 29-30)

Si rescatamos el sentido preciso que las palabras tienen en el contexto de los discursos sobre estas prácticas, estamos en rigor en el *Régimen mimético del arte*; o dicho de forma más precisa: se ha pasado del “ser” de la imagen al “hecho (factura, hacer, *poíesis*), a la fabricación de las imágenes. Era de los ídolos (el *eidolon* griego) la denomina Régis Debray al mostrar cómo las transformaciones tecnonaturales producidas con la invención de la escritura alfabética, desplegarían el espacio mediológico de la logósfera (Debray, 1992, 176), poblado de objetos miméticos, que definían su pertinencia como objetos de transmisión no solo por ser productos de una saber hacer peculiar –*techné mimetiké*– sino también por los efectos de acción –políticos, éticos o religiosos– que vehiculan y por la eficacia simbólica y perceptiva que desplegaban para congregar.

[86]

Más que la imitación como copia, en la mimesis resuena aún esa acción del mimo del teatro que al realizar “cosas irreales”, “mima” cosas reales, para producir unos efectos inesperados (“lo que convence es lo posible”), contando una “historia” ya no como “descripción de las cosas que realmente han sucedido”, sino como narración de “aquellas... que podrían haber sucedido y... que son posibles, según una verosimilitud o una necesidad”, como dice

Aristóteles en la *Poética* (Cap. 9. 1451b), al resaltar no solo la condición mimética de la misma, sino al mostrar que “la mimesis es lo que distingue el saber hacer del ‘artista’ del que corresponde al artesano”. Un producir mimético cuyas leyes “definen una relación regulada entre una manera de hacer –una *poíesis*– (que lo distingue del artesano), y una manera de ser –*aisthesis*– afectada por la primera” (Rancière, 2011, 10).

Tal es la gran operación efectuada por la elaboración aristotélica de la *mimesis* y por el privilegio otorgado a la acción trágica. Es el *hecho* del poema, la fabricación de una intriga que organiza acciones que representan a los hombres actuando, que viene al primer plano, en detrimento del ser de la imagen, copia interrogada sobre su modelo. [...] De este modo, el principio de delimitación externa de un campo consistente en imitaciones es al mismo tiempo un principio normativo de inclusión, que se desarrolla en formas de normatividad que definen las condiciones según las cuales las imitaciones pueden ser reconocidos como pertenecientes a lo propio de un arte y apreciadas, dentro de ese marco, como buenas o malas, adecuadas o inadecuadas: separaciones de lo representable (frente a lo irrepresentable, distinción de géneros en función de lo representado, principios

de adaptación de las formas de expresión a los géneros, por lo tanto a los sujetos representados, distribución de las semejanzas según principios de verosimilitud, conveniencia o correspondencia, criterio de distinción y de comparación entre artes, etc.

Llamo *poético* a ese régimen en el sentido en que identifica las artes –lo que la edad clásica llamará las “bellas artes”– en el seno de una clasificación de *maneras de hacer*, y de valorar las imitaciones. Y lo denomino *representativo* en tanto que es la noción de representación o de *mimesis* la que *organiza esas maneras de hacer, de ver y de juzgar*. Pero, una vez más, *la mimesis* no es la ley que somete las artes a la semejanza. Esta (*mimesis*) es en principio el pliegue en la distribución de las *maneras de hacer* y de las *ocupaciones sociales que hacen visibles a las artes*. No un procedimiento del arte, sino un *régimen de visibilidad de las artes*. (Rancière, 2014, 34)

[88]

Régimen mimético es, por lo tanto, un espacio de reparto que organiza: *maneras de hacer* (de ahí que es *poiético*), *maneras de ver* (de ahí que sea *mimético* o *representativo*), y *maneras de juzgar* (de ahí que sea *ético*). Digámoslo desde otra perspectiva: este régimen mimético de identificación del arte cuyo garante es una naturaleza

legisladora, hace concordar la naturaleza productora (*poíesis*) con la naturaleza sensible (*aisthesis*), justamente en la configuración de una *historia mimética* que la diferencia de otros haceres y de otras formas de producir.

La relación entre las maneras de hacer (*poíesis*) y las maneras de ser (*aisthesis*), está regulada por las leyes de la *mimesis*, que opera como garante de la relación (es decir como naturaleza reguladora).

Ahora bien, que buena parte de los discursos y las reflexiones en torno a este hacer hayan centrado su interés en determinar el estatuto de tal hacer (*techné mimetiké*) y de tal producir (*poíesis*), para configurar lo que podríamos llamar una ontología de la *poíesis*, es ya un indicio claro de que el punto de referencia para tal indagación es una concepción artesanal de la naturaleza que figura no solo como relato enunciativo, sino también como espacio de visibilidad. De allí el que podamos reconocer en muchos de estos discursos la elaboración de unas formas de conocer más bien oblicuas –por la utilización de figuras retóricas– que se legitiman por su condición sustitutiva –no en vano se reivindicó su presencia como forma alterna –pedagógica– de conocer, y que podamos encontrar en muchos de los objetos, artefactos, imágenes, obras

suntuosas y un largo etc... el despliegue de una poética de la alegoría y del simbolismo²¹.

José Luis Pardo ha realizado una aguda síntesis de este Régimen mimético del arte al mostrar cómo el concepto de Belleza “artificial” que justifica buena parte de las reflexiones en torno a esta especie de “hacer creador del arte”, tiene a su base no solo un concepto de “belleza objetiva o natural” sino también una forma particular de concebir la realidad. Citémoslo en extenso:

La belleza natural seguía siendo, en lo esencial, como lo era para Escoto Erígena, el esplendor del bien o el brillo de la verdad, y la artificial, o bien una cuestión de oficio artesanal, o bien una cuestión de agrado o desagrado particular y sensorial.

Dejando aparte las preferencias privadas e individuales, acerca de las cuales *non est disputandum* (es claro que cada cual prefe-

[90]

21. Regis Debray lo ha demostrado en forma precisa: “La trayectoria larga de la imagen indica una tendencia a la baja de rendimiento energético. En términos de mentalidad colectiva, la secuencia “ídolo” asegura la transición de lo mágico a lo religioso. Largo recorrido en el que la aparición del cristianismo... no determina un cambio radical. La fe nueva integra los esquemas de visión de la Antigüedad y se funde con ellos (como ha hecho con sus estructuras políticas de autoridad), aunque las recuse teóricamente. Por su factura y su simbología, la imagen paleocristiana es neopagana, es decir, arquetorromana”. (Debray, 1992, 180)

rirá siempre sus preferencias), la obra de Dios, que es bella por naturaleza, es decir, porque ello es consustancial a su condición de buena y de verdadera, es el único modelo posible con respecto al cual establecer un criterio de evaluación de las obras de las artes y los oficios. Y, en la medida en que la obra de Dios puede leerse en dos versiones, el Libro de la Naturaleza y el Libro Sagrado, la conformidad con esos dos textos es el canon. En el caso de las artes visuales, la pintura figurativa y la iconografía son los productos principales de esta conformidad. Erwin Panofsky, como otros grandes historiadores del arte renacentista, ha sostenido que la adecuación al Libro de la Naturaleza es el primer estrato –y el más indispensable– de la significación de las artes visuales. Panofsky llama “significación natural o primaria” al sentido producido por las obras pictóricas gracias a la posibilidad de reconocer, en las líneas, colores y disposición de las figuras elegida por el artista, configuraciones y objetos que pertenecen al campo perceptivo habitual del espectador (aquellas figuras representan a un grupo de varones, esta otra es una mesa, aquello es una mujer y aquello otro un niño, etc.). Que la conformidad o disconformidad con el Libro de la Naturaleza (es decir, la imitación correcta o incorrecta de la percepción) es un parámetro de valoración es lo que defiende ardorosamente Ernst Gombrich cuando insiste en que tenemos toda la razón cuando

decimos que las escenas representadas sin perspectiva están “mal pintadas” o que los toros de Potter están mejor pintados (es decir, reproducen mejor el Libro de la Naturaleza) que las vacas de Dubuffet, y que por este motivo pinchamos en los anzuelos de nuestras cañas de pescar gusanos artificiales figurativamente semejantes a los de verdad en lugar de utilizar gusanos cubistas, expresionistas o geométricos en su abstracción, así como no se nos ocurre utilizar reclamos dodecafónicos para cazar patos o atraer aves canoras. En el mismo sentido, y apoyándose en algunas observaciones de Wölfflin y en las leyes de la psicología de la Gestalt, Rudolph Arnheim ha sostenido la fundamentación natural (quiero decir, la fundamentación en leyes naturales de la percepción) de las formas significativas de las artes visuales y, dando la vuelta al argumento, Lévi-Strauss ha sugerido que el abandono de la figuración en el caso de la pintura (como el de la tonalidad en el caso de la música) implica para estas artes la pérdida de la posibilidad de significar, por la simple razón de que las leyes de la figuración o las de la tonalidad no son simples convenciones que podrían sustituirse por otras, sino que se sustentan sobre umbrales neurofisiológicos irrebasables. Así, lo que podríamos llamar el significado icónico de las artes visuales (y la posibilidad de distinguir un cuadro bien pintado de uno mal pintado, o a un artista con oficio de un aficionado

inexperto) puede determinarse de modo objetivo por comparación de la copia (el cuadro) con el original (el texto del Libro de la Naturaleza escrito por Dios y leído por nuestros órganos perceptivos). Nos damos cuenta, entonces, de que esta posición es solidaria de la presuposición de que ver es leer (el Libro de la Naturaleza) y, por lo tanto, *pintar es escribir* (más exactamente: copiar un texto). Todo ello en el bien entendido de que el código en el cual está escrito el Libro de la Naturaleza no es un código artificial ideado por los hombres sino el lenguaje que habla la propia Naturaleza. El oficio del pintor consiste en ser capaz de reproducir, por medios artificiales, lo que la Naturaleza consigue por medios naturales. Toda una tradición, que va al menos desde la *Óptica* de Euclides hasta al menos la *Dióptrica* de Descartes, pasando por el tratado de Alberti sobre la pintura y la afirmación de Galileo de que el Libro de la Naturaleza está escrito en caracteres matemáticos (y que procede, como metáfora, de las tradiciones herméticas), cristaliza en esta concepción que expresa a la perfección el repetidamente aludido Descartes: percibir es leer signos cuyos significados han sido institucionalizados por la Naturaleza (es decir, elegidos por Dios), y la lectura es un proceso mecánico que consiste en traducir, de acuerdo con ese código natural y divino, impulsos nerviosos en imágenes táctiles, visuales, sonoras u olfativas. La identificación del espacio perceptivo

con el espacio tridimensional de la geometría euclidiana, y la consideración del cálculo matemático de la perspectiva artificial como mecanismo secreto de la percepción natural, promueven el primado del dibujo sobre el color en la adquisición técnica del oficio. Esto nos da idea, además, de por qué el estatuto del artista fue considerado durante mucho tiempo de rango inferior al del artesano: el artista no es más que un copista o un escribiente, no un autor original.

Pero Panofsky añadía, en su explicación del significado de las artes visuales, un segundo estrato semántico, que él llamaba el “significado iconográfico”, secundario o convencional. Se trata, en este caso, de la adecuación al Libro Sagrado, de las invenciones, modificaciones y reproducciones de estereotipos visuales representativos de la narración contenida en el texto y que pueden constituir sus ilustraciones (trece varones sentados a una mesa escenifican la última cena de Jesús de Nazaret, una mujer con un niño en los brazos representa a la Virgen María, etc.). Lo que aquí se trata de reconocer es un texto (o una narración oral) con los cuales se está familiarizado por razón de creencias o de nacionalidad, la fidelidad al cual es así el parámetro de evaluación de los diferentes repertorios y catálogos de tipos. El carácter convencional de estas representaciones es innegable, y ello significa que la iconografía se dirige a una comunidad restringida –la de quienes

se reúnen alrededor de ese Libro y lo consideran como su texto fundacional-. Mientras que la significación icónica nos permite *leer lo que vemos*, la significación iconográfica nos permite *ver lo que leemos*, y por lo tanto solo tiene sentido para quienes conocen el texto (lo cual, sin duda, también es cierto de la significación icónica, lo que sucede es que podemos presumir –debido a que la consideramos natural– que todos los seres humanos conocen el texto del Libro de la Naturaleza a través de sus órganos perceptivos, mientras que solo algunos conocen el Libro Sagrado). Quien no pertenezca a la comunidad de los lectores–oyentes del Libro, no podrá nunca reconocer al apóstol Bartolomé en ese hombre desollado que tiene en la mano un cuchillo. Lo irrebাসable no son aquí umbrales neurofisiológicos, sino umbrales culturales. Por tanto, diríamos en este caso que también el significado icono- [95] gráfico (y la posibilidad de distinguir un buen iconograma de uno malo) se puede determinar objetivamente por comparación con el texto original, y que también aquí ver es leer y pintar es escribir o copiar, que el iconógrafo es un escribiente y un imitador y que la filosofía no tiene deseos de mezclarse con el arte de esta manera concebido. (Pardo, 2011, pp. 18-20)

Y con la agudeza propia de una mirada que es capaz de otear estos espacios de visibilidad en los cuales las cosas y los hombres

se “dan a ver”, el historiador Georges Duby sintetizó así este régimen mimético del arte:

Europa se formó a lo largo de los diez siglos (s. V–XV) de que trata este libro. Se fortaleció, se enriqueció, y fue entonces cuando nació y se desarrolló un arte propiamente europeo. Admiramos lo que queda de ese arte. Sin embargo, no vemos sus formas con los mismos ojos con los que se vieron por primera vez. Para nosotros son obras de arte, y no esperamos de ellas, como tampoco de las actuales, más que un placer estético. Para los hombres de la época, esos monumentos, esos objetos, esas imágenes eran ante todo funcionales. Servían para algo. En una sociedad muy jerarquizada, que atribuía a lo invisible la misma realidad que a lo visible, y una fuerza aún mayor y que no concebía que la muerte pusiera fin al destino individual, desempeñaban tres funciones principales.

Eran en su mayor parte presentes que se ofrecían a Dios en alabanza y acción de gracias, y para obtener como contrapartida su indulgencia y sus favores. Podían ser también ofrendas a los santos protectores, a los difuntos. Lo esencial de la creación artística se desarrolló en esa época en torno al altar, al oratorio, al sepulcro. Esa función de sacrificio justificaba que se dedicara al ornamento de tales lugares una gran parte de las riquezas

producidas por el trabajo humano. Nadie lo ponía en duda, ni siquiera los cristianos que se despojaban de todo para vivir en la pobreza de los discípulos de Jesús: Francisco de Asís decía que las iglesias debían estar excelentemente decoradas, pues albergaban el cuerpo de Cristo; las quería gloriosas, engalanadas. De esa función de sacrificio emana, por tanto, lo que hoy nos “llega” de esas formas, su belleza. Nada era demasiado bello cuando se iba a colocar bajo la mirada del Todopoderoso. Y para agradarle había que emplear los materiales más puros, los más suntuosos, y trabajarlos con lo mejor de la inteligencia, la sensibilidad y la habilidad humanas.

También para la mayoría, esos monumentos, esos objetos y esas imágenes eran mediadores que favorecían la comunicación con el más allá. Querían ser un reflejo de ese otro mundo, una aproximación a él. Su propósito era hacerlo presente aquí abajo, hacerlo visible, ya fuera la persona de Cristo, las de los ángeles o la de la Jerusalén celestial. Estaban allí para fijar el desarrollo de los ritos litúrgicos en una correspondencia más estrecha con las perfecciones del más allá, para ayudar a los eruditos a discernir, bajo el velo de las apariencias, las intenciones divinas, para guiar la meditación de los devotos, para conducir su espíritu *per visibilia ad invisibilia*, como dice san Pablo. Condescendientes, los estudiosos les atribuían, además, una función pedagógica

más vulgar. Debían mostrar a los iletrados lo que éstos tenían que creer. En 1025, el sínodo de Arrás autorizó a que se pintaran imágenes para instrucción de los ignorantes. Cien años después, Bernardo de Claraval (que sin embargo no era un hombre predominantemente visual: invitaba más bien a sus hermanos a que, en las tinieblas de la noche, se mantuvieran a la escucha de lo incognoscible: “¿Por qué esforzarnos por ver? Hay que prestar oídos”) les instaba a los obispos a “excitar mediante imágenes sensibles la devoción carnal del pueblo, pues no pueden hacerlo mediante imágenes espirituales”.

Por último –tercera función, próxima a la primera–, la obra de arte era una afirmación de autoridad. Celebraba el poder de Dios, celebraba el de sus servidores, el de los caudillos militares, el de los ricos. Realzaba ese poder. Al mismo tiempo que lo ponía de manifiesto, lo justificaba. Por eso los poderosos de este mundo dedicaban a su gloria personal lo que no sacrificaban a la gloria de Dios: querían erigir en torno a su persona un decorado que les distinguiera de la gente ordinaria, encargaban objetos bellos que distribuían con magnificencia a su alrededor como signo de su opulencia y para atraerse lealtades. Por eso, en sus formas mayores, y en esta época como en cualquier otra, la creación artística se desarrolló en los lugares en que se concentraban el poder y los beneficios del poder.

Como la obra de arte era en primer lugar un objeto útil, aquella sociedad no distinguía, hasta llegar casi al siglo XV, entre artista y artesano. En ambos se veía al mero ejecutor de un encargo, al que recibía de un “señor”, sacerdote o príncipe, el proyecto de la obra. La autoridad eclesiástica insistía en que no era al pintor a quien correspondía inventar las imágenes; la Iglesia las había construido y transmitido; al pintor le incumbía únicamente poner en práctica el *ars*, es decir, los procedimientos técnicos que permiten fabricadas correctamente; eran los prelados quienes decidían su “ordenación”, o sea, el asunto, las figuras y su disposición.

No obstante, durante el milenio que nos ocupa las cosas no cesaron de cambiar en esa Europa incipiente, y en algunos momentos tan deprisa como lo hacen en la actualidad. Esos cambios, que afectaban a las relaciones sociales y a los diversos componentes de la formación cultural, modificaron las condiciones de la creación artística. Los focos de poder se desplazaron, y al tiempo que volvía poco a poco el «pensamiento salvaje», al tiempo que se reducía la influencia de los clérigos, iba cobrando más fuerza la tercera de las funciones de la obra artística. Ésa es la razón por la que, en la mentalidad de los contemporáneos, se fue reforzando insensiblemente el elemento del edificio, el objeto o la imagen que no era funcional sino mera fuente de placer.

Como es evidente, en las páginas que siguen no se trata de explicar la evolución de las formas artísticas mediante la de las estructuras materiales y culturales de la sociedad. Lo que pretendemos es ponerlas en paralelo, para contribuir a una mejor comprensión de una y otra (1998, 9-12).

La ficción creadora: la expansión de la poética

[100]

No dejaría de ser un exabrupto histórico pretender seguir paso a paso las derivas que la metáfora horaciana “*ut pictura poësis*”, –síntesis perfecta de esa connivencia entre legitimación y visibilidad cimentada en la relación cómplice entre el signo pictórico y el signo lingüístico– trazó a lo largo de este período conocido como época antigua y medieval.

La poesía y el cultivo de la retórica encontraron en esta metáfora más de un pretexto para convertirla en tema de análisis finos y penetrantes en torno a la eficacia convocadora de la palabra, y en el criterio evidente para diferenciar en forma precisa al lenguaje

de cualquier otra materialización de ese poder ficcional que se le reconocía; hasta el punto de hacer girar en su torno toda posible idea de lo que esa misma época iría a reivindicar en sus postrimerías como “creación artística”.

Erwin Panofsky ha recogido en su ya clásico texto *Idea* (cfr. Panofsky, 1984) algunos de los trayectos más significativos que la “belleza” como idea e ideal pudo configurar a lo largo de estos casi quince siglos de tradición greco-romano-cristiana, para sacar a flote esa especie de “visión de mundo” que terminó por reconocer en el *hacer oficioso* de las artes manuales, un poderoso instrumento pedagógico de cohesión y de reconocimiento que perduró hasta los albores del siglo XVI (cfr. Duby, 1998). Y Michel Foucault hizo comprensible esta “*Weltanschauung*” con el famoso término de “época de la semejanza”, cuando pudo desentrañar a lo largo de ella esa especie de coherencia estética que pudo reconocer y analizar en el reenvío analógico de un macro y un microcosmos en medio de los cuales se desplegaba el juego indefinido de semejanzas (cfr. Foucault, 1981, 26 sig.).

[101]

En este contexto se forjó esa tradición “artística” que, para reivindicar el *hacer poiético* de su condición abyecta, encontró en la ficción creadora de la poética su punto de legitimación, al lograr

expandir a tales haceres manuales la condición “espiritual” de su propia práctica.

Y es que, en efecto, no hay aquí en esta época un período oscuro o una edad de las tinieblas, más que para una mirada “ilustrada” que debe proyectar hacia atrás su propia sombra como requisito de autoreconocimiento. Por el contrario, los trabajos históricos han logrado rescatar una rica cantera de saberes, de expansiones, de producciones, de objetos y de prácticas que figuran como legado incuestionable de nuestra propia historia y que imprimen a la tradición grecolatina esa “visión cristiana del mundo” –como diría Nietzsche– que se aclimata en el último tercio del milenio y del cual difícilmente podrán ya “liberarse”.

[102]

Charles H. Haskins ha hecho ya canónica la afirmación de que el siglo XII marca un auténtico re–nacimiento, cuando destacaba los “signos de una *renovación de los saberes* intelectuales en esta época: progreso de los estudios del clero, aumento de las bibliotecas y del conocimiento de la literatura latina, desarrollo de la teología, la historiografía, el derecho y las ciencias, y aparición de las primeras Universidades”.

Otros estudiosos han añadido a esa lista la renovación de las artes en general y la rápida progresión de las literaturas en

lenguas vulgares. Los factores de renovación de la cultura tienen raíces sociales muy hondas y responden a un vasto espectro de fenómenos: decadencia de la nobleza feudal, primer esbozo de las monarquías tradicionales, reforma monástica, resurgimiento del dualismo maniqueo, movimiento de las Cruzadas, depuración del latín, interés por el árabe y el griego, retorno al derecho romano, nuevos avances en la ciencia médica, sistematización de la filosofía y la teología, desarrollo de las Escuelas, primer esbozo de lo que serán las Universidades, progreso de las lenguas y las literaturas ‘nacionales’, difusión del arte románico y nacimiento de la arquitectura ojival. (García Gual, 1997, 7)

El amor cortés y las aventuras caballerescas, tendrán por ejemplo en la lírica y la novela de las lenguas vulgares la expresión más prístina de una cultura que trasciende los linderos escuetos de la institución –tanto eclesial como real– de la “cultura alta” para dar lugar a una pléyade de imaginarios que no hacen más que reivindicar por todos lados esos “sentidos innobles” no reconocidos –pero eso sí, a cada rato manifiestos– por una mirada estética que parecía seguir fiel a esa concepción “aséptica” o por lo menos “purificadora” que se había creado para “el arte”. Poetas, troveros, trovadores, juglares, novelistas y poetas épicos, “impulsan las nuevas

tendencias del arte, así como las normas de la 'cortesía', los ideales del 'amor' cortés y las ficciones de andanzas caballerescas" (García Gual, 1997, 8)²².

Reivindicación del cuerpo, del amor y de la sensualidad como una especie de platonismo del eros; pero también exaltación de la pasión sexual, que obviamente el dominio clerical o combatirá con todo el ímpetu o utilizará como vía pedagógica alterna para difundir el mensaje bíblico. Y ello no solo en la novela y en la poesía, también la plástica plasmó –al lado de toda la abundante iconografía religiosa y guerrera– esta nueva “estética” en sus retablos y reproducciones miniatura, en las transcripciones de los manuscritos y en las gárgolas de sus catedrales, en las representaciones teatrales y en las festividades colectivas aun así muchas de ellas no llegasen a gozar en su época de reconocimiento “artístico” alguno.

En medio de esta gran +“producción de objetos” y de obras “suntuarias” se debatirá el nuevo estatuto que debería jugar tanto su legitimación como su eficacia práctica.

22. Vale la pena recordar el contexto feudal del cual han surgido este código y este lenguaje de la lírica cortesana (exaltación de la dama adorada: fidelidad, servidumbre, sumisión, generosidad, a veces trasladando las expresiones del culto a la virgen a esta mujer amada). No hay que olvidar el contexto de corte real nórdico en la épica francesa, sobre todo en las canciones y cantares de gesta.

En efecto, una mirada somera a las jerarquizaciones del saber imperantes hasta el Renacimiento, puede señalar de inmediato la ausencia del concepto de “arte”, tal como ya nos es familiar utilizarlo. Si desde la antigüedad hubo una clara distinción entre las “*artes liberales*” y las llamadas “*artes*” e *industrias “manuales”* o “*mecánicas*”, era porque se les asignaba a las primeras la dignidad de ser una actividad propia de hombres libres y dignos (producto de una actividad mental, más que de un trabajo físico manual) y porque en definitiva todo era *ars*, es decir, un saber que implica destrezas y habilidades: *téchne*. No era el problema de diferenciar artesanías y bellas artes lo que allí se jugaba; en su lugar, estaba más bien la especificación y separación del tipo de actividad que en ambas “artes” se ponía en obra.

[105]

Desde Dioscórides hasta la llamada Edad Media, e incluso hasta muy entrada la época renacentista, las Artes del *Trivium* (Gramática, Lógica y Retórica) y las Artes del *Quadrivium* (Aritmética, Geometría, Astronomía y Música) reconocían sólo entre ellas a la música y la retórica. No se contemplaban allí ni la arquitectura, ni la pintura y la escultura, porque tales actividades eran más bien producto sólo de una actividad manual. Por ello las *Facultas Artium* cultivaron y fomentaron en las Universidades estas artes liberales, dejando al cuidado de las Escuelas de destreza práctica

el cultivo de las restantes “artes manuales”. (cfr. Tatarkiewicz, 1988, 41 sig; cfr. Bauer, 1983, 16 sig.)

Por eso “para que el antiguo concepto de arte engendrara al que hoy día se utiliza más –dice W. Tatarkiewicz– hubieron (*sic*) de suceder dos cosas: en primer lugar, los oficios y las ciencias tuvieron que eliminarse del ámbito del arte, e incluirse la poesía; y en segundo lugar, (se) hubo de tomar conciencia de que lo que queda de las artes una vez purgados los oficios y las ciencias constituye una entidad coherente, una clase separada de destrezas, funciones y producciones humanas²³. Incluir la poesía entre las artes fue lo más fácil. Aristóteles al establecer las reglas de la tragedia, había pensado ya que se trataba de una destreza y por tanto de un arte²⁴.

[106]

23. Para un desarrollo histórico de la aparición, la catalogación y los mutaciones clasificatorias que se dieron en estas artes liberales y artes manuales. (Cfr. Jiménez Gómez, 2003, 89 sig.)

24. De hecho si lo hace es porque pasa a la tragedia por el registro de la *mímesis*, solo que ya pensada en un contexto bastante distinto al que le había dado Platón. En efecto, con Aristóteles se produce la primera aproximación entre la poesía y el arte de la imitación, al rechazar de plano toda poesía de tipo inspirado. La racionalidad aristotélica no da cabida para una explicación irracional de una actividad como ésta, ni encuentra actividad irracional que pueda justificarse, salvo como producto del azar: es decir, como actividad azarosa. Por eso reconoce la poesía

Durante la edad media por supuesto, esto se había olvidado (el artista es, sin reparos, un artesano especializado), pero ahora era solo cuestión de hacer que se recordara. Y cuando a mediados del siglo XVI se publicó la *Poética* de Aristóteles, traducida y anotada en Italia, una vez que esta hubo despertado admiración y ganado un gran número de imitadores, dejó de ponerse en duda la inclusión de la poesía entre las artes. La fecha de esta incorporación puede precisarse: la traducción italiana que Segni hizo de la *Poética* apareció en 1549. Y en ese mismo año aparecen sucesivamente una serie de poéticas que imitasen el espíritu de Aristóteles” (Tatar-kiewicz, 1988, 43).

La figura de las *artes*, separadas ahora del saber científico y de los oficios fue más bien un problema de reconocimiento y de exclusión [107]

mimética, convirtiendo en positiva la propiedad que Platón había condenado como simple aspecto negativo de la *mímesis*: su carácter de *doxa*.

Artes imitativas son pues las artes visuales (arquitectura, escultura, pintura) y las artes acústicas (poesía, música, danza); artes miméticas cuyo rasgo definitorio no es la belleza, sino la *imitación de la naturaleza*. (Cfr. Aristóteles. *Poética*, 1460b, 103; *Retórica* 1371b, 140). Solo que esta noción de *mímesis* se ha transformado ya rotundamente, pues no es la creación de objetos “irreales” que guardan cierto “parecido” –imitativo– con lo real, sino la *re-producción de la realidad*, sin que ello implique la exclusión del placer, producido por el ritmo y la armonía: la *katársis*. Este reproducir imitativo es producto de una saber: la *téchne poietiké*

facilitado entre otras cosas por el contexto social que empezaba a consolidarse como cultura Renacentista. Y allí la “re-aparición” de la *Poética* jugó un papel legitimador.

Portadoras de una destreza especial, pero también productos del ingenio, tanto las obras artesanales como la poesía constituyen para el Renacimiento las actividades que se cobijan bajo el nombre de arte, definido ahora como “algo que exhibe, al mismo tiempo en su ejecución la mano de la fantasía para contemplar lo nunca visto (en tanto que latente bajo el tejido de lo natural) y aferrarlo con la mano, siempre que pueda ser representado como verdadero lo no existente” (Bauer, 1983, 16).

[108] Esta transformación implicaba el que muchos de los conceptos que la *Retórica* había elaborado en torno a las obras “artísticas” producidas con el lenguaje, pasasen al ámbito de los oficios manuales o artes del “diseño” como los designará G. Vasari. En efecto, “la creación de imágenes en materiales, como piedra, escayola, pigmentos, piedra como Arquitectura, etc., fue incluida en el círculo de las grandes artes y con esto, y mediante la Retórica en ello comprendida, lo artesanal fue redimido como ‘arte’... La destreza artística, vista ahora como ingenio y genialidad, se acepta como la más alta región de la retórica” (Bauer, 1983, 16-17).

Si G. Vasari pudo fundamentar la reflexión historiográfica de las artes del diseño era porque la retórica le permitía agrupar a la arquitectura, la pintura y la escultura bajo dicho concepto (dibujo o *disegno*), que terminaba por unificarlas, y porque la retórica le permitía concebirlo como el elemento formador de un contenido (*invenzione*). No en vano los conceptos en apariencia neutros de “contenido y expresión” se aclimatan desde aquí como conceptos para comprender la forma de organicidad del arte.

La metáfora horaciana “*ut pictura, poesis*”, adquiere así en el Renacimiento los visos de una verdadera polémica que arrastrará tras de sí no solo un problema estético, sino también esa singular disputa por el reconocimiento institucional de la pintura –es decir, de las artes visuales– como verdadera ciencia, incluso ahora en [109] abierta oposición a la poesía.

Aún más, el Renacimiento marcará la emergencia, en ese duelo entre signos lingüísticos y visuales, de estos últimos, consolidando el ojo como árbitro indisputable de la verdad:

“La dialéctica entre la palabra y la imagen parece ser una constante en la tela de signos que una cultura urde a su alrededor. Lo que varía es la naturaleza precisa del tejido, la relación entre la

aguja y la lana²⁵. La historia de la cultura es, en parte, la historia de una prolongada lucha por la supremacía entre los signos pictóricos y lingüísticos, cada uno de los cuales reclama para sí ciertos derechos de propiedad sobre una ‘naturaleza’ a la que solo ellos tienen acceso”. (Mitchell, 2016, 65)

[110] Este es, por ejemplo, el argumento utilizado por Leonardo da Vinci. Según él, “el ojo es la principal vía intelectual para apreciar plenamente la magnífica obra de la naturaleza. A la visión le sigue la audición, que recibe su consagración del hecho de que permite recibir las sensaciones que la vista ha preanunciado. La pintura, basada en la vista, es por lo tanto primera y más importante que la poesía, que va asociada al segundo de los sentidos. ‘Si vosotros, historiadores, poetas o matemáticos, no hubierais visto jamás las cosas con los ojos, no podríais relatarlas en vuestros escritos’”. Y añadía:

Si tú poeta, pintas una historia con la pluma, el pintor la figura con su pincel, de manera más satisfactoria y menos complicada para comprender”. Aún más “si el poeta llama a la pintura ‘poesía muda’, el pintor puede calificar la poesía de ‘pintura ciega’. Y

25. Entre la urdimbre y la trama.

habría que ver cuál de las dos faltas es más sustancial. (Citado por: Ocampo, 1985, 39)

Dice Leonardo da Vinci en su *Tratado de pintura*:

Dime entonces: ¿qué es más próximo al hombre, su propia palabra o su precisa imagen? La palabra que designa al hombre varía según las naciones, pero la forma no varía sino con la muerte.... Mientras la pintura comprende en sí todas las formas de la naturaleza, vosotros, los poetas, no tenéis sino sus nombres, que no son universales como aquellas formas. Si vosotros tenéis los efectos de las demostraciones, nosotros tenemos las demostraciones de los efectos. (Citado por Jiménez, 2003, 191)

He aquí el mito de la preexistencia eterna de una Naturaleza que provee las formas esenciales, claro está, ante la cadavérica y mortal materia, y la consecuente artificialidad de lo producido por el hombre: en este caso el lenguaje. Mito de la creación de la obra como simple juego analógico con la creación divina, en tanto esta sí crea de la nada la naturaleza. [111]

E idéntica problemática –aunque tratada con menos pasión– se encuentra en la obra de Francisco de Holanda, titulada *Cuatro diálogos sobre la pintura*, en donde el autor dice reproducir conversaciones con Miguel Ángel. “Los escritores son en realidad pinto-

res porque pintan y matizan sus ideas con cuidado”. ...Y citando la *Retórica* de Quintiliano, “que aconsejaba a los oradores no solamente hacer un buen dibujo con las palabras sino también saber dibujar con la propia mano”, mostraba cómo sucede a veces que se llame pintor a un buen escritor o predicador, y escritor a un buen dibujante” (Citado por Jiménez, 2003, 43).

[112] Indiquemos al menos algunos acontecimientos paralelos a este acercamiento entre poesía y pintura por vía de la retórica. En primer lugar, el proceso de autonomía de la práctica del arte; proceso que responde en sus aspectos fundamentales a las relaciones concretas que esta práctica adquiere en el contexto de la sociedad renacentista y, sobre todo, a la legitimación que la reflexión sobre el lenguaje poético dará a este ingreso de la plástica en el dominio del arte a través del concepto de lo bello. Recuperado de la reflexión filosófico-teológica y del ámbito de la retórica y la poética, este concepto de lo bello aparece ahora como noción crucial en el ámbito de la plástica. De hecho,

(...) las concepciones y reflexiones sobre la belleza en la Antigüedad se habían elaborado sobre todo en el marco de teorías filosóficas, o en tratados de retórica y poética. Alberti recupera la categoría de la belleza en el marco de una reflexión sobre las

artes plásticas, y con ello introduce el elemento teórico fundamental sobre el que acabará sustentándose la idea moderna de la unidad de las artes. (Jiménez, 2003, 93)

Pero esta recuperación se da por vía de una cristianización de Aristóteles y en general de la filosofía griega: paso desde una concepción “físico-estética” –mejor dicho artesanal–, hacia una visión teológica del mundo; o lo que a la postre vendría a ser lo mismo: transformación de un pensamiento filosófico político en una pensamiento teológico que terminaría en la determinación de la metafísica como un discurso sobre el Ente supremo.

Solo aquí podía aparecer la conexión entre el concepto de lo bello y aquellos atributos de perfección (con sus respectivos correlatos: proporción, armonía, *concinnitas*, composición, dependiendo del modelo geométrico o lingüístico de su procedencia) que, signando no ya una categoría filosófico–teológica –más específicamente una de las cinco categorías “trascendentales del ser”–, sino un aspecto formal, convertirían a lo bello en el punto de referencia de estas obras producto del ingenio humano²⁶.

[113]

26. Será incluso Marcilio Ficino quien desde su raigambre neoplatónica terminará dando “a la concepción emergente del arte la cobertura metafísica necesaria para alcanzar legitimidad y prestigio social y sobre todo el trasfondo espiritualista que

En efecto, Tomás de Aquino había postulado tres requisitos fundamentales en su concepción de la belleza objetiva y por ello mismo vinculada a una forma de conocimiento, en tanto es un atributo del ente. Concebida como “la manifestación de la forma propia de una cosa o como la compatibilidad de las partes en acuerdo con la naturaleza de una cosa”, la belleza supone el “cumplimiento de tres requisitos: primero, la integridad o perfección, pues lo defectuoso es por eso mismo feo; segundo, la proporción o consonancia (de las partes en un todo); y tercero la claridad” (Oyarzun, en Xirau y Sobrevilla, 2003, 77).

[114]

Esta concepción de la belleza resuena aún en la concepción renacentista, solo que ahora ampliada esa caja de resonancia con y en el lenguaje de la matemática y de la geometría, tal como Marsilio Ficino, Alberti, Piero della Francesca, etc. lo expresan en sus *Tratados*.

permitiría ubicar a las distintas disciplinas artísticas en el plano superior de las actividades humanas y, a la larga, alcanzar una unidad entre todas ellas” (Jiménez, 2003, 95). “La mente –dice Ficino– concibe en sí misma, por la intelección, todo lo que Dios hace en el mundo por su intelección. Expresa todo esto en el aire al hablar. Escribe todo con la caña en hojas de papel. Da forma a todo al fabricarlo en la materia del mundo”. Marcilio Ficino. *Théologie platonicienne de l’immortalité des âmes*, XIII, 3/II, 229. (Citado por Jiménez, 2003, 119)

La herencia clásica, medieval y renacentista, junto con subrayar la proporción, el orden, la simetría y la virtud ostensible de la lucidez o claridad como distintivos idiosincráticos de la belleza, destaca como rasgo fundamental suyo la armonía de la forma. Por cierto, la armonía (como las previas características) no es en realidad una categoría estética: tendría que estar concebida como una condición de lo bello. (Oyarzun, en Xirau y Sobrevilla, 2003, 78)

Sólo Miguel Angel ha sido capaz de sacrificar el realismo racionalizador que sometía las formas al cálculo y la medida, (esa “ciencia” de la representación desarrollada con las indagaciones de Brunelleschi, Alberti, Piero della Francesca, e incluso Ghiberti, y que reducía la pintura a la perspectiva, y ésta a la lógica del cálculo matemático), a la manera de Piero, a una expresión personal que pone en las anatomías de los cuerpos representados, aquello que en Leonardo circulaba por debajo de lo visible y aparecía sólo de manera oblicuada, perfectamente ambiguo: el hervor de una materia en la frontera de lo humano. (Salabert, 2003, 62)

[115]

Tránsito desde una belleza ideal, prototipo objetivo para mirar el arte como imitación de la naturaleza, hacia una belleza pasada

por la expresividad que es capaz de lograr el artista y que en ese sentido pretende una imitación perfeccionada de la naturaleza²⁷.

(...) la mimesis clásica es ocasión para un ´realismo` que el pensamiento escolástico medieval, y su corolario renacentista después, quieren traer al plano de la ciencia. Lo bello se separa, a la manera platónica, de lo agradable, la espiritualidad del somatismo, y la contemplación pura (con el ´desinterés` estético la contemplación desemboca en el intelecto) se distingue de la simple sensualidad circunscrita al cuerpo y sus necesidades. (Salabert, 2003, 129).

[116] No en vano “la belleza –dice Alberti– es una cierta armonía (*concinitas*) entre todas las partes que la conforman, de modo que no se puede añadir, quitar o cambiar algo, sin que lo haga más reprobable”(citado por Salabert, 2003, 94). Esta perfección es la que reivindica el ya clásico concepto de imitación perfeccionada de la naturaleza cuya expresión plástica convirtió a la perspectiva

27. En otro aparte del mismo texto dice Salabert: “El valor semántico de un cuadro está dado por la forma en su función referencial neta, su contenido narrativo. Lo somático existe como virtualidad. No hay más cuerpo que ausente o depurado. El arte, y la pintura en particular, exige formas visuales puras: sea el Cristo de Piero della Francesca antes que la singularidad del Cristo muerto de Holbein, o aquel otro de Grünewald con sus huellas de necrosis”. (2003, 129)

en la convención representativa renacentista por excelencia. No en vano

(...) la verdadera belleza es la que obtiene la obra de arte cuando además del elemento mimético del dibujo incluye la aportación creativa del artista. La unión de estos dos elementos constituye el disegno, garantía de la belleza (Ocampo, en Xirau y Sobrevilla, 2003, 31).

Esta secularización tiene sus obvias consecuencias: separación del arte como fuente de placer y de belleza, de las artesanías regidas por el criterio de la utilidad. Reivindicación del artista como ser singular, cercano a la figura del matemático, y como una especie de creador humano. Institucionalización de las teorías del arte como modelos de construcción de obras de arte. Y quizá el punto que [117] más nos interesa, la doble vertiente teórica que aquí se postula: o bien el intento por “desentrañar...el canon aritmético y geométrico de la belleza tan presente en la naturaleza como en el arte” y que ocupa las preocupaciones teóricas de un Alberti, un Leonardo; o la reivindicación del carácter singular y de la libertad del artista en su trabajo; ambos, caminos que nos sitúan ya a las puertas de dos de los pilares de la estética moderna: el gusto subjetivo y el genio artístico. (cfr. Ocampo, en Xirau y Sobrevilla, 2003, 31).

Por eso este proceso de autonomía de la práctica artística viene acompañado de ese lento desplazamiento de la figuración artística desde un estadio platónico de sombras y artificios, “hasta el ámbito radiante de una Luz espiritual casi en el centro de la creación” (Salabert, 2003, 63). Y consecuentemente con este desplazamiento, la emergencia de una reivindicación del oficio que, sin abandonar esta metafísica de la luz que pudo elaborar la reflexión filosófica desde las teorías neoplatónicas, pone en escena más bien la potencialidad del hacer como auténtico saber. No en vano esa lucha renacentista por hacer del oficio una verdadera “*scientia*”.

[118] Esta fundamentación antropológica del saber y de la filosofía pone en escena el papel desempeñado por la figura del “artista” en esta nueva red de relaciones. Razón de más para que “la ausencia de toda protección legal –las patentes de invención– con respecto a la divulgación y copia de los “secretos” del oficio artesanal... (conduzca) –en la eclosión de este grupo en los burgos medievales– a la clausura y cierre sobre sí mismos de los distintos sectores productivos: el establecimiento de las cofradías y gremios de artesanos y mercaderes en jerarquías de aprendices, oficiales y maestros que establecen entre sí lazos tan fuertes como los *naturales* de la familia (y en la mayoría de los casos coincidentes con los de ésta), y que

aspiran ya francamente al poder político” (Duque, 1986, 195). Tal fenómeno contribuye también a la aparición de la figura del artista propiamente dicho, y a su separación de los oficios artesanales.

Es esta figura del *ingeniator*, la que aparece como la punta de lanza del nuevo estadio natural –el de la *naturaleza mecánica*–, que reconocemos hoy como Época moderna.

Situado en el punto liminar de esta concepción artesanal de la naturaleza que llegaba ahora a su punto de máxima saturación, su actividad práctica sindicaba ahora con toda claridad la necesidad imperiosa de delimitar un tipo de hacer que abandonaba toda pretensión de utilidad, para reivindicar en el estatuto de lo bello el terreno del arte propiamente dicho. Solo que ahí se avizoraba ya otro reparto de lo sensible, otras formas de su visibilidad y otras [119] maneras de enunciabilidad.

Imposible en todo caso comprender el sentido y el alcance de esta mutación sin entrever al menos la eficacia que la metáfora del lenguaje desplegó –por vía de la retórica y de la poética– en la reivindicación y el reconocimiento del carácter gnoseológico de lo que desde este momento aparecerá signando el arte y que terminó casi por identificarlo con la plástica. La metáfora horaciana cumplía aquí otro cometido; solo que esta vez lo hacía alterando los térmi-

nos comparados y de esa forma hacer ya de las artes visuales el “arte” por excelencia.

Mímesis, apariencia, ser artificial, belleza natural y belleza creada, fantasía, imitación, copia, poiética y ese conjunto de conceptos que fueron elaborados específicamente en los “tratados de pintura” que aparecieron en el llamado Renacimiento, explicitan esas formas de ser y hacer que dan visibilidad y legibilidad a este especial “reparto de lo sensible”.

El régimen estético de identificación del arte

[120]

Partamos de un texto de François Jacob, *El juego de lo posible*, publicado en 1981, diez y seis años después de haber obtenido el Premio Nobel de Fisiología y Medicina:

En su forma moderna, las ciencias nacieron al final del Renacimiento en una época en la que el hombre occidental estaba transformando radicalmente su propia relación con el mundo que le rodeaba; una época en la que intentaba sin desmayo volver a crear un universo más en consonancia con la percepción de sus sentidos. A partir del Renacimiento, el arte occidental se

desmarcó totalmente de todos los demás. Con el invento de la perspectiva y de la luz, de la profundidad y de la expresión, la propia función de la pintura transformó Europa en unas pocas generaciones humanas: en lugar de simbolizar, la pintura empezó a representar. La visita a un museo pone de manifiesto una sucesión de esfuerzos, muy parecidos a los de la ciencia. De los primitivos a los barrocos, los pintores no cejaron en su empeño de perfeccionar los medios de representación, de buscar sin descanso la forma más fidedigna y convincente de mostrar las cosas y los seres. Recurriendo a las ilusiones ópticas crearon un mundo nuevo, un mundo abierto a las tres dimensiones. Entre un *Madonna* de Cimabue, inmóvil entre sus velos y situada en un espacio simbólico, y una figura femenina de Tiziano recostada sobre su lecho, hay la misma ruptura que entre el mundo cerrado de la edad media y el universo infinito que aparece después de Giordano Bruno. Este cambio traduce en el campo de la pintura, una conmoción ligada a la conquista política del globo, a través de la cual el hombre occidental modificaba la representación que se hacía del mundo. Del siglo XIII a la Época clásica europea, no solo la representación pictórica sustituyó a la simbolización, sino también la historia a la crónica, la acción a la oración, el drama al misterio, la novela al relato, la polifonía a la monodía y la teoría científica al mito. (Jacob, 1981, 27–28)

[122] Esta especie de tránsito del espacio simbólico al espacio de la representación que aquí evoca François Jacob como escenario de la llamada época moderna, señala la lenta pero contundente emergencia y consolidación del “Régimen estético del arte” que como se ve, no solo hace referencia al ya clásico reconocimiento de una esfera autónoma del arte sino que configura el espacio de visibilidad de una época: visibilidad de la “naturaleza humana” en el reconocimiento de un sujeto autónomo; visibilidad de la “naturaleza objetiva” en los dispositivos técnicos y teóricos de la “ciencia moderna”; visibilidad de la “naturaleza social” en los nacientes estados-nación y sus concomitantes “constituciones”; visibilidad de las nuevas sociabilidades en los registros de unas razones prácticas que las normativizan o en los espacios de lo público que ahora se convierten en “teatro de la vida cotidiana”; en fin –y por lo que a nosotros nos interesa–, visibilidad del “libre juego de la imaginación” que se pone en obra en las ahora sí “obras de arte” y que tienen en las “instituciones-arte” el escenario de su exposición.

Lenta en unos casos, acelerada en otros; conflictiva en unos dominios, no tan traumática en otros, pero casi siempre imbricada en muchos de los estratos que la componen, semejante transformación puede sin embargo captarse con toda su contundencia en

la paleta prodigiosa de un pintor de su época como Velázquez que auscultó a priori—incluso sin proponérselo— los entresijos de la representación; o puede comprenderse a posteriori —y en toda su dimensión— en las páginas maravillosas de dos de las ficciones de Borges: “El idioma analítico de Jhon Wilkins” y “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”²⁸.

Si Re-presentar es poner ante sí y hacia sí algo y si tal representación es en el fondo una exhibición, este nuevo espacio de visibilidad implica profundas mutaciones: en el trato con las cosas, tal exhibir es un poner-delante; en los dispositivos de su apropiación, un pro-yecto, es decir un “arrojar delante”, como lo efectúa entre otras la ciencia en tanto investigación; en el marco de referencia de las nuevas relaciones entre el hombre y la naturaleza, [123] es un pro-grama (especie de escritura previa, que caracteriza esta modernidad como una partitura que ha de ser ejecutada conforme a lo previamente escrito); en la temporalidad que privilegia, es un “pro-positum”: lo reciente, lo presente, lo “a la moda”, lo moderno; y un propósito que como “luz resplandeciente” —época de la ilus-

28. Aquí aludimos al trabajo propuesto por Foucault, resaltando con ello la magistral lección que nos dejó: que es la experiencia del arte la que “deja ver” los entresijos de la cultura.

tración la llamamos– se inventó la antigüedad (oscura, cuando no tenebrosa) como tra–yecto y el futuro (luminoso) como pro–yecto.

Bernard Le Bouvier de Fontenelle, un testigo excepcional de la época –y excepcional porque vivió un siglo completo (1657–1757)– utilizó al teatro–ópera como metáfora y como recurso didáctico para explicar este nuevo espacio de visibilidad. Y en sus *Conversaciones sobre la pluralidad de los mundos* (escrita en 1686), describía así la nueva comprensión del mundo:

Yo me figuro siempre –decía a la Marquesa en la primera noche– *que la naturaleza es un gran espectáculo que se parece al de la Opera*. Desde donde estáis, en la ópera, de hecho no veis el teatro como es... Quizá no hay más que algún maquinista, oculto en el patio de butacas, que se preocupa por un vuelo que le había parecido extraordinario y que quiere desentrañar totalmente cómo ha sido ejecutado. Observáis fácilmente que este maquinista es bastante parecido a los filósofos. Pero lo que aumenta la dificultad respecto a éstos, es que en las máquinas que la naturaleza presenta a nuestros ojos, las cuerdas están perfectamente ocultas, tan bien que se han tardado largo tiempo en adivinar lo que causaba los movimientos del universo. Porque imaginaros a todos los sabios en la ópera, los Pitágoras, los Platón, los Aristó-

teles, y toda esa gente cuyo nombre suena hoy tanto en nuestros oídos. Supongamos que ven el vuelo de Phaeton (Φαέθων) al que los vientos elevan, que no pueden descubrir las cuerdas y que no saben cómo está dispuesta la tramoya. Uno de ellos dice: ‘Existe cierta virtud secreta que eleva a Phaeton’. El otro: ‘Phaeton está compuesto de ciertos números que lo hacen subir’. Otro: ‘Phaeton tiene una cierta amistad por lo alto del teatro; no se encuentra a gusto cuando está allí’. Otro: ‘Phaeton no está hecho para volar pero prefiere volar que dejar lo alto del teatro vacío’... Por fin llegaron Descartes y algunos modernos que han dicho: Phaeton sube porque está tirado por cuerdas, y porque un cuerpo más pesado desciende. De este modo no se cree ya que un cuerpo se mueva si no es tirado, más bien, empujado por otro cuerpo; no se cree ya que suba o baje si no es por efecto de un contrapeso o resorte; *y quien viera la naturaleza tal como es no vería más que la tramoya del teatro de la ópera.*

[125]

–Hasta este punto –dijo la Marquesa– se ha vuelto mecanicista la filosofía

–Tan mecanicista –respondí– que pronto nos avergonzaremos de ello. *Se pretende que el universo es, a gran escala, lo que un reloj en pequeño y que todo se comporta según movimientos regulados que dependen de la disposición de las partes.* Confesadme

la verdad: no habéis tenido en alguna ocasión una imagen más sublime del universo y no le habéis hecho más honor del que merece? (Fontenelle, 1982, 72–73)

Tramoyas, decorados y escenarios: las primeras, ocultando en su condición maquina la razón de ser de lo que se ve; los otros, mostrando a los ojos –exhibiendo– el espectáculo –la representación– del mundo.

[126] A lo mejor otro voyeurista de la época, Jean Jacques Rousseau, un voyeurista perverso porque desde su mirada inquisidora logró realizar a contrapelo una perfecta descripción de estos nuevos espacios de visibilidad que aparecían ahora como espacios de sociabilidad en las ciudades barrocas de su época, este voyeurista decimos, no encontró recurso más apropiado para describir el carácter “exhibicionista” de los espacios de lo público, las relaciones lábiles y efímeras de la nuevas formas de vida citadina, y sobre todo el despliegue del adorno, del gusto y de las maneras cortesanas, que el que le ofrecía el teatro como despliegue de la exhibición²⁹.

29. “En una gran ciudad –dice Jean Jacques Rousseau–, donde ni las costumbres ni el honor significan nada, porque cada cual, ocultando su conducta a los ojos de los demás, se muestra solo por su crédito y su riqueza es estimado, la policía se queda corta multiplicando placeres permitidos y dedicándose a hacerlos agradables para

Aunque en rigor el teatro no es aquí una metáfora: es a la vez la noción estética para comprender los nuevos registros de enunciableidad y los nuevos dispositivos de visibilidad que configuran este nuevo régimen del arte.

quitar a los particulares la tentación de buscar otros más peligrosos. Como impedirles que se ocupen es impedirles que obren mal, dos horas diarias robadas a la actividad del vicio ahorran la duodécima parte de los crímenes que se cometerían, y todas las conversaciones que los espectáculos vistos o por ver generan en los cafés y demás refugios de gandules y bribones del país significan otro tanto ganado para los padres de familia, ya en el honor de sus hijas o mujeres, ya en su bolsa o en la de sus hijos.

Mas en las ciudades pequeñas y en los lugares menos poblados, donde los individuos, siempre a la vista del público, son censores natos unos de otros y donde la policía tiene fácil la inspección de todos ellos, hay que seguir unos principios contrarios. Si hay industria, artes, manufacturas, debe guardarse de ofrecer distracciones relajantes del ávido interés que basa el placer en sus solicitudes y enriquece al príncipe con la avaricia de sus súbditos. Si un país sin comercio mantiene a los habitantes en la inactividad, lejos de fomentar en ellos la ociosidad a la que demasiado los lleva ya una vida sencilla y fácil, debe hacérsela insoportable, obligándoles a fuerza de aburrimiento a emplear útilmente un tiempo del que no podrían abusar. Veo, que en París, donde se juzga todo por las apariencias dado que no se dispone de tiempo libre para examinar nada, se cree, ante el aspecto de desocupación y languidez con el que sorprenden la mayor parte de las ciudades de provincia la primera vez que se las ve, que sus habitantes, sumidos en una inactividad estúpida, no hacen más que vegetar o molestarse y reñir entre sí.” (Jean Jacques Rousseau. *Carta a D’Alambert sobre los espectáculos*, p. 41)

A diferencia de lo que aquí decimos –vale decir, el teatro como aparato estético–, Jean Louis Déotte por su parte, tanto en su texto *¿Qué es un aparato estético?*, como en su libro *El museo, el origen de la estética* (1990), propone más bien al museo como su escenario de su despliegue. De hecho en ambos textos intenta “dar cuenta del hecho que la pregunta por el arte no es posible más que por la institución de ese aparato espacial que llamamos museo, ya que éste suspende, y pone entre paréntesis la destinación cultural de las obras, es decir, su capacidad cosmética de hacer–comunidad y de hacer–mundo. A partir de él las obras son *suspendidas* (*con la violencia de la epoché*) y pueden ser por primera vez contempladas por ellas mismas, a condición, como bien lo señala Benjamin, que uno se mantenga a tres metros de ellas.

[128]

De ahí podemos desprender la idea kantiana de un juicio estético contemplativo y desinteresado, porque ya no está en juego mi existencia en la obra (así, el arte ya no es para el hombre), pues mi existencia no depende de la obra, lo que habría sido el caso si ella hubiera sido obra de culto, «cosmética», en sentido fuerte, teleológica o políticamente hablando... Cuando nos interrogamos, como lo hace Greenberg y muchos otros, sobre la esencia de la pintura, de la escultura, de la música, etc., no debiéramos jamás olvidar

aislar una suerte de «trascendental impuro» (Adorno), necesariamente técnico e institucional, el cual abre la puerta a la pregunta por el arte que está en el corazón del «régimen estético del arte» en el sentido de Rancière. Podríamos caracterizar dicho aparato diciendo que éste no inventó el arte, lo que sería una insensatez constantemente desmentida por la experiencia (el arte no depende del consenso de los expertos), sino que *aísla la «materia» del arte, si queremos conservar este término tan marcado por el hilemorfismo aristotélico* (Déotte, 2012, 10).

Y añade: El «régimen estético del arte» supone una revolución de la sensibilidad común, de la participación en lo sensible: un reconocimiento implícito que admite la igualdad en nuestra facultad de juzgar, lo que supone una misma facultad de juzgar para todos. Todos pueden juzgar con independencia de su pertenencia social, ya se trate de obras artísticas (exposición del Salón Carré del Louvre a mitad del siglo XVIII), o fenómenos políticos pasados y actuales (Revolución Francesa). Nuestros aparatos modernos no inventaron la igualdad, sino que, de manera paradójal, ésta fue encontrada/ inventada por ellos. Los aparatos modernos configuraron la sensibilidad común. En ese sentido, solo si seguimos esa aproximación podremos descubrir un hacer-mundo y un hacer-época” (Déotte, 2012, 12).

Decimos por el contrario que el teatro no es aquí una metáfora sino la noción estética para comprender tanto los nuevos registros de enunciabilidad como los nuevos dispositivos de visibilidad, porque como puede entreverse este “régimen estético” configura como horizonte de su constitución la *actualidad* –lo moderno, lo reciente–, y como territorio de su ejecución la *exhibición*. Basta mirar la manera como estos dos registros –la actualidad y la exhibición– despliegan su “puesta en obra” para comprender cómo en rigor el régimen estético del arte es la teatralización del gusto como “sentido común”, (*sensus communis*), como forma de consensualidad entre sujetos que tienen en el espacio de la *aísthesis* la posibilidad de “armar comunidad” al configurar el ya clásico “gusto estético”. A lo mejor avizoremos ahora el hecho de que no es el arte el que se reduzca a la estética; es que ahora, justo cuando aparece este nuevo tejido sensible, literalmente nos “inventamos” la condición “artística” de unos *haceres* que reivindican así un espacio autónomo para su reconocimiento.

[130]

Y reconocimiento como el “modo de ser sensible” propio de los productos del arte. Dice Jacques Rancière: Al “régimen representativo (imitativo hemos dicho nosotros) se opone lo que llamo estética de las artes. *Estética*, porque la identificación del arte no se hace

más por una distinción en el seno de las formas de hacer, sino por la distinción de un modo de ser sensible propio de los productos del arte. La palabra estética no reenvía a una teoría de la sensibilidad, del gusto o del placer de los aficionados al arte, sino que reenvía específicamente al modo de ser propio de el régimen que pertenece al arte, el modo de ser de sus objetos. En el régimen estético de las artes, las cosas del arte son identificadas por su pertenencia a un régimen específico de lo sensible” (Rancière, 2014, 35).

Y añade: “el régimen estético de las artes es aquel que identifica propiamente el arte en singular y desliga ese arte de toda regla específica, de toda jerarquía de los temas, de los géneros y de las artes. Pero lo hace volando en pedazos la barrera mimética que distinguía las maneras de hacer del arte de otras y separaba [131] esas reglas del orden de las ocupaciones sociales. Afirma la absoluta singularidad del arte y destruye al mismo tiempo todo criterio pragmático de esta singularidad. Funda al mismo tiempo la autonomía de las artes y la identidad de sus formas, con aquellas por las cuales la vida se forma a sí misma. El *estado estético* schilleriano, que es el primer –y en un sentido, insuperable– manifiesto de este régimen, marca bien esta identidad fundamental de los contrarios. El estado estético es pura suspensión, momento donde la forma

se prueba a sí misma. Y éste es el momento de formación de una humanidad específica” (Rancière, 2014, 36).

En rigor, este régimen particular y específico es una auténtica teatralización de lo estético en el cual ya no existiría “el arte” sino que sus diferentes realizaciones serán comprendidas ahora y con toda propiedad como “bellas artes”.

En efecto el dispositivo teatral nos permite reconocer:

1. En la emergencia de las instituciones–arte (Museos, salones, galerías, Academias, exposiciones, mercado, y sus diversas modulaciones), el escenario de su realización y su puesta en obra, que es tanto como decir el territorio de la exhibición: los regímenes de visibilidad propios de la estética³⁰.

[132]

2. En la consolidación de unas formas de enunciabilidad que se estructuran, bien como discursos legitimadores –la historia, la crítica y la teoría estética del arte–, o bien como narraciones, relatos, ensayos, obras literarias y catálogos, y que como actores reconocemos como figuras de la modernidad estética: el público, el artista, la obra, el gusto, el juicio estético.

30. Con razón Jean Louis Déotte encuentra por ejemplo en el museo esa “institución que tiene la potencia de hacer aparecer un nuevo objeto: la obra de arte, un nuevo sujeto: el sujeto estético, y una nueva relación entre los dos: la contemplación desinteresada.” (Déotte, 2007, 1)

3. En los rostros y rastros, sus concreciones, que figuran como auténticas “caras” de la modernidad, y que un autor como Matei Calinescu ha identificado en el modernismo, la vanguardia, la decadencia el *kitsch* y el postmodernismo (cf. Calinescu, 1993).

4. En el decorado, es decir, en la teatralización de la estética, algo así como las estrategias y las elecciones que va privilegiando al constituir auténticas máscaras de su puesta en escena, como acontece por ejemplo con la razón ilustrada o la razón romántica, la *modernité* o la fugitividad, con el expresionismo vienés o el *art nouveau*.

Si habíamos encontrado en el régimen mimético de identificación del arte una especie de concordancia entre la *poïesis* y la *aisthesis*, o lo que es lo mismo, una legislación mimética que hacía [133] concordar naturaleza productora y naturaleza sensible, nos hallamos ahora ante la autonomía de ambas naturalezas.

Dice Jacques Rancière:

En el momento en que el arte sustituye su singular por el plural de las bellas artes, y que para pensarlo suscita un discurso que se llamará estética, se deshace ese núcleo de naturaleza productora, naturaleza sensible y naturaleza legisladora, llamado mimesis o representación.

La estética es primero el discurso enunciador de esta ruptura de la relación de a tres que garantizaba el orden de las bellas artes. El fin de la *mimesis* no conlleva el fin de la figuración. Se trata del final de la legislación mimética que hacía concordar la naturaleza productora y la naturaleza sensible. Las musas ceden su lugar a la música, es decir, a la relación sin mediación entre el cálculo de la obra y el puro afecto sensible, a su vez relación inmediata entre el aparato técnico y el canto de la interioridad... En lo sucesivo, *poiesis* y *aisthesis* remitirán inmediatamente la una a la otra. Pero se relacionarán en la desviación misma de sus razones. La naturaleza humana que las hace concordar es una naturaleza perdida o una humanidad por venir. De Kant a Adorno, pasando por Schiller, Hegel, Schopenhauer o Nietzsche, el discurso estético tendrá por objeto el pensamiento de esta relación disonante. De este modo se aplicará en enunciar, no la fantasía de algunas cabezas especulativas, sino el régimen nuevo y paradójico de identificación de las cosas del arte (Rancière, 2011, 9–11): el régimen estético de su identificación.

Y añade:

Los filósofos iniciadores de la estética no inventaron esa lenta revolución de las formas de presentación y de percepción que aísla las obras para un público indiferenciado, al mismo tiempo que las asocia a una potencia anónima: pueblo, civilización o historia.

Tampoco inventaron la *ruptura del orden jerárquico* que definía qué temas y qué formas de expresión eran dignas o no de entrar en el dominio de un arte. No inventaron esa *nueva escritura hecha de micro-acontecimientos sensibles* de la que da testimonio la Vie de Henry Brulard, ese privilegio nuevo de lo ínfimo, de lo instantáneo y de lo discontinuo que acompañará la promoción de cualquier cosa o persona vil en el templo del arte, y marcará la literatura y la pintura antes de permitir que la fotografía y el cine lleguen a ser artes. No inventaron, en resumen, todas esas *reconfiguraciones de las relaciones entre la escritura y lo visual*, el arte puro y el arte aplicado, las formas del arte y las formas de la vida pública o de la vida ordinaria y mercantil que definen el régimen estético del arte. No las inventaron pero *elaboraron el régimen de inteligibilidad en cuyo seno han llegado a ser pensables*. Percibieron y conceptualizaron la fractura del régimen de identificación en el que las producciones del arte eran percibidas y pensadas, *la ruptura del modelo de adecuación que las normas de la mimesis aseguraban entre poiesis y aisthesis*. Con el nombre de estética, comenzaron a percibir y pensaron el desplazamiento fundamental: las cosas del arte se identificaban menos según los criterios pragmáticos de «maneras de hacer», y se comenzaban a identificar en términos de «maneras de ser sensibles». (Rancière, 2011, 12-13).

¿Autonomía de la estética?

[136]

Pero es que ahora el “arte”, como también el ejercicio del conocimiento, parece haber ganado su propia autonomía. Esa era la consigna del pensamiento filosófico y “científico” que desde las reflexiones de Descartes, pretendían fundamentar en la actividad de un *Subjectum* razonable y consciente toda pretensión de conocer un mundo desplegado ya como lo arrojado a su frente, es decir, como *Ob-jectum*; esa era la exigencia que se imponía ahora a todo comportamiento práctico como el ejercicio libre de una libertad que debía conquistarse para llegar a ser sujetos autónomos; y esa era la razón de ser de estas obras producto del ingenio humano que desde la lógica de la sensibilidad permitían al sujeto el libre juego de sus facultades. Con ello se completaba el marco de referencia para una comprensión de la realidad que se las jugaba a partir de ahora en las múltiples relaciones instauradas entre el sujeto y el mundo objetivable en el espacio de la representación. No en vano la filosofía kantiana encontró en las críticas de la razón pura, de la razón práctica y de la facultad de juzgar, los tres pilares de un proyecto que hicieron de esta época, la época de la Ilustración.

No es pues esta esfera del arte y de la experiencia estética un elemento más dentro del proyecto moderno. Si Modernidad y Estética son dos fenómenos inseparables y complementarios tanto histórica como teóricamente, lo son porque la estética constituye una de las marcas más evidentes de la llamada modernidad. Por fuera de tal proyecto, resulta imposible hablar de esta experiencia estética; como también resulta inconcebible tal experiencia sin la presuposición del espacio moderno de la representación. Por eso cuando el llamado arte moderno cuestionó radicalmente a fines del XIX este estatuto de la representación, puso también en entredicho la preeminencia de la relación estética con la obra de arte.

Sin embargo, esta relación complementaria no es unívoca; sus formas de articulación, sus mutuas implicaciones y determinaciones nos permiten identificar por lo menos tres momentos cruciales que en el fondo no son más que tres modulaciones en la consolidación de tal proyecto estético. Enunciémoslos: [137]

1. En primer lugar, *su configuración como disciplina autónoma*, al lado del proyecto de un saber que desde entonces reivindica su condición de cientificidad en la certeza de sus principios; de la consolidación de unos Estados Nacionales que cifraron en la promulgación de sus Constituciones la legitimación de estos nuevos

“cuerpos sociales”, y de una fuerte mutación en la consideración de la historia cuyo efecto contundente fue la llamada desacralización de la realidad. Aquí está el proyecto de esa reflexión Estética que tiene su culminación en la *Crítica de la facultad de juzgar* kantiana.

[138] 2. Puede identificarse una segunda modulación en el proyecto estético, signado por el momento en el cual se asume la modernidad como lo nuevo; aún más, como rasgo típico del mundo moderno. Al fin y al cabo, moderno es lo que está a la moda; o lo que a la postre viene a ser lo mismo: lo inquietante, lo siempre en continua desazón. A mediados del siglo XIX se consolidó, al unísono con las profundas transformaciones sociopolíticas y de la emergencia de la llamada ciudad moderna, una forma de modernidad estética que encontró en Baudelaire a uno de sus más penetrantes voyeristas. El ahora de la modernidad se concretiza en la estética “en el instante en que sustituye las categorías ideales por otras históricas, y, ante todo, desde el momento en el que elabora las bases para que eso sea posible; es decir, cuando traslada el énfasis depositado en el objeto ideal hacia la experiencia del sujeto” (Bozal en Xirau y Sobrevilla, 2003, 429).

Ello quiere decir que “el placer que lo diverso (sensible)” o “lo (sensible) grandioso” pueden suscitar, “ambos en pie de igualdad

con el producido por la perfección de los objetos bellos” (Bozal en Xirau y Sobrevilla, 2003, 429) se convierten en los ejes fundamentales de la estética. No hay placer estético sino en la experiencia de una percepción –de un objeto– que encuentra su origen justamente en lo sensible.

La estética habría de producir una inversión en las consideraciones tradicionales en torno a la belleza de los objetos, al colocar en la experiencia del sujeto, la determinación de la condición estética de cualquier objeto susceptible de tal consideración. Lo cual no es más que otra forma alterna de reconocer que también en el dominio de la estética el sujeto ha de constituirse como tal, frente a un “objeto” que aparece ahora como “arrojado delante” en y para la percepción sensible.

[139]

3. Por último y frente a la idea de progreso alimentada en el triunfo de un racionalismo instrumental y de una planificación económica cada vez más exacerbada, aparece –a comienzos del siglo XX– “la cada vez más intensa y más pertinente reflexión sobre la negatividad”, de la cual son excelentes ejemplos los trabajos de Walter Benjamín, Th. W. Adorno y Horkheimer (Bozal en Xirau y Sobrevilla, 2003, 427).

Cada una de estas modulaciones viene acompañada de producciones artísticas que las hacen inseparables de esa abundante elaboración teórica que consolidó desde fines del siglo XVII hasta el XIX los géneros de la crítica, la historia y la teoría estética como discursos independientes y autónomos sobre las “bellas artes”. Hasta el punto que podríamos extender a estos tres momentos, la apreciación de Ernst Cassirer sobre la íntima pertenencia entre la reflexión teórica de Kant y la producción artística de su época (cfr. Cassirer, 1981, 307).

[140] “A diferencia de aquello que tiene lugar en la época contemporánea, el problema principal de la estética moderna, desde comienzos del siglo XVII hasta el fin del XIX, es el de conciliar la subjetivación de lo bello (el hecho de que él no es más un ‘en sí’, sino un ‘para nosotros’), con la exigencia de ‘criterios’ de una relación con la objetividad, o si se quiere, con el mundo” (Ferry, 1990, 20).

Y por eso, frente a los dos modos reconocidos y legitimados de aproximación a la realidad –el de la utilidad y el del conocimiento–, es posible “añadir un tercero: la experiencia estética”, entre otras cosas, fundamento de la autonomía (moderna) de la estética” (Bozal en Xirau y Sobrevilla, 2003, 430). Experiencia estética que ya desde la tradición inglesa se afincará como sentimiento de

belleza, claramente diferenciable del trato funcional del objeto útil y del trato teórico del objeto científico, y que “resulta de la adecuación entre el sujeto y el objeto”; una adecuación ...inmediata, que produce gozo o gratificación y que delimita el espacio en el que lo real se ofrece en tanto que tal” (Bozal en Xirau y Sobrevilla, 2003, 430), hasta el punto de constituir al objeto como objeto que se percibe, y al sujeto como sujeto “*percibiente*”.

Que la estética como proyecto hubiera encontrado en ambos polos de la relación el campo propicio de su reflexión, es una consecuencia de la opción teórica que se eligió: de hecho la estética inglesa y la llamada estética francesa, optaron por caminos diferentes pero en todo caso complementario.

Lo que sí quedaba como punto nodal en dicho proyecto era el [141] carácter colectivo y no meramente individual de la experiencia del gusto, tal como lo mostraría la *Crítica* del juicio del gusto desarrollada por Kant, y tal como lo postularía en el plano de la educación estética, el proyecto romántico.

Las categorías de lo bello, lo sublime, lo romántico y lo pintoresco, y posteriormente las de lo sublime terrorífico, lo grotesco, lo

kitsch y lo patético³¹, corresponden no solo a una verdadera tipología de la forma como cierto tipo de objetos suscitan placer estético a la imaginación, sino también a las diferentes modalidades de sentimientos que amplían el estrecho margen de una belleza idealizada que da cabida al rasgo fundamental de la estética moderna: ubicar la experiencia estética en la relación constitutiva de un objeto captado, sentido o representado por un sujeto que representa, capta y siente. No en vano la “validez” de tal experiencia radica no tanto en el “acceso a una realidad superior”, cuanto en “lo placentero de sus efectos” (Bozal en Xirau y Sobrevilla, 2003, 432).

[142] 31.“Saftesbury tiene el mérito eminente de haber transformado el estatuto de lo sublime, desplazándolo del ámbito jurisdiccional de la retórica, en que había permanecido hasta entonces, al de la estética. Un nuevo paso da Jonathan Richardson (*An Essay on the Theory of Painting*, 1715), al introducir el concepto de lo sublime en el campo de las artes visuales, modificando por primera vez la exclusividad literaria de término. Pero es principalmente Edmund Burke (*A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, 1757) el que ofrece una fundamentación psico-fisiológica para la distinción estricta entre lo bello y lo sublime, adjudicando al primero el carácter de un placer positivo o independiente (*pleasure*), y al segundo el de un placer relativo (*delight*), consistente en un sentimiento de liberación respecto de un dolor o peligro inminente”. (Oyarsun en Bozal y Sobrevilla, 2003, 82)

A lo mejor aquí esté esa captación baudeleriana de una vida moderna totalmente alterada y casi solo comprensible como fenómeno estético. A lo mejor es posible entrever aquí paradójicamente la contrapartida del mismo proyecto moderno, cuando se avizora en lo sublime la puesta en evidencia de la condición finita de lo humano, incapaz de explicación para aquello que no se deja captar por vías de la razón, y que se constituirá en el motivo dominante de la creación romántica. Y a lo mejor se pueda comprender desde aquí esa reivindicación de lo sublime como virtud revolucionaria que alimentaría tantos proyectos utópicos incluso a contrapelo de la misma modernidad misma. ¿No estaría aquí el espacio estético propicio para convertir el genio estético en héroe romántico polí- [143] tico, en ese paso de lo sublime natural –sobre todo en pintura y literatura– a lo sublime histórico, tan cercano ya a la política?; al menos así lo “dejan ver” esas pinturas de un Géricault, Delacroix o David. Como también lo “deja ver” la emergencia de la monumentalidad de una escultura convertida ahora en “ayuda-memoria” histórica de la experiencia colectiva y en elemento estético clave en la configuración de las ciudades modernas (cfr. Duque, 2001, 51).

Solo que en esta ciudad moderna, en este nuevo escenario de sociabilidad, la figura del héroe romántico toma otra cara bien

distinta: es el *flâneur*, genio de lo cotidiano (Bozal en Xirau y Sobrevilla, 2003, 439), más cercano ahora a lo pintoresco y a lo interesante que a lo bello y lo sublime; por eso figura como contrapartida del ideal schilleriano, más cercano a los instintos sensibles y a la autonomía de una moral afincada en su condición de individuo. Auténtico antihéroe, pues “no legisla autónomamente respecto de sus instintos sensibles; sólo parece dejarse llevar por el interés curioso ante las cosas que se le ofrecen. Si en algo es autónomo, es en su capacidad para distinguirse de la multitud, a la que, sin embargo, necesita tanto como el aire que respira: sólo ella satisface su apetencia de gozo” (Bozal en Xirau y Sobrevilla, 2003, 432).

[144] En todo caso este proceso de autonomía que marca la modernidad estética, nos coloca poco a poco en el núcleo de una gran diferenciación que, desde allí, se convertirá en el nuevo referente para su legitimación: la diferencia entre “arte culto” y “arte de masas”. Por ello será la llamada “cultura”, como cuidado y cultivo del hombre, el nuevo escenario para su función legitimadora; más concretamente, el ámbito de las experiencias y vivencias de la vida cotidiana: sean estas vivencias las idealizadas como cultas por una clase particular –de allí las normas de cortesía, los protocolos de las

cortes, etc., y a la postre, la consolidación de estética sistemática–, sean estas vivencias las que surgen ahora en los contextos urbanos que como inmensos escenarios de teatralización y de exhibición de la vida pública³² –de allí el carácter de exposición que comparten con la “institución museo”–, se convierten en el lugar privilegiado de los despliegues estéticos en el sentido preciso del término.

He aquí el núcleo de la modernidad estética: al colocar el arte –y por ende lo bello– en la esfera del gusto, el “sujeto estético” cobra el protagonismo fundamental en el reconocimiento de su status. La oscilación entre un clasicismo dogmático y una estética de la sensibilidad –el primero llevando incluso a una especie de pérdida final de la subjetividad, el segundo postulando más bien una suerte de relativismo estético o solipsismo sensualista; en ambos casos, “el sujeto cada vez se encuentra reducido al individuo y privado de su dimensión esencial: la intersubjetividad”–, esta oscilación decimos, no deja de ser más que los dos lados de un mismo problema que debía plantearse como núcleo de toda la discusión: la cuestión del “*sensus communis*”, es decir, de la intersubjetividad; cuestión

[145]

32. Charles Baudelaire en *El pintor de la vida moderna* ha captado en forma magistral esto que aquí insinuamos y que han sabido recoger los trabajos de Walter Benjamín, Richard Sennett y la rica tradición de la escuela sociológica de Chicago.

que aparece “indisociable de una representación filosófica bien determinada de la subjetividad” (Ferry, 1990, 77)³³.

La estética como ámbito de legitimación de las “bellas artes”.

[146]

Félix Duque ha señalado un doble acontecimiento paralelo en la consolidación del proyecto estético: “el nacimiento de la conciencia reflexiva del arte en la Modernidad y la consiguiente implantación en las distintas lenguas europeas del sustantivo ‘arte’ para designar una región ontológica, desgajada ahora del viejo tronco de las técnicas (que, en consecuencia, se empezarán a llamar así desde el siglo XIX, expulsando de su seno a la artesanía)... Incluso se adscribió a esa región un venerable trascendental: *pulchrum*, ‘lo bello’, que hasta entonces había servido para designar la latencia

33. Laura Quintana Porras en la primera parte su libro *Gusto y comunicabilidad en la estética de Kant*, da unas excelentes pistas para trabajar este punto que aquí simplemente enunciamos. (Cfr. Quintana, 2008, 27 sig.)

de lo sobrenatural en lo sensible” (Duque, 2001, 69). Y volvamos de nuevo a insistir: este nacimiento de la conciencia reflexiva del arte, viene acompañado de dos fenómenos que le son coexistentes: la conexión estrechísima entre ciencia y técnica y entre capitalismo y esfera práctica ético-política, tres campos de los que debía ocuparse la filosofía kantiana (Schaeffer, 1999, 377 sig.).

Sin embargo, con la “ganancia de autonomía del arte” frente a las exigencias de objetividad de la razón teórica y de normatividad de la razón práctica, el arte quedó neutralizado en la esfera de lo subjetivo; aunque también con esa autonomía, por primera vez el arte fue identificado con la producción de lo bello. Por eso, a diferencia de las artes mecánicas y de los medios “técnicos” para atender a lo habitual (lo que hoy llamaríamos los artefactos y objetos útiles, las herramientas) aparecen ahora “objetos” cuya razón de ser radica en producir el sentimiento de lo bello. Una belleza que deja de ser objetiva –como lo legitima la tradición renacentista y medieval–, y se convierte en un sentimiento de placer producido por un “artista” para un “espectador”.

[147]

La concepción del arte como fenómeno estético proviene pues de aquella idea del arte que se fue forjando en la época moderna contra el espíritu racionalista de la ilustración y, que si bien, en

la filosofía de Kant ganó para el arte status de autonomía frente a las exigencias de objetividad de la razón teórica y frente a la normatividad de la razón práctica, lo dejó en cierto sentido neutralizado en la esfera de lo subjetivo. (Domínguez, 2003, 112)

Lo cual no implica que se reduzca la idea del arte al ámbito de las simples opiniones singulares, ni al espacio de las meras sensaciones empíricas. *Cognitio sensitiva* –expresión que utiliza la época para situar gnoseológicamente la experiencia del arte–, no es idéntica a “conocer sensible”. Alexander Baumgarten, al fundar la “ciencia” estética, hablaba de “conocimiento *de lo sensible*”.

[148]

En efecto, que lo sensible sea de suyo oscuro no nos obliga a captarlo así: al contrario, nos incita a penetrar en la *perfectio phaenomenon* gracias a una *forma specialis*, haciendo de la necesidad virtud y considerando a la *perceptio confusa* no como la caótica presentación de sensaciones mezcladas, sino, atendiendo al significado original del término (*cum-fusio*: fusión, integración conjunta, *synopsis*), como la representación ordenada y articulada de todo lo accesible a los sentidos. Ese conocimiento constituye un *analogon rationis* y su campo es la intuición estética sometida desde luego a racionalidad y legalidad. (Duque, 2001, 77)

Modificación rotunda de las condiciones de “objetividad” de los objetos artificiales que se materializa en las nuevas lógicas de su producción y de su pertinencia en los contextos sociales y donde la emergencia de la mano de obra “libre”, contratada para el trabajo –una de las condiciones fundamentales del capitalismo– es coexistente con esa emergencia de una mano “genial”, también libre, y cuyo producto (la obra) aparece ahora también en el mercado. En rigor, deberíamos decir más bien que esta autonomía no es ajena a la operación de separación que la producción maquínica posibilita frente a esa clase de objetos. De hecho, “sólo cuando ha sido concebido el arte como un residuo natural –por bello que fuere–, o como el ‘excedente’ de la maquinaria científico-técnica, ha empezado a existir algo así como “el público”, consciente de serlo, y de estar [149] directamente frente a algo así como “arte” (Ferry, 1990, 143).

Se le atribuye a Baltasar Gracián el haber utilizado por primera vez el término “gusto” para referirse al espacio del arte: metafóricamente si se mira el gusto desde una supuesta pertenencia natural a la esfera de tal sentido gustativo; en forma pertinente, si nos damos cuenta que ya desde Gracián las “obras de arte” empezaban a ubicarse en la esfera de la estética propiamente dicha. Al fin y al cabo, con esta categoría “se marca una verdadera ruptura en la

historia de la subjetividad: con el concepto de gusto, es el humanismo moderno el que hará su aparición, al mismo tiempo que el universo del renacimiento caerá (oscilará) irremediablemente en el pasado” (Ferry, 1990, 27)³⁴.

No hay que olvidar sin embargo que hacia mediados del siglo XVII, “primero en Italia y España, después en Francia, en Inglaterra, y más tarde en Alemania... el término adquiere una pertinencia en la designación de una nueva facultad: la habilidad para distinguir lo bello de lo feo y a aprehender por el *sentimiento (estético)* inmediato las reglas de una tal separación” (Ferry, 1990, 27). Por eso solo a partir de la representación de una tal facultad, ingresamos con propiedad al universo de la estética moderna.

[150] Tres problemas fundamentales están presentes, sin duda, en la consolidación de la estética moderna:

1. Lo que pudiéramos llamar la “*irracionalidad*” de lo bello, consecuencia de la autonomía que lo sensible ha ganado frente a la inteligencia. En el fondo, lo que aquí se juega es la invención de un

34. Giorgio Agamben en su texto *Gusto* ha desplegado, por contrapartida, esa concepción del gusto como “un saber que no sabe, pero goza, y como un placer que conoce” (Agamben, 2016, 21), para situarlo en la concepción de lo bello kantiano, como “conocimiento excedente”. (Agamben, 2016, 33)

mundo donde lo divino se ha retirado, para dar cabida a lo humano. Por eso, reivindicar el conocimiento de lo sensible es darle autonomía al sujeto al menos en una de sus formas de conocimiento: de Baumgarten –que busca una lógica en tal conocimiento–, a Kant –quien postulará la autonomía de tal conocimiento frente al conocimiento inteligible– y a Nietzsche –que suprimirá tal mundo inteligible–, será esto lo que hará el desarrollo de las ideas estéticas. Al fin y al cabo, suprimido el mundo inteligible, hemos ingresado al ámbito de la estética, en el sentido preciso del término.

2. *El surgimiento y la consolidación de la crítica*, que hará posible tanto la idea de una historia del arte como la configuración de un criterio para especificar por qué es bello lo que es bello y, desde luego, un nuevo marco de referencia para la consideración de la figura del artista como genio. Y [151]

3. *La emergencia del sensus communis*, en el seno de una cultura individualista, *sensus* que explicitará el carácter no individual, aunque sí subjetivo del juicio estético.

De hecho, el problema fundamental que debe enfrentar la estética (a saber: si el sentimiento del placer y de displacer tiene su propio “principio a priori” como lo tienen la facultad de conocer: formas a priori de la intuición y las categorías, y la facultad

de desear: la ley moral), está vinculado al problema filosófico de la individualidad y de la comunicación directa, terreno en el cual se la juega la capacidad de juzgar: una teoría de la comunicación interhumana y de la individualidad. Aquí está el problema del *sensus communis* y la situación paradójal de un juicio particular con pretensiones de universalidad. Kant lo expresa con esta claridad: “Por *sensus communis* hay que entender la idea de un sentido comunitario” –de allí la imposibilidad de reducir la teoría del juicio estético a un escueto subjetivismo–. Y añade: “Las máximas... del entendimiento humano común”...pueden servir para la ilustración de los principios de la crítica del gusto: “Pensar por sí mismo; pensar poniéndose en el lugar de otro; y pensar estando siempre de acuerdo consigo mismo” (Kant, 1961, § 40, 138).

En el marco de esta triple encrucijada, se configura este proceso de introducir “el arte en el horizonte de la estética. Esto significa que la obra de arte se convierte en objeto de la vivencia y, en consecuencia, el arte pasa por ser expresión de la vida del hombre” (Heidegger, 2003a, 63).

Si la consolidación de la escritura alfabética como innovación tecnológica –de transmisión y de factura– produjo una mutación de tal naturaleza en la comprensión y la visibilización de los *hace-*

res poiéticos que terminó constituyendo el régimen mimético de su identificación, la aparición de la imprenta a mediados del siglo XV produciría otra mutación de similares repercusiones, materializada según Régis Debray en lo que él reconoce como *grafosfera*: paso de la era del ídolo, a la era del arte; tránsito de la mirada idolátrica anclada en la condición mimética del ícono, a la mirada estética desplegada en la condición representativa de la imagen. Por eso si “el “arte” asegura la transición de lo teológico a lo histórico o, si se prefiere, de lo divino a lo humano como centro de relevancia” (Debray, 1992, 180), es porque su manera de ser ya no se resuelve en su manera de hacer: ha devenido autónoma, vale decir, estética.

[153]

El régimen cultural de identificación de las prácticas artísticas

Cuando se pregona incesantemente –aunque no siempre con el mismo sentido– la ya famosa sentencia de “muerte del arte”, caben por lo menos dos preguntas. En primer lugar: ¿de qué clase de muerte se está hablando? Porque al poderse morir cuando menos

por explosión, por implosión o por expansión, tanto las muertes como sus respectivos funerales son bastantes disímiles. En segundo lugar: ¿quién o qué es lo que muere? Porque en rigor lo que muere no es ese saber hacer que –ya lo hemos visto– es constitutivo de lo humano; muere cuando más una forma de concebirlo o de legitimarlo, que es tanto como entrever que “deja de ser pertinente” un régimen particular y específico de su identificación como “arte”, en cuyo caso la famosa sentencia hegeliana –“*el arte es y sigue siendo para nosotros, en todos estos respectos, algo del pasado*”³⁵–, cobra toda su actualidad; y la cobra porque a lo mejor hace ya un buen rato que asistimos a la consolidación de otro Régimen de identificación que proponemos llamar “Régimen cultural de identificación de las prácticas artísticas”.

[154]

Si muchos de los discursos sobre el arte que aparecieron en las primeras décadas del siglo XX, y en contravía de los discursos instituidos –teoría estética y crítica e historia del arte fundamen-

35. “Considerado en su determinación suprema, *el arte es y sigue siendo para nosotros, en todos estos respectos, algo del pasado*. Con ello ha perdido para nosotros también la verdad y la vitalidad auténticas, y, más que afirmar en la realidad efectiva su primitiva necesidad y ocupar su lugar superior en ella, ha sido relegado a nuestra representación”. (Hegel, 1989,14)

talmente– centraban su atención en un debate en torno al cuestionamiento de la relación arte–lenguaje, para reivindicar en las experiencias artísticas formas de inscripción que no “resolvían su legitimación por su condición duplicadora de éste”, lo hacían porque entreveían en las prácticas artísticas una preocupación centrada en los llamados “lenguajes del arte”: cuestionado el estatuto representativo de la imagen, comparecía –sin tener que aparecer expresamente– la reivindicación del carácter de huella, de trazo, de impronta que terminaría incluso por sacar a flote otros materiales, otras superficies de inscripción, otras formas de exhibición, otros escenarios de exposición y otras formas de resonancia de sus producciones.

Así lo corroboran por ejemplo las reflexiones hermenéuticas [155] que hicieron del lenguaje su preocupación central y que exploraron en las experiencias del arte la mejor “puesta en obra” de aquello que convirtieron en su preocupación esencial: la “*lingüística* originaria del hombre”³⁶; o también las indagaciones que desde el ámbito semiótico y semiológico buscaron desentrañar en los

36. “Ser, lo que puede ser comprendido, es lenguaje”, dice H.G. Gadamer. (Gadamer, 1984, 567). Cfr. también el esclarecedor artículo “Hombre y lenguaje” publicado en 1965 (y que aparece en Gadamer, 1992, 145).

“lenguajes del arte” (Cfr. Calabrese, 1985) sus aspectos formales –estructurales– (Cfr. Marchán Fiz, 1987, 225 sig.), o que desde el mismo ejercicio *poiético* hicieron varios “artistas” (Piet Mondrian, Vasili Kandinsky, Paul Klee, entre muchos otros) cuando en sus famosas “teorías” buscaron retomar la palabra para hablar de su hacer, en otro contexto y con otras repercusiones, ya que a diferencia de los clásicos “Tratados” renacentistas que fueron escritos por “artistas” para “artistas”, se trataba aquí de la voz de un artista que se dirige a no artistas para hablar de arte.

Exploremos dos posibles vías para indagar por este que hemos llamado Régimen cultural de identificación de las prácticas artísticas:

- [156] Primera vía: a pesar de la rica y compleja proliferación de prácticas artísticas que desde hace décadas aparecen en los también variados contextos culturales y en muchas de las cuales aparece esa sensación de “extrañamiento” que ya evocara Gadamer en su texto sobre *La actualidad de lo bello*, podríamos aventurar la hipótesis que en ellas se despliega una especie de reivindicación de la condición indexical (matérica) de sus producciones y configuraciones. Paso del espacio de la iconicidad al territorio indicial; tránsito del escenario de la con-vocación, al terreno de una *pro-vocación*

desplegada ahora en su doble acepción: como algo que da qué pensar, a la vez que da qué sentir.

Decimos reivindicación porque como puede verse, esa condición indexical de la práctica artística no es una invención de nuestra época, sino *condición sine qua non* de toda experiencia estética y de toda práctica artística, como lo dejan entrever las recientes historias anacrónicas del arte y los trabajos paleontológicos y etnológicos que nos han servido hasta ahora de referencia.

Nicolas Bourriaud lo ha expresado de esta manera:

¿Cuáles son las apuestas reales del arte contemporáneo, sus relaciones con la sociedad, con la historia, con la cultura? La primera tarea del crítico consiste en reconstituir el juego complejo de los problemas que enfrenta una época particular y examinar sus diferentes respuestas. Muchas veces sólo se trata de hacer el inventario de las preocupaciones de ayer para lamentarse luego de no haber podido encontrar alguna solución. Y sin embargo el primer interrogante, en lo que concierne a estos nuevos enfoques, se refiere evidentemente a la *forma material* de la obra. (Bourriaud, 2008, 5)

[157]

Y concluye así: “la parte más vital del juego que se desarrolla en el tablero del arte responde a nociones interactivas, sociales, relacionales”.

Pero además de esta reivindicación de lo matérico, no debemos olvidar que el arte contemporáneo reivindica en esta materialidad, la hechura de signos, de trazos, de huellas que se vuelven el material de trabajo de las prácticas artísticas. Y que hacen del artista un auténtico etnógrafo –Foster–, un artista radicante (Cfr. Bourriaud, 2009, 59 sig.), o un semionauta –como lo propone Bourriaud, 2007, 14 sig.)– o dicho en términos clásicos, un *artista re-creador* que ya no tiene como objetivo el mundo exterior o el mundo interior, sino las trazas mismas del arte, o las huellas de su cultura. Vuelta al mundo sí, pero a un mundo que es ya restos de signos, restos de lenguajes en los cuales la actividad artística se pone en obra: recrear para divertirse, descontextualizar para volver a recontextualizar. El arte en “esta perspectiva se parece a un discurso cuyo contenido semántico se malogra poco a poco para convertirse en sonoridad sin sentido o en grafía indescifrable que será finalmente su único aval”. Llega así un momento en el que el arte se recrea a sí mismo.

Sólo en ese momento los medios han cambiado y se ha transformado la visión, con la consecuencia de que el acto de ‘hacer-arte-el-arte’ contempla ahora en su pasado algo que éste no le legó. Y repite, transformada, su propia historia, habla de sí misma como un metalenguaje. (Salabert, 2003, 77)

Como si pudiésemos extender las reflexiones que Pere Salabert ha hecho sobre la pintura, al hablar de este palimpsesto sobre el cual se despliega la labor del arte hoy. Dice Salabert:

Pintar –*nosotros podríamos hablar más bien de realizar esta actividad artística*– en un primer momento era sobrepasar lo real con signos, producir imágenes depuradas de sustancia que resistían al tiempo y la degradación, evitando todo equívoco. Más tarde, con el incremento y desarrollo de la mimesis, la pintura remitía aún a la realidad, pero confirmada por su contrahechura” (2003, 44-5).

Es decir, hacer que un hecho corresponda a otro con la imagen como signo...

En este sentido, la semejanza de los signos en el arte es una maniobra para evitar el mundo y sus cambios... Eso hace del arte un ‘remedio’ al cambio, su utilidad es comparable a la del *pharmakon* platónico, aunque en un sentido inverso al que Platón había expuesto. Pero la expansión (actual) del arte ignora este provecho por la sencilla razón de que admite el tiempo, y con él la destrucción de las cosas y su desaparición... Y con esto la actividad creadora abandona, paso a paso, su anorexia... El arte reclama su parte de sustancia, para acogerse más tarde, en muchos casos a la bulimia. (Salabert, 2003, 44–5)

[160] Nicolás Bourriaud ha reivindicado en esta revisita la utilización de un “término técnico utilizado en el mundo de la televisión, el cine y el video”: el concepto de *postproducción*. “Desde comienzos de los años noventa –dice– un número cada vez mayor de artistas interpretan, reproducen, re–exponen o utilizan obras realizadas por otros o productos culturales disponibles. Ese arte de la postproducción responde a la multiplicación de la oferta cultural, aunque también más indirectamente respondería a la inclusión dentro del mundo del arte de formas hasta entonces ignoradas o despreciadas”... Esos artistas que insertan su propio trabajo en el de otros contribuyen a abolir la distinción tradicional entre producción y consumo, creación y copia, *ready-made* y obra original. La materia que manipulan ya no es materia *prima*. Para ellos no se trata de elaborar una forma a partir de un material en bruto, sino de trabajar con objetos que ya están circulando en el mercado cultural, es decir, ya *informados* por otros. Las nociones de originalidad (estar en el origen de...) e incluso de creación (hacer a partir de la nada) se difuminan con lentitud en este nuevo paisaje cultural signado por las figuras gemelas del deejay y del programador, que tienen ambos la tarea de seleccionar objetos culturales e insertarlos dentro de contextos definidos”(Bourriaud, 2007, 7–8): uso de objetos, como

usos del producto; uso de formas como escenario de producción y de consumo; y uso de “mundos culturales” como escenarios de la producción–exhibición, (cohabitación la denomina Bourriaud) que las prácticas artísticas revisitan para dislocar en ellas y con ellas los usos, formas y mundos ya naturalizados por las prácticas culturales.

Reprogramar obras existentes; habitar estilos y formas historizadas, hacer uso de las imágenes, utilizar la sociedad como repertorio de formas, invertir la moda y los medios masivos. “Todas estas prácticas artísticas, aunque formalmente muy heterogéneas, tienen en común el hecho de recurrir a formas *ya producidas*. Atestiguan una voluntad de inscribir la obra de arte en el interior de una red de signos y de significaciones, en lugar de considerarla como una forma autónoma y original. Ya no se trata de hacer tabla rasa o crear a partir de un material virgen, sino de hallar un modo de inserción en los innumerables flujos de la producción... La pregunta artística ya no es: “¿qué es lo nuevo que se puede hacer?, sino más bien: ¿“qué ese puede hacer con?”. Vale decir: cómo producir la singularidad, cómo elaborar el sentido a partir de esa masa caótica de objetos, nombres propios y referencias que constituye nuestro ámbito cotidiano? De modo que los artistas actuales programan

[161]

formas antes que componerlas; más que transfigurar un elemento en bruto (la tela blanca, la arcilla, etc.), utilizan lo dado” (Bourriaud, 2007, 13). Aquí está el arsenal cultural como auténtico palimpsesto de la cultura y que como soporte de inscripción, se constituye en el suelo nutricio del nuevo reparto de lo sensible.

Y aquí nos encontramos con la segunda vía: Si proponemos hablar de un Régimen cultural de identificación de las prácticas artísticas es porque es factible reconocer una especie de desplazamiento desde el ámbito estético hacia la condición de rastro o huella que tiene tal *hacer* y que coloca a estas prácticas artísticas en el espacio de los dispositivos de transmisión de las memorias de las culturas.

[162] Nicolás Bourriaud ha caracterizado esta relación así:

Una sociedad en la cual las relaciones humanas ya no son “vividas directamente” sino que se distancian en su representación “espectacular”. Es ahí donde se sitúa la problemática más candente del arte de hoy: ¿es aún posible generar relaciones con el mundo, en un campo práctico –la historia del arte– tradicionalmente abocada a su “representación”? A la inversa de lo que pensaba Debord, que sólo veía en el mundo del arte una reserva de ejemplos de lo que se debía “realizar” concretamente en la vida cotidiana, la realización artística aparece hoy como

un terreno rico en experimentaciones sociales, como un espacio parcialmente preservado de la uniformidad de los comportamientos. (Bourriaud, 2008, 8)

Y Reinaldo Laddaga la ha designado con el nombre de *estética de la emergencia*, al reconocer cómo en las últimas décadas “un número creciente de artistas y escritores parecía comenzar a interesarse menos en construir obras que en participar en la formación de *ecologías culturales*”; como exploradores de “qué cosa es la comunidad, qué cosa ha sido, qué cosa podría ser. Cómo se vincula la comunidad con los individuos y las relaciones; cómo es que los hombres y las mujeres, al ser comprometidos directamente, ven en ellos o más allá de ellos, pero con la mayor frecuencia contra ellos, la forma de sociedad” (Ladagga, 2006, 8). Nuevas ecologías culturales que muchos de los proyectos artísticos contemporáneos proponen como estrategias para poner en conjunción la realización de sus *poiéticas* con la exploración de nuevas formas de *socialidad* en la reapropiación y resignificación de los espacios locales.

[163]

Pues bien, ese *régimen estético*, régimen moderno en el sentido pleno de la palabra y que desde fines del siglo XVIII hasta mediados del siglo XX configura el espacio de reconocimiento de las prácticas artísticas, ha sufrido en los últimos años fuertes transformaciones.

Como si en el escenario de sus prácticas hubiese acontecido eso que Pierre Bordieu llama “atentados simbólicos” contra el orden establecido del arte y que José Luis Pardo ha caracterizado de esta manera:

[164]

El arte empezó a tornarse *contemporáneo*, el día en que esta condición misteriosa –lo llamado “puramente artístico”, misterio que del lado del receptor se reconoce como gusto y que desde el productor como disposición peculiar del temple de ánimo es llamado genio– pasó a ser directamente *sospechosa* y que pende como vergonzosa mancha sobre todo lo que hoy quiera ser llamado bello. Y, aunque la queja más popular contra el arte contemporáneo consista en acusarle de fealdad en el sentido (antiguo) de “imperfección objetiva”, quizá su más profundo feísmo se relacione más bien con su rechazo de la belleza en el sentido (moderno) de “placer subjetivo puramente artístico”, hasta el punto de que podría decirse que se llega a ser artista contemporáneo a través de una carrera sembrada de “atentados simbólicos” que, ahora, ya no se dirigen contra el orden establecido de la representación (puesto que cada vez está menos claro que haya un orden de este tipo o en qué consiste) sino precisamente *contra el arte como institución*, entre cuyos muros medio demolidos vive a su pesar el artista contemporáneo, tomado por

lo que precisamente ya no quiere ser, o sea, ornamento de un poder público o recremento de poderes privados”. El artista hoy ya no quiere ser artista. “Y quiere también disolver la categoría de obra: “Crea productos “visuales” que no sean “cuadros” susceptibles de ser conservados en museos, productos sonoros que no sean “canciones” susceptibles de ser repetidas o reproducidas, productos gráficos que no sean “libros” susceptibles de ser catalogados en bibliotecas” (Pardo, 2003. S.p) etc... entre otros muchos ejemplos.

A diferencia de esa especie de *muerte por explosión* que desde Hegel señala la pérdida de cualquier legitimación per se del arte, en tanto este “ha dejado de procurar aquella satisfacción de las necesidades espirituales que sólo en él buscaron y encontraron épocas y pueblos pasados” (Hegel, 1989, 13), asistimos hoy a otra forma de alterna de morir, ahora por *implosión*. Porque en efecto lo que muere hoy no es el arte, sino esa manera de concebirlo como región autónoma y auto-contenida que lo justificaba desde su régimen estético de legitimación, para exigirle desde su mismo interior otros espacios de reconocimiento. Como si esa borradura de fronteras que tal implosión acarrea, abriese otros espacios y otros socios para su actividad como práctica.

En la sugestiva “*Pequeña etnografía del arte contemporáneo*” que Ives Michaud propone como estrategia para indicar algunos de los puntos cruciales de las prácticas artísticas contemporáneas, podemos encontrar elementos claves para entrever la contundencia de esta borradura de fronteras y sobre todo para rescatar los nuevos territorios, las nuevas facetas y las nuevas funciones que aparecen ahora configurando el escenario complejo en el cual se despliegan estas prácticas. Resaltemos para nuestros propósitos algunos de ellos:

1. “Cuando se dice que el dispositivo (de las obras) debe producir una experiencia, el acento puesto sobre la obra se desplaza hacia su efecto y la interacción *espectador–regardeur*. Este tipo de dispositivo es fundamentalmente “in-ter-activo”, para utilizar la palabra maestra” (Michaud, 2007, 31–32).

Bourriaud explicita esta interactividad así: “Los artistas que proponen como obras de arte: a) momentos de lo social, b) objetos productores de lo social, utilizan también, a veces, un *marco relacional* definido *a priori* para obtener principios de producción. La exploración de las relaciones existentes, por ejemplo, entre el artista y el encargado de la galería, puede determinar las formas y el proyecto” (Bourriaud, 2008, 37).

Esta interactividad que se vuelve entonces relacional, o transaccional no es, como se ve, dominio exclusivo de las prácticas artísticas. De hecho, la comparte por ejemplo con la publicidad. “Y ésta es otra de las características de la situación, la de la cercanía, la connivencia y la casi confusión entre arte contemporáneo y publicidad. La complicidad se refiere tanto al contenido como a las formas y al procedimiento” (Michaud, 2007, 34)³⁷.

Ladagga ha hecho de este tipo de interactividad el objeto de su texto *Estéticas de la emergencia*, justo al afirmar que:

el presente de las artes está definido por la inquietante proliferación de un cierto tipo de proyectos, que se deben a las iniciativas de escritores y artistas quienes, en nombre de la voluntad de articular la producción de imágenes, texto o sonidos y la explotación de las formas de la vida en común, renuncia a la producción de obras de arte o a la clase de rechazo que se materializaba en las realizaciones más comunes de las últimas vanguardias, para iniciar o intensificar procesos abiertos de conversación (de

[167]

37. Dice Michaud: “No sorprende mucho que una cantidad respetable de artistas hayan sido o sean profesionales de la publicidad: diseñadores gráficos, creativos, directores de agencias, agentes... (hasta el punto que) el curador y el agente de publicidad se van confundiendo aun cuando llevan una doble vía”. (Michaud, 2007, 36)

improvisación), que involucren a no artistas durante tiempos largos, en espacios definidos, donde la producción estética se asocie al despliegue de organizaciones destinadas a modificar estados de cosas en tal o cual espacio, y que apunten a la constitución de ‘formas artificiales de vida social’, modos experimentales de coexistencia. (Ladagga, 2006, 21-22)

2. Otra transformación que acaece es la gran mutación que sufre la figura moderna del artista: paso del artista productor –ese que reclamara W. Benjamin en su conferencia Reflexiones, en abril de 1934– es decir, no ya creador sino “trabajador revolucionario en los medios de producción artística, en las “técnicas de los medios de comunicación y sobre todo en los aparatos de la cultura burguesa” – al artista como etnógrafo.

[168]

En este “nuevo paradigma” como lo denomina Hal Foster, “el objeto de la contestación sigue siendo en gran medida la institución burgués–capitalista del arte (el museo, la academia, el mercado y los medios de comunicación), sus definiciones exclusivistas del arte y el artista, la identidad y la comunidad. Pero el tema de la asociación ha cambiado: es el otro cultural y/o étnico en cuyo nombre el artista comprometido lucha las más de las veces” (Foster, 2001, 177). Cambio de escenario si se quiere: desde una actividad

definida en términos de una relación económica –la de la producción– hacia el espacio de las relaciones de identidad cultural.

No obstante entre ambos espacios, hay supuestos comunes que son el escenario de la lenta y a veces traumática transformación de un nuevo reparto de lo sensible que debe modificarse:

a. El supuesto de que “El lugar de la transformación política es asimismo el lugar de la transformación artística”.

b. El supuesto de que “este sitio está siempre *en otra parte*, en el campo del otro –en el modelo del productor, con el Otro social, el proletariado explotado; en el modelo del etnógrafo, con el otro cultural, oprimido poscolonial, subalterno o subcultural–, y de que esta otra parte, este fuera, es el punto de apoyo arquimédico con el que se transformará o al menos *subvertirá* la cultura dominante”. [169]

c. “En tercer lugar, el supuesto de que el artista invocado no es percibido como social y/o culturalmente otro, no tiene sino un acceso limitado a esta alteridad transformadora, y de que si es percibido como otro, tiene un acceso automático a ésta. Tomados en conjunto, estos tres supuestos pueden llevar a un punto de conexión menos deseado con la explicación benjaminiana del autor como productor: el peligro, para el artista como etnógrafo, del “mecenazgo ideológico” (Foster, 2001, 177).

[170] Esta relación entre etnografía y prácticas artísticas tiene que ver con una nueva forma de concebir el trabajo de la antropología –autoconsciente ahora del giro propiciado por el paradigma etnográfico– y que la distingue de su concepción tradicional: “En primer lugar,... la antropología es considerada como la ciencia de la *alteridad*; en este respecto es, junto con el psicoanálisis, la *lingua franca* tanto de la práctica artística como del discurso crítico. En segundo lugar, es la disciplina que toma la *cultura* como su objeto, y este campo ampliado de referencia es el dominio de la práctica y la teoría posmoderna (también, por consiguiente, la atracción hacia los estudios culturales y, en menor medida, el nuevo historicismo). En tercer lugar, la etnografía es considerada *contextual*, una característica cuya demanda a menudo automática los artistas y críticas contemporáneos comparten hoy en día con otros practicantes, muchos de los cuales aspiran al trabajo de campo en lo cotidiano. En cuarto lugar, a la antropología se la concibe como arbitrando lo *interdisciplinario*, otro valor muy repetido en el arte y la crítica contemporáneos. En quinto lugar, la reciente *autocrítica* de la antropología la hace atractiva, pues promete una reflexividad del etnógrafo en el centro aunque en los márgenes conserve un romanticismo del otro” (Foster, 2001,186).

A este giro etnográfico se le une otro factor clave: la doble vía teórica al interior de la antropología: una que “pone el acento en la lógica simbólica, con lo social entendido sobre todo en términos de sistemas de intercambio; la otra (que) privilegia la razón práctica, con lo social entendido sobre todo en términos de cultura material” (Foster, 2001,186).

Este es el espacio en el cual aparecen y se consolidan –según Foster– “dos modelos contradictorios” que dominan tanto la crítica como las prácticas artísticas contemporáneas: o bien la noción de la cultura y por ende de las prácticas artísticas como texto, o bien la nueva versión cifrada en el “anhelo del referente: el giro hacia el contexto y la identidad que opone los viejos paradigmas del texto y las críticas del sujeto” (Foster, 2001,187). No en vano [171] algunos antropólogos adoptaron los métodos textuales de la crítica –literaria, estructuralista– para pensar la cultura como texto; algunos críticos adoptaron los métodos etnográficos para reformular los textos como culturas en pequeño; y añadamos: muchos artistas hicieron y han hecho de su práctica un trabajo etnográfico sobre las huellas (no necesariamente textos) de la cultura.

Esto quiere decir que el artista etnógrafo es la encarnación de una transformación que debe transitar desde el mesianismo polí-

tico del artista comprometido hacia una estética que ha hecho de lo político –es decir de las formas de sociabilidad– el escenario de sus realizaciones³⁸.

[172] Creo que ha sido Gerardo Mosquera quien ha mostrado, sin embargo, la contundencia de este artista etnógrafo al rescatar en las producciones de esas alteridades el famoso paradigma “*Desde aquí*”. Un efectivo reparto de lo sensible que trastoca los supuestos lindes entre las identidades y las alteridades para mostrar cómo el desde aquí pone en diálogo otros tiempos, otros espacios y otros socios. Artistas etnógrafos de sus propios entornos culturales: hurgadores de sus propias huellas mnemotécnicas, que hacen más bien de las prácticas artísticas una especie de trabajo arqueológico sobre los rastros que nos configuran. Lo que Foster denomina “una política del aquí y el ahora, de la contestación inmanente”. (Foster, 2001, 181). No en vano aparecen aquí los desarrollos de una secuencia de investigaciones: “primero de los *constituyentes materiales del medio artístico*, luego de sus *condiciones espaciales de percepción* y finalmente de las *bases corpóreas de esta percepción*”

38. Vale la pena mencionar aquí los sugerentes textos que Laura Quintana ha elaborado en torno a esta relación entre la política de la estética y la estética de la política. (Cfr. Quintana, 2013 y 2016)

(Foster, 1999,189). Digámoslo sin florituras: “el arte, pues, pasó al campo ampliado de la cultura del que la antropología se pensaba que había de ocuparse” (Foster, 2001, 189).

Auténtico *artista radicante* que es capaz de poner en jaque sus propias *raíces* para “poner en escena, poner en marcha las propias raíces en contextos y formatos heterogéneos, negarles la virtud de definir completamente nuestra identidad, traducir las ideas, transcodificar las imágenes, trasplantar los comportamientos, intercambiar en vez de imponer” (Bourriaud, 2009, 22).

3. Por eso aparecen hoy nuevos socios, al aflorar otras afinidades entre estas prácticas. Porque “los artistas contemporáneos no miran mucho del lado de los poetas, los cineastas o los arquitectos, pero sí del lado de los músicos, los creadores de moda y los diseñadores” (Michaud, 2007, 37). [173]

Bourriaud denomina “relaciones profesionales” a este nuevo ámbito de socios: “Las diferentes prácticas de exploración de los lazos sociales, –dice– conciernen a los tipos de relación preexistentes; el artista se inserta en esas relaciones para extraer formas. Otras prácticas buscan recrear modelos socio–profesionales y aplicar esos métodos de producción: el artista actúa entonces en el campo real de la producción de servicios y de mercaderías y busca

instaurar cierta ambigüedad, en el espacio de su práctica, entre la función utilitaria y la función estética de los objetos que presenta”. No en vano muchos artistas contemporáneos “tienen en común la modelización de una actividad profesional, con el universo relacional que le corresponde, como dispositivo de la producción artística” (Bourriaud, 2008, 40–41).

[174] Nuevos socios, que también implican nuevas formas de saber y de transmisión: Esas que reúne el término de *postproducción* que “recoge las formas de saber generadas por la aparición de la red, en una palabra, cómo orientarse en el caos cultural y cómo deducir de ello nuevos modos de producción.” Por eso, “las herramientas más frecuentemente utilizadas para producir tales modelos relacionales sean obras y estructuras formales preexistentes, como si el mundo de los productos culturales y de las obras de arte constituyera un estrato autónomo apto para suministrar instrumentos de vinculación entre individuos; como si la instauración de nuevas formas de sociabilidad y una verdadera crítica de las formas de vida contemporáneas se diera por una actitud diferente con respecto al patrimonio artístico, mediante la producción de nuevas *relaciones* con la cultura en general y con la obra de arte en particular” (Bourriaud, 2007, 8–9).

Nuevos socios en fin, que definen más bien proyectos “constructivistas” y que se “proponen la generación de “modos de vida social artificial”; lo que no significa que no se realicen a través de la interacción de personas reales: significa que sus puntos de partida son arreglos en apariencia –y desde la perspectiva de los saberes comunes en la situación en que aparecen– improbables. Y que dan lugar al despliegue de comunidades experimentales, en tanto tiene como punto de partida acciones voluntarias, que vienen a reorganizar los datos de la situación en que acontecen de maneras imprevisibles, y también en cuanto a través de su despliegue se pretende averiguar cosas más generales respecto a las condiciones de la vida social en el presente” (Ladagga, 2010, 15).

4. Y como si la distensión del tejido compacto que constituía y [175] legitimaba las llamadas bellas artes, exigiese hoy redefinir otros lugares no solo espaciales sino también en redes discursivas para su realización; como esos que emergen ahora como efecto de esa serie de “deslizamientos en la *ubicación* del arte: de la superficie del medio al espacio del museo, de los marcos institucionales a las redes discursivas, hasta el punto de que no pocos artistas y críticos tratan estados como el deseo o la enfermedad, el sida o la carencia de hogar como lugares para el arte”. Esta figura de la ubicación

ha comportado la analogía del mapeado. En un momento importante Robert Smithson y otros llevaron esta operación cartográfica a un extremo geológico que transformó extraordinariamente la ubicación del arte. Pero esta ubicación también tenía límites: podía ser recuperada por la galería y el museo, jugaba al mito del artista redentor (un lugar muy tradicional), etc. Por lo demás, el mapeado en el arte reciente ha tendido hacia lo sociológico y lo antropológico, hasta el punto de que un mapeado etnográfico de una institución o una comunidad es una forma específica del arte específico para un sitio de hoy en día” (Foster, 2001, 189).

[176]

Que Bourriaud haya reconocido aquí en esa especie de cartografía el ámbito de lo *exformal*, es un indicio claro de las nuevas negociaciones que allí se dan; al fin y al cabo este ámbito de lo *exformal* es más bien “el lugar donde se desarrollan las negociaciones fronterizas entre lo excluido y lo admitido, entre el producto y el residuo. El término *exforma* designará aquí a la forma atrapada en un procedimiento de exclusión o de inclusión. Es decir, a todo signo transitando entre el centro y la periferia, flotando entre la disidencia y el poder” (Bourriaud, 2015,11).

5. No en vano el trastrocamiento de las instituciones que administran sus prácticas –museos, galerías, asociaciones, exposiciones,

revistas, bienales, etc.– y sobre todo “la arquitectura de su lugar de exhibición” –edificios provisionales, fabricas desahuciadas, talleres repotenciados o recuperados, espacios públicos “prêt– à–utiliser”– definen otro otros registros de visibilidad de las prácticas artísticas (cfr. Michaud, 2007, 49 sig.).

Hal Foster rescata aquí la transformación de las institución del arte que

(...) pronto dejó de poderse describir únicamente en términos espaciales (estudio, galería, museo, etc.); era también una red discursiva de diferentes prácticas e instituciones, otras subjetividades y comunidades. Ni tampoco pudo el observador del arte ser delimitado únicamente en términos fenomenológicos; era también un sujeto social definido en el lenguaje y marcado por la diferencia (económica, étnica, sexual, etc.). Por supuesto, la derogación de las definiciones restrictivas del arte y el artista, de la identidad y la comunidad, recibió también la presión de movimientos sociales (los derechos civiles, los diversos feminismos, la política sobre la homosexualidad, el multiculturalismo), así como de desarrollos teóricos (la convergencia del feminismo, el psicoanálisis y la teoría fílmica, la recuperación de Antonio Gramsci y el desarrollo de los estudios culturales en Gran Bretaña; la aplicación de Louis Althusser, Lacan y Foucault, especial-

mente en la revista británica *Screen*; el desarrollo del discurso poscolonial con Edward Said, Gayatri Spivak, Homi Bhabha y otros; etc.). (Foster, 2001, 189)

Esto es: nuevo reparto político de lo sensible, nuevas narrativas de las prácticas estéticas, nuevos escenarios de visibilidad de las prácticas artísticas.

El arte expandido o la borradura de fronteras

[178] Los límites, las fronteras y muchas de las barreras que permitían repartir de tal manera lo sensible como para dar lugar a esa especie de panóptico y que terminó por configurar un régimen estético del arte, a la par de esa esfera del gusto que permitió reconocer, segmentar, privilegiar e incluso poner a dialogar las formas variadas de la sensibilidad –el gusto culto del arte, frente al gusto ordinario, banal, de lo popular– esos límites decimos, no han desaparecido, pero sí parecen haberse destemplado, cuando no borrado en este nuevo reparto de la sensibilidad que nos es contemporánea.

Mario Perniola en su texto *El arte expandido* ha hablado de desestabilización del mundo del arte al mostrar cómo “la burbuja especulativa de ese “mundo del arte” surgido a finales de los años cincuenta del siglo XX, caracterizado por la entronización cultural de las vanguardias históricas y cuyo santo patrón fue Marcel Duchamp, ha estallado finalmente” (Perniola, 2016, 7). Y ha estallado porque “estaba minado por las contradicciones internas que lo fueron haciendo siempre más asfixiante y obsoleto.

El guiño cómplice que unía y daba seguridad a quienes formaban parte de este pequeño ámbito, la ostentación de cinismo que les permitía tratar con suficiencia a los profanos”, el escarnio auto-infligido que representaba una especie de coraza con la cual protegerse de cualquier disenso, todas esas técnicas defensivas se fueron desgastando hasta volverse contra quienes las adoptaban: de pronto “el mundo del arte” se encontró ante una opinión pública que le decía: “si vosotros mismos no os tomáis en serio, por qué habríamos de hacerlo nosotros?” (Perniola, 2016, 8). [179]

Hablar de borrado de fronteras no es sinónimo de desplazamiento de los límites del arte; es –como dice Bourriaud– “poner a prueba los límites de resistencia del arte dentro del campo social global. A partir de un mismo tipo de prácticas se plantean

dos problemáticas radicalmente diferentes: ayer se insistía en las relaciones internas del mundo del arte, en el interior de una cultura modernista que privilegiaba lo “nuevo” y que llamaba a la subversión a través del lenguaje; hoy el acento está puesto en las relaciones externas, en el marco de una cultura ecléctica donde la obra de arte resiste a la aplanadora de la “sociedad del espectáculo”. Las utopías sociales y la esperanza revolucionaria dejaron su lugar a micro-utopías de lo cotidiano y estrategias miméticas: toda composición crítica “directa” de la sociedad carece de sentido si se basa en la ilusión de una marginalidad ya imposible, e incluso retrógrada. Hace casi treinta años Félix Guattari bregaba ya por esas estrategias, que son la base de las prácticas artísticas actuales: “Así como pienso que es ilusorio apostar a una transformación de la sociedad, también creo que las tentativas microscópicas, como las experiencias comunitarias, las organizaciones barriales, la implantación de una guardería en la universidad, etc., juegan un papel absolutamente fundamental” (Bourriaud, 2008, 34–35).

[180]

El giro “*fringe*” del arte, giro al límite de sus contornos, puesto en evidencia en la Bienal de Venecia de 2013, titulada “El palacio enciclopédico”, es la muestra fehaciente de esta borradura de fronteras: un “cambio en el paradigma de lo que entendemos por “arte”

y “artista” (Perniola, 2016, 17); al fin y al cabo hay allí “hacedores” que no tienen tal estatuto –inventores, pensadores esotéricos, restauradores, autodidactas y diletantes–, como también objetos, cosas, proyectos, artículos, banderas, exvotos etc., que no ostentan algo así como su condición de obra de arte. Un Palacio enciclopédico que juega más bien a esas clasificaciones y colecciones caprichosas borgianas que evidencian su configuración azarosa y desconcertante, por no decir palimpséslica como la misma cultura.

Nathalie Heinich y Roberta Shapiro han detectado esta transformación y han introducido un neologismo “*artificación*” para referirse a la transformación de una modesta experiencia cotidiana en una actividad institucional reconocida como arte. Ambas autoras distinguen con claridad los pasos de esta metamorfosis: actividades organizativas (creación de espectáculos, constitución de compañías), sociales (inclusión en el ámbito artístico de personas ajenas a él), estéticas (cambio en los criterios de valoración), institucionales (invención de nuevas disciplinas, puesta en marcha de su enseñanza), discursivas (promoción a través de prensa, folletos, radio, televisión, páginas web, redes sociales). Naturalmente, todo esto no lo puede hacer una sola persona, sino que sería la compleja tarea de un equipo que actúa de forma

coordinada en campos diferentes, relacionándolos unos con otros. (Perniola, 2016, 42)

En realidad, este concepto lo que muestra es el modo en que se cruzan estas fronteras entre “artesanía, vida cotidiana, industria, delito, tiempo libre, deporte y arte... Un salto de fronteras discontinuo entre lo que no es y lo que es identificado colectivamente como arte”... una construcción concreta (no una legitimación), es decir “un proceso progresivo de transformaciones materiales, organizativas, formales, etc.” (Perniola, 2016, 44). Como si las prácticas técnicas estuviesen en la base de este nuevo reparto de lo sensible que ha modificado la cultura visual de nuestra época. A lo mejor esto explique la utilización de este término de prácticas artísticas tan frecuente en los análisis contemporáneos; y a lo mejor estemos aquí ante una estrategia de desplazamiento: como si se tratase de “desplazar, dislocar, transformar lo establecido”, para transitar por espacios que antes parecían delimitar territorios precisos (Perniola, 2016, 50-51).

Hablar de borradura de fronteras no connota pérdida de referentes para el arte; implica, sin embargo, prestarle atención a la manera como estas prácticas artísticas hacen posible penetrar hoy socialmente zonas totalmente insólitas. En efecto, ya no es ni el

“texto de la naturaleza”, ni el “texto sagrado”, ni el canon estético, quienes dictan las reglas al “arte”. Es el palimpsesto de la cultura; aún más “Es la *sociedad*, la que da la regla del arte –dice José Luis Pardo–. Solo que esa sociedad no es la sociedad de los sociólogos (es decir, la que podemos concebir como un conjunto de determinaciones culturales o económicas objetivables) sino la que los agentes sociales llevamos –confundiéndola con nuestra propia naturaleza, con nuestros gustos privados e inalienables, puesto que no podemos recordar cuándo ni cómo hemos aprendido todo ese saber sobre la sociedad que en una forma implícita carga hasta nuestras acciones más triviales– incorporada en nuestra conducta y la que, sin tener conciencia de que lo hacemos, legitimamos con cada uno de nuestros comportamientos...Pero es probable que el [183] artista contemporáneo sea más consciente que sus predecesores del hecho de que el arte no puede en cuanto tal resolver ninguno de nuestros problemas. Puede, como mucho, ayudarnos a imaginar cuáles son en verdad esos que llamamos “nuestros (contemporáneos) problemas” (Pardo, 2003, s.p).

He ahí el sustrato de lo que terminamos llamando cultura; y he aquí la manera como las experiencias artísticas cobran sentido por la forma como *exponen* esas tramas: exposición que deja ver aque-

llo que no se ve; que exhibe aquello que no se presenta, para dejar al descubierto los entresijos de lo social³⁹. Dice Bourriaud:

Está claro que el arte de hoy continúa ese combate, proponiendo modelos perceptivos, experimentales, críticos, participativos, en la dirección indicada por los filósofos del Siglo de las Luces, por Proudhon, Marx, los dadaístas o Mondrian. Si la crítica tiene dificultad en reconocer la legitimidad o el interés de estas experiencias es porque no aparecen ya como los fenómenos precursores de la evolución histórica ineluctable: por el contrario, libres del peso de una ideología, se presentan fragmentarias, aisladas, desprovistas de una visión global del mundo.

No es la modernidad la que murió, sino su versión idealista y teleológica.

[184]

39. Con la sutileza que caracteriza sus escritos, Georges Perec lo expresaba así: “Lo que ocurre cada día y vuelve cada día, lo trivial, lo cotidiano, lo evidente, lo común, lo ordinario, lo infraordinario, el ruido de fondo, lo habitual, ¿cómo dar cuenta de ello, cómo interrogarlo, cómo describirlo? Interrogar a lo habitual. Pero si es justamente a lo que estamos habituados. No lo interrogamos, no nos interroga, no plantea problemas, lo vivimos sin pensar sobre él, como si no vehiculase ni preguntas ni respuestas, como si no fuese portador de información. Dormimos nuestra vida en un letargo sin sueños. Pero nuestra vida, ¿dónde está? ¿Dónde está nuestro cuerpo? ¿Dónde nuestro espacio?”. (Perec, 2008)

El combate por la modernidad se lleva adelante en los mismos términos que ayer, salvo que la vanguardia ya no va abriendo caminos, la tropa se ha detenido, temerosa, alrededor de un campamento de certezas. El arte tenía que preparar o anunciar un mundo futuro: hoy modela universos posibles. (Bourriaud, 2008, 11)

Por eso lo que las prácticas artísticas hoy “hacen visibles” está bien estipulado: “aprender a habitar el mundo, en lugar de querer construirlo según una idea preconcebida de la evolución histórica. En otras palabras, las obras ya no tienen como meta formar realidades imaginarias o utópicas, sino constituir modos de existencia o modelos de acción dentro de lo real ya existente, cualquiera que fuera la escala elegida por el artista”. ...El artista habita las circunstancias que el presente le ofrece para transformar el contexto de su vida (su relación con el mundo sensible o conceptual) en un universo duradero. Toma el mundo en marcha: es un “inquilino de la cultura”, retomando la expresión de Michel de Certeau” (Bourriaud, 2008, 12). De allí que tenga como estrategias la “práctica del bricolaje y del reciclaje de lo cultural, en la invención de lo cotidiano y en la organización del tiempo”.

Y concluye:

Nada más absurdo que afirmar que el arte contemporáneo no desarrolla proyecto cultural o político alguno y que sus aspectos subversivos no tienen base teórica: su proyecto, que concierne tanto a las condiciones de trabajo y de producción de objetos culturales como a las formas cambiantes de la vida en sociedad, le parecerá insípido a los espíritus formados en el molde del darwinismo cultural o a los aficionados al “centralismo democrático” intelectual. (Bourriaud, 2008, 12-13)

[186]

Miradas las prácticas artísticas desde esta perspectiva, se comprende por qué Bourriaud pueda caracterizar su despliegue como una auténtica “estética relacional”. Ubicadas en el *intersticio* de lo social (cfr. Bourriaud, 2015, 10-12), las prácticas artísticas se llevan a cabo en la esfera de las interrelaciones humanas, imbricadas en el contexto social en el cual cobran su pertinencia y su eficacia como práctica estética. Al fin y al cabo “El intersticio es un espacio para las relaciones humanas que sugiere posibilidades de intercambio distintas de las vigentes en este sistema, integrado de manera más o menos armoniosa y abierta en el sistema global. Este es en realidad el carácter de la exposición de arte contemporáneo en el campo del comercio de las representaciones: crear espacios

libres, duraciones cuyo ritmo se contrapone al que impone la vida cotidiana, favorecer un intercambio humano diferente al de las “zonas de comunicación” impuestas” (Bourriaud, 2008, 16).

Estética de la emergencia la denomina Reinaldo Ladagga al mostrar cómo en

(...) el presente nos encontramos en una fase de cambio de cultura en las artes, comparable... a la fase de emergencia de esa configuración cultural...de la modernidad estética, que se organizaba en torno a las diversas figuras de la obra como objetivo paradigmático de prácticas de artista que se materializaban en las formas del cuadro o el libro, que se ponían en circulación en espacio públicos de tipo clásico y se destinaban a un espectador o un lector retraído y silencioso... Esa configuración se desplegaba al mismo tiempo que la hacían las formas de organización y sociedad de esa modernidad que Foucault llamaba “disciplinaria”: modernidad del capitalismo industrial y el Estado nacional. Por eso no es causal que ambas cosas entraran en crisis a la vez, hace unas tres décadas, cuando se extenuaba el impulso de las últimas vanguardias, la aparición de nuevas formas de subjetivación y asociación desbordaba las estructuras organizativas del estado social y el capitalismo de gran industria entraba en un período de turbulencia.

Tampoco es casual que fuera precisamente al mismo tiempo que se iniciaba un nuevo ciclo global de protestas... cuando, en diversos focos del globo, comenzaba a esbozarse otra configuración que apuntaba a renovar, tras la impasse del posmodernismo “realmente existente”, la capacidad de las artes para proponerse como un sitio de exploración de las insuficiencias y potencialidades de la vida común en un mundo histórico determinado (Ladagga, 2010, 7-8).

[188]

Proyectos y ejecuciones que implican “formas de colaboración que permitieran asociar durante tiempos prolongados... a números grandes... de individuos de diferentes proveniencias, lugares, edades, clases, disciplinas, la invención de mecanismo que permitieran articular procesos de modificación de estos de cosas locales... (hasta el punto que) un número creciente de artistas y escritores parecía comenzar a interesarse menos en construir obras que en participar en la formación de *ecologías culturales*” (Ladagga, 2010, 9).

Si el arte siempre ha sido relacional, lo que se designa aquí como estética relacional tiene que ver con una forma muy específica de tal relación; en primer lugar con los nuevos escenarios de sociabilidad: la ciudad, la urbanización de la vida colectiva –y por urbanización se toma no solo los emplazamientos sino las formas de

vivirlos– y en segundo lugar, con la urbanización de la cultura –la planetarización de la urbe–: nuevos espacios, nuevos tiempos, y nuevos socios. De allí que los espacios de interferencia entre las prácticas artísticas y las formas particulares de sociabilidad, definen también nuevas formas de realización.

Digámoslo de otra manera con Bourriaud: Asistimos hoy a un nuevo orden relacional que a no dudarlo define otro espacio y otro régimen de identificación de estas prácticas: “Después del dominio de las relaciones entre humanidad y divinidad –dominio en el cual el régimen mimético definía el espacio de reconocimiento de esta actividad poiética–, y luego entre Humanidad y objeto –que nosotros hemos reconocido, para el ámbito del arte, el régimen estético de su identificación– desde los años noventa la práctica artística se concentra en las relaciones humanas” (Bourriaud, 2008, 31). Por ello, “más allá del carácter relacional intrínseco de la obra de arte, las figuras de referencia de la esfera de las relaciones humanas se han convertido desde entonces en “formas” artísticas plenas: así, los *meetings*, las citas, las manifestaciones, los diferentes tipos de colaboración entre dos personas, los juegos, las fiestas, los lugares, en fin, el conjunto de los modos de encontrarse y crear relaciones representa hoy objetos estéticos susceptibles de ser estudiados como tales” (Bourriaud, 2007, 8).

Nueva forma de reparto de lo sensible: algo así como una “sensibilidad colectiva en el interior de la cual se inscriben las nuevas formas de la práctica artística” (Bourriaud, 2007, 8).

[190] Que las “técnicas para el cultivo de las memorias del grupo” se conviertan hoy desde los ámbitos de los estudios culturales en un horizonte privilegiado para mostrar las formas de su funcionamiento es ya un claro indicio para comprender la cultura como una auténtica mnemotecnia. Una cultura –expresa Ladagga– no es solo un conjunto de ideas. “Es un conjunto de ideas, sí, más o menos articuladas, un *patchwork* más o menos bien tejido, pero también un repertorio de acciones con que se encuentra el participante de una escena a la hora de actuar, repertorio que se vincula a un conjunto de formas materiales y de instituciones que facilitan la exhibición y circulación de cierta clase de productos y que favorece un cierto tipo de encuentro con los sujetos a los que están destinadas” (Ladagga, 2010, 22).

En efecto, el espacio de estas prácticas artísticas tiene aquí uno de sus vectores privilegiados: ellas son el *escenario de múltiples memorias* y también ámbito privilegiado de exploración de *nuevas “narrativas” identitarias, particularizantes, singulares*, que despliega sin renunciar por ello a su poder convocante global.

Si hablar de múltiples narrativas significa para muchos poner atención al desfallecimiento de esos grandes relatos que escribían la memoria histórica oficial, para el caso que nos ocupa, esa multiplicidad de narrativas está materializada en una pluralidad de escrituras –es decir, de técnicas para el cultivo de las memorias no necesariamente oficiales (anónimas, a veces anodinas, personales)– que constituyen el sustrato ineludible de las prácticas artísticas. No en vano hace ya unas cuantas décadas que la atención fundamental de ellas se ha centrado en el problema de las memorias: memorias culturales, memorias sociales, multiculturalismos, pluriculturalismos, particularismos, y un gran etc. que desde los ámbitos locales hasta los más extendidos, despliegan la producción de sus prácticas en torno a este tópico.

[191]

Pero como la tentación a que se convierta este terreno de la cultura en el ámbito de unas intervenciones voluntaristas, a veces políticas, a veces con una clara intención redentora o asistencialista, es una tentación bastante frecuente en los terrenos de las prácticas artísticas, bueno es recordar la propuesta de Hal Foster:

Frente a estos peligros –de demasiada o demasiado poca distancia frente al otro, a lo otro, a la otredad cultural...– he abogado por la obra paraláctica que intenta enmarcar al enmarcador

cuando éste enmarca al otro. Este es un modo de adaptarse al contradictorio status de la otredad en cuanto dada y construida, real y fantasmal. Este enmarcamiento puede ser tan sencillo como un pie de foto para un fotógrafo... Sin embargo, tal reenmarcamiento no es suficiente por sí solo. Una vez más la reflexividad puede llevar a un hermetismo, incluso un narcisismo, en el que el otro es oscurecido, el yo pronunciado; puede también llevar a un rechazo del compromiso sin más. ¿Y la distancia crítica qué garantiza? ¿Se ha convertido esta noción en algo de algún modo mítico, acrítico, una forma de protección mágica, un ritual de pureza por sí mismo? ¿Es tal distancia aún deseable, por no decir posible?

[192]

Quizá no, pero una sobreidentificación reductora con el otro no es tampoco deseable. Mucho peor, sin embargo, es una desidentificación criminal del otro. Hoy en día la política cultural, tanto de izquierdas como de derechas, parece atrapada en este callejón sin salidas. En gran medida, la izquierda se sobreidentifica con el otro como víctima, lo cual la encierra en una jerarquía de sufrimiento por la cual los desheredados pueden hacer pocas cosas mal. En mucho mayor medida, la derecha se desidentifica del otro, al cual culpa como víctima, y explota esta desidentificación para construir la solidaridad política mediante el miedo

y la aversión fantasmales. Frente a este callejón sin salida, la distancia crítica podría no ser tan mala idea después de todo. (Foster, 2001, 207)

Si hemos reivindicado en este posible régimen cultural de identificación de muchas de las prácticas artísticas actuales su condición técnica –y por ende la condición técnica de la cultura–, es porque ellas despliegan un saber hacer que en su producir –en su *poíesis*– literalmente “esculpe lugares” y que al descubrir los entresijos de lo social, hacen habitable lo inhóspito. Aquí está la posibilidad de reconocer pues *otro régimen de identificación y por tanto de legitimación del de las prácticas artísticas*.

Digamos, desde este cuadro de enunciación, que estos tres regímenes de identificación del arte que hemos intentando reconocer, [193] no designan –parodiando a Régis Debray– “naturalezas de objetos sino tipos de apropiación por la mirada”, maneras de hacer visibles unas prácticas y unas sensibilidades, modos de configurar relatos y enunciaciones que le dan el reconocimiento del cual gozan en cada uno de tales regímenes. “Si se pueden convertir en “momentos”, en sentido hegeliano, un poco por juego; no olvidemos que somos contemporáneos de las tres a la vez, las llevamos en nuestra memoria genética. Si no están cortados los puentes entre los

comportamientos del animal y del hombre, “entre la cresta y el penacho, el espolón y la espada, los arrumacos del palomo y el baile campestre” (Leroi-Gourhan), aún menos lo están entre la imagen de ayer y la de hoy. Nuestra vida cotidiana activa y desactiva las conexiones de lo visible y cambiamos de vista como se cambia de velocidad” (Debray, 1992, 183-4).

3

Entre la expresividad
y la exterioridad

Dice Hans G. Gadamer en su artículo “Hombre y lenguaje”:

Ningún individuo, cuando habla, posee una conciencia de su lenguaje. Hay Situaciones excepcionales en las que se hace consciente el lenguaje en que se habla. Por ejemplo, cuando nos viene a la memoria una palabra en la que nos apoyamos, que suena extraña o ridícula y que hace preguntar: ¿se puede decir así?. Ahí aflora por un momento el lenguaje que hablamos, porque no hace lo suyo. ¿Qué es, pues, lo suyo?

Creo que cabe distinguir aquí tres elementos. El primero es el *auto-olvido* esencial que corresponde al lenguaje. Su propia estructura, gramática, sintaxis, etc., todo lo que tematiza la ciencia, queda inconsciente para el lenguaje vivo... Cuanto más vivo es un acto lingüístico es menos consciente de sí mismo. Así, el *auto-olvido* del lenguaje tiene como corolario que su verdadero sentido consiste en algo dicho en él y que constituye el mundo común en el que vivimos. (Gadamer, 1992, 149-50), *Resalto*.

Que este proceso de “naturalización” sea el requisito ineludible para que el lenguaje despliegue toda su eficacia y todo su poder constitutivo, es ya el indicio claro de que tal proceso configura los “terrenos” en los cuales nos sentimos como en casa. Y hablamos de “terrenos” para resaltar el hecho de que las famosas “configuraciones de mundo” –las hemos llamado nosotros procesos culturales o memorias colectivas– no son más que esos espacios de confianza en los cuales afincamos nuestros enclaves de reconocimiento tanto individuales como colectivos. Auténtica experiencia del “nativo”, que vive sus construcciones culturales como si fuesen “lo más natural del mundo”: reglas implícitas de ese juego –de la cultura–⁴⁰ que configura tales construcciones y que solo un “explorador” ajeno a ellas puede tomar como “invenciones”, aún a costa de que tal “*descubrimiento*” desate la ira de aquellos nativos que han de cobrarle caro tal profanación.

[198]

A ello aludía Ludwig Wittgenstein cuando en su *Big Typescript* advertía cómo “los (salvajes) nativos poseen juegos (o al menos nosotros los llamamos juegos) para los que no tienen catálogos de reglas escritas. Pensemos ahora en un explorador que visite su

40. Reglas I, las llama José Luis Pardo. (Cfr. Pardo, 2004)

país y componga listas de reglas para dichos juegos”. Y concluía: El filósofo hace exactamente algo perfectamente análogo” (Wittgenstein *Big Typescript* MS 23; 426), (Cf. Ronchi, 1996, 22). Como si su labor consistiese en elaborar algo así como en un acta notarial en la cual se explicitasen los contratos que implícitamente allí se han acordado: descripción de las reglas de sus lenguajes, de sus ritos, de sus mitos, de sus producciones, etc., reglas II que terminan casi siempre “naturalizando esas reglas implícitas al convertirlas –por oposición a su elaboración “racional”– en la parte natural: algo ya dado y evidente.

Ahora bien, ese “terreno” natural(izado) sobre el cual y en el cual hemos inscrito un contrato que (nos) asegurase una especie de relación de confianza entre las palabras y las cosas –contrato [199] que en aras de la precisión ha sufrido muchas modulaciones que lo han adecuado a la medida de las necesidades–, ese terreno natural decimos, sufrió hace ya más de cien años una tremenda falla geológica que además de haberlo desestabilizado –al dejar ver que no era tan “natural” ni tan evidente”–, dejó sin piso este acuerdo que lo sostenía, para sacar a flote unos estratos profundos que solo ahora con esta conmoción salían a flote. Digámoslo de un modo breve: se rompió el contrato entre cosas y palabras: se fracturó la confianza

entre las primeras como datos evidentes y naturales que preexisten a cualquier intervención humana y las segundas como signos con los cuales referenciamos, aludimos, o intentamos comprenderlas.

[200] Muchos fueron los acontecimientos que propiciaron tal falla, como también fueron muchos los “sismógrafos” que la detectaron en sus respectivos “aparatos” teóricos. Bástenos para nuestros intereses mencionar algunos de los acontecimientos acaecidos en torno a los fenómenos del lenguaje y de las prácticas artísticas para intentar explorar esas nuevas reconfiguraciones que tal conmoción produjo. Dígalo si no esa especie de giro ontológico que desde la filosofía hermenéutica situó el debate en torno al problema de la comprensión, rescatando al lenguaje de su concepción instrumental para recuperar en él su condición constitutiva. Díganlo si no, las investigaciones lógicas y la filosofía del lenguaje ordinario que la filosofía analítica anglosajona construyó alrededor de los ya famosos “juegos de lenguaje”. Díganlo si no las investigaciones “lingüístico semióticas” que desde fines del siglo XIX y al indagar por los problemas de la comunicación, configuraron el rico y complejo campo de los “estudios estructurales” que se ocuparon no solo de tales sistemas de comunicación sino de muchos otros fenómenos humanos que, desde el psicoanálisis hasta la historia

de las religiones, la historia del arte o la etnología, aparecían ahora como despliegues del llamado orden de lo simbólico (Cfr. Pardo, 2001).

Hemos hablado de un contrato roto, en alusión, se comprende, al sugestivo capítulo que George Steiner en su libro *Presencias reales* (Steiner, 1991, 118–120), dedica a este tema al ubicar entre 1870 y 1930 esa que él llama ruptura entre “lenguaje y referencia externa”, y al reconocer en Mallarmé y en Rimbaud a los artífices de tal acontecimiento.

En rigor deberíamos hablar de un “supuesto” contrato; mejor dicho de un contrato del hombre con el lenguaje que, para su cabal funcionamiento debe estar siempre supuesto, porque no puede develar que él no es más que *una* forma (entre otras) de legitimar [201] y de comprender nuestra condición humana. Al fin y al cabo tal contrato surge cuando se constata que entre las palabras y las cosas se ha abierto un abismo –una desconfianza– que solo puede repararse cuando a las palabras se les exige el que se refieran correctamente –ortopedia– a las cosas.

Por eso podemos decir que tal contrato solo tiene razón de ser cuando el origen de la pregunta por lo humano, –lo que hemos denominado el espacio de la hominización– se ha transformado en

la pregunta por el origen del hombre, privilegiando ya una temporalidad que discurre desde un origen primigenio y que convierte tal preguntar en una determinación causal. Basta recordar como ejemplo el mito hebreo de la “creación del mundo” para corroborar lo que aquí decimos, tanto como mutación de la pregunta por lo humano, como por un contrato originario roto, y sobre todo por la forma como desde tal mito se da cuenta del surgimiento del lenguaje⁴¹.

41. He aquí las referencias precisas tomadas del libro del Génesis:

Cap. 1.1 *En el principio creó Dios los cielos y la tierra.*

1:26 Y dijo Dios: “*Hagamos al ser humano a nuestra imagen, como semejanza nuestra, y manden en los peces del mar y en las aves de los cielos, y en las bestias y en todas las alimañas terrestres, y en todas las serpientes que serpean por la tierra.*

[202]

1:27 *Creó, pues, Dios al ser humano a imagen suya, a imagen de Dios le creó, varón y mujer los creó.*

2:19 Y el Señor Dios formó del suelo todos los animales del campo y todas las aves del cielo y los llevó ante el hombre *para ver cómo los llamaba, y para que cada ser viviente tuviese el nombre que el hombre le diera.*

2:20 *El hombre puso nombres a todos los ganados, a las aves del cielo y a todos los animales del campo...*

3:8 Oyeron luego el ruido de los pasos del Señor Dios que se paseaba por el jardín a la hora de la brisa, y el hombre y su mujer se ocultaron de la vista del Señor Dios por entre los árboles del jardín.

3:9 El Señor Dios llamó al hombre y le dijo: “¿Dónde estás?”

Con todos los matices que habría que realizar, propongamos para nuestro interés una apretada síntesis de las consecuencias y de los efectos que este arquetipo de contrato produjo y sigue produciendo en muchos fenómenos de nuestra cultura:

En primer lugar, somos herederos de una tradición cuyos puntos de referencia son contundentes. Por lo pronto, una concepción de(l) mundo que ha separado de forma radical realidad y lenguaje: una realidad cuya existencia dada, autónoma aparece como existencia previa a cualquier experiencia posible –vale decir, como pre-existente– y un lenguaje como vehículo, mejor aún como instrumento de conocimiento.

Palabras y cosas se configuran así como eventuales orillas de un río cuyo “cauce” debe segmentarse de tal suerte que entre ambas [203] pueda y deba definirse una especie de correspondencia biunívoca,

3:10 Éste contestó: “Te oí andar por el jardín y tuve miedo, porque estoy desnudo; por eso me escondí.”

3:11 Él replicó: “¿Quién te ha hecho ver que estabas desnudo? ¿Has comido acaso del árbol del que te prohibí comer?”

3:12 Dijo el hombre: “La mujer que me diste por compañera me dió del árbol y comí.”

3:23 Y le echó el Señor Dios del jardín de Edén, para que labrase el suelo de donde había sido tomado.

hasta el punto que su reconocimiento y legitimación puede literalmente verse en su completa adecuación (entre palabras y cosas) cuya garantía es “la verdad”⁴².

“No es que haya un mundo interior y otro exterior entre los cuales se tiende el puente de las palabras, dice Nestor Braunshtein: es que son las palabras las que hacen al lado de adentro y al lado de afuera del yo” (Braunstein, 2008, 26).

Y continúa: “Es, y no por mera coincidencia, lo que nos enseña Heidegger cuando habla del puente que “congrega a la tierra, en cuanto comarca, en torno al río” (Cfr. Braunstein. 2001, 233–236). “La actividad constructora engendra los lugares y hace del espacio un producto histórico”. Por la arquitectura, por la construcción humana, se engendran las dos riberas del río; antes, el río se deslizaba en un mundo sin sentido; luego se hizo el puente y con él, se crearon las dos márgenes de la corriente. Del mismo modo:

[204]

42. El esclarecedor texto que Martín Heidegger dedicó a la *Doctrina de la verdad según Platón*, es una profunda reflexión sobre este problema que aquí hemos insinuado: no sólo por la mutación en el concepto de verdad sino también por los efectos colaterales de tal mutación que señala con toda precisión los albores del ejercicio filosófico. (Cfr. Martín Heidegger (1953). *Doctrina de la verdad según Platón*. Versión castellana por Juan David García Bacca. Escuela de Filosofía Universidad ARCIS)

es la palabra que cuenta un recuerdo la que congrega a los islotes dispersos en un “yo” que represente, sin serlo, engañosamente, a una subjetividad” (Braustein, 2008, 26-7).

Resuena aquí esa obsesión por querer apresar y dar cuenta del *sentido* de(l) mundo, –y digo obsesión porque se convirtió para nosotros incluso en la pregunta fundamental del pensamiento filosófico (la pregunta por la esencia)–, porque también aquí al sentido se le retiró del ámbito donde acontece –el lenguaje– para instalarlo como “esencia”, y depositarlo *en* las cosas: se “cosificó” el sentido, y esto, en su doble acepción: o bien porque se convirtió en cosa, más específicamente en *una parte* de la cosas que debía ser más fundamental; o bien porque el sentido se comprendió y se interpretó *desde* las cosas, Si su cosificación permitió la configuración de las ya clásicas “teorías del conocimiento” (gnoseologías, pero también ciertas lógicas, gramáticas, y más de una epistemología), su comprensión desde las cosas permitió la emergencia de los discursos metafísicos que como ontologías desplegaron lo que Martín Heidegger reconoció como *Metafísica de la presencia*⁴³.

[205]

43. Fue Nietzsche quien así lo entrevió. He aquí dos aforismos: “*No buscar el sentido en las cosas, sino introducirlo.*” (F. Nietzsche. *Fragmentos póstumos* 6(15). Verano 1886–7). “¿*Qué es lo único que puede ser el conocimiento? “Interpretación”, no “explicación”.* F.

En segundo lugar, somos también herederos de una tradición que ha comprendido el “saber–hacer” del arte como una especie de *forma pero alterna* de relación con las cosas. Tal comprensión puede desplegarse o bien porque se mira su hacer desde la realidad misma –poco más da si ésta es la llamada realidad “natural” o su contrapartida: la realidad humana–; o bien porque se lo explica como una forma de saber desde su *relación referencial* con las cosas –sea como intermediario, como expresión, o como reflejo- frente a las cuales legitima así su pertinencia–.

[206] Arte y realidad vuelven de nuevo a comparecer como dos orillas de un río cuyo “cauce” *debiera* segmentarse en forma idéntica, pero que en rigor “deja mucho qué desear”, porque tal segmentación resulta la mayoría de las veces *ambigua*. Frente a la adecuación verdadera que sirve como horizonte para el lenguaje, este hacer poiético tiene en la *buena* referencialidad su posible reconocimiento y en lo verosímil su garantía: eso que en términos coloquiales llamamos “la belleza”.

Nietzsche. *Fragmentos póstumos*. 2(86). V. P. 604. Otoño 1885-86.

Y fue Heidegger –entre otros– quien reconoció en tal proceder el ya famoso “olvido del ser: en palabras suyas: “mirar el ser desde lo ente”.

Ha sido Georges Didi-Huberman quien ha puesto de relieve en sus recientes trabajos cómo las implicaciones de esta forma de concebir el arte tienen su mayor fuerza retórica en la disciplina de la historia del arte.

Los libros de historia del arte saben –defiende Huberman en su texto *Ante la imagen*–, sin embargo, darnos la impresión de un objeto verdaderamente captado y reconocido bajo todas sus caras, como de un pasado elucidado sin resto. Todo en él parece visible, discernido. Fuera el principio de incertidumbre. Todo lo visible parece leído, descifrado según la semiología asegurada –apodíctica– de un diagnóstico médico. Y todo ello hace, dicen, *una ciencia*, una ciencia fundada, en última instancia, sobre la certeza de que la representación funciona unitariamente, de que es un espejo exacto o un cristal transparente y de que, en el nivel inmediato (“natural”), o bien en el trascendental (“simbólico”), habrá sabido traducir todos los conceptos en imágenes, todas las imágenes en conceptos. Finalmente, que todo pega perfectamente y que todo coindice en el discurso del saber. *Poner la mirada sobre una imagen del arte se convierte entonces en saber nombrar todo lo que vemos –de hecho: todo lo que leemos en lo visible–*. Hay en ello un modelo implícito de la verdad que superpone de manera extraña el *adaequatio rei et intellectus* de

la metafísica clásica a un mito –positivista en sí mismo– de la omnitransductibilidad de las imágenes.

Nuestra pregunta es, pues, la siguiente: ¿Qué oscuras o triunfantes razones, qué angustias mortales o qué exaltaciones maníacas han podido llevar a la historia del arte a la adopción de semejante tono, de semejante retórica de la certeza? ¿Cómo ha podido constituirse –y con tanta evidencia– semejante cierre de lo visible sobre lo legible y de todo ello sobre el saber inteligible? (Huberman, 2010, 13–14)

[208]

Como puede deducirse, resuena aquí de nuevo el mismo problema que reconocíamos en el lenguaje: que “el sentido ya está dado, y que se trata solo de *manifestarlo*, es decir de *re-presentarlo*. Y de nuevo dos vías para legitimarlo: bien porque el arte es una forma de tal hacer –mímesis– como *téchne*; bien porque es una forma de conocer –*aisthesis*– que tendría la particularidad de (pre)ocuparse de las “envolturas” del sentido.

En tercer lugar, somos también herederos de una tradición que ha hecho de esta “concepción de(l) mundo” el sustrato de sus técnicas de interpretación. Michel Foucault ha sintetizado así esto que aquí decimos: “Creo que cada cultura –dice–, es decir, cada forma cultural de la civilización occidental, ha tenido su sistema

de interpretación, sus técnicas, sus métodos, sus formas propias de sospechar que el lenguaje quiere decir algo distinto de lo que dice, y entrever que hay lenguajes aparte del mismo lenguaje”.

Y precisa así ambas sospechas: Que el lenguaje no dice con exactitud lo que dice, vale decir que “el sentido que se atrapa y que es inmediatamente manifiesto no es, quizá, en realidad, sino un sentido menor que protege, encierra y que a pesar de todo, transmite otro sentido, siendo este sentido a la vez el sentido más fuerte, el sentido “de abajo”. Esto es lo que los griegos llamaban la *allegoría* y la *hiponia*” y –añadamos– lo que da razón de existencia a la “hermenéutica” como técnica de interpretación”.

Que haya lenguaje aparte del lenguaje mismo quiere decir que “el lenguaje desborda, de alguna manera, su forma propiamente verbal, y que hay muchas otras cosas en el mundo que hablan y no son lenguaje. Esta sería... en forma muy burda, la *semainon* de los griegos y que –añadamos nosotros– legitima la consolidación de la semiótica como forma de análisis (Foucault, 1981, 25 sig). [209]

Las formaciones históricas –y por ende los regímenes de identificación del arte de los que hemos hablado– materializan maneras muy específicas de comprensión del lenguaje cuyos alcances sobrepasan su referencia a los sistemas lingüísticos. Son estas

formas comprensivas–de–mundo las que aparecen reconocidas *a posteriori*, bien como mentalidades o quizá como “*epistemes*” por parte de un trabajo histórico, o bien como configuración de los imaginarios, como “regímenes de visibilidad” cuando se miran bajo la “actualidad” de su formación.

[210] De allí que sea factible reconocer una íntima relación de pertenencia entre estos “modos de comprensión del mundo” y unas reflexiones en torno al lenguaje cuyo propósito sobrepasa el interés teórico para convertirse en una *forma de legitimación* de estos esquemas comprensivos. Hasta el punto que podríamos decir que el devenir de estas teorías sobre el lenguaje despliegan auténticas maneras diferentes de plantear “lecturas de(l) mundo” en el pleno sentido semiótico que esta expresión tiene. Baste recordar los vínculos tan particulares que se encuentran entre las teorías del signo, del “sistema del lenguaje”, de sus “formas de operar”, de su lógica inmanente, de sus diferentes componentes etc., y las diversas formas del “saber” o si preferimos aún, de las “visiones del mundo” que le son contemporáneas, para constatar lo que aquí decimos: El problema del lenguaje es un problema de “lectura–escritura” del mundo”.

Por eso las técnicas exegéticas que nuestra cultura pone en funcionamiento, los procesos metódicos que elabora para explicitar, explicar o comprender el mundo –eso que Foucault caracteriza como *sistemas de interpretación*–, son el efecto que producen en superficie esta serie de acontecimientos. Al fin y al cabo toda forma de interpretación viene acompañada explícita o implícitamente de una manera de concebir [o de sospechar de] el lenguaje, es decir de comprender el mundo; o como dice Gadamer, de la “adquisición de la familiaridad y conocimiento del mundo mismo, *tal como nos sale al encuentro*” (Gadamer, 1992, 148). He aquí dos ejemplos: La concepción ternaria del “signo como signatura de las cosas” desplegada por las Gramáticas especulativas cruza el *comentario* como técnica exegética que *superpone* la hermenéutica en la [211] semiología⁴⁴: no en vano, saber qué es un signo es saber dónde

44. “Llamamos hermenéutica al conjunto de conocimientos y técnicas que permiten que los signos hablen y nos descubran sus sentidos; llamamos semiología al conjunto de conocimientos y técnicas que permiten saber dónde están los signos, definir lo que los hace ser signos, conocer sus ligas y las leyes de su encadenamiento: el siglo XVI superpuso la semiología y la hermenéutica en la forma de la similitud. Buscar el sentido es sacar a luz lo que se asemeja. Buscar la ley de los signos es descubrir las cosas semejantes. La gramática de los seres es su exégesis”. (Foucault, 1971, 38)

están y cómo operan. La concepción binaria del signo como enlace representativo entre dos ideas –la de la cosa representada y la cosa que representa⁴⁵– ronda la “época” de la *crítica* como soporte sobre el cual se establecerán los alcances y los límites de toda forma de conocer, *disolviendo* ahora la semiología en la hermenéutica –que es como decir profanando el signo– a partir de su condición representativa.

[212] Pues bien, este inmenso *mundo* –ancho y a veces ajeno como lo describió Ciro Alegría– es el que, en la encrucijada histórica entre los siglos XIX y XX se ha sacudido en unos territorios más que en otros, para dejar entrever con el socavamiento de sus cimientos otros estratos que habían permanecido hasta ahora ocultos, y para mostrar por contrapartida que hay otros espacios para plantear estas relaciones entre lenguaje, arte y “realidad”.

45. “Cuando uno considera un objeto en sí mismo y en su propio ser, sin importar la vista del espíritu a aquello que él puede representar, la idea que uno tiene de él, es una idea de cosa, como la idea de la tierra, del sol. Pero cuando no se mira un objeto más que como *representando otro*, la idea que uno tiene de él es una *idea de signo* y ese primer objeto se llama signo. Es así como uno mira cotidianamente los *mapas* y los *cuadros*: así el signo encierra dos ideas: la una, de la cosa que representa; la otra, de la cosa representada; y su naturaleza consiste en excitar la segunda por la primera”. (Arnould, 1965, 52-3)

Mejor dicho, la falla geológica a la que estamos aludiendo dejó ver por lo menos tres fisuras: que *el problema ya no es lenguaje sino la escritura*; que no se trata tanto de *buscar un sentido-ya-dado* cuanto de comprender su acontecimiento: la *instauración de sentido*; y que si el comentario y la crítica se sostenían en una forma particular de concebir el lenguaje como instrumento, la opción *analítica* –con sus diversas estrategias– exploraba las indagaciones de las estructuras de los códigos sígnicos para *disociar* hermenéutica y semiología, al desplegar otros espacios de análisis.

Ahora bien; contra toda ilusión continuista, progresiva y lineal en los procesos históricos, hemos de reiterar el hecho de que no estamos ante “otras formas alternas” de comprender el lenguaje, el sentido y la interpretación que simplemente se “sumarían” a las teorías anteriores. Esta conmoción nos sitúa –querámoslo o no– en otros terrenos y en otros espacios, porque emergen ahora estratos profundos que la falla sacó a la superficie y que en su variada composición, dejan entrever por lo menos tres acontecimientos cruciales: el sentido se convierte en problema y la necesidad de pensarlo en una exigencia; el rescate de la condición de huella del significante implica reconocer en la inscripción el trazo que instauro sentido; y la recuperación de la pregunta por el hacer del [213]

arte, requiere reivindicar en su *téchne* la configuración de un espacio que al inscribirse, pone en relación dos cuerpos, dos materias que se afectan (*aisthesis*).

Despleguemos un poco más estos tres acontecimientos:

[214] Que el sentido se convierta en problema implica reconocer de entrada que ni *pre-existe* como un posible –porque no es un modelo ideal, utópico–; ni *sub-siste* como un real –porque no es esencia ni sustrato oculto–, ni *in-siste* como una actual –porque no es un simple juego pragmático–; en suma, *ex-siste* (está arrojado fuera de) como pura potencia, como virtualidad que al actualizarse, se realiza, dando lugar a su posterior naturalización. Ya lo sospechaba Nietzsche al sentenciar en uno de sus aforismos que “las cosas no tienen sentido;(que) damos sentido a las cosas”. Y así lo desarrollaron las investigaciones sobre su carácter estructural que, recuperándolo de los dominios de la filosofía a la cual se le había hipotecado, lo convirtieron en el problema crucial del lenguaje, al señalar que “el problema del lenguaje, es el problema del sentido” (cfr. Pardo, 2001, 20 sig.).

Rescatar el significante en su condición de huella, de trazo que instauro sentido, requiere cuando menos comprender que no hay posibilidad de sentido por fuera de una inscripción que lo actuali-

ce; o lo que a la postre viene a ser lo mismo, que toda inscripción es un acto de apropiación. A esta forma de la exterioridad del sentido, a este acto de instauración, lo designó Jacques Derrida *archi-escritura*, al reconocer en ella una inscripción generalizada.

Creemos que la escritura generalizada –dice– no es sólo la idea de un sistema a inventar, de la característica hipotética o de una posibilidad futura. Pensamos, por el contrario, que la lengua oral pertenece ya a esta escritura. Pero esto supone una modificación del concepto de escritura que por ahora no hacemos más que anticipar. Suponiendo, incluso, que no se dé ese concepto modificado, que se considere un sistema de escritura pura como una hipótesis para el futuro o como una hipótesis de trabajo, ¿un lingüista debe, frente a esta hipótesis, negarse los medios para pensarla y para integrar la formulación en su discurso teórico? (Derrida, 1971, 72)

[215]

Al fin y al cabo “si ‘escritura’ significa inscripción y especialmente la institución durable de signos (y este es el único núcleo irreductible del concepto de escritura,) entonces la escritura en general cubre todo el dominio de los signos lingüísticos” (Culler, 1992, 93).

Recuperar la pregunta por el hacer del arte, implica comprender que su práctica, lejos de ser una duplicación –pero exterior– de la

realidad en cuanto se vale de los datos sensibles, es un producir que en su inscripción “deja huella” del trajinar humano (por eso sus producciones son también artefactos de transmisión); y huella como co-presencia de dos cuerpos que al estar en una relación de mutua afectación, configuran el “lugar en el que los fenómenos devienen sentidos y adquieren sentido”. Justamente esta “capacidad de ser afectados –una capacidad compuesta de espacios y tiempos pre-subjetivos y pre-objetivos– es lo que se llama sensibilidad”, dice José Luis Pardo (1992, 33): Este es el espacio de la *aisthesis*, decimos nosotros.

[216] La presencia de estos tres acontecimientos que ahora salen a la superficie –el sentido, la *archi-escritura*, la afección– no debe opacar sin embargo la contundencia de las transformaciones que sacudieron los territorios en los cuales dichos acontecimientos afincaron sus espacios; razón por la cual debemos al menos prestar atención a algunos de los fenómenos que como consecuencia de tal conmoción han salido ahora a flote. De la mano de esta perspectiva analítica que ahora emerge, explicitemos algunos de sus supuestos y de sus consecuencias.

Hemos reiterado una hipótesis que nos ha servido de derrotero para el ejercicio que estamos realizando: que la manera como

nuestra tradición occidental comprendió y legitimó lo que ella misma inventó como “arte”, es heredera de la forma como ella también comprendió al lenguaje. Y hablamos en singular (“la” manera) porque, esta complicidad entre arte y lenguaje permanece como supuesto generalmente implícito, más allá de las modulaciones que sería necesario reconocer en sus diversas configuraciones históricas. Digámoslo de otro modo: La sentencia horaciana “*ut pictura poesis*” que podemos traducir “como el arte el lenguaje” cruza de cabo a rabo toda la historia de occidente hasta bien entrado el siglo XX, especificando por lo demás una comprensión del lenguaje como duplicación del pensamiento y una caracterización del arte como su representación duplicada que terminó por someter la legitimación de su práctica a los argumentos de sus teorías [217] lógicas, gramaticales o filosóficas.

La falla geológica a la que venimos aludiendo también desestabilizó esta relación cómplice, y a pesar del poco ruido que produjo, los efectos en profundidad fueron tan contundentes que merecen el que nos detengamos en ellos para entrever sus consecuencias.

Jacques Derrida, –uno de esos geólogos que registró esta falla– detectó en lo que él llamó *logo-centrismo*, el núcleo central de la tradición metafísica de la filosofía que su trabajo de-constructivo

analizó en sus supuestos y subvirtió con la explicitación de sus transformaciones, justo cuando hizo de la *archi-escritura* el sismógrafo de su conmoción. Retengamos algunas las implicaciones de este logocentrismo. En efecto:

1. Cifrar la creencia en el “logos” y en especial en el “*logos apofántico*” es reivindicar en el lenguaje su carácter denotativo y descriptivo y por consiguiente privilegiar como criterio de funcionamiento su condición de verdad o falsedad. “Todo discurso –todo “logos”– significa algo (*semantikós*); pero todo discurso no es denotativo (*apofántico*): solo lo es aquel al que corresponde decir verdadero o falso”, dice Aristóteles en su tratado *De la interpretación*. Y añade: “Mientras que toda sentencia o juicio tiene significado... no [218] todas pueden llamarse proposiciones. Llamamos solamente proposiciones a las que tienen en sí verdad o falsedad” (Aristóteles. *De la expresión o interpretación*, 17a, 1973, 257–8).

Doble implicación en esta mirada reductora del lenguaje: por una parte privilegiar la *phoné* –lenguaje verbal– sobre cualquier otra forma de lenguaje justamente como el depositario privilegiado y primero del pensamiento, como el habitáculo en el cual el pensamiento parece estar expuesto en su más prístina inmediatez.

“El sistema del oírse–hablar a través de la sustancia fónica que se ofrece como significante no exterior, no mundano, por tanto no empírico o no contingente, ha debido dominar durante toda una época la historia del mundo, ha producido incluso la idea de mundo, la idea de origen del mundo a partir de las diferencias entre lo mundano y lo no–mundano, el afuera y el adentro, la idealidad y la no-idealidad, lo universal y lo no–universal, lo trascendental y lo empírico, etc.” (Derrida, 1971, 13).

Correlativo a este privilegio corre la otra implicación: subordinar el acto de la escritura, del *gramma*, del “*graphos*”, a la condición de re–duplicación del proceso que acaece en el lenguaje verbal.

La transparencia que se invoca como registro que debe buscar el lenguaje en y para su perfecto funcionamiento no es más que el [219] co–requisito exigido por un *Significado* –esencial claro está– que debe manifestarse en todo su esplendor. De allí que *el significante* aparezca las más de las veces como el obstáculo más persistente que el significado encuentra en su manifestación. Esos actos fallidos, esos lapsus lingüísticos, esos juegos metafóricos e incluso esos efectos chistosos que rodean y horadan continuamente la práctica del lenguaje, son en consecuencia –y desde aquí– simples deslices del significado. *Rechazo* del significante que a la postre no es más

que el rechazo de la *escritura*: ahí está el requisito para que la filosofía se convierta en disciplina del pensamiento y de la razón, en síntesis del logos.

No en vano el *logocentrismo* no es más que la variante metafísica del *fonocentrismo*; y lo es porque las relaciones que se establecen entre la trascendencia del logos –su carácter sustancial– y la materialidad efímera y volátil de la voz –exterioridad liviana y medio transparente– se cimientan en su proximidad cómplice: proximidad de la voz y el ser; proximidad de la voz y el sentido del ser; proximidad de la voz y la idealidad del sentido. El privilegio de la *fonía* lleva irremediablemente a la “creación” de y a la “creencia” en la *logofilia*.

[220] Pero he aquí otra consecuencia: “Dado que la conciencia –dice José Luis Pardo– se ha concebido esencialmente como voz, y el ser como tiempo, el privilegio de la interioridad ha conducido a un desentendimiento de las formas de la exterioridad: de la naturaleza, en beneficio del Espíritu; de la ciudad, en beneficio de la razón como conciencia; del cuerpo como piel sensible, en beneficio del alma”. (Pardo, 1992, 36). Y añadamos: del lenguaje, en beneficio del arte.

Aún más; si el acto de la escritura tiene cuando más la condición de simple duplicación subordinada de la *fonía*, es porque ella (la *fonía*) ha servido incluso para inventar una escritura primigenia que sostiene tanto a la una como a la otra.

En el hombre –dice André Leroi Gourhan–, el pensamiento reflexivo es apto para hacer abstracción de la realidad en un proceso de análisis cada vez más preciso, de manera que unos símbolos constituyen paralelamente el mundo real; es el mundo del lenguaje, gracias al cual queda asegurada la posesión de la realidad. Dicho pensamiento reflexionado que se expresaba concretamente por el lenguaje vocal y la mímica de los antrópidos, probablemente desde su origen adquiere en el paleolítico superior el manejo de representaciones, permitiendo al hombre expresarse más allá del presente material. Sobre los dos polos del campo operatorio se constituyen a partir de las mismas fuentes, dos lenguajes: el de la audición, ligado a la evolución de los territorios coordinadores de los sonidos, y el de la visión ligado a la evolución de los territorios coordinadores de los gestos traducidos en símbolos materializados gráficamente. Esto explicaría el hecho de que los más antiguos grafismos conocidos sean la expresión desnuda de valores rítmicos. Sea lo que sea, el simbolismo gráfico se aprovecha, en relación al lenguaje fonético,

de una cierta independencia: su contenido expresa en las tres dimensiones del espacio lo que el lenguaje fonético expresa en la única dimensión del tiempo. La conquista de la escritura ha sido precisamente la de hacer entrar, mediante el uso del dispositivo lineal, la expresión gráfica en la subordinación completa a la expresión fonética. A estas alturas, la ligazón del lenguaje a la expresión gráfica es de coordinación y no de subordinación. (Gourhan, 1971, 192)

De allí que

privilegiar el habla tratando a la escritura de representación parasitaria e imperfecta de ésta, es una forma de dejar al margen ciertas características del lenguaje o aspectos de su funcionamiento. Si la distorsión, la ausencia, las malinterpretaciones, la insinceridad y la ambigüedad son características de la escritura, entonces distinguiendo la escritura del habla se puede construir un modelo de comunicación que tome como norma el ideal asociado al habla –donde las palabras conllevan un significado– y el oyente puede en principio captar lo que el hablante tiene en mente. (Culler, 1992, 92)

Con ello, la escritura se ha mutado en ese cuerpo en el cual el *logocentrismo* ha hecho el escarnio de lo innombrable: chivo expiatorio de una “culpabilidad” que horadando por todas partes

al lenguaje, no hace más que poner en ejercicio el exorcismo que lo constituye como tal. Quizá por ello al desplazar los errores, los deslices, las corrupciones, las infecciones, y las patologías del lenguaje a la “tiranía de la escritura”, salvamos la inefabilidad del Sentido y la transparencia de la voz.

2. Cifrar la creencia en el “*logos*” y en su correlato el “*fonocentrismo*”, implica como presupuesto la determinación del ser de las cosas como presencia, y la consiguiente exclusión de la grafía y del trazo a la *exterioridad del sentido*.

Que se determine el ser como presencia equivale en últimas a tomar el mundo como lo e-vidente, como aquello que se hace visible desde sí mismo. Por eso bajo él (tras, detrás o sobre... poco importa a la hora de la verdad qué preposición utilicemos) ha de existir –mejor dicho debe existir, porque en rigor es un criterio moral– un mundo no-evidente, in-visible. *Eidos, ousía, sub-jectum (sustancia), stigma, sí del cogito, conciencia, subjetividad, intimidad*, etc., etc., son los nombres que ha tomado ese mundo fundamenter. Dicho en registro lingüístico: el “sentido” de las cosas está en ellas –se dice–; solo que oculto, disimulado, escondido por las formas del aparecer. [223]

No es en vano el que esta determinación de lo evidente desde lo in-visible –lo no–evidente–, comporte en rigor un criterio moral, pues “la opción que la filosofía toma en su origen..., al vincularse a los ideales ascéticos, constituye una decisión determinante a la hora de moldear el camino del pensamiento europeo, una decisión a la que llamaremos desde ahora, *el privilegio de la interioridad*”. (Pardo, 1992, 25). Rechazo de todo aquello que tenga que ver con lo sensible, con las afecciones; o cuando menos –y dado que tal rechazo es en absoluto imposible–, “reducción del exterior al mínimo”, de tal manera que esta reducción permita el “refugio en la interioridad, pues de hecho, la interioridad no es otra cosa que la mínima expresión del exterior” (Pardo, 1992, 26).

[224] El giro tomado por la filosofía cuando hizo de su reflexión la búsqueda de un “orden del significado –pensamiento, verdad, razón, lógica, el Mundo– concebido como existente por sí mismo, como fundamento” (Culler, 1992, 85), solo pudo hacerse cuando la *interioridad* sirvió como receptáculo del ser, o dicho con más propiedad, como depositaria de (la razón de ser de) las cosas y cuando la *exterioridad* se erigía como el lugar peligroso de su presencia, como exposición del ser a los avatares de la existencia; es decir cuando la filosofía se convirtió en metafísica.

Pregunta ineludible por el origen: ¿dónde comenzar entonces? ¿Dónde tiene razón de ser esta forma del preguntar metafísico? “Si el pensamiento no puede comenzar a partir de un presupuesto externo, sea pre-filosófico o extra-filosófico, solo puede comenzar a sí mismo, es decir, constituyéndose a sí mismo como su propio objeto” (Pardo, 1992, 46). Por ello el pensamiento filosófico no puede comenzar su tarea reflexiva si no es suprimiendo todo presupuesto; de hecho, si lo visible es lo sin supuesto, es justamente porque él necesita supuestos. He aquí el espacio de un pensamiento de la interioridad. Y si fue Hegel quien llevó hasta sus últimas consecuencias la tradición filosófica de occidente –al formular como su tarea la “racionalidad absoluta” de este pensamiento de la interioridad–, de su mano podemos rescatar también [225] las implicaciones que dicho pensamiento conlleva:

1. “El comienzo no puede imaginarse si no es sobre un fondo previo y precedente de exterioridad: poblada de representaciones, de intuiciones, de “hechos”.
2. “La filosofía se desarrolla necesariamente en una esfera autónoma con respecto a la exterioridad”.
3. “Esta esfera de la filosofía, solo encuentra su auténtico origen, su cumplimiento y su fundamentación, cuando

procede a la aniquilación de la Exterioridad, a su inserción en la Interioridad” (Pardo, 1992, 47-8).

La historia de una tal forma de pensamiento es la historia de la emancipación de la conciencia respecto a la exterioridad, o lo que viene a ser lo mismo, la aniquilación (de raíz) de la exterioridad: sea naturaleza, sea espacio, sea geografía, sea en últimas “arte”.

Que esta abolición de la exterioridad figure como requisito *sine qua non* del “pensamiento” explica así mismo la determinación de un pensar incondicionado que: (1) “retiene la forma de la *subjetividad-interioridad*” (solo lo que vuelve sobre sí mismo es “sujeto”), (2) conserva el molde de la *sustancia-entidad*” (el sujeto ha de ser sustancia para ser sujeto, y esa sustancia es el espíritu-libertad), y [226] (3) “queda fijado a la *conciencia del yo* (‘concebimos esencialmente el espíritu como consciencia de sí mismo’), que es precisamente lo que nos impide pensar, lo que nos impide comenzar a pensar o dar razón de la razón misma, fundamentar el pensamiento” (Pardo, 1992, 53-4).

“La metafísica ha sido pues una “metafísica de la presencia”, única metafísica que conocemos. “Se podría demostrar –escribe Derrida– que todos los nombres referidos a fundamentos, a principios o al centro han designado siempre el constante de una presen-

cia”. “Se presiente desde ya que el *fonocentrismo* se confunde con la determinación histórica del sentido del ser en general como presencia, con todas las sub-determinaciones que dependen de esta forma general y que organizan en ella su sistema y su encadenamiento historial (presencia de la cosa para la mirada como *eidos*, presencia como substancia/esencia/existencia (*ousía*), presencia temporal como punta (*stigme*) del ahora o del instante (*nun*), presencia en sí del cogito, conciencia, subjetividad, co-presencia del otro y de sí mismo, inter-subjetividad como fenómeno intencional del ego, etc.). El *logocentrismo* sería, por lo tanto solidario de la determinación del ser del ente como presencia” (Derrida, 1971, 18–9).

“Cada uno de estos conceptos, todos los cuales implican una [227]
noción de presencia, ha figurado entre los intentos filosóficos de describir lo que es fundamental y se ha tratado como centro, fuerza, base o principio. En oposiciones tales como significado/forma, alma/cuerpo, intuición/expresión, literal/metafórico, naturaleza/cultura, inteligible/perceptible, positivo/negativo, trascendente/empírico, serio/no serio, el término superior pertenece al logos y supone una presencia superior; el término inferior señala la caída.

El logocentrismo asume así la prioridad del primer término y concibe el segundo en relación a éste, como complicación, negación, manifestación o desbordamiento del primero” (Culler, 1992, 85-6).

[228] “Kant lo sintetizó así (recogiendo incluso toda la metafísica), al definir la metafísica como *“la pretensión de progresar desde lo sensible hasta lo suprasensible mediante la mera razón”*. Esta definición tiene la ventaja de ser inclusiva como para acoger a la mayor parte de los discursos filosóficos registrados desde Platón... Por otra parte, la idea de que el paso de lo sensible a lo suprasensible significa un ‘progreso’ hacia el cual el pensamiento debe ‘orientarse’, y que constituye el subsuelo profundo de la metafísica, es una idea que... comporta el rechazo de lo sensible, de la sensibilidad y de la sensación, como algo más bajo, más plebeyo, más bastardo y menos ente y menos verdadero que lo suprasensible. Hay aquí, de hecho, dos presupuestos que no están en absoluto justificados, a saber: que tengamos que *reconocer* una escisión entre lo sensible y lo suprasensible, y que, en caso de reconocerla, tengamos que tender a superar el abismo entre ambos mundos en beneficio siempre de lo inteligible puro” (Pardo, 1992, 23-4).

No obstante la exterioridad del significante es la exterioridad de la misma escritura. Por eso “no hay signo lingüístico antes de

la escritura” (Derrida, 1971, 21). Lo que nos lleva a considerar el habla como una forma de escritura, un ejemplo del mecanismo lingüístico básico que se manifiesta exclusivamente en la escritura. En su trazo, en su marcaje, en su huella ella define únicamente y siempre, diferencias y rastros de esas diferencias en la cadena que conforma. De allí que su identidad sea en esencia relacional: una forma de expresión en *conjunción* con una forma de contenido; una relación *transductiva* entre ambos; lo que quiere decir que es dicha relación la que constituye sus términos⁴⁶. Fuera de allí,

46. El cap. IV del *Curso de lingüística general* de Ferdinand de Saussure –“El valor lingüístico. La lengua como pensamiento organizado en la materia fónica”–, es una excelente presentación sintética de esto que hemos llamado relación transductiva o relacional. Dice Saussure: “*El papel característico de la lengua frente al pensamiento no es el de crear un medio fónico material para la expresión de las ideas, sino el de servir de intermediaria entre el pensamiento y el sonido, en condiciones tales que su unión lleva necesariamente a deslindamientos recíprocos de unidades.* El pensamiento, caótico por naturaleza, se ve forzado a precisarse al descomponerse. *No hay, pues, ni materialización de los pensamientos, ni espiritualización de los sonidos, sino que se trata de ese hecho en cierta manera misterioso: que el «pensamiento-sonido» implica divisiones y que la lengua elabora sus unidades al constituirse entre dos masas amorfas.* Imaginemos el aire en contacto con una capa de agua: si cambia la presión atmosférica, la superficie del agua se descompone en una serie de divisiones, esto es, de ondas; esas ondulaciones darán una idea de la unión y, por así decirlo, de la ensambladura del pensamiento con la materia fónica.

no hay nada; lo que equivale tanto como decir que es en la *exterioridad* –huella, inscripción, repetitividad– donde “se las juega” como fenómeno lingüístico. “No hay significado que escape, para caer eventualmente en él, al juego de referencias significantes que constituye el lenguaje” (Derrida, 1971,12).

Dice Jacques Derrida:

...merced a un lento movimiento cuya necesidad apenas se deja percibir, todo lo que desde hace por lo menos unos veinte siglos tendía y llegaba finalmente a unirse bajo el nombre de lenguaje, comienza a dejarse desplazar o, al menos, resumir bajo el nombre de escritura. Por una necesidad casi imperceptible, todo sucede como si, dejando de designar una forma particular, derivada, auxiliar, del lenguaje en general (ya sea que se lo entienda como

[230]

Se podrá llamar a la lengua el dominio de las articulaciones, tomando esta palabra en el sentido definido en (páginas anteriores): cada término lingüístico es un miembro, un *articulus* donde se fija una idea en un sonido y donde un sonido se hace el signo de una idea.

La lengua es también comparable a una hoja de papel: el pensamiento es el anverso y el sonido el reverso: no se puede cortar uno sin cortar el otro; así tampoco en la lengua se podría aislar el sonido del pensamiento, ni el pensamiento del sonido; a tal separación sólo se llegaría por una abstracción y el resultado sería hacer psicología pura o fonología pura. La lingüística trabaja, pues, en el terreno limítrofe donde los elementos de dos órdenes se combinan; *esta combinación produce una forma, no una sustancia*”. (Saussure, 1945, 136-7)

comunicación, relación, expresión, significación, constitución del sentido o pensamiento, etc.) dejando de designar la película exterior, el doble inconsistente de un significante mayor, *el significante del significante*, el concepto de escritura comenzaba a desbordar la extensión del lenguaje. En todos los sentidos de la palabra, la escritura *comprendería* el lenguaje. No se trata de que la palabra “escritura” deje de designar el significante del significante, sino que aparece bajo una extraña luz en la que “significante del significante” deja de definir la duplicación accidental y la secundariedad caduca. “Significante del significante” describe, por el contrario, el movimiento del lenguaje: en su origen, por cierto, pero se presiente ya que un origen cuya estructura se deletrea así –significante del significante– se excede y borra a sí mismo en su propia producción. (1971, 11–2)

[231]

Fuera de toda connotación de una especie de escritura originaria, la noción de archi–escritura propuesta por Derrida rescata asimismo el ámbito de un hecho paleontológico que reivindica en el trazo, en la huella y en el marcaje la presencia contundente de lo humano. Por ello tal noción ha implicado una labor de deconstrucción de esos presupuestos metafísicos que han reducido la escritura a la simple exteriorización de la voz. Necesidad de someter a cuestionamiento todo concepto de lenguaje dominado por el

significado, a la vez que necesidad de de–construir el sistema de operaciones conceptuales (alma/cuerpo, inteligible/sensible, interior/exterior) que han permitido subordinar la escritura al habla y poner en el *logos* el origen del sentido y de la verdad.

Así lo constata el mismo Derrida:

Más bien querríamos sugerir que la pretendida derivación de la escritura, por real y masiva que sea, no ha sido posible sino con una condición: que el lenguaje ‘original’, ‘natural’, etc., no haya existido nunca, que nunca haya sido intacto, intocado por la escritura que él mismo haya sido siempre una escritura. *Archi–escritura* cuya necesidad queremos indicar aquí y esbozar el nuevo concepto; y que solo continuamos llamando escritura porque comunica esencialmente con el concepto vulgar de escritura. Este no ha podido imponerse históricamente sino mediante la disimulación de la *archi–escritura*, mediante el deseo de un habla que expulsa su otro y su doble y trabaja en la reducción de su diferencia. Si persistimos en llamar escritura a esta diferencia es porque, en el trabajo de represión histórica, la escritura estaba por su situación destinada a significar la más temible de las diferencias. Era lo que amenazaba desde más cerca el deseo del habla viva, lo que la hería desde adentro y desde su comienzo. Y la diferencia... no puede pensarse sin la *huella*. (Derrida, 1971, 73–4)

3. Digamos por último que este logocentrismo es el que se haya presente en la diferenciación y oposición entre la interioridad del tiempo y la exterioridad del espacio, justo cuando él sirvió de horizonte para la comprensión de las relaciones que establecemos con la naturaleza y cuando en consecuencia el primado de la interioridad se convirtió en el desprecio, el rechazo y la estigmatización de la exterioridad.

Solo que no hay que olvidar que tal jerarquización y estigmatización se sustenta en el acallamiento rotundo –más por criterios morales y/o políticos que por consideraciones gnosceológicas, y ahí está la misma filosofía para corroborarlo– de su emergencia primigenia: la de que siempre se parte, querámoslo o no, del primado de la exterioridad; o dicho kantianamente, que siempre se parte del “mundo sensible”, fenoménico. Al fin y al cabo, “ser” es ante todo “ser sensible”, “sentido”, en esa especie de obstinación que esta palabra revela al co–juntar –sin posibilidad alguna de separar– las dos acepciones del sentido como afección y como significación. Digámoslo con José Luis Pardo: “No es lo sensible lo que se construye a imagen y semejanza de lo suprasensible sino, bien al contrario, una cierta sensibilidad (la que) produce, determinada por la necesidad misma de sus afecciones, –vale decir una [233]

política de las mismas– un cierto mundo inteligible al que escapar como terapia de anestesia para sus padecimientos insufribles. Las sensaciones no solamente están fuera del sujeto–alma (a saber, en el cuerpo, en el exterior), sino que además son antes que él (Pardo, 1992, 26). A esto es a lo que llamamos primado de la exterioridad.

Cuando Kant definió la estética trascendental como “ciencia de todos los principios a priori de la sensibilidad” (Kant, 1973, 173, § 1), encontró en el espacio y en el tiempo las condiciones a priori para cualquier experiencia posible, comprendiendo al espacio como “forma de los fenómenos de los sentidos externos, es decir, la única condición subjetiva de la sensibilidad” (Kant, 1973, 179, § 3) y al tiempo como “la forma del sentido interno, es decir de la intuición de nosotros mismos y de nuestro estado interior” (Kant, 1973, 186, § 6).

La posterior adscripción del espacio a la exterioridad y del tiempo a la interioridad, no hizo más que reinterpretar la vieja dicotomía entre lo sensible y lo suprasensible, dejando en el olvido justo aquello que los constituye como condiciones de toda experiencia: a saber que la única condición para estas “relaciones estéticas”, es la presencia de dos cuerpos que entran en afección mutua.

Si fuese posible despojar a la estética Kantiana de su condición trascendental, –operación por lo demás imposible porque tal trascendentalidad es la que la sostiene dentro de la estructura general de las tres críticas– nos encontraríamos de súbito ante el hecho de que espacios y tiempos se constituyen en un “territorio pre-subjetivo y pre-objetivo” porque en rigor no son producto del sujeto ni atributo alguno de un objeto; pre-inscritos en la subjetividad –como reglas implícitas de la cultura podríamos decir– “configuran las condiciones de posibilidad de que los fenómenos lleguen a afectarnos; configuran nuestra afección, nuestra afectabilidad” (Pardo, 1992, 31). De ahí que podamos decir que la sensibilidad es un pliegue entre interior y exterior; una entidad de dos caras que resulta imposible separar como entidades autónomas, porque en [235] rigor son dos formas: el tiempo como “forma de la interioridad” y en consecuencia como “repliegue de la exterioridad”, y el espacio como “forma de la exterioridad” y en consecuencia como “despliegue de la interioridad”.

Que se adscriba la sensibilidad como atributo subjetivo o como propiedad objetiva, puede ser el resultado de haber invertido la constitución de los términos como consecuencia de esta especie de “cosificación” a la cual dicha sensibilidad se ha sometido.

Repitámoslo: la sensibilidad no es una cosa: es un espacio liminar, un terreno fronterizo, que emerge, que se configura –de ahí su condición de pura virtualidad– solo cuando dos cuerpos entran en relación de mutua afectación. Fuera de allí no existe. De ahí que esa condición de ser una anterioridad pero a posteriori, resulte incomprensible cuando se le mira desde aquellas causalidades que postulan tanto el que no haya efecto sin causa, como también el que esta causa es el auténtico real. Y resulta incompresible porque solo se revela como sensibilidad cuando tales devenires acontecen. A esa capacidad de ser afectados –capacidad compuesta como hemos dicho, de espacios y tiempos presubjetivos y presubjetivos–, es a lo que llamamos sensibilidad; y a ese espacio liminar es al que [236] podemos reconocer como *espacio de la expresividad*.

Retengamos el contexto semántico de estas dos acepciones –afección y expresividad– para contextualizar el hecho de que hayamos situado la estética en esta relación y en este espacio.

Resuena en la palabra española afección, el verbo latino *aficio*–cuyo infinitivo es *affectum*–, compuesto a su vez de la preposición *ad*, y del verbo *facio*: “afectar, poner a uno en un estado determinado”. Gilles Deleuze y Félix Guattari la definieron como “el paso de un estado del cuerpo a otro, en tanto que aumento o disminución

del exponente–potencia, bajo la acción de otros cuerpos” (Deleuze y Guattari, 1993, 155). De tal manera que ninguno de los dos cuerpos es pasivo; “todo es interacción.”

Si como dice José Luis Pardo “la afección no es un estado de cosas neurofisiológico entre otros, ni una representación de la conciencia, sino la relación en virtud de la cual los objetos se tornan afectantes y los sujetos afectados”, no viene al caso ya discutir sobre la preeminencia del espacio o del tiempo en su configuración. Resulta ahora sí de vital importancia reconocer que ella –la afección– “tiene una historia (porque) no es la simple experiencia bruta de los hechos que sería la misma para todos los objetos y para todos los sujetos: hay una historia de las afecciones porque hay una historia de la constitución de los objetos y de la constitución de los sujetos; porque objetos y sujetos no son datos primeros ni últimos, sino resultados de esa elaboración estética no tematizada que tiene que ver con la experiencia en su sentido más general y ordinario” (Pardo, 1992, 41); a saber: la relación co–laborativa entre hombre y mundo que tiene en la aisthesis su espacio de realización. [237]

Resuena también en la palabra expresividad, el prefijo ex, –preposición que indica: lugar desde donde, por fuera de–, y el verbo premo (de donde pressum), –coger, estrechar, apretar, apresar–,

para dejar entrever que en este “coger por fuera, pero desde” resalta la procedencia desde el interior de algo que, expuesto, atrapa a otro para configurar lugar.

[238] Si reunimos ahora estas dos indicaciones para comprender por qué razón este espacio de la expresividad está compuesto por las afecciones entre cuerpos, podremos reivindicar en la ya clásica *percepción* esas trazas estéticas presentes tanto en la relación afectiva como en el espacio de la expresividad, trazas que a pesar del desgaste psicológico que la noción ha sufrido, resuenan aún en su vocablo. Al fin y al cabo esa acción de “capturar por medio de”, deja ver aún que “la percepción no es pues un estado de cosas, sino “un estado del cuerpo, en tanto que inducido por otro cuerpo” (Deleuze y Guattari, 1993, 155). O como dice Michel Serres: “la percepción es un encuentro, un choque o un obstáculo, una intersección de recorridos entre otras. El sujeto perceptor es un objeto del mundo sumergido en las fluencias objetivas. Receptor en su lugar, emisor en todos los ángulos. Golpeado, herido, azotado, a veces destrozado, quemado, doliente. Horadado a veces y a veces obstruido. Los canales sensoriales no difieren de los canales conjuntivos de los demás cuerpos porosos. El alma es cuerpo material, el cuerpo es una cosa, el sujeto no es sino objeto, la fisiología o la psicología no es más que una física (1994, p. 69).

Resulta imposible hablar de estética sin la presencia de una relación entre–cuerpos, porque ella en rigor es un auténtico campo funcional en el cual y por el cual dos cuerpos entran en relación de afectación mutua, de afectarse el uno al otro. Dos cuerpos que “devienen tales cuerpos estéticos”, en la trama, en el tejido de este bloque de afectos y de perceptos⁴⁷ que terminan por conformar los grupos humanos en tanto en ellos reposan las maneras afectivas de inserción de sus individuos.

La trama de este tejido de afectos y perceptos es en efecto lo que André Leroi Gourhan propuso llamar “comportamiento esté-

47. Han sido Gilles Deleuze y Felix Guattari los que han introducido estos dos términos para diferenciarlos de las percepciones y las afecciones y sobre todo para reivindicar en el arte su condición virtualizante: “El arte conserva, y es lo único en el mundo que se conserva. Conserva y se conserva en sí, aunque de hecho no dure más que su soporte y sus materiales... Lo que se conserva, la cosa o la obra de arte, es un *bloque de sensaciones, es decir un compuesto de perceptos y de afectos*. Los perceptos ya no son percepciones, son independientes de un estado de quienes las experimentan; los afectos ya no son sentimientos o afecciones, desbordan la fuerza de aquellos que pasan por ellos. Las sensaciones, perceptos y afectos son seres que valen por sí mismos y exceden cualquier vivencia. Están en la ausencia del hombre, cabe decir, porque el hombre, tal como ha sido cogido por la piedra, sobre el lienzo o a lo largo de palabras, es él mismo un compuesto de perceptos y de afectos. La obra de arte es un ser de sensación, y nada más: existe en sí”. (Deleuze y Guattari, 1993, 164-5)

tico” no solo para diferenciarlo de su adscripción a los criterios restringidos de la belleza (como experiencia estética) sino y sobre todo para reconocer que en dicho comportamiento “se constituye en el tiempo y en el espacio un código de las emociones, asegurando al sujeto étnico lo más claro de la inserción afectiva en su sociedad” (Gourhan, 1971, 267).

4

Una paleontología
de los símbolos y una
expansión de la estética

“Al principio –dice Régis Debray– fue el hueso, no el *logos*” (Debray, 2001, 42). Con ello daba forma explícita a un dato histórico que corroborando una anterioridad cronológica ya demostrada por los trabajos paleontológicos, señalaba por contrapartida las pistas necesarias para modificar esa primacía teórica que en general se le ha asignado a las huellas de la voz sobre las del trazo y el marcaje, en lo que al despliegue de lo humano se refiere. Pistas para mostrar a las claras cómo las memorias que configuran los grupos humanos dejan inscritas en sus trazas y en sus huellas, el trasegar de las experiencias humanas inscribiendo así esa variedad pletórica de tiempos y de espacios en los cuales tales grupos se reconocen. [243]

Digámoslo de manera análoga: al comienzo fueron también piedra y trazo –logos– esas superficies primigenias de inscripción con las cuales se configuraron tanto los lugares de estancia que hicieron posible la pervivencia y la permanencia de lo(s) humano(s), como esos espacios de conversación que permitieron la interacción entre ellos.

Razón de más para considerar que es esta auténtica labor de “esculpir un lugar” (cfr. Duque; en Ortiz–Osés y Lanceros, 2006, 95 sig.) la que hace de la arquitectura la primera de las artes (cf. Duque, 2008, 122) y de estos trazos o formas de inscripción el espacio privilegiado de convivencia donde se materializan múltiples “maneras de estar juntos”⁴⁸.

No es extraño, por tanto, que André Leroi Gourhan designe con el nombre de una paleontología de los símbolos el capítulo X que su libro *El gesto y la palabra* dedica a la exploración del “comportamiento estético”.

En primer lugar, la aparición de lo que él llama “simbolismo gráfico” –para resaltar el hecho de que es un *trazo que imprime o*

[244]

48. Hasta el punto que el joven historiador israelí Yuval Noah Harari en su libro *De animales a dioses* ha sostenido que “lo que permitió que los humanos se convirtieran en la especie más exitosa de la historia fue nuestra habilidad para construir y mantener grupos alrededor de ciertas historias de ficción. Y eso abarca casi todo lo que nos rodea: desde religiones organizadas hasta las modernas sociedades de responsabilidad limitada, con miles de empleados y vastas líneas de crédito”. (Yuval Noah Harari. *De animales a dioses*. Breve historia de la humanidad. Debate, 2014. Tomado de Guillermo Tupper. “El historiador israelí Yuval Noah Harari anticipa el final del ‘Homo sapiens’ como lo conocemos”. *El Mercurio*. Santiago de Chile 12 de abril de 2015).

materializa sentido y que por tanto transmite memoria–, indica la presencia de un “tercer cuerpo” presente ahora en el intersticio del cuerpo-hombre y del cuerpo–entorno. Y en segundo lugar este tercer cuerpo marca, es decir inscribe en rigor un espacio: el espacio del “comportamiento estético”.

Por qué hablar de *cuerpo*, para hablar de este “trazo impresor” que es el simbolismo gráfico? Echemos mano otra vez de la “estratigrafía” de la palabra, ya que Michel Foucault –el arqueólogo– nos da la pista para comprender al cuerpo como “fragmento de espacio ambiguo cuya espacialidad propia e irreductible se articula sobre el espacio de las cosas” (Foucault, 1971, 306).

El sustantivo latino *corpus-oris* (de donde procede el vocablo cuerpo) tiene –entre muchas otras– estas acepciones: “cuerpo; [245] corpulencia, gordura (*corpus amittere*, adelgazar) // substancia, elemento, lo esencial // persona, individuo // cadáver; alma (de un difunto) // conjunto (*corpus nullum civitatis esse*, no tener un estado organizado)”⁴⁹. (Conjunto de sistemas independientes que juntos, constituyen otro principal).

49. *Diccionario Ilustrado Latino-español, español-latino*. Publicaciones y ediciones Spes S.A. 1950, p. 115.

De la contundencia de la materia del *cuerpo-substancia* o elemento, a la presencia individuada del *cuerpo biológico*, a la configuración del Estado como *cuerpo social*, y a la *huella* del alma en el *cuerpo-cadáver*, esta materialidad del cuerpo no hace más que hacer resonar la condición ineludible de una marca y una huella que en su presencia se hace cuando menos superficie de inscripción.

[246] “Según una atractiva conjetura etimológica –dice Félix Duque–, el término latino para “cuerpo”, *corpus*, procedería por metátesis (esa figura retórica de dicción que consiste en la alteración de un sonido dentro de una misma palabra) de la *ro* líquida del genitivo *chrótos*, de *chrós*, “*superficie*” (y por extensión “carne”), de donde (viene) también *chróma*, “*color*” (Montoya, 2001,4).

No deja de ser sintomático que este parentesco entre superficie y color deje entrever “una insospechada conexión liminar entre el cuerpo y la escritura” –para nuestro caso, entre cuerpo y trazo, huella, *gramma*–, puesto que: “por un lado *chros* y *chróma* proceden del verbo *chraúo*, que significa tocar una superficie”... Y por otra la voz *chros* remite a la “superficie por antonomasia que es la *piel* humana” (Montoya, 2001, 5).

Cuerpo, materia, superficie, umbral, límite, trazo, huella: en suma *piel* y *pliegue*: aquí en este circuito semántico que hemos insinuado se las juega tanto el *carácter corpóreo de lo material como la condición matérica de lo corporal*.

“Materializar –lo reconoce Régis Debray al desplegar los cuerpos que median cualquier transmisión– es trazar signos pero también abrir caminos por donde hacerlos pasar” (Debray, 1997, 28). El cuerpo es, pues, una *traza (materia) inscriptora* a la vez que una *materia inscrita*. Por ello cuando “se pone”, nunca mejor dicho cuando se *expone* (aunque en rigor no puede sino exponerse), cuando se expresa, se exhibe, aun así tal expresión y tal exhibición no pase por el registro explícito de su “darse cuenta”, cuando se *expone* –decimos–, *dispone* (es decir, *separa, coloca al frente*) y *propone* [247] (es decir, *pone delante de*) al mismo tiempo: disponerse como afectado y proponerse como afectante, para configurar en y por esta exposición el espacio de una intraversión y de una extraversión: un auténtico pliegue que hace de la piel, de nuestra *piel, el cuerpo extrovertido, el umbral, el límite*.

Se nos ha colado en esta atención al carácter corpóreo de lo material y a la condición matérica de lo corporal, un “auténtico *tercero incluido*”, especie de tercer elemento que –recordando a

Michel Serres– es en rigor el primero: porque no es un “convidado de piedra” que –siendo previamente excluido– ha llegado a posteriori, sino porque es un “fragmento de espacio ambiguo cuya espacialidad propia e irreductible se articula sobre el espacio de las cosas.”

Pensarlo como tercero incluido, como incorporal, como espacio liminar, nos conduce pues a una doble tarea:

- a reivindicar su condición matérica, en tanto se trata de una auténtica huella (de allí su condición de ser un “entre”); y

- a desplegar (por lo menos) algunas de sus formas de ex–posición, pues como se ve ya hemos pasado del cuerpo como ser, al “devenir–cuerpo” como un auténtico acontecimiento.

[248]

Por eso, no es necesario abandonar este amplio espectro semántico que ha terminado por adquirir el vocablo *cuerpo* en estas indicaciones que hemos hecho. Como tampoco es necesario postular esas separaciones entre usos propios y supuestos (ab)usos metafóricos –catalogados como impropios– en sus significaciones, máxime cuando son estas aparentes significaciones desviadas las que permiten, desde el lenguaje mismo, socavar cualquier privilegio esencialista en sus significaciones, para reivindicar en su lugar la condición articuladora –ese espacio intersticial– de su funcionamiento.

Por eso, desde su condición somática que especifica esa raigambre en la materia en constante transformación y por ello perecedera, hasta ese halo de inmaterialidad que adquiere cuando sindica espacios de configuración tanto individuales como colectivos y que lo convierten paradójicamente en una especie de “incorporal”, el cuerpo aparece *como condición ineludible para cualquier experiencia posible*⁵⁰, que es tanto como decir, como superficie de inscripción espacio-temporal (ya lo había precisado Kant) del “hombre-en-el-mundo”, a condición de tomar tal estancia como la constatación “admirable y pavorosa” a la vez de que “consistimos en cuerpo”.

Siguiendo las indicaciones que hemos esbozado unas líneas atrás, –a saber, el despliegue de los devenires–cuerpo y el rescate del cuerpo–huella como superficie inscriptora–, desarrollemos [249] ahora esta doble tarea para:

– proponer en primer lugar una lectura de esta paleontología de los símbolos propuesta por André Leroi Gourhan que nos permita el reconocimiento de “tres devenires–cuerpo” en los

50. No sería un exabrupto tomar el texto de Pere Salabert: *Pintura anémica, cuerpo suculento* (Barcelona: Laertes, 2003), como un provocador despliegue de esta condición ineludible de la “corporidad” en la experiencia humana, que tiene como pretexto argumentativo el “cuerpo de la pintura”.

cuales podamos vislumbrar tanto las relaciones constitutivas que el comportamiento estético instaura, como la emergencia de las “prácticas artísticas” –designadas por Gourhan como estética figurada– enraizadas ahora en un suelo paleontológico. Y en segundo lugar,

– para rescatar en otros de los geólogos de esta falla las indicaciones precisas para la reivindicación del carácter inscriptor –indiciográfico los llama Pere Salabert– que tienen estas prácticas artísticas.

[250] El comportamiento estético y los devenires-cuerpo

– *Primer devenir-cuerpo: “mi cuerpo”: corps, materia, bulto.* Hemos dicho que el cuerpo es un *fragmento de espacio ambiguo cuya espacialidad propia e irreductible se articula sobre el espacio de las cosas*; lo cual nos indica ya la imposibilidad de hablar de un cuerpo sin espacio, esa forma de la exterioridad que no solo se *despliega* sino que *despliega* a su vez el otro pliegue de su huella. Así lo ha

expresado José Luis Pardo en su ya clásico texto dedicado a *Las formas de la exterioridad*, un auténtico ejercicio analítico de esto que hemos llamado la materialidad de lo corpóreo:

“La característica del animal simbólico que se le atribuye desde antiguo como rasgo distintivo del hombre –dice– no es más que el resultado de la *expresividad general de la naturaleza*, que no es sino *una suma intotalizable de gestos anónimos*” (Pardo, 1992, 163). En rigor hay que hablar pues de un “devenir entre cuerpos”; o si se prefiere, de un cuerpo que o bien deviene sensible cuando es afectado, o deviene sentido cuando es una afección (Pardo, 1991, 45), configurando, esculpiendo esos espacios de expresividad en los cuales los reconocemos.

Por eso este espacio de la expresividad nada tiene que ver con [251] la banalización de aquella expresión heideggeriana que postulaba al hombre como “ser en el mundo”, ni con su correlato fenomenológico que salmodiaba el que “me abro al mundo con mi cuerpo”. Ambas desconocen esa relación transductiva que no las relaciona sino que las constituye como experiencias posibles. Y es que en efecto, no me “abro al mundo con mi cuerpo”; podemos decir a lo sumo –como dice Félix Duque– que “abro *Mundo a través de mi cuerpo*, el cual resulta *eo ipso* desplazado a la vez de mi “yo”

(ese punto inextenso que me figuro ser) y del mundo (solo para los demás está mi cuerpo en el mundo)” (Duque, 2002, 117). Por eso no soy un ser-en-el-mundo; “mi cuerpo no está ‘arrojado’ a un mundo preexistente. Mi cuerpo ‘alborea’ mundo. Por él ‘estoy al mundo’ (como se dice en castellano: estar a la muerte o estar a lo que se está)... Ni trascendente, ni inmanente, mi cuerpo es, más bien, el *umbral* por el que trasiegan el Uno tras el que la conciencia azacaneada (es decir, afanada), va siempre en pos de sí, y el Infinito del mundo que se deshace entre mis dedos y se articula y toma distancia ante mis ojos”... “Mi piel sintiente, en la que se agolpa y retrae a la vez mi cuerpo, es a la vez enfoque y apertura... enlace al instante con un mundo del que, ya de siempre, como en un pretérito perfecto, mi cuerpo se *ha destacado* (Duque, 2002, 117). No en vano el cuerpo es pues “superficie de inscripción de tal expresividad”.

Si hemos reconocido este doble devenir, esta doble forma del venir a ser, podemos reconocer ahora en este pliegue una doble configuración: la “forma de devenir sentido” que constituye el *hábitat*, y la forma de “devenir sensible”, que configura el *habitus*, aquello con lo cual tal hábitat se “viste” para hacer de tal cuerpo –y en la experiencia humana–, un *per-se-verar*.

Quizá habría que anotar aquí, que este *per-se-verar* como condición de existencia del sujeto, implica sin duda el horizonte de la temporalidad y sintetiza la triple forma de la temporalidad desplegada por Heidegger en torno a lo que él denomina “el ser-ahí”. De hecho, “la existencia humana no es ´existencia en el tiempo`, ni vivencia del tiempo, sino, más simplemente, es tiempo, está hecha de tiempo (el tiempo es la ´esencia´ de la existencia). Puesto que el hombre es un ser arrojado a la existencia, se encuentra siempre ante un pasado (un pre-ser-se) que no es ´lo que ha pasado`, sino la forma originaria (que no pasa) del tiempo como pasado; puesto que este ´estar arrojado´ tiene siempre la muerte como horizonte, incluye un futuro que no ha de venir, sino del que continuamente el hombre retorna a sí, y un presente en el que se hace cargo de su [253] situación en el mundo” (Pardo, 1992, 269).

Y es que el cuerpo es eso y solo eso: superficie de inscripción, registro de toda experiencia posible. Con razón “la naturaleza se puede experimentar –deviene sentida– en esos ámbitos de sentido comprendidos entre ciertos límites que hemos llamado los Espacios (y que envuelven tiempo retenido o concentrado, que están ´llenos de cosas`, que son Imágenes, Simulacros o Escenas); tales espacios son lugares concretos en los que la naturaleza habita (son

hábitats) y hábitos de los que la naturaleza se reviste para aparecer” (Pardo, 1992, 261)⁵¹. No en vano Sujeto es el producto de la contracción de hábitos⁵². Pero a condición de entender como tal sujeto, no el previo del hábito, sino justamente su producto:

51. En efecto: el espacio “no es nunca el receptáculo indiferente en el que un sujeto o un individuo volcarían su presencia manifiesta, su dimensión corporal o su espontaneidad discursiva, creativa o artística –fónica, gráfica, visual-, está antes poblado de un rumor anónimo y multitudinario, el murmullo del lenguaje mudo de la muchedumbre de las cosas (naturales y artificiales), del tráfico de los objetos y de las colecciones nómadas de hábitos. Inscribirse en él como individuo, es cuestión de marcar distancias”. (Pardo, 1992,19)

[254]

52. “Si a ese ´retener la experiencia pasada` y al consiguiente ´tomarla como regla para el porvenir` llamamos hábito, entonces en ese sentido, el hábito, rebasando y contradiciendo la experiencia, es la fuerza generatriz del sentido, del tiempo y de las historias”. Así los describe José Luis Pardo: “ Nos hemos opuesto a todo punto de vista que considere la sensación ...como la recepción ciega de una ´experiencia` que sería en sí misma amorfa e indiferenciada, desordenada y engañosa, hasta que el Sujeto, el Concepto o la Palabra lleguen a introducir un orden en ella mediante categorías y otros esquemas de intelección: hemos sostenido que hay un Orden de la experiencia, que la experiencia (estética, en sentido etimológico) no es el desorden que sólo el entendimiento, la imaginación activa o la estructura gramatical vienen a organizar. Este orden es el de los estetogramas, pre-ocupaciones, síntesis estéticas o sinestesias que pre-forman la naturaleza en hábitos y hábitats, el orden de los espacio exteriores al tiempo... Espacios: aprioris estéticos de la sensación y por tanto, Vistas, Tactos, Sonidos, Olores, Colores, Gestos, Sabores: no la diversidad múltiple y disoluta del *continuum* de la naturaleza, que sólo adquiere forma e inteligibilidad cuando un sujeto o una estructura gramatical marcan en ella las

Se hace preciso reconocer que la experiencia no es nunca la experiencia de un sujeto, que la percepción no es la percepción de un individuo o una mónada, que la imagen no es siempre la ´imagen de una historia`o el espacio ´un espacio de tiempo`, o que al menos no lo es originariamente. El sujeto está forzosa-mente sujeto a su presencia a sí, a su presente, pero ese presente está hecho de pasados congelados y de futuros imperfectos, la presencia está hecha de ausencias, no solamente en el sentido de ´cosas ausentes`, sino sobre todo en el sentido de escenarios en los que el sujeto no está presente”. (Pardo, 1991, 20)

Contracción de hábitos y nada más; mejor dicho y nada menos! Porque esa capacidad de ser afectado, compuesta de “espacios y tiempos pre-objetivos y pre-subjetivos (están ahí, como condiciones, ´antes` de que un sujeto tenga conciencia de hacer frente a un objeto) es, ni más ni menos, *la sensibilidad*, el ´lugar` en el cual los fenómenos devienen sentidos y adquieren sentido, la modificación o el modo en que las cosas nos afectan y nuestro modo de ser afectados por ellas” (Pardo, 1992, 33)⁵³.

[255]

diferencias impuestas por el concepto o la palabra... sino una pre-organización de las cosas mismas en dichos y hechos, que configuran la sensibilidad (pasiva) y constituyen sus condiciones de posibilidad”. (Pardo, 1992, 190)

53. “Teniendo en cuenta, además, que ´en el orden fenoménico` las cosas no son

“La sensación es la huella de una determinada diferencia de intensidad, de una determinada fuerza”. Por eso el organismo –que podríamos asimilar a cuerpo– “sólo puede surgir como colección de huellas, enunciado de esas inscripciones”. Sentir es sintetizar una diferencia (la diferencia sensible–sentido): tal diferencia sintetizada, genera un hábito de comportamiento, un *etograma* (gesto, color, movimiento o ritmo)”. (Condiciones de posibilidad de la experiencia real) (Pardo, 1992, 168).

Huella–hábito, o mejor: “hábitos–huellas” que signan diferencialmente en la “piel de la sensibilidad de los organismos en la que devienen sentidas” estas diferencias” (Pardo, 1992, 168).

[256] He aquí pues esta primera forma del devenir–cuerpo: el cuerpo–piel, producto de la creación de “hábitus,” de “prácticas elementales que constituyen los programas vitales del individuo, todo lo que

más que su devenir–sentidas, tales espacio-tiempos pre-subjetivos y pre-objetivos son, simplemente *las cosas*” (Pardo, 1992, 33). Y habría que añadir: “Esa trama pre-subjetiva de los afectos y las pasiones, de los hábitos y los contratos naturales –dice también Pardo– no procede de una “naturaleza” concebida de modo “naturalista” (como realidad salvaje y bruta)...sino que se encuentra atrapada en una red de mediaciones institucionales y discursivas en donde se asientan esas fuerzas pre-subjetivas que constituyen el ser del sujeto en los márgenes de su conciencia y al margen de su representación” (Pardo, 1996, 148-9).

en los gestos cotidianos interesa su supervivencia como elemento social” (Gourhan, 1971, 227).

Es este el registro de una auténtica estética *somática*; mejor dicho del *Cuerpo como escritura de la “estesia”*, como inscripciones de los sentidos, como tatuaje de la piel, cuyo correlato constitutivo es ese “paisaje poblado por elementos presubjetivos y preobjetivos en términos de espacialidad, ‘habitualidad’, cotidianidad, manejabilidad, pero sobre todo en términos de *offentlichkeit*, publicidad o vida social pública y en suma, Ciudad” (Pardo, 1992, 167).

– Y aquí encontramos la *segunda forma del devenir-cuerpo*. “El sujeto es receptivo porque es *recipiente* –dice José Luis Pardo–, porque en lugar de dejar pasar o escapar las impresiones las retiene; esa retención...que es la implicada en los hábitos, produce el tiempo, y por eso Kant determina el tiempo como la forma de la interioridad (el interior del recipiente), de la presencia-a-sí del sujeto mismo. El espacio es por tanto la forma de la exterioridad. Si el ámbito del sentido puede ser llamado todo él, en su acepción más amplia, ‘lenguaje’, el tejido de la exterioridad se aparece en cambio como aquello que ‘no habla’, el cuerpo denso y opaco de las cosas ‘de las que` se habla, el tejido indómito del significado” (Pardo, 1991, 21). [257]

Configuración de un “hábitat” en el sentido preciso del término: domesticación del espacio y del tiempo, que es tanto como decir, creación de un tiempo y de un espacio humanos que re-territorializan ahora el cuerpo colectivo de la etnia. “Las prácticas étnicas –dice Leroi Gourhan– son fuente de oposición, pero en el mismo tiempo fuente de comodidad y de intimidad entre individuos de una misma pertenencia, fuente de ‘desarraig(amiento)’ para los individuos aislados en medio extraño” (Gourhan, 1971, 228). Y añade: “la organización del espacio habitado no es solamente una comodidad técnica; es al mismo título que el lenguaje, la expresión simbólica de un comportamiento globalmente humano. En todos los grupos humanos conocidos, el hábitat responde a una triple necesidad: la de crear un medio técnicamente eficaz, la de asegurar un marco al sistema social y la de poner un orden, a partir de allí, en el universo circundante...Todo hábitat es evidentemente un instrumento y, por ese hecho, está sometido a las reglas de la evolución de las relaciones de la función y la forma” (Gourhan, 1971, 311).

Auténtico *cuerpo social*, este cuerpo propio de la etnia se configura pues en la “creación de un *hábitat*” cuyos dispositivos se expanden a partir de su exteriorización en lo que Leroi Gourhan

ha llamado los símbolos gráficos. Segundo cuerpo cuya forma de inscripción se condensa en el poder actualizador y repetitivo del *gramma*. Un cuerpo producido *en y con* “mi cuerpo”; un cuerpo por medio del cual “mi cuerpo” tiene relación con otros cuerpos, para configurar lo que podemos llamar “mi cuerpo social”: esa pléyade de artefactos depositarios de la memoria social del grupo, esas gramáticas sociales, de gestos, de hábitos, de ritos y de imágenes, que constituyen un auténtico “*corpus de sentido(s)*”.

A ese primer *Cuerpo como escritura de la “estesía*, habría que añadirle ahora este cuerpo como “*escritura de la técnica*”: memoria consciente –como la designa Régis Debray– que junto a esa primera memoria maquinal del cuerpo biológico “cristalizan a la larga en un ‘capital étnico’ en el que será lícito que reconozcamos [259] una personalidad étnica, un aire de familia, el genio de un pueblo, el aroma de un terruño o un perfume de la infancia. Tales son las formas sensibles (al oído, al ojo o al olfato) de una comodidad de pertenencia interna e inconsciente que la antropología conceptualiza con el nombre de “cultura” y cuyo soporte manifiesto es una lengua, la más tenaz de las memorias del grupo” (Debray, 1997, 80).

– Pero hay otra forma posible de devenir-cuerpo: el cuerpo estético, expuesto, exhibido, presencializado en esa posibilidad de creación de “otros mundos” en y por las diversas producciones estéticas. Cabalgando entre los procesos inerciales y los factores de innovación de las prácticas estéticas, este *cuerpo estético* produce y exhibe a la vez, tanto esos dispositivos de desterritorialización propios de su condición innovadora como los anclajes de reterritorialización cuando los primeros se “naturalizan”, para convertirse así en la marca particularizante de los grupos humanos; es decir, para sindicar con sus formas de anclaje, aquello que Leroi Gourhan ha llamado “el estilo étnico”. Así, el despliegue de los “*sentidos*” configura este cuerpo particularizante en el cual reconocemos la

[260] impronta “figurada”, de lo estético.

Cuerpo que se materializa en las escrituras de las prácticas artísticas. En efecto, aquellos fenómenos que se pueden reconocer como “caracteres culturales”, “nacen a partir de fondos comunes muchas veces muy amplios, se particularizan en cada grupo suficientemente coherente, dan origen a variantes locales a menudo muy pequeñas que se hacen y se deshacen al azar de la Historia” (Gourhan, 1971, 272).

Con razón “el espacio habitado está poblado no solamente por sus habitantes y sus hábitos, sus estetogramas y sus distancias, sino –lo que no es más que otra forma de decir lo mismo– por una serie de técnicas de espacialización que han contribuido a su organización histórica, política, poética y estética” (Pardo, 1992, 38).

Con todo, estos “bloques de *afectos*” –como afecciones– y de “*perceptos*” –como percepciones– que “tejen” la trama estética, configuran pues el *comportamiento estético*; es decir, ese “código de las emociones (que aseguran) al sujeto étnico, lo más claro de la inserción afectiva en su sociedad” (Gourhan, 1971, 267).

Pero como puede ya entreverse, en este “devenir estético” del cuerpo se amalgaman, se mezclan y se hibridan los devenires anteriores; como si cuerpo anatómico–fisiológico, cuerpo social y cuerpo estético fuesen apenas esos estratos que una mirada oteadora pudiese describir como modulaciones entre cuerpos y espacios: los cuerpos y espacios que configuran la *ex–sistencia* humana.

Razón por la cual podemos dar por descontado que tal comportamiento estético implica no tanto el ámbito restringido que hemos acabado en darle al considerarlo como campo específico del arte cuanto aquel conjunto de *tradiciones* que, tomando forma en

códigos fisiológicos, particularizan la experiencia humana en un contexto social. Así lo expresa Leroi Gourhan:

Las apreciaciones culinarias o arquitecturales, vestimentarias, musicales u otras, forman realmente lo más idóneo de la cultura y lo que simboliza realmente las diferencias existentes entre las etnias. Cuando se despojan los rasgos culturales más diversos de su aureola de valores, no queda más que unos caracteres impersonales, desculturizados e intercambiables. La función particularizante de la estética se inserta en una base de prácticas maquinales, ligadas en su profundidad a la vez con el aparato fisiológico y con el aparato social. Una parte importante de la estética se relaciona con la humanización de comportamiento comunes al hombre y a los animales, tales como el sentido de la comodidad o de incomodidad, el condicionamiento visual, auditivo, olfativo, y a la intelectualización, a través de los símbolos y de los hechos biológicos de cohesión con el medio natural y social. (1971, 267)

[262]

Y bueno es recordarlo: esa especie de carácter irrepetible que adquiere esta “intelectualización” del comportamiento estético no se funda en ese halo de exclusividad atemporal con el cual a veces se le caracteriza, ni se fundamenta en la perdurabilidad del objeto producido, ni en el sentimiento que éste produzca en el espectador;

sino “en la puesta de relieve en cada caso del carácter efímero del espacio-tiempo de la existencia, de la conjunción ‘hombre-tierra’, que logra actualizar en cada momento” (Duque, 2001, 64)⁵⁴.

Cuando Federico Nietzsche insistía en la necesidad de rescatar una “fisiología estética” que enraizase el arte en la vida (cf. Nietzsche, 1980, 28. *Ensayo de autocrítica*), esbozaba en su momento una arriesgada intuición filosófica que, despojada de ese halo romántico vitalista, puede tener ahora toda pertinencia. En efecto este comportamiento estético se despliega en “niveles de manifestación” diferentes que nos permiten diferenciar estratos específicos en su constitución: Desde una *estética fisiológica*, definida por los “fundamentos corporales de los valores y los ritmos”, hasta una *estética figurativa*, donde el lenguaje de las formas expresa lo que [263]

54. Con toda razón, François Dagognet, rescatando esa especie de estética funcional, pero inscrita en el dominio de lo fisiológico, reivindica en el objeto su condición de soporte de la cultura: “En todo objeto –dice–, incluso ordinario (una silla, una taza, un cuchillo, un armario...) nosotros discernimos: a) un material que ha sido retenido. b) Una disposición ingeniosa de piezas o de elementos, por lo tanto la utilización de un espacio donde estos pedazos de organizan. c) Una gestual valorizada (según el asiento, una actitud parece indicada); d) Una originalidad constructiva con relación a los modelos anteriores que no se copian: se tiende a renovar ‘la estructura’.” (Dagognet, 1992, 15-6)

comprendemos por “arte”, pasando por la *estética funcional* de los objetos y los útiles y por las formas humanizadas del espacio-tiempo desplegadas en una *estética social*, estos cuatro niveles del comportamiento estético marcan –en el sentido de un tatuaje– unas formas particulares de apropiación cuya especificidad señala con precisión los *estilos culturales*.

[264] Esta reivindicación del comportamiento estético como espacio de inserción del individuo en el grupo no solo expande la *aísthesis* a estos procesos de territorialización y desterritorialización en los cuales se afina tanto el individuo como el grupo humano, sino que recupera para el ámbito de la experiencia artística su enraizamiento en la *estética fisiológica*, a partir de la cual esta punta del “iceberg de lo estético” que es “el arte”, tiene toda su pertinencia y su eficacia.

Leroi Gourhan ha propuesto para él incluso una emergencia paleontológica, “inspirada por la fisiología y por su nivel de inserción”:

La figuración motriz de la mímica y de la danza –dice Gourhan– se sitúan en la base: el gesto inseparable del lenguaje tuvo que seguir su primer desarrollo y aflorar muy pronto en la figuración. Las representaciones auditivas de la música y de la poesía vienen

luego, porque su vínculo con el gesto para la música y con el lenguaje para la poesía, ha hecho de ellas un intermediario con las formas visuales. Estas, al igual que la pintura, interesan el sentido dominante en el hombre y aquel en que la simbolización está lo más alejada del movimiento concreto, donde la intelectualización ha despojado las formas reales de su contenido solamente para conservar sus signos. La escritura se articula con la estética visual: conduce a unas imágenes puramente intelectuales, a la interiorización compleja de los símbolos. (1971, 269)

He aquí en rigor el *comportamiento estético*: ese despliegue espacio-temporal que indica la inserción del individuo en su grupo, que hace de su cuerpo la superficie de inscripción de una tal *expresividad* y que termina por configurar el “espacio –virtual obviamente– de la existencia humana”.

[265]

Con razón José Luis Pardo puede decir que “los espacios son obras de arte; obras de arte sin autor: están vacías (como toda huella es el hueco grabado de lo que la holló), pero no son meras formas vacías en la rueda del tiempo, ni plazas desocupadas en la extensión amorfa del espacio: llevan impresas las trazas de las fuerzas que pasan por ellos, y no tienen límites métricos precisos, pero de ningún modo son ilimitados” (Pardo, 1992, 163).

He aquí la segunda indicación que habíamos enunciado con anterioridad: la necesidad de reivindicar esta “impresión de trazas”, que es tanto como decir ese: carácter inscriptor de toda experiencia artística.

Carácter inscriptor de toda experiencia artística

[266] En 1943, otro geólogo –el danés Louis Hjelmslev– registraba en sus *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*⁵⁵ esta falla geológica, arriesgando una especie de estratigrafía del terreno que por efecto de tal falla salía ahora a flote: la lengua.

En efecto, Si estos *Prolegómenos* han pasado ya al acervo de las teorías lingüísticas como un modelo de análisis cuyas pretensiones se enmarcan en la posibilidad de construir un “álgebra inmanente del lenguaje denominada *Glosemática*, los últimos capítulos del

55. “La llamamos *glosemática* –dice Hjelmslev– y usamos la voz *glosemas* para significar las formas mínimas que la teoría nos lleva a establecer como bases de explicación, las invariantes irreducibles.” (Hjelmslev, 1980, 114)

texto señalan el esbozo de una teoría que, desbordando el dominio de lo lingüístico, abre la posibilidad de una especie de *semiótica generalizada* que pone incluso en suspenso la noción de lenguaje como sistema de signos y la composición de estos signos como una “unidad síquica compuesta de dos caras o polos” en relación arbitraria e inmotivada.

Partiendo de la premisa saussureana de que la lengua es forma y no sustancia, Hjelmslev postula que “la lingüística puede y debe emprender un análisis de la forma lingüística sin considerar el sentido que puede alinearse con ella en ambos planos” –el plano de la expresión y el plano del contenido–; de suerte que su objetivo fundamental es “establecer una ciencia de la expresión y una ciencia del contenido sobre una base interna y funcional... Tal ciencia [267] –concluye– será un álgebra del lenguaje que opere con entidades innominadas, es decir, denominadas arbitrariamente, sin designación natural, que recibirán una designación motivada sólo al ser confrontadas con la sustancia” (Hjelmslev, 1980, 112-3).

No en vano Hjelmslev opta por un acercamiento más geológico que estructural en su teoría: planos, estratos, dispositivos, articulaciones, etc., redefinen y en muchos casos sustituyen las nociones ya clásicas de sistema, estructura, código, sustancia etc., que los

estudios sobre el lenguaje habían adoptado como marco de referencia para sus teorías.

Recojamos esta indicación y explicitemos la estratificación propuesta por Hjelmslev:

Un dispositivo con dos planos: el plano de la expresión y el plano del contenido; cada plano, con dos componentes: el de la forma y el de la sustancia. Y en su configuración, es decir, en este espacio topológico, un campo de funciones especificado por relaciones de interdependencia y de solidaridad entre sus componentes, lo que el mismo Hjelmslev denomina *función/signo*. El resultado: un sistema semiótico o si se prefiere un régimen sígnico en el pleno sentido de la palabra.

[268] Si la estratificación del sistema semiótico permite distinguir en el plano del contenido una sustancia y una forma del mismo, y en el plano de la expresión una sustancia y una forma de ella, es porque el signo ya no tendrá como característica básica suya ser una entidad de dos caras unidas arbitrariamente –o incluso en forma necesaria según lo postula Emile Benveniste–, sino la de ser una función que solo opera en el campo al que pertenece; mejor dicho que termina por constituir con otras funciones/signo, un auténtico *campo funcional*.

Así lo expresa Hjelmslev al referirse a la lengua como sistema semiótico:

Cada lengua –cada régimen sígnico decimos nosotros– establece sus propios límites dentro de la ‘masa de pensamiento’ amorfa; destaca diversos factores de la misma en diversas ordenaciones, coloca el centro de gravedad en lugares diferentes y les concede diferentes grados de énfasis... Igual que la misma arena puede colocarse en moldes diferentes y la misma nube adoptar cada vez una forma nueva, así también el mismo sentido se conforma o estructura de modos diferentes, en diferentes lenguas.

Lo que determina su forma, son únicamente las funciones de la lengua (o del régimen sígnico), la función de signo y las funciones de ahí deducibles. El sentido continúa siendo en cada caso, la sustancia de una nueva forma, y no tiene existencia posible si no es siendo sustancia de una forma u otra.

[269]

Reconocemos por tanto en el contenido lingüístico (o sígnico), en sus procesos, una forma específica, la forma del contenido, que es independiente del sentido, y mantiene una relación arbitraria con el mismo, y que le da forma en una sustancia de contenido. (Hjelmslev, 1980, 79)

No hace falta reflexionar mucho para descubrir los mismos elementos en el plano de la expresión y para comprender que el

signo es pues signo de una sustancia del contenido y signo de una sustancia de la expresión, si se quiere conservar o retomar la definición clásica del mismo.

Si queremos además pensar en el signo como *signo de algo*, habrá que especificar esta referencialidad más bien como la posibilidad que tiene la “forma del contenido” de un signo, de subsumir ese algo como “sustancia del contenido”. De la misma forma que es signo de una “sustancia de expresión”.

Hjelmslev concluye así: “Parece pues más adecuado usar la palabra *signo* para designar la unidad que consta de forma de contenido y de forma de expresión y que es establecida por la solidaridad que hemos llamado la función del signo” (Hjelmslev, 1980, 87).

[270] Jamás habrá una función/signo sin la presencia simultánea de esos dos *funtivos*; y jamás aparecerán juntos sin que esté presente entre ellos la función de signo. Fuera de esta solidaridad no tiene sentido hablar de un contenido sin expresión, o viceversa, de una expresión sin contenido. Solo así puede considerarse una delimitación de los signos que, definiendo ese campo de funciones, acaban configurando *regímenes sígnicos* llamados lenguas o sistemas semióticos.

Que una tal forma de considerar los sistemas semióticos despliegue más bien una geología de dichos regímenes sígnicos, es un claro indicio de que los encabalgamientos entre el plano de expresión y el plano de contenido, no son atributos exclusivos de tales regímenes justo porque borran de entrada esa diferenciación recurrente entre dos realidades antagónicas –el lenguaje y la realidad–, para plantear en su lugar una suerte de “geología” generalizada que define más bien campos funcionales en los cuales las articulaciones de ambos planos despliegan diferentes estratos de realidad: estratos geológicos (físico–químicos), estratos orgánicos y estratos “haloplásticos” –en tanto efectúa modificaciones del mundo exterior– en los cuales encontramos justamente los regímenes sígnicos a los cuales estamos haciendo referencia⁵⁶.

[271]

Abierta la posibilidad de “interrogarse por otros significantes formal y sustancialmente distintos del significante lingüístico”... tendríamos que considerar todas las prácticas culturales pertinen-

56. Se notará que sólo hemos hecho aquí alusión al capítulo 3. “*La geología de la moral (¿por quién se toma la tierra?)*”, en el cual Gilles Deleuze y Félix Guattari despliegan con toda precisión esta estratificación recuperando la teoría *glosemática* y los planteamientos paleontológicos de André Leroi Gourhan. (Deleuze y Guattari, 1988, 47)

tes para ese “troquelado de lo sensible”... lo cual, nos mostraría que la lengua está entretejida en la sensibilidad (y viceversa)” (Pardo, 2001, 40). Abierta esta posibilidad –decimos nosotros–, las prácticas artísticas aparecen ahora como un auténtico trabajo de conformación de lo sensible cuya forma de inscripción (de escritura) reivindica en esta sensibilidad su condición indiciaria, que es tanto como decir su condición textural expresiva.

Acotemos de nuevo este espacio de las prácticas artísticas al terreno de la plástica y reconozcamos aquí a otro geólogo contemporáneo que ha instalado en este territorio el ejercicio de su práctica.

[272] Ha sido Pere Salabert quien a partir de esta semiótica elaborada por Hjelmslev ha propuesto y desarrollado lo que podríamos reconocer ahora como una auténtica *estética semiótica*, centrada en el rescate del carácter *indexical* de la obra de arte. Hablamos de una estética semiótica para señalar la diferencia radical que aquí se establece con los estudios ya tradicionales que desde el ámbito de la semiología, podríamos agrupar en las *semióticas estéticas* y que plantean en esencia un problema de lectura de la obra de arte (concebida por consiguiente como una especie de texto) sobre la

cual se despliegan una serie de categorías semióticas⁵⁷. Una *estética semiótica* busca en si misma comprender la “estética” como *semiosis*; vale decir, como un proceso de orden semiótico, que debe ser estudiado en su especificidad como un doble movimiento:

– El del rescate de la *percepción* como momento generador del proceso, cuyas modalidades implican un retorno a la creación artística y que presenta “en *cualquier etapa de la historia*⁵⁸ los tres “momentos” de tal creación que corresponden a un arte dominante realista, generador de signos *icónicos* (hipoicónicos); *expresionista*, de naturaleza *indexical*; o *eidético*, con una función *simbólica* dominante” (Salabert, 2003a, 84).

– El del rescate de la *expresión*, (cf. Salabert, 2003b, 2013) producto de la reivindicación del carácter indexical de la pintura y efecto [273] de una intencionalidad generalmente implícita en el acto mismo de su realización. Salabert lo expresa así en su texto *El pensamiento visible*:

57. Considerar la obra de arte como un objeto estructurado en dos estratos: una Estructura profunda y una estructura superficial. La reflexión estética queda así reducida a una teoría de los signos, pues en el fondo se trata de considerar el arte como un problema de comunicación y la obra como un texto.

58. Nada de evolución o desarrollo; más bien, anacronismo.

Precisamente porque un objeto de arte procede de una intencionalidad que debemos reconocer hasta cierto punto temperamental, hablar de su “expresión” también es hacerlo de sus antecedentes, entre los cuales se diría que hay una suerte de provocación seguida de un forcejeo. Eso es propiamente la actividad artística, con un resultado que llamamos “obra” (Salabert, 2003b, 1).

Por eso puede atribuírsele a la obra del artista “la función de representar sensiblemente contenidos mentales de cierto grado de abstracción, con morfologías tan claras y eficaces a los sentidos, como embarazosas para la razón” (Salabert, 2003b, 4). Y embarazosas, porque aquí, *conocer es tocar*; mejor aún conocer es el chocar antagónico de dos fuerzas que se encuentran: “una, efectiva del artista, y, otra casi siempre defectiva, de un mundo que se abre a los sentidos. Entre ellas está el *soporte*, sea la piedra o el juego trasmutado en energía espiritual, el magnetismo, el fluido electro o la luz, un material que acompaña o estorba los movimientos del artista al actuar, afirmando la forma o negándola... La consecuencia será una *impronta*, un signo...un texto con estilo. El artista se enfrenta a un objeto posible en un campo de neutralidad aparente: el *soporte* que conservará la memoria del encuentro” (Salabert, 2003b, 2).

Si la expresión como impronta es evidencia del estilo, lo es porque “el estilo es el pensamiento visible en la expresión”; o dicho de otra manera, “un acto de expresión que cuaja sin impedir el paso al pensamiento, que brotará a través suyo como la hierba de la tierra” (Salabert, 2003b, 3). Allí radica la especificidad del proceso semiótico de las experiencias artísticas, puesto que en ellas, lo que reconocemos como interioridad del artista “se exterioriza en la expresión como una *firma* que lejos de estamparse ‘al pie de obra’, es obra *propiamente*; el tiempo hace de ella una forma–fuerza de efecto individuador” (Salabert, 2003b, 5).

Que la mirada ingenua confunda tal expresión con el poder fulgurante de una especie de genialidad que se manifiesta en el encanto arrebatador de la actividad mimética, o lo que a la postre [275] viene a ser lo mismo, que se privilegie la función icónica de tales trazas, tan exaltada por lo que podríamos caracterizar –con todos los matices– como la estética clásica, se debe a que para tal mirada el arte se comprende y se legitima como un sustituto de lo real, como un auténtico relevo de su presencia. Por el contrario comprender tal expresión como firma implica no tanto la mutación de una cosa por otra, cuanto el “deslizamiento de unos intereses artísticos que

como capas tectónicas, se superponen primero y después se consolidan” (Salabert, 2003b, 6).

Rescatando la pintura de este “empirismo realista” y tomando abierta distancia sobre el referencialismo ingenuo al que se ha visto abocada, Pere Salabert ha desplegado pues una “*analítica del lenguaje pictórico*”. Partiendo de la afirmación de Louis Hjelmslev de que “cualquier signo, cualquier sistema de signos, cualquier sistema de figuras ordenadas con fin de signos, cualquier lengua, contienen en sí una forma de la expresión y una forma de contenido”, Salabert diferencia entre *pintura* y *cuadro* para proponer esta estratificación:

[276] **Pintura:** *Forma de la expresión*; “es su presencia textural-gráfica, la *pintura* propiamente dicha con todos sus recursos expresivos”. En tanto *icónica*, –hipoicónica, en realidad– esta forma de la expresión “se relaciona con las condiciones de la visión y unos hábitos culturales, con cierto número de convenciones, y probablemente con unas preferencias e inclinaciones personales”.

Cuadro: *Forma del contenido*; “un ‘gusto’ colectivo que nos habilita, mediante iconicidad, para el reconocimiento de ‘cosas’ como objeto referente de la forma de expresión, que se relaciona significativamente a través suyo con entidades del mundo del

mismo modo que lo harían diferentes formas o dibujos formados con ‘un mismo puñado de arena’. La forma de contenido, en fin, es la pintura en su función de *cuadro*”.

Ahora bien, estas formas son inseparables de sus respectivas sustancias localizables en el mundo natural o cultural: *la sustancia de contenido*, mediante contenidos mentales susceptibles de formalización; *la sustancia de expresión*, “en lo *posible* de un inventario formal–cromático, en las técnicas de ejecución y en los diferentes códigos perceptivos”. Hasta el punto que este mundo exterior a la pintura, sea natural o cultural, “aparece... como una forma de expresión, o un efecto formal de contenido (forma de contenido), producto de un recorte en el sentido a ambos lados del signo” (Salabert, 2003a, 151 sig.).

[277]

Se comprende ahora el que “en pintura todo signo depende de una forma ligada a una sustancia, relativas ambas a la superficie pintada... Esa *forma* y esa *sustancia* equivalen a lo que por el momento denominamos cuerpo en representación y cuerpo en expresión”;... por eso un *cuerpo pintado seduce desde el cuadro y en la pintura*” (Salabert, 2003a, 112 sig.).

Cuerpo icónico, gracias a la analogía más o menos patente de las formas (aquí la iconicidad); *texturalidad pictórica* como masa

cromática y aplicación tímica (aquí la *indexicalidad*). En este cuerpo de la expresión, (y expresión personal como síntesis entre expresión y estilo), se encuentra pues la “*plasticidad*” de la pintura: su “cuerpo” *indicial o indexical*.

Pere Salabert ha señalado pues otra posible ruta –mejor sería decir otra travesía, por lo intrincado de sus espacios– al reivindicar frente a la búsqueda de significaciones y contenidos (en general alegóricos, metafóricos, simbólicos o historicistas), la atención cuidosa al trazo, a la marca, a la huella, al significante, a la expresión como *cuerpo* del arte.

[278]

Hemos dicho que las fallas geológicas sacan a la superficie estratos geológicos que, formados en tiempos remotos, cobran ahora una actualidad inusitada en una especie de plegamiento espacial de la temporalidad. La reivindicación del carácter indexical de las prácticas artísticas también desestabilizó los terrenos de sus historias; y por eso frente a unas historias “iconológicas” tributarias de ese eucronismo que las legitima como un discurso causal y progresivo, se puede entrever una posible historia *indiciográfica* del arte que atenta a la huella, al trazo, al indicio, deja ver el azar y la contingencia como correlatos constitutivos de su proyecto.

Si recordamos ahora ese poder virtualizante de la virtualización que reconocíamos en estas experiencias (o lo que es lo mismo,

si rescatamos al arte como el polo a tierra de nuestra condición humana), podemos comprender por qué razón tal hacer poiético de las experiencias artísticas, tienen el poder de deshacer, de desestructurar, de cambiar los sistemas significativos de la cultura. Al fin y al cabo “la *forma* (de la expresión) es, sin duda, lo que configura y recorta la substancia como lingüística (o táctil o visual, etc), pero el *sentido* (de la expresión) es lo que la deshace trabajándola desde el interior (que es tanto como decir): muestra el *aspecto sensible de todo significativo*, y el *aspecto significativo de toda sensibilidad*” (Pardo, 2001, 41).

Si la atención privilegiada al plano del contenido (al cuerpo icónico como lo hemos llamado) señala una clara diferencia entre explicar tales contenidos a partir de la iconología (tal como lo ha [279] propuesto la historia iconológica) y estudiar la iconología a partir de los contenidos (donde puede reconocerse más bien la manera como la historia de la cultura afronta el análisis de las obras de arte), la reivindicación del *cuerpo indicial de la pintura* (el plano de la expresión) señala también una clara diferencia: por eso “en lugar de estudiar la pintura a partir de la percepción visual (como es característico de las ‘psicologías del arte’ al estilo de Rudolph Arnheim)”, “podría también *estudiarse la percepción visual a partir*

de la pintura (es decir, a partir de lo que la desestructura y cambia)” (Pardo, 2001, 41), tal como lo propone Pere Salabert, en sus textos *Pintura anémica, cuerpo succulento, El pensamiento visible* y sobre todo en su obra reciente *Teoría de la creación en el arte* (Cf. Salabert, 2013^a).

[280] Y es justo aquí donde reconocemos la presencia contundente de las experiencias artísticas como trazo, como cuerpo de la expresión, describiendo entre muchas de sus “actualizaciones” unos devenires “azarosos” que ponen en correspondencia unas relaciones complejas, no tanto porque aparezcan gratuitamente, sino porque surgen sin una premeditación. Lo que en términos de historia quiere decir, ajenos a las supuestas y aparentes continuidades e influencias causales. De allí que en torno a una máxima iconicidad en el trazo puedan encontrarse por ejemplo Giotto, Leonardo, Rafael, Murillo, Zurbarán, Sánchez Cotán, Ribera, Caravaggio o Vermeer de Delf, junto al hiperrealismo de un John de Andrea o un Duane Hanson; o que alrededor de una fuerte expresividad, Miguel Ángel, El Greco, Tiziano, Tintoretto, Rembrandt, Velásquez o Chardin puedan dialogar con todos los precedentes del expresionismo, del impresionismo y los neos de comienzos del siglo XX. O que en torno a la estilización fuerte, Picasso, Braque,

Gris, Cézanne o Seurat, puedan estar al lado del puntillismo, del constructivismo, o de Piet Mondrian; y que en torno a una indexicalidad marcada, puedan reunirse el expresionismo abstracto, el gestualismo, la action painting, Fauve, el expresionismo europeo, Pollock, Sam Francis y tantos otros artistas contemporáneos que han hecho incluso de “sus cuerpos”, la superficie de inscripción de sus prácticas artísticas.

Huellas del trajinar de lo humano hemos dicho al poner en perspectiva estas “escrituras” de la expresividad, estas inscripciones del comportamiento estético. Huellas que las experiencias artísticas contemporáneas exponen en toda su contundencia, acaso porque se hacen visibles y enunciables en este régimen cultural de identificación del arte que hemos intentado reconocer.

[281]

En fin, rastros que funcionan como “experiencias artísticas” cuando la actualización de sus espacios estéticos vuelven a recordarnos su aparición impertinente –porque nos sacan de lo cotidiano– y su fuerza perturbadora –porque nos producen una extrañeza provocadora–: dan qué pensar porque dan qué sentir.

Por eso tales producciones –las llamadas obras de arte–, no tienen un significado recto, “no porque no tengan ningún significado en absoluto” como tan frecuentemente se argumenta para

excluir las como productos de un saber–hacer a veces catalogado también como más o menos inútil. No tienen ningún significado recto, porque no tienen ningún “significado denotativo designativo, extensional o referencial”; es decir, porque “tienen un sentido connotativo, desviado, intensional, estético”. Lo que equivale a decir –en contravía de una tradición que ya hemos naturalizado– que la connotación no es un sentido derivado que sólo puede establecerse a partir de un primer sentido denotativo o recto”, sino que todo sucede al revés: “que lo original es la curvatura y la connotación y que solamente respecto de esa curvatura y de esa connotación se pueden calcular sentidos rectos y denotaciones empíricas actuales” (Pardo, 2011, 39).

[282] Y es aquí, en este espacio oblicuo y curvado pero a la vez pletórico y multisignificativo donde se despliegan las prácticas artísticas.

No en vano hemos insistido en que su saber–hacer como *poiética* tiene la capacidad constitutiva de “esculpir lugares” en los cuales se haga vivible nuestro habitar y morar en la tierra. A lo mejor ello explique por qué razón la *estética* sí tiene mucho *sentido* y *despliega múltiples sentidos*.

Epílogo

Estética, sentido, regímenes de identificación del arte, prácticas artísticas, expresividad, afectos, comportamientos estéticos: alrededor de estas nociones hemos intentado esbozar un posible recorrido que nos acercara al debate contemporáneo en torno a los espacios de producción, de circulación, de impacto y de legitimación de las prácticas artísticas. [283]

El re-planteamiento de las relaciones entre el ámbito de lo estético y las producciones “artísticas” nos condujo a la revisión cuidadosa del espacio de la sensibilidad. De la mano de las investigaciones paleontológicas, tal revisión nos permitió postular no solo la expansión de su dominio –lo que hemos llamado estética expandida, sino la recuperación de su papel en la gestación de los

agrupamientos humanos; al fin y al cabo la inserción afectiva del individuo en el grupo constituye ese núcleo formador de lo que Jacques Rancière ha llamado de forma pertinente “la cuestión de lo común”. Vale decir: *un territorio de la afectividad* –esa capacidad de ser afectados, compuesta de espacios y tiempos presubjetivos y preobjetivos (cfr. Pardo, 1992, 31 sig.)– y un *espacio de la expresividad* –espacio liminar que en su entre-tenerse permite que se devenga afectado o afectante–.

[284] Un territorio de la afectividad y un espacio de la expresividad que configuran las tramas de lo que nos hace comunes en nuestra condición particular y que tienen en las producciones “artísticas” tanto enclaves de su pertinencia como manifestaciones de su frágil consistencia. No en vano esas producciones emergen como las puntas del iceberg de este fondo estético, para desplegar con su presencia nuevos espacios de sensibilidad.

Si a lo largo de estas páginas hemos rescatado como un rasgo pertinente de las producciones del arte el hecho de “armar comunidad”, de congregar, para recuperar esa resonancia colectiva de sus efectos simbólicos, hemos de precisar ahora que tal configuración de “lo común”, no implica borrar cualquier disonancia –o conflicto–, sino más bien reafirmarlo como espacio de negociación

tensa, como construcción de espacios hospitalarios en medio de los espacios inhóspitos.

Si José Luis Pardo al sacar a flote el *fondo ético en la tarea estética* pudo desentrañar la “falta de lugares” para estas prácticas⁵⁹, lo hacía porque rescataba en ellas la configuración de lugares hospitalarios. Por eso “todo lo que hagamos por aumentar el número de lugares hospitalarios, de lugares en donde se pueda respirar, en donde se pueda transitar, entrar y salir sin necesidad de identificarse, todo lo que hagamos será poco” (Pardo, 2010, 39–40).

Y si Jacques Rancière (2005) insiste en rescatar las políticas de la estética es, de hecho, para mostrar cómo toda estética es un reparto político de lo sensible, en el cual “lo que liga la práctica del arte a la cuestión de lo común –dice– es la constitución, a la vez material y simbólica, de un determinado espacio–tiempo, de una incertidumbre con relación a las formas ordinarias de la experiencia sensible. El arte no es político en primer lugar por los mensajes y los sentimientos que transmite sobre el orden del mundo. No es político tampoco por la forma en que representa las estructuras de la sociedad, los conflictos o las identidades de los grupos sociales.

[285]

59. “El artista –dice– crea una porción de espacio de nadie que nadie puede patrimonializar porque no se puede localizar ni fechar”. (Pardo, 2010, p. 38)

Es político por la distancia misma que guarda con relación a estas funciones, por el tipo de tiempo y de espacio que establece, por la manera en que divide ese tiempo y puebla ese espacio” (Rancière, 2005, 13). No en vano “la fuerza del espacio del arte en relación con esto (construir consensos) consiste en ser un espacio metamórfico, dedicado no a la coexistencia de las culturas sino a la mezcla de las artes, a todas las formas mediante las cuales las prácticas de las artes construyen hoy día espacios comunes inéditos”(Rancière, 2005, 71).

[286] Digámoslo de otro modo: tales espacios de expresividad y tales territorios de afectividad ponen en jaque esa “visión consensual de una sociedad en la que lo heterogéneo y el conflicto han cedido el lugar a la diversidad y a la complementariedad” (Rancière, 2005, 70) para reivindicar la heterogeneidad y el conflicto: es decir, su dimensión política. A fin de cuentas, “la cuestión consiste en utilizar la extraterritorialidad misma de esos espacios para descubrir nuevos disensos, nuevas maneras de luchar contra la distribución consensual de competencias, de espacios y de funciones” (Rancière, 2005, 71).

A estas alturas parece pues más apropiado que reivindicuemos no tanto la pertinencia cuanto la impertinencia de una práctica

como ésta. Se comprende que *el arte es impertinente*; y lo es no tanto porque no “proceda, no cuadre, o sea inadecuado, mejor dicho porque no ha lugar y por tanto porque parece que fuese inadmisibile en el sitio que de este modo aparece como usurpado. A lo mejor su impertinencia tiene que ver más con el hecho de que él sorprende, y sorprende porque saca a flote, tanto en su aparecer como en el sitio en el cual aparece, algo que la mirada corriente y “natural” no capta; o sorprende porque no se le espera y porque la originalidad de esta experiencia de ser “inesperado” es ser muy pertinente⁶⁰.

60. “En sentido etimológico lo impertinente es lo que no es pertinente, es decir, que no conviene, que no tiene relación con el asunto de que se trata. Algunos autores recientes han querido resucitar esta acepción antigua, pero esto tiene el peligro de comportar malentendidos, pues la palabra ha adquirido hoy, en el lenguaje corriente, un sentido muy diferente y, a menudo, es éste el único conocido. Se ha querido hacer de la impertinencia un carácter distintivo del lenguaje poético. Se parece a la fórmula de Verlaine: “il faut aussi que tu n’aïles point/choisir tes mots sans quelque méprise... (es necesario también que no elijas/tus palabras sin que tengan algún equivoco) (Art poétique). No obstante, no cualquiera inconveniencia genera una atmósfera poética: puede resultar ridícula o, sencillamente, sin interés. Por otra parte los ejemplos invocados (generalmente tomados de Víctor Hugo) apenas son probatorios: el adjetivo que sorprende y parece impertinente a primera vista al calificar algo, parece poético sobre todo cuando revela de esta cosa algún carácter profundo que la mirada habituada no percibía.: la palabra que se supone imperti-

Otra forma alterna de decir que tanto él como la estética, tienen sentido(s)

Pues bien, que estos dominios de la “estética” hayan vuelto a ser motivo de preocupación, de indagación y, sobre todo, de redefinición en las discusiones actuales, no solo de las prácticas artísticas sino y, sobre todo, de los procesos culturales, es un síntoma evidente de que lo que allí se pone en obra es un espacio de configuración y de realización de nuestra condición humana, tanto individual como colectiva.

[288] Aunque somos conscientes de esa riqueza de realizaciones y de temáticas que allí se encuentran, los *trayectos estéticos* que hemos esbozado nos permiten vislumbrar esa pluralidad de proyectos de sentido(s) que cobran presencia en el despliegue y realización de los “*comportamientos estéticos*”.

nente es entonces un término inesperado cuya originalidad poética reside en que es muy específicamente pertinente” (Diccionario de Estética, 2010, 675).

Bibliografía

- Agamben, Giorgio. (2016). *Gusto*. Adriana Hidalgo Ed.
- Aristóteles. (1973). *Obras completas*. Ed. Aguilar.
- Arnauld, Antoine et Pierre Nicole. (1965). *La logique ou l'art de penser*. Presses Universitaires de France. [289]
- Barret-Ducrocq, Françoise (Ed). (2002). *¿Por qué recordar?* Gránica.
- Bauer, Hermann. (1983). *Historiografía del arte*. Taurus Ediciones S.A.
- Bourriaud, Nicolás. (2007). *Postproducción*. Adriana Hidalgo Ed.
- Bourriaud, Nicolás. (2008). *Estética relacional*. Adriana Hidalgo Ed.
- Bourriaud, Nicolás (2009). *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Ed.
- Bourriaud, Nicolás. (2015). *La exforma*. Adriana Hidalgo Ed.

Braunstein, Néstor. (2001). “Freud y Chillida”. *Ficcionario de Psicoanálisis*. Siglo XX, España editores.

Brausntein, Néstor (2008). *La memoria, la inventora*. Siglo XXI Ed. S.A.

Calabrese, Omar. (1987). *El lenguaje del arte*. Ed. Paidós.

Calinescu, Matei. (1993). *Las cinco caras de la modernidad*. Alianza editorial. Técnos.

Cassirer, Ernst. (1981). *La filosofía de la Ilustración*. Fondo de Cultura Económica.

Changeux, Jean Pierre. (2002). “Definición de la memoria biológica”. En Françoise Barret-Ducrocq (Ed). *¿Por qué recordar?* Ed. Granica S.A.

[290] Coccia, Emanuele. (2011). *La vida sensible*. Marea ed.

Culler, Jonathan. (1992). *Sobre la deconstrucción*. Ediciones Cátedra S.A.

Dagognet, François. (1992). *Por el arte de hoy. Del objeto del arte al arte del objeto*. Dis Voir, (Trad. De María Cecilia Gómez B. Medellín, 1997).

Debray, Régis. (1992). *Vida y muerte de la imagen*. Paidós S,A.

Debray, Régis. (1997) *Transmitir*. Manantial.

Debray, Régis. (2001). *Introducción a la mediología*. Ed. Paidós.

Deleuze, Gilles. (1987). *Foucault*. Ed. Paidós.

Deleuze Gilles y Félix Guattari. (1988). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-textos.

Deleuze, Gilles. (1993) *¿Qué es la filosofía?* Ed. Anagrama.

Deleuze, Gilles. (2013). *El saber. Curso sobre Foucault*. Tomo I. Editorial Cactus.

Déotte, Jean-Louis. (2007). “El museo no es un dispositivo”. Este artículo retoma, desarrollándolo, un texto en inglés publicado en la revista *Museum Internacional* de la UNESCO, No. 235, septiembre de 2007, bajo la dirección de Isabelle Tillerot: “El museo, un dispositivo universal”.

Déotte, Jean-Louis. (2012). *¿Qué es un aparato estético?* Ed. Meta- [291]
lespesados.

Derrida, Jacques. (1971). *De la Gramatología*. Siglo XXI ed. S.A.

Domínguez, Javier. (2003). *Cultura del juicio y experiencia del arte*. Editorial Universidad de Antioquia.

Diccionario de Estética. (2010). Akal. (trad. de Vocabulaire d'Ésthétique. 1990)

Duby, Georges. (1998). *Arte y sociedad en la edad media*. Santillana de Ediciones, S.A.

Duque, Félix. (1986). *Filosofía de la técnica de la naturaleza*. Técnos. Hay una reedición de este texto publicada en Madrid por Abada Ed. en el 2019.

Duque, Félix. (2001). *Arte público y espacio político*. Akal.

Duque, Félix. (2008). *Habitar la tierra. Medio ambiente, humanismo, ciudad*. Abada ed.

Eco, Umberto. (1970). *La definición del arte*. Ed. Martínez Roca.

Ferry, Luc. (1990). *Homo Aestheticus. L'invention du goût à l'âge démocratique*. Éditions Grasset & Fasquelle.

Fontenelle, Bernard Le Bouvier de. (1982). *Conversaciones sobre la pluralidad de los mundos*. (Ed. Preparada por Antonio Beltrán Marí). Editorial Nacional.

[292] Foster, Hal. (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a fines de siglo*. Akal.

Foucault, Michel. (1970). *La arqueología del saber*. Siglo XXI ed.

Foucault, Michel. (1971). *Las palabras y las cosas*. Siglo XXI ed.

Foucault, Michel. (1981). *Nietzsche, Freud y Marx*. Cuadernos Anagrama.

Gadamer, Hans G. (1984). *Verdad y método I*. Ed. Sígueme.

Gadamer, Hans G. (1991). *La actualidad de lo bello*. Paidós.

Gadamer, Hans G. (1992). *Verdad y método II*. Sígueme.

García Gual, Carlos. (1997). *El redescubrimiento de la sensibilidad en el siglo XII*. Ed. Akal.

Heidegger, Martín (1953). *Doctrina de la verdad según Platón*. (Versión castellana por Juan David García Bacca). Escuela de Filosofía Universidad ARCIS.

Heidegger, Martín. (2003a). *Caminos de bosque*. (trad. de Helena Cortés y Arturo Leyte). Alianza Editorial.

Heidegger, Martín. (2003 b). *Observaciones relativas al arte – la plástica – y el espacio. El arte y el espacio*. (Introducción y notas de Félix Duque). Cátedra Jorge Oteiza: Universidad Pública de Navarra.

Hegel, G. W. F. (1989). *Lecciones sobre estética*. (trad. de Alfredo Brotóns Muñoz). Akal.

Hjelsmlev, Louis. (1980). *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Ed. [293] Gredos.

Huberman, George Didi.n(2010). *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*. Cendeac.

Jacob, François. (1981). *El juego de lo posible*. (Trad. del francés por José Chabás). Ed. Grijalbo S.A.

Jiménez Gómez, José. (2003). *Teoría del arte*. Ed. Tecnos-Alianza.

Kant, Emmanuel. (1961). *Crítica del juicio*. (trad. de José Rovira). Ed. Losada, S.A.

Kant, Emmanuel. (1973). *Crítica de la razón pura*. (Trad. de José del Perojo). Ed. Losada S.A.

Klee Paul. (2007). *Teoría del arte moderno*. Ed. Cactus.

Laddaga, Reinaldo. (2006). *Estética de la emergencia*. Adriana Hidalgo Ed.

Leroi Gourhan, André (1971). *El gesto y la palabra*. Universidad Central de Venezuela.

Levy, Pierre. (1988). *¿Qué es lo virtual?* Paidós.

Leyte, Arturo. (2016). *Postscriptum a El origen de la obra de arte* de Martín Heidegger. La Oficina Ediciones S.L.

Mandoki, Katya. (2014). *El indispensable exceso de la estética*. Siglo XXI ed.

[294] Marchán Fiz, Simón. (1987). *La estética en la cultura moderna*. Alianza Editorial.

Michaud, Ives. (2007). *El arte en estado gaseoso*. Fondo de Cultura Económica.

Mitchell, W.J.T. (2016). *Iconología. Imagen, texto, ideología*. Capital Intelectual.

Montoya, Jairo (Comp). (2001). *La escritura del cuerpo/el cuerpo de la escritura*. Editorial Universidad de Antioquia, Universidad Nacional de Colombia, Posgrado de Estética, Colección Estética Expandida.

Montoya, Jairo. (2008). *Explosiones lingüísticas, expansiones estéticas*. Ed. Universidad Nacional de Colombia, Sede Medellín.

Nietzsche, Federico. (1980). *El nacimiento de la tragedia*. Alianza Editorial.

Nietzsche, Federico. (1993). *Fragmentos póstumos*. Ed. Norma S.A.

Ocampo, Estela. (1985). *Apolo y la máscara. La estética occidental frente a las prácticas artísticas de otras culturas*. Icaria.

Ortiz-Osés, Andrés y Patxi Lanceros (eds.). (2006). *La interpretación del mundo. Cuestiones para el tercer milenio*. Anthropos.

Panofsky, Erwin. (1984). *Idea*. Ed. Cátedra.

Pardo, José Luis. (1991). *Sobre los espacios. Pintar, escribir, pensar*. Ediciones del Serbal.

Pardo, José Luis. (1992). *Las formas de la exterioridad*. Pretextos. [295]

Pardo, José Luis (1996). “El sujeto inevitable”. En Manuel Cruz (Comp). *Tiempo de subjetividad*. Paidós.

Pardo, José Luis (2001). *Estructuralismo y ciencias humanas*. Akal. Ed.

Pardo, José Luis. (2003). “Cómo se llega a ser un artista contemporáneo”. *Letras Libres*. Febrero.

Pardo, José Luis. (2004). *La regla del juego*. Círculo de lectores S.A., Galaxia Gutenberg.

Pardo, José Luis. (2011). *Estética de lo peor*. Pasos Perdidos.

Perec, Georges. (2008). *Lo Infra-ordinario*. Impedimenta.

Perniola, Mario. (2016). *El arte expandido*. Casimiro libros.

Platón. (1972). *Obras completas*. Aguilar.

Quintana P., Laura. (2008). *Gusto y comunicabilidad en la estética de Kant*. Universidad Nacional de Colombia.

Quintana P., Laura. (2013). *Institución y acción política: una aproximación desde Jacques Rancière*. Pléyade 12:143-158.

Quintana P., Laura. (2016) “La estética de la política y la política de la estética; colaboraciones, pasajes, fronteras”; en Carlos Manrique y Laura Quintana (Ed). (2016) *Cómo se forma un sujeto político? Prácticas estéticas y acciones colectivas*. Universidad de los Andes.

[296] Rancière, Jacques. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra (Cerdanyola del Vallés).

Rancière, Jacques. (2011). *Malestar en la estética*. Capital intelectual S.A.

Rancière, Jacques. (2013). *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*. Manantial.

Rancière, Jacques. (2014). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Prometeo.

Ronchi, Rocco. (1996). *La verdad en el espejo. Los presocráticos y el alba de la filosofía*. Akal S. A.

Rousseau, Jean Jacques. *Carta sobre los espectáculos*. (s.f.)

Salabert, Pere. (2003). *Pintura anémica y cuerpo succulento*. Laertes.

Salabert, Pere. (2003). *El pensamiento visible*. Cuadernos de estética expandida, Posgrado de Estética. Universidad Nacional de Colombia.

Salabert, Pere. (2013a). “Tecnopoiética. De la repetición técnica a la técnica de creación”. En *V Congreso internacional de arte en el Caribe. Las poéticas del tecnos, arte y tecnología*. UNIBAC, Cartagena.

Salabert, Pere. (2013b). *Teoría de la creación en el arte*. Akal.

Saussure, Ferdinand de (1945). *Curso de lingüística general*. Ed. Losada S.A.

Saint Girons, Baldine. (2013). *El acto estético*. (Trad. de Francisco de Undurraga A.). LOM ediciones. [297]

Schaeffer, Jean-Marie. (1999). *El arte en la edad moderna*. Monte Ávila ed. Latinoamericana.

Schaeffer, J.M. (2005). *Adiós a la estética*. La Balsa de la Medusa.

Serres, Michel. (1994). *El nacimiento de la física en el texto de Lucrecio*. Caudales y turbulencias. Pretextos.

Steiner, George. (1991). *Presencias reales*. Destino editorial.

Stiegler, Bernard. (2001). “Leroi-Gourhan. Lo inorgánico organizado”. *Les chaires de médiologie*. N° 6: *Pourquoi des médiologues?* (Trad. de Jairo Montoya Gómez). En *Traducciones historia de la biología*. N° 17. Seminario Permanente de Historia de la Biología, Facultad de Ciencias Humanas y Económicas, Universidad Nacional de Colombia, Sede Medellín.

Tatarkiewicz, Wladislaw. (1988). *Historia de seis ideas*. Editorial Tecnos, S.A.

Tupper, Guillermo. (2015). “El historiador israelí Yuval Noah Harari anticipa el final del ‘Homo sapiens’ como lo conocemos”. *El Mercurio*, Santiago de Chile 12 de abril de 2015.

[298] Vernant, Jean Pierre. (2002). “Historia de la memoria y memoria histórica”. En Vernant, Jean Pierre. (2002b). *Entre mito y política*. Fondo de Cultura Económica.

Xirau, Ramón y David Sobrevilla. (Ed). (2003). *Estética*. Ed. Trotta.

Jairo Montoya G.

Doctor en Filosofía, Universidad de Puerto Rico. Profesor Titular y Maestro Universitario de la Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín. Licenciado en Filosofía y Letras de la Universidad Pontificia Bolivariana; Estudios de Economía en la Universidad de Antioquia y Cursos Monográficos de Doctorado en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Madrid). Profesor invitado, entre otras, de las Universidades de Antioquia, Tecnológica de Pereira, Instituto Tecnológico Metropolitano de Medellín, Pontificia Bolivariana, de Caldas, de Barcelona, Autónoma de Madrid y de Deusto. Miembro fundador del Grupo de Estudios Estéticos de la Universidad Nacional, sede Medellín. Entre sus publicaciones más recientes se destacan: *Paroxismos de las identidades y amnesias de las memorias* (2010); *Implosiones lingüísticas, expansiones estéticas* (2008); *Geografías y topologías del pensamiento* (2004); *La escritura del cuerpo / el cuerpo de la escritura* (2001). Además ha participado en varios libros y ha publicado numerosos artículos en revistas nacionales e internacionales.

Contacto: jmontoya@unal.edu.co

El libro Despliegues estéticos. Trayectos de sentido(s). Un debate actual constituye un aporte significativo a las preocupaciones académicas más recientes sobre las prácticas artísticas y estéticas contemporáneas y a su lugar, siempre en crisis, siempre en expansión, de sus expresiones más complejas, en virtud de lo que tales prácticas imponen en su rebeldía y en sus búsquedas por ampliar lo que aquí el profesor Jairo Montoya procura resolver a la manera de una discusión que desborda el mero ámbito académico universitario, pues los límites en el debate de las ideas devienen tan difusos como pretender acorralar el concepto de arte contemporáneo en unas cuantas sospechas interpretativas. Este libro es producto de una larga experiencia docente e investigativa, síntesis de seminarios, de anotaciones al margen, de diálogos con autoridades académicas, de interacciones con estudiantes, colegas y artistas, pero, sobre todo, es producto de la honestidad de un intelectual que aún cree que pensar en las complejidades de estos temas, dedicar tiempo y esfuerzo al re-planteamiento de las relaciones entre lo estético y las producciones “artísticas”, permite al final aventurar una “revisión cuidadosa del espacio de la sensibilidad”.

Rigoberto Gil M. Profesor Universidad Tecnológica de Pereira