



**UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE POSTGRADO**

**EL CUERPO COMO ARQUITECTURA
DEL SENTIDO**

(Para una poética de la luz en la obra de Alfredo Jaar)

**Tesis para optar al Grado de Doctor en Filosofía
con mención en Estética y Teoría del Arte**

JORGE FERRADA SULLIVAN

**Magíster en Artes, Mención Teoría e Historia del Arte,
Universidad de Chile**

Profesor Guía: Pablo Oyarzún Robles

Santiago de Chile, 2014

INDICE

Agradecimientos	5
Resumen	7
Introducción	10
¿Por qué la Obra Lights in the City	15
Escribir el cuerpo: Los Fundamentos de una Hipótesis.....	18
Hipótesis de trabajo	
La Invisibilidad de la Brillantez de la Imagen – Cuerpo	19
Estructura Teórica.....	22
Propósitos y Estructura Metodológica.....	32
Marco Teórico	34
CAPÍTULO I: CUERPO Y MODERNIDAD	34
Primer Momento: La Invención del Cuerpo Moderno	34
Segundo Momento: La Invención del Cuerpo Automata.....	41
Tercer Momento: La Invención del Cuerpo Espectacular	58
a. Cuerpo y Espectáculo en la Escena Crítica Postmarxista	66
b. Espectáculo, Comunidad/Cuerpo y Mito Interrumpido	85
c. Guy Debord: In Memoriam Corpi.....	98
CAPÍTULO II: CUERPO EN EL MUNDO, CUERPO EXPUESTO:	
UN PUENTE PARA DOS MIRADAS	98
a. La Noción de Cuerpo en Maurice Merleau – Ponty	105

b. La Noción de Cuerpo en Jean-Luc Nancy	105
Cuerpo Fenomenológico	106
Cuerpo Expuesto – Cuerpo Escrito	120
Cuerpo In-tacto	126
La Escritura del Cuerpo: Un Tacto	129
El Cuerpo del Alma	136
Cuerpo al Tacto desde Lights in the City	156

CAPÍTULO III: ARTE, PRODUCTO Y CIRCULACIÓN:

DISIMULOS DEL CONSUMO CAPITALISTA.....	172
La Imagen Simulada: La Obra de Arte en Tiempos de la Desilusión Técnica	172
Cuerpo/Arte en la Obra Lights in the City	229

CAPÍTULO IV: LA LOCURA DEL PROPIO CUERPO: PARA UNA

ARQUITECTURA DEL SENTIDO	240
La Locura de lo Propio	240

CAPÍTULO V: ALFREDO JAAR: INDAGACIONES SOBRE EL

CUERPO – LA ENUNCIACIÓN DE LA INVISIBILIDAD DE LA LUZ.....	250
Para una Estética de la Presencia: Cuerpo y Sentido en la Obra Lights in the City.....	250
Preámbulo Crítico	250

La Presencia de lo Impresentable: Una Propuesta Estética	252
Lights in the City: Una Poética para los Cuerpos	258
Cuerpo Sentido y Comunidad de Cuerpos en Lights in the City	266
La Exposición de los Cuerpos en la Hospedería	273
CONCLUSIONES	275
BIBLIOGRAFÍA	287
ANEXO N°1	295

AGRADECIMIENTOS

El acto de escribir con la intensidad de una tesis doctoral, pareciera que siempre va acompañada de una sensación de abandono y de incertidumbre. Esta maravillosa palabra, que aprendí hace muchos años del pensador francés Edgar Morin, va a reclamar nuevas lecturas.

Esta investigación significó algo así como una puesta en común del cuerpo de la palabra, sostenido en la expresión del sentido que expone su permanente imposibilidad de cerrar la significancia del acontecimiento que lo revela. Su estado de reclamación no vendría a ser sino una suerte de distanciamiento a los sentidos originarios que provocó su aparición en el primer lector, en este caso quien reclama desde esta escritura. Agradezco que este texto se mire así mismo desde el borde, desde un horizonte que recordaría al náufrago que anhela el madero, en una estadía aparentemente sin retorno. Quizás su venida, su vuelta a la lectura, hace necesaria esta especie de “toque”, sensación justamente de rozar aquello que no cierra la posibilidad de pensarlo como un desciframiento de sus significaciones, sino volver a presentarlo como presencia del cuerpo de la escritura que se revela en mi propia sensación.

Investigar sobre la impronta estética/política de las obras de Alfredo Jaar, me “hizo pensar”, pensar filosóficamente, la experiencia especulativa de situarnos en un mundo de imágenes que nos han dejado sin asombro en su espectacularidad. Jaar como artista me sobre-coge, me expone en y entre la sensibilidad de un mudo mundo indiferente a su propio padecer.

Todas estas líneas tienen sentido para agradecer y testimoniar que junto conmigo, viajaron muchos en mi querida tabla de naufrago: Mis tres hijos –Tomás, Antonia y Colomba, luces que alumbran cualquier ciudad y su brillantez en mi cuerpo desde sus presencias. A mi querida flamenca por enseñarme a volar y a bailar en las dimensiones ancestrales y a mis profesores que tocaron mi sentir y mi reflexión desde el límite del conocimiento. Particularmente le agradezco a Juan Manuel Garrido, Adriana Valdés y Rodrigo Zúñiga por la manera en que me invitaron al conocimiento sensible. Para Pablo Oyarzún, mi Tutor de Tesis, por haber tenido el privilegio que fuera el guía de

este proceso, y por cierto, por sus sugerentes alcances y precisiones sobre el texto, que sin lugar a dudas, serán siempre pertinentes.

Finalmente, dedico esta investigación a todos los marginales y cuerpos de hombres invisibles, que siguen padeciendo la indiferencia de la comunidad mundial.

RESUMEN

La investigación que a continuación se presenta, pretende reflexionar en torno a la obra de Alfredo Jaar y su controvertido sentido artístico en el supuesto de la utilización de la luz como elemento programático de sus obras. La mayoría de sus creaciones guardan el secreto de la relación cuerpo-luz-exposición, sin embargo, su monumental instalación *"Lights in the City"* pareciera reunir todos los elementos que motivan esta investigación, tanto por la visibilización del sentido expositivo de los cuerpos sugerida y simultáneamente borrados en presencia/ausencias, como por la "voluminosidad" del monumento y su operatoria de tocar a distancia los cuerpos expuestos en la luz (a partir de una estrategia ética-política) para la exhibición del desamparo de los "homeless".

En este sentido, al entrar por el susurro "de algo que aparece" y que se manifiesta en la obra, accedemos al cuerpo de los marginales de Montreal y a la posibilidad de considerar dicha intervención artística, como la presentación de una impronta estética-política en la exposición de la luminosidad de la instalación. En cuestión, dicho gesto nos permite entrar en una nueva problemática, que evidencia nuevas posibilidades de pensar el sentido de la obra, como una especulación que transforma el soporte luminosidad de la creación –recordando la marginalidad en Montreal- como el sentido de un aparecer de cuerpos expuestos a nuevas sensibilidades en su representación. Con todo, se tensionará el resplandor visible de la obra para transitar el cuerpo en su exposición y en su distancia al imaginario convencional, basándonos particularmente en el pensamiento del filósofo francés Jean-Luc Nancy y ciertas

consideraciones de su pensamiento relativas al cuerpo, al sentido, a la noción de tacto, comunidad y escritura.

La relación de los supuestos filosóficos de Nancy y la obra *Lights in the City* (Jaar), están considerados en la hipótesis formulada (cuerpo/luz), para orientar la investigación y sus principales interpretaciones. Precisamente por el lugar primordial que ocupa *el cuerpo*, el trabajo investigativo interroga el estatuto de la luz, la brillantez y su exposición desde la instalación como una forma exponer dichos cuerpos al sentido de nuevas significaciones.

Por este motivo el interés en esta obra y su posibilidad de exponerla reflexivamente, radica en que en sí misma posee una complejidad de interpretaciones y nuevos sentidos que pueden aparecer en su interpelación. Por un lado, la vieja cúpula en la ciudad de Montreal -desde donde aparece la luz (instalación)- y por otro, la serie de hospederías o casas para los pobres e indigentes de la ciudad, los cuales se vinculan directamente con la instalación mayor. Estos dos lugares quedan unidos por el "aparecer" de esos cuerpos, en la luminosidad de la cúpula del edificio, cada vez que un interruptor es pulsado desde las hospederías, recordando esos cuerpos marginados. Restos del capitalismo urbano, escondidos y olvidados por la comunidad canadiense, y que también nos recordaría la pobreza encubierta de nuestro país y del mundo.

En consecuencia, el vínculo entre filosofía y creación artística, queda de manifiesto, ya que la obra nos pone en un límite. Nos expone en los bordes del sentido para sentirnos "tocados" por este tipo de textos visuales. Jaar es un artista del cuerpo en su invisibilidad, por este motivo Nancy cobra una relevancia fundamental al entender el

con-tacto con otros cuerpos como forma de tocar el límite del otro, es decir, lo impenetrable del otro. Esta suerte de transparencia y de opacidad es cautivante y muy transgresora en los propios límites del campo del arte. El observador es interrogado e interpelado una y otra vez, como una verdadera pulsión de visibilidad, como diría Adriana Valdés. La obra nos disloca y nos coloca ahí, nos perturba y nos acoge en todos los desplazamientos que realiza. Por esto la brillantez de la luz siempre será un tacto al que le debemos atención y cautela.

INTRODUCCIÓN

El cuerpo presenta rasgos y características peculiares y fundamentales en la delineación de la cuestión de la identidad personal. El cuerpo no es un complemento que se añadiría desde el exterior a una identidad ya designada, connotada e identificada. Sería, al contrario, elemento fundamental, radical y más aún originario de la asignación, atribución y atestación del pronombre “yo”.

CHIARA LOVECCHIO

La presente investigación **“El Cuerpo como Arquitectura del Sentido: Para una Poética de la Luz en la Obra de Alfredo Jaar”**, interroga dos cuestiones fundamentales: Por una parte, la comprensión del pensamiento del filósofo francés Jean-Luc Nancy en cuanto a tres dimensiones epistemológicas, definidas a partir de la cuestionabilidad del concepto tradicional de cuerpo en la modernidad. Esto supone una vertebración del pensamiento del autor en torno a enunciados fundamentales como: “cuerpo-sentido, “tacto-sentir” y “la exposición de los cuerpos al contacto límite de su exterioridad sensible” (Una escritura capaz de revelar *el* cuerpo y no simplemente referencias textuales referidas al cuerpo desde distintas disciplinas). Estos tres “lugares” delatan la vinculación semántica de los tres enunciados expuestos –cuerpo-tacto-exposición- y la intencionalidad del autor para situar la escritura acerca del cuerpo, desde nuevas perspectivas filosóficas sobre su sentido en tanto apertura, orientación y direccionalidad de una escritura que se sitúe desde el cuerpo como problema de análisis. Esto requiere del ejercicio de realizar lecturas críticas para la posible elaboración de nuevas reflexiones que puedan darse sobre dichos enunciados y su relato. Estos

fundamentos permiten justificar la sensible relación que poseen aquellos enunciados epistemológicos con el lenguaje filosófico y su expresión reveladora para el arte y la estética. En el marco de la operatoria reflexiva en torno al cuerpo y a su presunción en la noción de sentido en Nancy, dichas relaciones tomarán como referente la obra de Alfredo Jaar y su impronta poética –estética/política en la utilización de la luz como una verdadera práctica de enunciación¹. Esta suposición queda de manifiesto en la gran instalación “*Lights in the City*”, realizada por el artista en Montreal (1999) y en la cual se basarán los fundamentos descritos en el tratamiento de la relación cuerpo/luz, para centrar las relaciones filosóficas anteriormente expuestas y su vinculación con esta verdadera señal de la “luminosidad” como posibilidad para renovar la reflexión sobre el sentido de la creación artística y la escritura sobre el cuerpo (excripción para Nancy, cuestión que se analizará a partir del capítulo II).

Se indagará en la luminosidad y el uso particular de la luz en la obra de Jaar, como una especulación sobre el sentido que transforma el soporte de las creaciones en una presencia de cuerpos que están expuestos a nuevas sensibilidades y a nuevas formas de representación. En otras palabras, se quiere interrogar sobre el estatuto del resplandor visible del cuerpo para entender en qué consiste su exposición y la irreductibilidad de dicha exposición al imaginario convencional.

En consecuencia, entrar en el sentido con/en Jaar, es entrar también desde una mirada con cierta distancia y cautela de los significados posibles y establecidos para

¹ Para el artista Alfredo Jaar, el uso de la luz en las instalaciones es un recurso de mediación entre la signatura de la obra y el espectador. Señala Jaar que “siempre hay un elemento de luz: lo necesito. Es verdad que está enmarcada en un espacio muy oscuro. Siempre me pregunto cuánta luz quiero dejar ver: es un elemento clave del programa. Es una cosa objetiva, un elemento de esperanza. En cada obra está. En algunas no es tan evidente, pero está. Gracias a esta luz puedo seguir haciéndolas”. Alfredo Jaar (2006), *Conversaciones en Chile, 2005*. Barcelona, España. En Catálogo JAAR SCL.: Actar, p. 87

cualquier descripción de la obra. Para Nancy, el sentido identificado como significación se transforma en *sentido general*, en sentido convenido y significado ya que se contrae sobre sí mismo y se constituye como significación de lo presentable. En su opuesto tendería a producirse una apertura para nuevos significados, una suerte de *sentido abierto* (Nancy, Jean Luc. El Olvido de la Filosofía). El intento de significar en el límite y, por tanto, en su exposición, estaría en referencia a algún “afuera” como una forma de alejamiento y de espaciamento que permite tocar precisamente, la interrupción de aquellas significaciones iniciales y como manera de transitar en el sentido mismo, es decir en la posibilidad de que el sentido no se encuentre determinado por la diversidad de matrices o grillas de lecturas que restan la potencia de su expresión. El tacto sería precisamente esta separación, una especie de “lugar otro”, que simultáneamente separa y aproxima una otredad colmada de sentido, sensibilidades y nuevas conmociones para la razón.

Precisemos estas nociones:

Tacto (tocar), sentido y límite, nos remiten a unos de los soportes argumentales de esta investigación: a saber, pensar los cuerpos como una posibilidad de situarse en los límites del sentido de la significación que las diversas disciplinas han realizado a lo largo de la historia. ¿Qué significa estar en el límite?. Coloquialmente, se entendería como una línea divisoria que señala el fin de una extensión y que logra definir ciertos contornos y lugares concretos. Supone también, una estancia extrema -psíquica y/o corporal- del sujeto. Un sometimiento casi al borde de las posibilidades de producción cotidiana que el hombre posee en su acción. En consecuencia, el límite marcaría un “más acá” de lo posible, pero también un “más allá” de la condición inteligible y sensible del hombre. Por otra parte, se ha entendido la noción de límite, como aquel borde in-

transgredible para el comportamiento humano y la cultura, es decir, una manera de determinar las acciones de los sujetos a partir de matrices conceptuales –tanto racionales y morales, como afectivas- que han dado por supuesto que el mundo y las relaciones humanas poseen una pre-determinación para la orientación conductual de los sujetos. Evidentemente, una cuestión necesaria y normativa para el entendimiento humano. Pero precisamente, la condición normativa racionalista, durante los últimos siglos, ha provocado en el sujeto, una suerte de relativización del valor de su cuerpo como lugar de la afección y de la emoción. El sentir ha quedado como aquel extraño en la incompreensión de su inmanencia y de su exposición. Exposición que estaría situada sino en el límite de la racionalidad significativa. Por esta razón, el sentir el cuerpo como una extrañeza afectiva y en distancia de las significaciones clásicas tendería a transformar la manera en que abordamos la corporalidad del sujeto, como una especie de tacto para nuevas posibilidades de sentido no determinadas por lecturas convencionales. Un tocar o sentirse tocado por aquello que no cierra la posibilidad de pensar el cuerpo como un acto descifrado, sino por un acontecimiento por descifrar: el propio sentido que se revela en el espaciamiento de la sensación.

El sentir y las sensaciones que pueden provocar los otros cuerpos, se manifiestan como fuerzas e intensidades corporales, como impulsos y movimientos de sensaciones, capaces de descifrar la exposición del cuerpo más allá (límite) de las tradicionales maneras de presentar su presencia a distancia. Precisamente, el pensar filosófico nos remite a una nueva ubicación o lugar, que bordea el sentido de las significaciones establecidas por las subjetividades dominantes. Se trata aquí de pensar el cuerpo como pensamiento necesario en tanto sentido anterior a toda significación realizada y que permita la posibilidad de apertura de nuevos relatos. He ahí el límite del entendimiento y del sentir. Si transformamos el cuerpo en signos o si pensamos los

signos como referencias, no sería posible dejar que el cuerpo se presente en el sentido de su propio límite. Si el sentido depende del pensamiento, en cuanto que es él quien lo acoge, y no quien lo hace, el pensamiento abre su condición de clausura hacia la exposición de nuevos significados o si se quiere, hacia nuevos signos desde la distancia del sentido o “más precisamente el signo de su presencia-a-distancia” (Nancy). Hacer sentido, sería en consecuencia, tomar distancia de los significados posibles y establecidos para cualquier fenómeno del mundo –entender el límite como una distancia posible-. Para el autor referido, el signo del sentido –sentido en general- como entelequia, como entendimiento y razón, como lo inteligible y lo sensible, no es sino la propia significación como presencia y revelación de toda realidad. En otras palabras, la significación es la certeza que cierra la abertura de nuevos sentidos, constituyéndose como sentido abierto, convenido y reconocido como significación permanente de lo presentable. El sentido no general sería para Nancy, el intento de significar en el límite de cualquier significación y, por tanto, en su condición de posibilidad en el margen de los sentidos predeterminados. Por esto no estaría más que en referencia a algún “afuera” en su condición de exposición. Dicha posibilidad se enfrenta al pensamiento como confrontación permanente de significaciones históricas y relativizadas culturalmente. La tarea es entonces, tocar la interrupción del sentido general para abrir su posibilidad de significaciones allende al límite convencional.

Con todo, el interés investigativo y reflexivo se sostiene en la convicción que bajo el desarrollo del capitalismo tardío, se han masificado las imágenes del cuerpo - prototipos de lo corpóreo- que a modo de arquetipos y dispositivos corporales, han transformado su propiedad en espectros fetiches y en mercancías preciadas para el consumo social. En el tiempo que nos toca vivir, el cuerpo delata una fractura, una señal incierta, una permanente sensación de opacidad que no es ni poder, ni conquista, sino

una puesta crisis de la tecno-civilización contemporánea. Por esto, es inquietante interrogar la obra de Jaar desde cuestionamientos como: ¿es posible escribir el cuerpo bajo una mirada que logre distanciarse de la variedad de significantes disciplinares?, ¿es plausible pensar la marca estético – política de la luz en la obra de Jaar como una forma de exponer una corporalidad marginada y silente?.

¿POR QUÉ LA OBRA LIGHTS IN THE CITY DE ALFREDO JAAR?

La instalación "*Lights in the City*", correspondió a un proyecto artístico, realizado por Alfredo Jaar, en el año 1999, en la ciudad de Montreal. Esta obra consistió en una intervención pública, que utilizaba un dispositivo de iluminación sobre un edificio monumental (Cúpula del Marché Bonsecours), al interior de uno de los sectores urbanos más recordados de la ciudad -el monumento arquitectónico, fue en su momento, el lugar del parlamento canadiense-. Jaar concibió la brillantez de la cúpula, como un momento "pregnante", que recordaba a cientos de hombres desposeídos y sin hogar en una de las ciudades más desarrolladas del mundo. Este recordatorio que actuaba como huella y testimonio de la indolencia, se vinculaba con la iluminación de la cúpula a través de un dispositivo instalado en algunas hospederías cercanas al edificio señalado. Cada vez que los "homeless" de Montreal, pulsaban un interruptor desde sus propios sitios de residencia, se iluminaba inmediatamente la cúpula del monumento con un gigantesco flash rojo. La invitación para pulsar dicho interruptor, iba acompañada de un texto declarativo que señalaba los principios de humanidad que justificaban la acción de visibilización de cada uno de esos hombres. Para el artista, una forma de hacer aparecer los cuerpos de la marginalidad y la pobreza desde su propia invisibilidad y silencio.

En este contexto, la obra en cuestión, reúne ciertas características generales del programa de proyectos artísticos de Jaar, y por otra parte, ciertas consideraciones específicas de la instalación señalada. Analicemos algunas de ellas:

1.- La mayoría de las obras de Alfredo Jaar, se sostienen en tres principios comunes a la poética de denuncia que el artista realiza a partir de sus instalaciones: En primer lugar, el tratamiento que opera desde la iluminación de ellas –sean éstas imágenes de cuerpos en proyección, palabras que brillan en soportes de neón y propiamente la brillantez minimalista de las obras- que revelan la urgente necesidad de hacer pública la condición de millares de hombres que viven en la marginalidad del sistema capitalista. Esta verdadera “cuestión social” de la imagen (poética de la luz), reclama permanentemente la necesidad de representación de aquello impresentable para cualquier régimen político: la condición de invisibilidad de aquel resto de humanidad pendiente por su condición de pobreza.

2.- En las instalaciones se aprecia también, una íntima relación entre las palabras, textos, declaraciones, enunciados, y las imágenes propiamente tal (proyecciones de video, fotografías, recursos audiovisuales). La mayoría de ellas, presentan una relación de sustitución y complementariedad entre una y otra. La enunciación textual señala justo aquello que la imagen silencia, y el texto visual aloja en su sentido lo prohibido de lo impresentable como una acción programática de opacidades y testimonios silentes en presencias/ausencias.

3.- Las obras pueden presentarse en formatos pequeños y como monumentalidades expuestas y llamativas. Por lo general, el uso de espacios públicos estratégicos, la inevitable atención que el observador debe prestar a las creaciones, el volumen de lo arquitectónico, la “grandiosidad” de la iluminación, delatan en Jaar la determinación de visibilizar a “gran escala” y en sitios específicos, a todos los excluidos y oprimidos del mundo, como forma testimonial y ética de ser una voz de denuncia en un mudo mundo².

4.- “*Lights in the City*” guarda relación con todos los puntos anteriores, en la medida que reúne tres aspectos fundamentales: la visibilización de una opacidad de cuerpos proyectados desde ases lumínicos (cuerpos/marginalidad), la relación texto e imagen a distancia (relación entre las hospederías y la cúpula del edificio Marchè Bonsecours) y la ubicación de la obra (gran instalación) en un espacio emblemático y público para la ciudad de Montreal. Como señala Zúñiga, el propio Jaar se refirió a esta obra, como el más exitoso de los proyectos artísticos que ha realizado hasta el momento. Pude constatar lo anterior, en la muestra JAAR/SCL/2006, que se realizó el artista en el año 2006, Sala Telefónica, donde sus obras, y en particular la referida, fue explicada –en base a un registro fotográfico- como la presentación de la instalación en un contexto urbano que provocaba un acontecimiento inquietante para el observador, ya fuese por la propia sensibilidad del tema y/o por la elección de un lugar público y específico de connotada reputación. Esta cuestión, se expondrá con mayor detalle en los capítulos referidos a la obra de Jaar y a la especificidad de “*Lights in the City*”. Finalmente, la utilización de la luz como imagen, se basa en una suerte de “mandato soberano” que Jaar realiza sobre el

² La monumentalidad en la obra de Jaar, interpela además al espectador en el sentido de tener que observar, algunas veces desde una extrañeza, otras desde de la evidencia perceptible, la interpretación de cuerpos que fluyen y se exponen desde ases lumínicos y textos alusivos que señalan la invisibilidad de la pobreza o del drama de la marginalidad en la ciudad. Quizás y en este contexto, Jaar puede además exponer no solamente el cuerpo del indigente, sino que también la pobreza como un cuerpo, es decir el cuerpo de la pobreza. Pertinente es señalar que además de la obra aludida, el artista ha presentado otras con similares cualidades estéticas y políticas referidas a cuerpos ausentes. Se pueden mencionar: “Señales de Vida – 2000”, “Sköghall Konsthall – 2000”, “El Lamento de las Imágenes – 2002”, “El Silencio de las Imágenes – 2006”, entre otras.

espectador, en la medida que la percepción y observación de la obra, inevitablemente – quiéranlo o no- es apreciada por una gran cantidad de personas, ya que la instalación se encuentra en un sitio estratégico para los transeúntes que se encuentran cerca de la instalación. Como diría Adriana Valdés, una obra que “fuera sentida por las personas como una interpelación a ellos mismos, como ciudadanos y como habitantes de un espacio común”³.

ESCRIBIR *EL CUERPO*: LOS FUNDAMENTOS DE UNA HIPÓTESIS

Sin lugar a dudas, las imágenes de cuerpos puestas en obra llegan a los sentidos por aquella extraña condición de llamamiento que los objetos sensibles provocan en la mirada. Al pensar estos cuestionamientos, esbozamos una pequeña apertura de reflexividad sobre el cuerpo. Ningún pensamiento hegemónico, ni el disciplinamiento del cuerpo y del pensamiento, podría descifrarnos lo que allí como experiencia acontece: ¿Qué es lo que se expone?, ¿qué es lo que es puesto fuera en su exposición?. Pareciera ser que, fuera de todo discurso que trate de significar y definir el sentido de la corporalidad de la pobreza, la presencia del cuerpo opera en la obra como rememoración de un momento que hace luz su propia extensión, su paso más allá del verosímil visible, más allá de la presencia tangible o más allá del sentido de la observación evidente. De hecho, esos cuerpos expuestos nos hablan y nos vuelven a susurrar desde su olvido y opacidad, nos hace oír un habla anterior o posterior a lo que fue hablado ahí, el decir mismo de la resonancia e interrupción de su ocultamiento.

³ Oyarzún, Pablo. Richard, Nelly. Zaldivar, Claudia Editores. *Arte y Política*. Santiago, Chile: Universidad Arcis, p. 229

Si nuestro cuerpo también interrumpe cualquier sentido significado, no se presentará más que en referencia a algún afuera, a su exposición y exterioridad, como un límite de ese sentir o a lo presentado de esa presencia límite. En palabras de Nancy, el sentido del sentido, desde el sentido “sensible” y en todos los otros sentidos, es verse afectado por un afuera, ser afectado por un afuera, y también afectar un afuera. Tema que será tratado en el segundo capítulo de esta investigación en el apartado referido a la noción de cuerpo en Jean-Luc Nancy. Con estas relaciones, la obra de Jaar nos pone en contacto con una interioridad y una exterioridad simultáneas, con una separación que el tacto de la obra ha hecho presencia, y por lo tanto, también un cuerpo. Aquel objetum expuesto hacia fuera, desde fuera, nos toca en la medida que el cuerpo (como obra y como cuerpos de los hombres convocados en la invisibilidad) se presenta delante o atrás, en o entre nosotros.

En definitiva, el cuerpo de la obra bajo estas premisas, trae ya el cuerpo del referente, los cuerpos marginados y ocultos del trabajo de instalación de Jaar. La preocupación social y política permanente del artista y su urgencia intransable para hacer aparecer el cuerpo del “marginal”, desafía su propia obra al transformarse precisamente en una suerte de rescate para una posibilidad de visibilidad: un desvanecimiento de lo visible que pueda reclamar, al mismo tiempo, su necesidad, su urgencia. De cierta manera, es una lógica del testimonio, del trazo testimonial, elemento sustantivo en la obra de este artista: la huella como una referencia, que refiere simultáneamente una impotencia denotativa y una posibilidad de enunciación.

HIPÓTESIS DE TRABAJO:

LA INVISIBILIDAD DE LA BRILLANTEZ DE LA IMAGEN – CUERPO

Conmover es afectar al espectador hasta esa dimensión suprrracional, es arrancarlo de su actitud de observador, es en cierto sentido hacerlo, sentirse observado, interpelado por la obra.

Adriana Valdés

La venida del otro cuerpo o de los cuerpos marginales que Jaar expone en sus obras, hace visible la presencia de una necesidad, de una huella o de un testimonio de hombres sin rostro para una multitud planetaria. Este trazo de ausencias y de corporalidades en olvido, se presentan en la obra del artista, como una especie de índice memorativo, que transita en la instalación descrita, por un medio perceptible pero fugaz, una corporización de evidencias proyectada hacia el infinito desde el movimiento de los cuerpos referidos en la interioridad de la brillantez. Una transparencia que transforma la LUZ en una especie de color - sentido que moviliza una afección y que compromete el cuerpo propio del espectador. Hágase luz, hágase cuerpo, hágase la visibilidad de la transparencia, pareciera ser la exposición significativa del artista. Es más, podría suponer que Jaar es un arquitecto del sentido de la invisibilidad de los cuerpos proyectados, desde la brillantez de la iluminación, ya que dichos cuerpos transformados en corpúsculos de luz se presentan como trayectorias de imágenes/cuerpo en la observación interpretativa que realiza el espectador. Al respecto, ¿podría sostenerse que Jaar es un artista del cuerpo y de la luz?.

Bajo estas consideraciones, se propone una hipótesis de trabajo que considerará el siguiente supuesto:

La obra *“Lights in the City”* de Alfredo Jaar, puede suponerse como la exposición de una pulsión de luz, una especie de luminosidad gestual-sensible que interrumpe la cotidianidad del transeúnte por el destello proyectado desde el edificio de la instalación. Desde aquel lugar, se fundaría una posibilidad de advenimiento del cuerpo en la luz, del cuerpo/luz como el tacto del sentido. Este sentido es el que puede tocar el sentir del espectador como una nueva forma de interrogar la obra, que evidencia nuevas posibilidades de pensar el sentido de ésta y como una especulación que transforma el soporte luminosidad de la creación –recordando la marginalidad en Montreal- como el sentido de un aparecer de cuerpos expuestos a nuevas sensibilidades en su representación. En este contexto, se tensiona el resplandor visible de la obra, para transitar el cuerpo en su exposición y en su distancia al imaginario convencional.

Por tanto, esta hipótesis se sostiene en cuatro fundamentos esenciales para su comprensión:

1.- La suposición que la instalación *“Lights in the City”*, proyecta una serie de cuerpos marginales, desde la utilización de la luz como iluminación de la invisibilidad de los mismos. Por esto, el valor exhibitivo de la obra, radica en que no se trata de una escena de victimización de los desposeídos, sino por el contrario, la iluminación de los cuerpos proyectados desde la brillantez de la cúpula denuncia públicamente dicha postergación humana a partir del desvanecimiento de la visibilidad de lo que aparece como veladura.

2.- La presunción que dicha operatoria en la obra, interrumpiría posibles significaciones inteligibles sobre ella en virtud de situar al espectador a partir de nuevas sensibilidades y sensaciones, desde la experiencia de visibilidad de lo invisible de los cuerpos postergados por el sistema capitalista.

3.- Esta práctica de enunciación sobre dichos cuerpos, supone que la sensación de “ser tocado” por la exposición de la invisibilidad de los cuerpos marginales (cuerpos/luz), tiene sentido en la medida en que el “toque” de aquellos cuerpos en el observador, se presentaría como una extrañeza que revela la sensibilidad “provocante” de la obra y como una distancia posible entre una interpretación del evidente significado de la creación expuesta y el sentir como sentido que transforma aquel momento de observación. Esto es precisamente el gesto sensible del tacto del sentido hecho presencia en la obra de Jaar.

4.- De las indicaciones anteriores, se podría deducir por extensión, que el gesto político y estético de Jaar, toma en consideración una verdadera poética de la denuncia, por el tratamiento que realiza de la instalación, al sustituir imágenes y palabras que puedan evidenciar la situación de marginalidad, por sensibilidades y sentidos para nuevas interpretaciones.

ESTRUCTURA TEÓRICA

Identificar algo, es poder dar a conocer a los demás, dentro de una gama de cosas particulares del mismo tipo, aquella de la que tenemos intención de hablar.

PAUL RICOEUR

Sabido está que el capitalismo tardío, con sus estados fantasmas, su hibridación globalizada, su cultura-consumo bajo la impostura del fetiche, del *espectáculo* y en el permanente desalojo de la sensibilización de la persona humana han permitido la generación masificada de imágenes del cuerpo, de figuras corporales, modelos tecno publicitarios de lo corpóreo- que re-presentan formas y referentes de cuerpos inexistentes y simulados. Cuerpos por lo demás, necesarios para el espectáculo y consumo capitalista moderno.

El cuerpo se nos aparece o se nos transparenta en la conciencia de cada cual, en “estados de crisis”, en momentos de explotación, en heridas, en excesos, en placer. Por esto, el cuerpo que transita desde los inicios de la modernidad en el sistema tecno-capitalista contemporáneo se transforma en un vestigio, en una reducción o en una puntualidad disociada del hombre y compartida como modelo de máquina. Se indagará esta cuestión en el primer capítulo “**Cuerpo y Modernidad**” con algunos antecedentes sobre el cuerpo, a partir de los fundamentos iniciales de la modernidad (pensamiento mecanicista del siglo XVII), que dejan en evidencia una fractura o disyunción entre cuerpo y alma. En este contexto, “Meditaciones Metafísicas” escrita por Rene Descartes, se transformará en una de las obras donde quedan establecidas las bases para la invención del cuerpo occidental como límite del individualismo, del pensamiento racionalista, y por cierto, de una nueva concepción del cuerpo. Pensemos por un momento que con

Descartes, la racionalidad científica se convirtió en la única racionalidad posible, es decir que el pensamiento y su acción determinarían todos los aspectos de la actividad productora de conocimiento, convirtiendo al mundo y sus relaciones en objetos de observación, menos al observador en su presencia corpórea. La ciencia sin sujeto separó al “sujeto de la ciencia”, y por lo tanto, al sujeto de su propia corporalidad. El hombre pasó a ser el centro de la matriz individualista de la época al distanciarse de la comunidad a la que pertenecía y a consolidar su propio aislamiento como extranjero del mundo para una producción mercantil en creciente desarrollo. De esta manera, el sujeto se transformó en una suerte de cuerpo simbólico que logró sustituir la necesidad de presencia de otros cuerpos por el deseo de poseer todos los objetos que observaba y que carecía. Quizás una manera de definirse individualmente por medio de nuevas opciones para nuevas acciones sociales y económicas. Es aquí donde radica el problema sobre el límite de su individualidad. El cuerpo del sujeto en Occidente racionalista y mercantil, provocó el desarrollo paulatino de una pérdida de sentido del protagonismo y lugar que antaño jugó, manteniendo un constante deseo de obtener hasta lo imposible por su superioridad y dominio de la naturaleza. Esta complejidad ontológica se comportó como un límite entre el cuerpo y la noción de objeto máquina racionalista del siglo XVII. Por esto, la filosofía cartesiana marca el inicio de la fractura y distanciamiento entre el cuerpo y el individuo de la época, marca al cuerpo del sujeto con el estatuto de objeto entre otros objetos e inaugura la constitución mecánica racionalista, para explicar la corporalidad del individuo en la metáfora de máquina, como una fantasía inefable y “moderna” para su propia borradura identitaria.

Para los filósofos mecanicistas, el conocimiento poseyó una utilidad intrínseca al ser humano como forma de un “útil racional” en su eficacia social, política y económica. No será extraño considerar que la noción de máquina para dicha época,

proporcionó la fórmula perfecta para concebir un nuevo sistema de relaciones en el mundo. A su vez, el mundo, se distanciaba de ser el universo de valores⁴ para convertirse en un universo de hechos: no hay misterio en que la razón y el pensamiento no pudieran develar científicamente el mundo. Por esto, el contexto histórico aludido, en la vestidura de la filosofía cartesiana, se revela la sensibilidad de una época y el cientificismo de la acción humana para expresar el cuerpo como una fuente de extrañeza y como una realidad aparte del pensamiento. El propio Descartes lo manifiesta de la siguiente manera:

Tengo yo un cuerpo al que estoy estrechamente unido, sin embargo, puesto que por una parte tengo una idea clara y distinta de mí mismo, según la cual soy algo que piensa y no extenso y, por otra parte, tengo una idea distinta del cuerpo, según la cual éste es una cosa extensa, que no piensa, resulta cierto que yo, es decir, mi alma, por la cual soy lo que soy, es entera y verdaderamente distinta de mi cuerpo, pudiendo ser y existir sin el cuerpo⁵.

En el recorrido de este capítulo -“Cuerpo y Modernidad”-, se analizará con mayor detalle la concepción moderna del cuerpo y sus complejas relaciones entre la noción de máquina y las nuevas intensidades desde lo propio e íntimo del hombre que fueron configurando al sujeto moderno en su racionalidad y corporalidad. Por el momento, se puede precisar que a lo largo de las “Meditaciones Metafísicas”, Descartes define al cuerpo como *res extensa* y que la misma, en tanto definición primordial, disuelve cualquier distinción entre los cuerpos, y en particular, entre cuerpo en tanto cosa material externa y

⁴ En la Edad Media y especialmente en el siglo XV, el hombre no se distinguía de la comunidad y de la visión cosmológica del entorno social y cultural. Era parte de una comunidad de cuerpos sin que su singularidad lo convirtiera en un individuo cegado por su deseo y necesidad capitalista en términos modernos (s.XVI). Es más, como señala Le Bretón con relación a las fiestas populares del medioevo “en el júbilo del Carnaval, los cuerpos se entremezclan sin distinciones, participan de un estado común: el de la comunidad llevado a su incandescencia. En el fervor de la calle y de la plaza pública es imposible apartarse, cada hombre participa de la efusión colectiva, de la confusión de los movimientos y de la algarabía...Cfr. Le Bretón, David. *Antropología del Cuerpo y Modernidad*. Nueva Visión, Argentina, pp. 30

⁵ Descartes, Rene. *Meditaciones Metafísicas*. Madrid, España: Austral, pp. 179

ajena al yo, como al cuerpo en tanto cuerpo propio e íntimo. En otras palabras, el cuerpo propio dejaba de ser un dato privilegiado y único frente a los otros cuerpos, sino que más bien, indistinto de éstos no sólo en cuanto a lo dudoso o a la extrañeza de su nueva condición -su existencia externa e independiente- sino también en cuanto a la nueva creencia mecanicista que lo cierto y visible del cuerpo es su esencia en lo medible, matemático y reductivo en aquella cosa extensa.

Asumiendo la complejidad del tema, se podría sostener también que ni el cuerpo moderno (máquina y objeto) ni la propia intimidad del “yo” como sujeto, constituirían la causa de la escisión entre cuerpo y alma, sino que esta fractura depende de ambas consideraciones novedosas para el hombre del siglo XVII y a las nuevas relaciones sociales que inaugurará el cartesianismo. Si analizamos esta cuestión, necesariamente el ritualismo desvalorizante de los sectores sociales privilegiados de la época y del avance del científicismo en manos de esta elite, hicieron aparecer dos visiones opuestas sobre el cuerpo: una que desprecia lo corpóreo y por lo mismo, se distancia de él por el hecho de ser materia en la noción de “poseer un cuerpo”; la otra necesariamente mantiene la identidad de sustancia entre el hombre y el cuerpo, es decir “ser el cuerpo” en lo propio. Por tanto, ¿podemos seguir pensando en aquel cuerpo vinculado al alma en términos de res extensa? y ¿es en tanto que objeto que la conciencia de sí mismo se aplica a la consideración de su cuerpo?. En otros términos, si toda constitución por parte de la conciencia de un objeto presupone la previa aplicación de ésta al propio cuerpo, ¿esto significa que la conciencia antes de hacer presente a sí la imagen del objeto en el imaginario, debe constituir un objeto previo: su propio cuerpo?. Todas estas consideraciones se analizarán en el tema propuesto.

Si consideramos que el cuerpo máquina cartesiano inauguró nuevas construcciones simbólicas en torno a la corporalidad del sujeto, sería también interesante preguntar si en los siglos siguientes ¿hay en efecto un sujeto vinculado a su cuerpo?. Esta compleja pregunta nos invita a entrar en cuestiones que se agudizaron desde el tiempo de Descartes y que indudablemente tendrán como vectores el desarrollo del sistema económico capitalista – instaurado como poder hegemónico-, la consolidación del cristianismo ideológico y la crítica marxista al estado de situación.

Preliminarmente será necesario señalar, que el legado de Descartes se posicionó en una necesidad propia del individualismo y de los grupos dominantes. El imaginario social en los siglos venideros al cartesianismo, instaló la creencia que el único poder de juicio es el pensamiento. Por esto y a través de la confusión de lo sensible y de la imaginación del hombre, la razón se abrió camino para revelar un mundo “único” y dispuesto para la producción de nuevas relaciones sociales. La razón impuso su verdad abstracta para el común de los sujetos, despojando las significaciones tradicionales – comunidad, cuerpo en los otros, imaginarios colectivos- por una disociación del mundo habitado por el hombre y para la creación de nuevas prácticas sociales que la burguesía reinante y el capitalismo naciente instalaron. Es presumible, que el hombre moderno cartesiano, desde el siglo XVII hasta la consolidación del capitalismo tardío (fines del s. XX), haya consolidado el mundo como máquina, hecho a la medida de una clase dirigente y dominante, donde sus engranajes mecánicos se podían cambiar fácilmente por el hombre como nuevas piezas industriales de los tiempos siguientes.

El legado cartesiano –particularmente desde la revolución industrial (s. XVIII)- se tradujo en que el acto de pensar se convertía en una actividad totalizadora para la ciencia intelectualizada. En este sentido se podría decir que el cuerpo de subordinado

pasaba a ser un ente excluido del mundo y de sí mismo, una especie de cuerpo anárquico.

Hasta las prácticas relacionales del capitalismo tardío, los grupos sociales siempre han defendido su contexto de privilegios para socializar en los otros, ese cuerpo anárquico y subordinado al poder. Se relaciona lo anterior con el desarrollo de unas prácticas de restricción, represión y obediencia que se sitúan en una especie de política corporal, cuya finalidad sería el recordatorio de la inferioridad del cuerpo por sobre la racionalización de la productividad mercantil.

Por esta razón, el cuerpo no fue algo innecesario para la época cartesiana, ya que la fórmula de aquel mercantilismo, inauguró también un cuerpo concebido como vestigio, resto y separación, que obviamente necesitó del autómata para producir relaciones sociales “sin sentidos” productivos, una suerte de sujeto desposeído de su capital humano para producir capital productivamente hegemónico. Bajo esta situación, la revolución de la tecnología en el mundo moderno y la espectacularidad de la sociedad capitalista, permitirá vincular en el texto una posible reflexividad crítica sobre el cuerpo y su condición capitalista en el sistema económico actual.

Sin lugar a dudas, serán necesarios en el capítulo referido ciertos antecedentes de la teoría marxista como la fundamental noción de cuerpo/plusvalía, en el entendido que la sociedad es el producto de la interacción de sistemas de relaciones históricas y que las especificidades históricas conducen a diversos modos de producción. Marx concibe la sociedad como una totalidad capaz de reproducirse a sí misma y capaz de operar como totalidad en todos los niveles del proceso de producción. Para esto supone, que cada uno de los niveles se materialice en organizaciones que ya son fuerza

adquirida históricamente y por lo tanto, son al mismo tiempo productos y productoras. Es así como la producción es una categoría material en la vida social y una intensidad para el cuerpo, en tanto, la base de todas las relaciones. En su conjunto forman las fuerzas productivas de la sociedad. La producción o fuerzas de producción, se constituyen en el trabajo y por esto, posee siempre un carácter social y constitutivo de la comunidad en sus relaciones de producción. Sin embargo, Marx deja explícito el alcance de dichas relaciones al establecer que su carácter depende de quién es el propietario de los medios de producción.

Esta alienación económica sostenida por las ideas de Marx y que muy bien la delatará el pensamiento de Guy Debord (Sociedad del Espectáculo), se entenderán bajo la premisa que el cuerpo en el desarrollo del capitalismo tardío, se transformaría en una analogía de la mercancía y de distribución global, confirmando el momento de hibridación, de mestizaje y de diversidad que se vive en el espacio de consumo actual. En otras palabras, una especie de mimetismo técnico entre el cuerpo/mercancía y el cuerpo/consumidor como artificio de seducción para la cosificación del cuerpo en el desarrollo económico.

Por este motivo, para los dueños históricos del mercado y del artificio económico del siglo XX no fue difícil exclamar: ¡Qué mejor producción que un cuerpo separado de sí mismo, de los otros y del mundo!. Cuestión que se analizará desde la concepción deleuziana del CsO –cuerpo sin órganos- y su relación con las máquinas deseantes, para comprender la compleja evolución del cuerpo reducido a un objeto funcional bajo el imperio capitalista. Las fuentes Anti-Edipo y Mil Mesetas (Gilles Deleuze y Felix Guattari), serán referentes para complementar algunas ideas de este tema.

Por otra parte, la tradición referida al cuerpo fenomenológico y a la tradición filosófica deconstructiva de Jacques Derrida y Jean-Luc Nancy, permitirán la reflexión sobre el segundo capítulo: “**Cuerpo en el Mundo - Cuerpo Expuesto: Un Puente Para Dos Miradas**”, como forma de aproximarnos a cierta interioridad necesaria que permite el aparecer del cuerpo en el mundo, como cuerpo en potencia consciente de su existir. Existir para el sentir, fenómeno de sensaciones que permiten sentirse sentir y abrir el mundo como posibilidad de entrar en él y ser parte de él. ¿Qué vemos del mundo en aquella interioridad?, es decir ¿vemos la interioridad del mundo por nuestra propia experiencia sensible?.

Parece ser que este cuerpo reclama su aprender a ver, a verse en y para el mundo. El filósofo Maurice Merleau Ponty y fenomenólogos contemporáneos (Jan Patocka), serán referentes muy importantes para poder tomar cierta distancia de aquella interioridad del cuerpo e instalarnos en la propia exterioridad y exposición de éste en el siguiente tema. Con Jean-Luc Nancy comentaremos las nociones de *cuerpo*, *tacto* y *sentir*, desde una mirada deconstructiva y como forma de analizar comparativamente ambas tradiciones filosóficas.

En el tercer capítulo: “**Arte, Producto y Circulación: Disimulos del Consumo Capitalista**”, abordaremos ciertas cuestiones críticas, en torno a la producción de imágenes en el arte posmoderno (Baudrillard), de manera de acercarnos a las formas estética – políticas de las creaciones de Alfredo Jaar.

“La Locura del Propio Cuerpo: Para una Arquitectura del Sentido”,

corresponde al cuarto capítulo de la investigación. Esta sección nace desde la pregunta ¿qué cuerpo es otro cuerpo? y por lo tanto, ¿el sentido del cuerpo aparece allí donde se expropia su límite?. Con este apartado, se puede vislumbrar el cuerpo como un “lugar” que abre, que espacia, que separa la puntualidad del acontecimiento.

Dicho evento, no sería tal si la conciencia reflexiva del pensante, mantuvieran sus cómplices lazos al interior de los bordes significantes. La pulsión de quiebre en la apertura del límite, permite el des-borde del cuerpo-borde, que si bien limitado, cerrado en su sentido referencial es arrojado y distanciado de sí para hacer aparecer este extraño ser extenso fuera de toda posibilidad de concentración y en apertura hacia el espaciamiento del límite. Este otro cuerpo-cuerpo definido así por Nancy- en su exposición refiere a lo que es abierto e infinito, de lo que es lo abierto de la clausura misma, lo infinito de lo finito mismo. Parafraseando al filósofo el cuerpo es lo abierto y en esa condición es preciso que haya algo cerrado, es preciso que se logre tocar el cierre. Este hecho, tocar lo que está cerrado es ya una forma de abrir. (Para este tema, ver las obras referenciadas sobre Jean-Luc Nancy en la bibliografía).

Por último, siempre será desafiante una escritura crítica sobre la modernidad, sin embargo no está dentro del interés de esta investigación desarrollar con mayor profundidad estas condiciones de existencia, como descripciones o nuevas interpretaciones sobre una “escena” consagrada, sino más bien tender a la posibilidad de pensar el cuerpo como una escritura a distancia de aquellas significaciones sobre su sentido. En este contexto Lyotard tenía mucha razón al inclinarse por reescribir la modernidad y no declarar la supuesta pérdida de los pilares fundamentales de Occidente bajo el pseudónimo de posmodernidad. Quizás la obra de Alfredo Jaar más emblemática,

para los propósitos de esta tesis, sea *“Lights in the City”*, la cual sitúa al observador en una situación aparentemente ambigua, precisamente por la condición de pensar lo visible desde el límite del sentido de aquella visibilidad: una suerte de objetos sentidos al margen de lo expuesto, de lo realmente visible y significativo. Crítica y distancia a la supremacía del sistema, sería una condición relevante de su obra al igual que los textos y catálogos publicados para analizar su trayectoria artística. Para este último capítulo **“Alfredo Jaar: Indagaciones Sobre el Cuerpo – La Enunciación de la Invisibilidad de Luz”**, serán utilizados el “Catálogo Jaar SCL 2006” y “Alfredo Jaar. La Política de las Imágenes” – Adriana Valdés como editora en ambos, y, “La Demarcación de los Cuerpos” de Rodrigo Zúñiga, entre otros. En cuanto a la operatoria estética/política del artista, las publicaciones anteriores coinciden en su delimitación, aunque filósofos como Jacques Rancière –entre otros autores que han escrito a propósito de Jaar complementarán estos nuevos supuestos. En el último apartado de la tesis, Anexo N°1, se presenta un conjunto de obras e instalaciones, que han seguido similares propuestas para la utilización de la luz en el sentido de nuevos sentidos de la brillantez de la imagen.

PROPÓSITOS Y ESTRUCTURA METODOLÓGICA

Este estudio se sustenta en el método hermenéutico – interpretativo, particularmente desde el estudio de la fuente bibliográfica **“Del Texto a la Acción”** del autor Paul Ricoeur, el cual reflexiona crítica y especulativamente los nuevos significados posibles que puedan aparecer a partir de la hipótesis de trabajo postulada en la investigación y de las fuentes filosóficas referenciadas. En este sentido, la interpretación puede ser concebida como una suerte de suspensión de la actitud solamente explicativa, para que nos permita transitar a un nuevo lugar de apropiación del sentido, como forma

de hacer propio lo que en principio podría ser extraño. Por cierto que esta extrañeza, comenzará desde los propósitos iniciales de esta Tesis, los cuales radican en instalar una reflexión crítica en torno a la trayectoria y suposiciones de la noción de cuerpo, en su relación filosófica con el sentido y exposición del estatuto del resplandor visible (luz) en la obra de Alfredo Jaar, como una forma para transitar *el* cuerpo en su presentación y en su distancia al imaginario tradicional.

La credibilidad de la generación de nuevos conocimientos en esta investigación, dependerá del nivel de precisión e identificación de textos y relatos, de su rigor en el tratamiento metodológico y hermenéutico de la sistematización con que se presente todo el proceso y de la actitud crítica que acompañe al conocimiento desprendido de las lecturas revisadas. Por esta razón, la especificidad del contenido del texto estará orientada por el análisis de ciertos antecedentes fundamentales, que permitan relacionar y tensionar la noción de cuerpo a partir del dualismo cartesiano -en tanto invención del cuerpo moderno occidental- desde la separación ontológica y práctica moderna de las *res cogitans* y *res extensa* como fundamentos para entender al cuerpo como una serie de intensidades inestables, de fracturas y disociaciones, que serán en definitiva las condiciones predominantes para la comprensión del cuerpo como una producción de simulacros y de sentidos fetiches en el mundo actual.

Por este motivo, a lo largo de toda la investigación la hermenéutica aparece de manera explícita en la interpretación de contenidos, en el tipo de preguntas que se formulan para obtener nuevos conocimientos, en la identificación de nuevas miradas filosóficas y, por último, en el análisis de dichos elementos reflexivos. Todos estos pasos implican una actividad interpretativa, crítica y pensante de parte del investigador y filósofo. En este contexto, se propondrán ciertos elementos de juicio que permitan reflexionar

desde el “cuerpo fenomenológico” como forma de aproximación a las cosas y a los fenómenos del mundo, tratando de relacionar el carácter “intuitivo” de la fenomenología sobre el cuerpo, con una suerte de hermenéutica de los sentidos y de su sentir. Además, se analizarán interpretativamente las principales fuentes bibliográficas escritas por el filósofo francés Jean-Luc Nancy, relativas a tres fundamentos epistemológicos vertebrales para esta investigación: Cuerpo/expuesto – Sentido/apertura – Tacto/tocar (la incorporalidad).

Finalmente, la hermenéutica tendría como misión descubrir e identificar los significados de las diversas miradas dadas por los autores trabajados, interpretar e interpelar lo mejor posible las palabras, los escritos, los textos y en general, el comportamiento de los vectores involucrados, conservando su singularidad en el contexto que interesa investigar y proponiendo ciertas tensiones en algunas posturas epistemológicas de los filósofos estudiados para el levantamiento de nuevos conocimientos interpretativos en el campo de la filosofía, estética y producción artística. Con estas premisas, se vinculará críticamente la obra de Alfredo Jaar y el uso de la brillantez de luz como una especulación de la instalación del cuerpo como sentido del tacto de la invisibilidad (distancia de lo visible) y como una posibilidad para pensar la transformación de su soporte en una presencia del cuerpo al límite.

MARCO TEÓRICO

CAPÍTULO I: CUERPO Y MODERNIDAD

Primer Momento: La invención del cuerpo moderno

Tengo yo un cuerpo al que estoy estrechamente unido, sin embargo, puesto que por una parte tengo una idea clara y distinta de mí mismo, según la cual soy algo que piensa y no extenso y, por otra parte, tengo una idea distinta del cuerpo, según la cual éste es una cosa extensa, que no piensa, resulta cierto que yo, es decir, mi alma, por la cual soy lo que soy, es entera y verdaderamente distinta de mi cuerpo, pudiendo ser y existir sin el cuerpo.

Rene Descartes

El problema del hombre como una existencia corporal y sintiente se ha hecho evidente en la filosofía moderna –desde la época mecanicista y desde el mismo Descartes- a partir de las discusiones en torno a la relación e interacción entre cuerpo y alma, a partir de las reflexiones sobre la mismidad y sobre el papel de la corporalidad en el proceso de construcción de la subjetividad humana. Por esto mismo, preguntar por el cuerpo se torna una pregunta compleja. Es precisamente pensarlo desde su existencia y por lo tanto, desde su dimensión más sensible y a la vez oculta. Oculta no por la imposibilidad de verlo, de tocarlo y de sentirlo, sino por la extrañeza de pensarlo en un imaginario que des-oculta su verdadera reflexión en tanto condición de ser cuerpo y acción en las diversas relaciones que establece en el mundo. De alguna manera, las nuevas formas que definieron el cuerpo en los tiempos de Descartes -experimentación, documentación científica, relaciones de poder y administración económica- suponía ya una determinación epocal situada en la raíz misma de la ortodoxa filosófica, y que por su naturaleza científica y propiamente histórica, el pensamiento mecanicista comprendió el

universo y sus elementos integrantes bajo el modelo de la máquina. Lo anterior, suponía acabar con el pensamiento teológico que se había desarrollado en los siglos anteriores e inauguraba el tiempo racionalista de causalidades y de empíreas. Por eso las pretensiones de llegar a un sistema de pensamiento basado en ideas claras y distintas que se establecen como una forma de distanciarse de la imaginación, de los sentimientos y de las percepciones. Éstos sólo pueden producir imágenes y representaciones difusas y equivocadas que no corresponden al orden natural de las cosas, sino a una posición demasiado subjetiva de la que se tendrá que dudar.

Con el pensamiento filosófico de René Descartes (s.XVII), se establecía la subjetividad moderna y se lograba romper con la visión de mundo religioso-medieval. De alguna manera, se perdía el vínculo entre el microcosmos y el macrocosmos y en definitiva, el mundo dejaba de ser un libro abierto por conocer o para ser leído por analogía y semejanza a la divinidad. El hombre aparecía como subjetividad dominante del mundo natural y el orden de las cosas se encontraba ahí, en el sujeto mismo, en su razón representante y en su capacidad pensante.

En el dualismo de Descartes, la reflexividad, el pensamiento y la conciencia (*res cogitans*), aparecen como instancias desligadas de lo corporal y sin necesidad de vínculo ontológico, ya que toda relación y punto de con-tacto entre cuerpo y alma obedecen, más bien, a una armonía preestablecida de la que sólo Dios posibilita y resguarda. En este contexto, y según el filósofo, uno no es cuerpo, sino que uno tiene un cuerpo. No es de extrañar entonces, que todo lo que tiene que ver con la corporalidad del hombre aparece como parte de la naturaleza física externa y, por tanto, como un objeto o cosa sometido a las leyes de la causalidad y subordinado al pensamiento.

Para el pensamiento occidental, el cuerpo como una sumatoria de partes objetivas y como una verdadera máquina corporal –reductible a su extensión-, nace de la doctrina cartesiana ya que parte de la existencia de dos sustancias fundamentalmente distintas: una *res cogitans* que comprende el ámbito del pensamiento y una *res extensa* que comprende el ámbito de las cosas. Este dualismo entre mundo material y pensante queda de manifiesto en la siguiente cita:

Consideraba, primero, que tenía una cara, manos, brazos y toda esta máquina compuesta de huesos y carne, como se ven en un cadáver, la cual designaba con el nombre de cuerpo. Consideraba, además, que me alimentaba, y andaba, y sentía, y pensaba, y todas estas acciones las refería al alma; o bien, si me detenía en este punto, imaginaba el alma como algo en extremo raro y sutil, un viento, una llama o un soplo delicadísimo, insinuado y esparcido en mis más groseras partes. En cuanto al cuerpo, no dudaba en modo alguno de su naturaleza, y pensaba que la conocía muy distintamente; y si hubiera querido explicarla, según las nociones que entonces tenía, hubiérala descrito de esta manera: entiendo por cuerpo todo aquello que puede terminar por alguna figura, estar colocado en cierto lugar y llenar un espacio de modo que excluya a cualquier otro cuerpo; todo aquello que pueda ser sentido por el tacto o por la vista, o por el oído, o por el gusto, o por el olfato; que pueda moverse en varias maneras, no ciertamente por sí mismo, pero sí por alguna cosa extraña que lo toque y le comunique la impresión; pues no creía yo que a la naturaleza del cuerpo perteneciese la potencia de moverse por sí mismo, de sentir y pensar; por el contrario, hubiérame extrañado ver que estas facultades se encontrasen en algunos⁶.

⁶ *Ibíd.* p. 129

Descartes es hijo de la razón de su tiempo y de la supremacía del pensamiento. Si asumimos esta conocida premisa, es lógico que en el dualismo inaugural de las cosas pensantes y extensas, el cuerpo quede reducido a un objeto de investigación y como realidad abstracta dispuesta en un espacio objetivo. Lo pensante no era una categoría del cuerpo y en tal situación éste quedaba confinado a un resto o a una materia orgánica mecánica o práctica. El pensamiento es absolutamente independiente del cuerpo y para Descartes su garante es Dios.

Si el cuerpo no fue concebido como una herramienta de la razón y distanciado de la presencia humana, quedaba reducido a un accesorio que incluso podía incomodar al hombre. La extrañeza que relata el filósofo en la cita anterior, deja de manifiesto que la disyunción o separación ontológica del cuerpo y del alma tendieron a sortear un problema objetivo para la época: el distanciarse de las ideas puras de la conciencia. Sin embargo, como se señaló anteriormente, la separación que establece Descartes entre lo pensante y lo extenso originó un quiebre entre el mundo y la conciencia, así como dio lugar a una fractura al interior del propio sujeto convertido en pensamiento y en distancia al cuerpo. Estas dimensiones ontológicas, extrañadas y separadas en sus formas, establecieron finalmente que la cosa extensa estuviera siempre sujeta a la duda, mientras que lo consciente tuvo lugar en la certeza y la evidencia, lo que en otros términos significó que el mundo y el cuerpo pudieron ser imágenes equívocas y los pensamientos las verdaderas representaciones.

Es más, se podría hablar entonces de un elemento supremo que proviene de un saber que se sabe, en la medida en que sólo se puede concebir el cuerpo como objeto de indagación y de experimento.

El cuerpo en este sentido, no cuenta como pre-condición para llegar a la certeza del sí mismo, ya que la certeza de sí -el juicio y la vivencia- sólo serían el resultado de una actividad del pensamiento. En ese sentido, de acuerdo a la postura de Descartes, el sujeto nunca podría abrirse o darse al mundo por la corporalidad. Para Descartes no puede haber un saber corporal previo y pragmático.

Con estas reflexiones, se repiten algunas preguntas ante la complejidad del tema y el desciframiento de los fundamentos filosóficos cartesianos sobre el cuerpo moderno: ¿Qué cuerpo es el mío?, ¿por qué siento este cuerpo como mío?. Por esto mismo insisto que el problema fundamental que delatan estas interrogantes resulta de la imposibilidad de romper con nuestro modo de ser corporal y sintiente en el mundo en favor de las ideas puras de la razón. No es posible, ni vivir en un mundo de datos puramente objetivos, ni asumir una perspectiva totalmente descorporalizada. En otras palabras, la problematicidad de lo expuesto radica en que el yo y la individualidad no pueden evidenciarse mutuamente en su existencia si no es pensando. Desde esta perspectiva, para la filosofía cartesiana, la realidad del saber y del mundo radica en el saber mismo; el pensar por tanto, se vuelve necesariamente autorreferencial. En la conciencia, la idea y la realidad ideada son una y la misma cosa. Esto significa que se es actividad representante -sin sustrato corporal- y representación al mismo tiempo. A través de la reflexividad el hombre se da cuenta de que la realidad de su existencia coincide con la idea que tiene de su propia existencia. De todos los actos que el sujeto efectúa y de todos los contenidos que pueda tener su pensamiento, es esta situación de coincidencia la que con mayor radicalidad muestra la presencia y transparencia del sujeto consigo mismo.

Las experiencias que del cuerpo nacen, se encuentran unidas esencialmente a una primera persona y a su corporalidad en sí mismo. Es esto precisamente lo que evidencia nuestra participación en el mundo en tanto ser-cuerpo-en-el-mundo y lo que permite transitar desde la subjetivación de las vivencias a la objetividad de las ideas y del discurso. Sin embargo, la historia fue otra, el pensamiento quedaba inscrito como una categoría posible del alma al ser ésta la negación de una extensión y la condición de ser lo que se es –soy lo que soy- en palabras de Descartes, distinto del cuerpo y pudiendo ser y existir sin el cuerpo⁷. En concordancia con esta idea, Descartes entendió el cuerpo como “soporte”, como estructura orgánica del hombre, límite en su relación con el mundo y con las otras cosas extensas, siendo el alma artífice en la experiencia del conocimiento y la razón de su advenimiento.

Esta condición de existencia radicaría en que la razón transformaba el cuerpo en un soporte objetual. Descartes desarrollo esta idea al entender que:

En lo que toca a las ideas de las cosas corporales, no reconozco en ellas nada tan grande y excelente que no me parezca provenir de mí mismo, pues si considero de cerca y las examino, como hice ayer con la idea de la cera, encuentro que no se dan en ellas sino poquísimas cosas que yo conciba clara y distintamente, y son, a saber: la magnitud, o sea extensión en longitud, anchura y profundidad; la figura que resulta de la terminación de esta extensión; la situación

⁷ Me parece pertinente sugerir la lectura de la referencia completa: “Tengo yo un cuerpo al que estoy estrechamente unido, sin embargo, puesto que por una parte tengo una idea clara y distinta de mí mismo, según la cual soy algo que piensa y no extenso y, por otra parte, tengo una idea distinta del cuerpo, según la cual éste es una cosa extensa, que no piensa, resulta cierto que yo, es decir, mi alma, por la cual soy lo que soy, es entera y verdaderamente distinta de mi cuerpo, pudiendo ser y existir sin el cuerpo”. Descartes, Rene. *Meditaciones Metafísicas*. Op. Cit. p. 179.

que los cuerpos, con diferentes figuras, mantienen entre sí; y el movimiento o cambio de esta situación, pudiendo añadirse la sustancia, la duración y el número.⁸

En consecuencia, si pensamos el análisis propuesto, se vuelven a plantear ciertas interrogantes que complementan lo expuesto y que permiten vincular el pensamiento y el cuerpo como lugar del sentir: ¿Cómo es posible que aparezca una conciencia de sí desde nuestra condición de ser cuerpo sintiente en el mundo?... ¿Qué es eso más allá del pensamiento (cogito) que se distancia y no se deja aparecer claramente, pero que en algún sentido siempre está allí y lo experimentamos?. Sin más reparos en estas interpelaciones, podría decirse que el sentido de ambas interrogaciones apuntan a una sola cuestión, que ha sido señalada a largo de éstas líneas y que sin lugar a dudas ha gravitado hasta nuestros días: Con la separación cartesiana del sujeto -separación intrínsecamente ontológica-, esta ruptura desencadena una tensión que recorre el pensamiento filosófico de la edad moderna. De una parte, reduce al hombre a cosa pensante y por otra, no sólo reduce al cuerpo a una cosa, como una cosa entre las diversas cosas de la naturaleza; sino que además, niega la experiencia sensible como conocimiento experienciable del cuerpo que siente en la sensibilidad y en los sentidos para reconocer el mundo y lo vivenciable de él. Como el cuerpo es materia en oposición a la conciencia, es también una materia corpórea; es decir, la materia que nos permite estar-en-el-mundo. En el pensamiento cartesiano, el cuerpo es un objeto objetivable, una *res cogitans*, donde la dimensión corporal queda reducida a la materia.

⁸ *Ibíd.* p. 145

Segundo Momento: La invención del cuerpo autómeta

El sujeto que carece de deseo, o el deseo quien carece de sujeto fijo; no hay más sujeto fijo que por la represión. El deseo y su objeto forman una unidad; la máquina, en tanto que máquina de máquina. El deseo es máquina, el objeto del deseo es todavía máquina conectada, de tal modo que el producto es tomado del producir, y que algo se desprende del producir hacia el producto, que va a dar un resto al sujeto nómada y vagabundo. El ser objetivo del deseo es lo Real en sí mismo.

Gilles Deleuze

La “ausencia” posterior que la razón precipitó en el cuerpo, sugirió inconscientemente al hombre, nuevas formas de definir la individualidad como individualismo y como práctica de un cierto tipo de autonomía de los sujetos sociales con relación a principios valóricos tradicionales que lo vinculaba con el resto de los hombres y con el Universo. Por tanto, la separación entre el individuo y su cuerpo establece también un régimen socio – económico que se puede llamar “moderno” para la época –matriz capitalista en desarrollo con la estructura de financistas y banqueros instaurada desde el siglo XVI- , en que el sujeto prima por sobre el colectivo y en donde la ausencia del cuerpo como un valorpreciado, se convierte en el infranqueable muro objetual entre individuos unos y otros. Una especie de límite fronterizo del hombre en la modernidad. Esta cláusula se entiende desde el sentido en que el cuerpo inaugura el ya expuesto límite de la individualidad cartesiana, a saber, el repliegue del hombre sobre sí mismo y su consecuente distanciamiento de la corporalidad que lo acompaña, ya no como identidad originaria, sino como una ambigüedad confusa y narcisista, que marca e identifica el individualismo propio de la época mercantil y capitalista.

Con el propósito de indagar sobre esta puesta en crisis, el pensamiento del propio Descartes no fue responsable de las condiciones capitalistas de producción o las relaciones de poder que hoy en día nos definen. Sin embargo, las suposiciones del filósofo sobre el cuerpo habrían conducido a complejas interpretaciones y a lamentables definiciones contemporáneas, relacionadas con el individualismo del sistema capitalista. Debiéramos detenernos en este aspecto y señalar dos cuestiones fundamentales para comprender el desarrollo del modelo capitalista desde los siglos XVII y XVIII: Una primera cuestión tiene que ver con una creencia colectiva que el desarrollo económico, gestado siglos anteriores con la expansión europea colonialista, estaría vinculado estrechamente con el desarrollo del progreso y los avances tecnológicos y científicos, para cada nación europea. Una promesa que puede sintetizarse en la idea de que el progreso trae consigo la felicidad de los pueblos y del sujeto. Tesis propia de la modernidad (siglos XVIII y XIX) que dejaba entre líneas una dicotomía dialéctica y social, a saber, el hombre arrojado a su propio destino para la conquista de la libertad y de su independencia, sin más que el apego a dispositivos utilitaristas y racionales. El caso de la expansión progresiva de la Revolución Industrial y sus lamentables consecuencias sociales sería un claro ejemplo. Sin embargo, la contraparte a la sensación del liberalismo en el *laisse faire*, sería precisamente una especie de salto al vacío, un cara a cara con el vértigo interior que provocaba el estado libertario del sujeto pero sin los referentes normativos y morales de antaño que no lograron evitar el choque frontal entre la felicidad personal y el racionalismo colectivo por la disputa de la apropiación de los medios de producción.

Por otra parte, la cuestión social a partir del desarrollo industrial y postindustrial (siglo XIX y XX), traería consigo nuevas formas de dominación y explotación de un contingente no menor de mano de obra utilitaria, el hombre convertido en una especie de animal de trabajo, en tanto útil del progreso técnico y determinado por ellos en

las relaciones de producción. No es extraño entonces interpretar que el hombre moderno, puesto en relación con el trabajo, no posee unidad con sí mismo, ni con su producción. En esta separación alienada, no queda otra que asumir la existencia de un objeto ajeno al hombre, una extraña fuerza que imponía un poder sobre él y los menos privilegiados. En otras palabras, no sería sino la aparición de la automatización -hombre verdaderamente máquina y convertido en autómatas- enfrentándose consigo mismo como un extraño en su propio trabajo y rodeado por objetos que fueron el producto de su propia actividad, pero que tendieron a escapar de su control y a adquirir un poder propio y técnico. Ciertamente es lo que sostiene Le Breton, al presentar al cuerpo como vestigio, resto o "miembro supernumerario del hombre al que las prótesis técnicas (automóvil, televisión, escaleras rodantes, cintas rodantes, ascensores, aparatos de todo tipo...) no lograron suprimir totalmente. Es un resto, un irreductible, contra el que choca la modernidad"⁹.

Estas líneas no son muy dispares si hacemos el ejercicio de proyectarlas al desarrollo del siglo XX: En este sentido, es muy cierto lo que señala Emil Cioran en su libro *La Caída en el Tiempo*:

¿De qué sirve asombrarse o quejarse? ¿No están los simulacros por encima de la esencia, la trepidación por encima del reposo? ¿Acaso no se diría que asistimos a la agonía de lo indestructible?. Cualquier paso adelante, cualquier forma de dinamismo lleva consigo algo de satánico: el "progreso" es el equivalente moderno de la Caída, la versión profana de la condenación. y los que creen en él son sus promotores. Y todos nosotros no somos más que réprobos en marcha, predestinados a lo inmundano, a esas máquinas, a esas ciudades que

⁹ Le Breton, David (1992). *Antropología del Cuerpo y Modernidad*. Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión, p. 162

únicamente un desastre exhaustivo podría suprimir. Esa sería la oportunidad de demostrar cuán útiles son nuestros inventos, y rehabilitarlos¹⁰.

Presumo entonces, que en los tiempos que nos toca vivir el cuerpo es una especie de depósito o más bien, depositario de múltiples intereses: transacciones económicas, espectacularidades publicitarias, porno-fetichizaciones, ideologismos religiosos, políticos, sociales, etc. El cuerpo delata una fractura, una señal inestable, una permanente sensación de opacidad que no es ni poder, ni conquista, sino un reflejo, una imagen especular de la tecno-civilización contemporánea. Al respecto, Agamben sitúa dos preguntas elocuentes para lo que nombra la palabra “contemporáneo”: ¿De quién y de qué somos contemporáneos? Y, ante todo, ¿qué significa ser contemporáneos?”. Siguiendo con el autor, lo contemporáneo es esa relación singular con el propio tiempo que se adhiere a él pero, a la vez, toma distancia de éste; más específicamente, ella es esa relación con el tiempo que se adhiere a él a través de un desfase y un anacronismo. Aquellos que coinciden completamente con la época, que concuerdan en cualquier punto con ella, no son contemporáneos pues, justamente por ello, no logran verla, no pueden mantener fija la mirada sobre ella¹¹. Entonces, puede decirse contemporáneo sólo aquel que no se deja cegar por las luces del siglo y de su tiempo, y que logra distinguir en ellas la parte de la sombra, su íntima oscuridad que resplandece una y otra vez. Por esto mismo, el sujeto que percibe la oscuridad de su tiempo como algo que le es propio y no deja de interrogarlo, es aquello que se dirige directa y especialmente a él. Contemporáneo es aquel que recibe en pleno rostro la luz de la oscuridad que proviene de su época.

¹⁰ Cioran Emil E. *La Caída en el Tiempo*. Planeta-Agostini, Barcelona, 1986. pp. 29-47. Traducción de Esther Seligson. En <http://estafeta-gabrielpulecio.blogspot.com/2010/03/emil-m-cioran-retrato-del-hombre.html>

¹¹ Agamben, Giorgio. ¿Qué es lo Contemporáneo?. En <http://estafeta-gabrielpulecio.blogspot.com/2009/11/giorgio-agamben-que-es-lo-contemporaneo.html>. (Revisado en Noviembre del 2013)

Por esto el cuerpo en nuestro tiempo, se nos aparece o se nos transparenta en la conciencia de cada cual, en “estados de crisis”, en momentos de explotación, en heridas, en excesos, en placer. En este contexto, como señala Michel Bernard, “el cuerpo se ha convertido en un valor fetiche que penetra todas las esferas de la cultura: el cuerpo ha llegado a ser el gran mediador de la cultura contemporánea en un régimen capitalista en alto grado de desarrollo”¹² –una especie de diseño, bosquejo o borrador- cuya productividad excede cualquier posible.

Con todo, la siguiente interrogante puede introducir la problemática que se expondrá en los siguientes capítulos: ¿Es posible realizar una escritura crítica sobre el cuerpo -en los tiempos que nos toca vivir-, bajo una mirada que logre distanciarse de la variedad de significantes disciplinares?. Mantengamos por un momento en suspenso esta pregunta ya que dicha distancia oscila entre lo que Gérard Imbert ha llamado un “cuerpo por poderes”, es decir el tránsito permanente entre un cuerpo reprimido y negado en su propia existencialidad y un cuerpo simulacro, escénico y desvirtuado¹³.

La relación cuerpo/poder interroga otra cuestión interesante de contextualizar en el sentido de la intervención que el sistema tardo capitalista realiza sobre los cuerpos. Intervención en tanto una acción interviniente del yo identitario con el sí mismo. La imagen del cuerpo ya no se logra reflejar ni sorprender frente al espejo ya que su nueva representación resulta más cercana a una producción determinada por una serie de pautas de consumo que delatan la forma de presentación de un cuerpo-sujeto bajo

¹²Bernard, Michel (1985). *El Cuerpo*. Buenos Aires, Argentina: Paidós, p. 21

¹³ Cfr. Imbert, Gérard (2001). *El Cuerpo como Producción Social*. En Islas, Hilda compiladora. *De la Historia al Cuerpo y del Cuerpo a la Danza*. México: CONACULTA, p. 142

experiencias de soledad y automatismo, y que lo han convertido en una preciada mercancía de consumo social para otras experiencias de abandono y soledad. Por esta razón, hoy en día, el cuerpo fluye desde el exterior como apariencia, por abismos de oscuridad más allá del cuerpo viviente y de la humana experiencia de existir. Una suerte de cuerpo renovado en su naturaleza mutable e intercambiable para el sistema económico y político. Cabe preguntar entonces: ¿Toda economía política será ante todo una economía política del cuerpo?. Parece ser que nuestro cuerpo no es un simple engranaje inamovible del cuerpo político, sino que es un conjunto de intensidades articuladas siempre y susceptible de desarticularse por medio del poder y que quizás Guy Debord apuntó con el nombre de *espectáculo*. Aunque este tema se desarrollará con mayor atención en las páginas siguientes, dicho autor bajo algunas complicidades con la teoría económica marxista, señala como “espectáculo”, una suerte de alienación o enajenación social resultante del fetichismo de la mercancía, que en un estado industrialmente avanzado, alcanza una importancia fundamental en la vida de los sujetos como una suerte de dispositivo de una posesión económica de riqueza ilusoria. La verdad de lo humano, se ha sustituido por el artificio y la falsedad como nuevos poderes inconscientes y enajenantes de la colectividad social y bajo una especie de cuerpo por poderes de la invisibilidad mercantil. No es tan sólo un poder sistémico que se manifiesta como “represión” explícita, sino como una producción de efectos y plusvalías debido a la implementación de sutiles técnicas de borraduras inmanentes, anónimas, complejas y continuas sobre el cuerpo que representan verdaderos micropoderes transparentes que multiplican su eficacia y su intervención sobre el hombre. En otras palabras, una objetividad fantasmal como vector de encubrimiento de realidades de opresión y de explotación que lograron cosificar al sujeto consumidor, mimetizado con su propio cuerpo mercancía en la artimaña de una eficaz persuasión y empatía con la identificación de la soledad como vivencia.

Es inevitable no remitirnos a Foucault en esta relación en tanto que el cuerpo es ese espacio de huellas e inscripciones de la vida y de los hechos, del poder como “*lugar de disociación del Yo*” en permanente intervención. Señala el autor: “el cuerpo –y todo lo que se relaciona con el cuerpo, la alimentación, el clima, el sol- es el lugar de la *Herkunft*: sobre el cuerpo, se encuentra la huella de los sucesos pasados, de él nacen los deseos, los desfallecimiento y los errores; en él se entrelazan y de pronto se expresan, pero también en él se desatan, entran en lucha, se borran unos a otros y continúan su inagotable conflicto”¹⁴. Por esto, el cuerpo de la modernidad se transforma en un vestigio, en una reducción o en una puntualidad disociada del hombre y compartida como modelo de máquina y alienación productiva. Así quedan establecidas las bases para la invención del cuerpo occidental como límite del individuo, del pensamiento, y por cierto, del cuerpo. Esto se explica en la medida que experimentamos día a día, una sociedad en que el individualismo ejerce una presión oculta sobre el cuerpo del sujeto, convirtiéndolo en una realidad difusa, anónima y susceptible para cosificarse en el espectáculo de su propia personificación capitalista. Adquiere presencia el cuerpo en la medida que es capaz de capitalizarse en la transacción del mercado, como signo identitario de un tipo de relación que se sustenta en la ilusión de poseer, como en la propia desposesión. Retomaremos esta idea en los análisis siguientes, sin antes mencionar una breve cuestión: Palabras como acumulación, desposesión, subsistencia, carencia, reflejan el funcionamiento del sistema capitalista desde fines del siglo XIX. Dichas palabras en asociación, derivan finalmente en todo lo programático y eficacia del sistema económico, sustentado en la abundancia y acumulación de las mercancías bajo la administración y organización de disputas permanentes para su obtención y

¹⁴ Foucault, Michel (1992). *Microfísica del Poder*. Madrid, España: La Piqueta , p. 15

aseguramiento. Sin embargo, en la impostura de la distribución masificada del fetiche, será la distribución de la escasez y del temor a carecer lo que se instala en el sujeto y en su manifestación corpórea. Al respecto sostiene Le Breton que “como el cuerpo no es un instrumento de la razón y diferenciado de la presencia humana, está consagrado a la insignificancia y al olvido”¹⁵. Sin embargo, no sería cualquier insignificante ya que la fórmula moderna del cuerpo –vestigio, resto, separación- necesita del autómatas para producir nuevas mercancías y productos altamente deseables para el consumo social. ¡Qué mejor producción que un cuerpo separado de sí mismo!. Cabe recordar toda la concepción deleuziana del CsO –cuerpo sin órganos- y su relación con las máquinas deseantes, para comprender la compleja evolución del cuerpo reducido a un objeto funcional bajo el sistema capitalista.

Con lo anterior, es posible interpretar que el sujeto de la modernidad adquirió una nueva conciencia respecto de su propio cuerpo a propósito de la ocupación que el poder económico realizó sobre sí mismo. *Espectáculo* diría Guy Debord como la necesaria presencia ausente del otro, para nutrirse de seres de vida sin vida –una alienación ontológica- que persiste en la medida en que la comunidad se encuentra suspendida por la ideología espectacular. Actualmente, correspondería a un cuerpo producido para el funcionamiento del automatismo contemporáneo en tanto relaciones de producción y relaciones de poder que agudizan la dualidad pensante y extensa en la concepción del hombre moderno. Pensemos todas las tradiciones e ideologías del pensamiento contemporáneo que han reducido el cuerpo a fragmentos, dislocaciones y pedazos, disociados de la existencia y transformados –partes extra partes- como fantasmas y como deseos que surcan el mundo imaginario imponiendo su pesada

¹⁵ Le Breton, David. *Antropología del Cuerpo y Modernidad*. Op. cit. p. 69

presencia. Afecciones particulares que Deleuze sostiene como soportes del individuo, intensidades afectivas que lo descomponen o lo modifican en una producción deseante.

El deseo para la modernidad capitalista, corresponde al fantasma con mayor productividad enajenante ya que si el deseo produce en la economía mercantil un símil al sentido, no es sino una producción de lo real, que produce lo real, en tanto que todo lo real es posible, y en este contexto, gran parte de la realidad puede convertirse en una serie de fantasmas deseantes. En este contexto, para Deleuze lo importante es consignar las fuerzas intervinientes en una vida anorgánica que provienen externamente al sujeto y que atraviesan el cuerpo sin más reparos que su propia aparición insospechada. No es extraño considerar que este modelo corporal desajustado, descompuesto y deseante de múltiples carencias, esté cada vez más vivo cuanto más descompuesto está. Esta forma de vida podría pensarse como un devenir permanente de intensidades y de fuerzas no-orgánicas, activas y no visibles que dan vida a un cuerpo autómatas. Desde aquí la concepción deleuziana de la desregulación esencial del cuerpo. Por esto las fuerzas deseantes de lo real, se convierten en fuerzas vitales que activan la diversidad de acciones del sujeto. En *Crítica y Clínica*, Deleuze señala algunos indicios que indicarían como este cuerpo intervenido por la realidad de consumo, construye lo real del mundo relacional a partir de su propia afección dislocada. Una especie de cuerpo-esquicio-sentido que enajena cualquier real posible: “El CsO es un cuerpo afectivo, intensivo, anarquista, que no contiene más que polos, zonas, umbrales y gradientes. Lo que lo atraviesa es una potente vitalidad no orgánica”¹⁶

¹⁶ Deleuze, Gilles (1993). *Critique et Clinique*. París: Les Éditions de Minuit. Traducido por Thomas Kauf, Editorial Anagrama, Barcelona, 1996, p. 176

De esta manera el cuerpo conjurado bajo el sistema imperante –cuerpo errante y vagabundo- forma una unidad en tanto máquina para producir pseudo-deseos de autoproducción con una nueva y extraña conciencia. Extrañeza que por lo demás se transformará en intensidades inmatrimiales de fuerzas que afectan al CsO para su funcionamiento “disfuncional”: El cuerpo está más vivo mientras más afectado está por fuerzas que lo desorganizan como cuerpo.

El capitalismo para Deleuze, tendería a intervenir el cuerpo a partir del reconocimiento de su propia carencia, un devenir improductivo y supresor de toda realidad consciente. Señala al respecto, “la escasez se propaga según la organización de una producción previa. Es el arte de una clase dominante, práctica del vacío como economía de mercado: organizar la escasez, la carencia, en la abundancia de producción, hacer que todo el deseo recaiga es el gran miedo a carecer, hacer que el objeto dependa de una producción real que se supone exterior al deseo (las exigencias de la racionalidad), mientras que la producción del deseo pasa al fantasma (nada más que al fantasma)”¹⁷.

Bajo estos supuestos, la sociedad moderna tendería a suprimir cualquier intento de reconocimiento y conexión con el cuerpo propio, dislocando todo. Para Deleuze, el Cuerpo sin Órganos (CsO), tan propio de nuestro tiempo, oculta precisamente los fantasmas –productores de significados- para la transformación inequívoca del organismo como una suerte de movimiento permanente de desterritorialización del cuerpo, producido por el estado capitalista que gobierna el consumo fetiche bajo el supuesto de producir por producir. El propio deseo se convierte así en pulsión de vida

¹⁷ Deleuze, Gilles, Guattari, Félix (2005). *El Antiedipo. Capitalismo y Esquizofrenia*. Buenos Aires, Argentina: Paidós, p. 35

bajo el sentido “sin vida”. El cuerpo ya no es el signo de sus fantasmas, sino una producción matérica inconsciente y preconsciente de la variada y múltiple producción de las máquinas deseantes.

El cuerpo en la modernidad es una máquina deseante del sentido ausente, que unido a la “economía del deseo” produce por sí misma “un cuerpo sin órganos que no distingue a los agentes de sus propias piezas, ni las relaciones de producción de sus propias relaciones, ni lo social de lo técnico. Las máquinas deseantes son a la vez técnicas y sociales”¹⁸. Cabe advertir que el cuerpo convertido en “*máquina deseante*”, en cuanto social, funciona sólo con la condición de estar descompuesto, transita para descomponerse y sólo camina descompuesto. Aquí radica la impronta del CsO social hacia el cuerpo individual. Su intervención nos extravía y nos niega la condición de reconocernos en la multitud de los cuerpos (La distinción deleuziana para el CsO, parte de la premisa que su funcionamiento estaría sujeto a un órgano indeterminado y real, en tanto que el organismo se define por órganos determinados y reconocibles, es decir de la organización de los órganos). Ni organismo, ni organización... sólo realidades intensivas¹⁹. Dos precisiones al respecto: Las fuerzas externas que comportan este flujo de

¹⁸ Cfr. Ibíd. p. 38

¹⁹ Cito una extensa referencia al CsO: “El cuerpo sin órganos nunca es el tuyo, el mío... Siempre es un cuerpo. No es más proyectivo que regresivo. Es una involución, pero una involución creadora y siempre contemporánea. Los órganos se distribuyen en el CsO, pero precisamente se distribuyen en él independientemente de la forma organismo, las formas devienen contingentes, los órganos sólo son intensidades producidas, flujos, umbrales y gradientes. “Un” vientre, “un” ojo, “una” boca: el artículo indefinido no carece de nada, no es indeterminado o indiferenciado, sino que expresa la pura determinación de intensidad, la diferencia intensiva. El artículo indefinido es el conductor del deseo. No se trata en modo alguno de un cuerpo desmembrado, fragmentado, o de órganos sin cuerpo (CsO). Es justo lo contrario. No hay en modo alguno órganos desmembrados con relación a una unidad perdida, ni vuelta a lo indiferenciado respecto a una totalidad diferenciable. Hay distribución de razones intensivas de órganos, con sus artículos positivos indefinidos, en el seno de un colectivo o de una multiplicidad, en un agenciamiento, y según

intensidades, penetran en el cuerpo para desorganizarlo constantemente y desestabilizarlo en su movimiento. Esta condición constitutiva de la modernidad capitalista, interviene el cuerpo como un debilitamiento productivo que engendra una diversidad de formas relacionales para múltiples estados de corporalidad enajenantes y descompuestas. El cuerpo como máquina deseante, y por ende su deseo de funcionar descompuesto, queda de manifiesto en su propia relación inmaterial de producciones necesarias para una existencia sin propiedad. Cuerpo productor de una relación con lo real de manera fantasmal.

Como señalan Deleuze y Guattari:

Si el deseo produce, produce lo real. Si el deseo es productor, sólo puede serlo en realidad, y de realidad. El deseo es este conjunto de síntesis pasivas que maquinan los objetos parciales, los flujos y los cuerpos, y que funcionan como unidades de producción. De ahí se desprende lo real, es el resultado de las síntesis pasivas del deseo como autoproducción del inconsciente. El deseo no carece de nada, no carece de objeto. Es más bien el sujeto quien carece de deseo, o el deseo quien carece de sujeto fijo; no hay más sujeto fijo que por la represión, El deseo y su objeto forman una unidad: la máquina, en tanto que máquina de máquina. El deseo es máquina, el objeto del deseo es todavía máquina conectada, de tal modo que el producto es tomado del producir, y que algo se desprende del producir hacia el producto, que va a dar un resto al sujeto nómada. El ser objetivo del deseo es lo Real en sí mismo²⁰.

conexiones maquínicas que actúan en un CsO (...) El CsO es deseo, él y gracias a él se desea". Deleuze, Gilles, Guattari, Félix (2006). *Mil Mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia*. España: Pre-Textos

²⁰ Deleuze, Gilles y Guattari, Felix (1973). *El Antiedipo, Capitalismo y Esquizofrenia*. (Capítulo I). Barral Editores: Barcelona, pp. 11-54. En <http://estafeta-gabrielpulecio.blogspot.com/2010/05/gilles-deleuze-y-felix-guattari-las.html>

Una segunda consideración, necesaria y distintiva corresponde a la concepción del CsO que Deleuze toma de Artaud. En efecto, más allá de cualquier organismo y límite del cuerpo vivido, Artaud calificó este espacio de intensidades como Cuerpo sin Órganos. En el libro “Lógica de la Sensación”, Deleuze cita al escritor para referirse al CsO como: “**El cuerpo es el cuerpo Está solo Y no precisa órganos El cuerpo no es nunca un organismo Los organismos son los enemigos del cuerpo**”²¹. Artaud, piensa en un cuerpo donde los órganos han perdido sus funciones primeras y fundamentales para volverse cada uno de ellos indistintos unos de otros en la medida que se han descompuesto. Para este autor, todavía el cuerpo guarda una materialidad consciente, la cual Deleuze lo lleva a la afección de la inmaterialidad de fuerzas permanentes que transitan sobre la corporalidad, transformando al sujeto en un autómata. Es más, el cuerpo sin órganos es lo improductivo por excelencia para su eficacia productiva enajenante. Al respecto, se vuelven a encontrar referencias del CsO artoniano en las reediciones de “El Anti Edipo (2005) y ”Mil Mesetas (2006)” –Deleuze y Guattari-, que cito a continuación:

Antonin Artaud lo descubrió (CsO), allí donde estaba, sin forma y sin rostro. Instinto de muerte, éste es su nombre, y la muerte no carece de modelo. Pues el deseo también desea esto, es decir, la muerte, ya que el cuerpo lleno de la muerte es su motor inmóvil, del mismo modo que desea la vida, ya que los órganos de la vida, son la *working machine*²².

²¹ Deleuze, Gilles (2002). *Lógica de la Sensación*. Madrid: Arena, p. 51. Ha sido literalmente escrita la cita, manteniendo la mayúsculas en negrita y sin puntuación seguida.

²² Deleuze, Gilles. Guattari, Félix. *El Anti Edipo*. Op. Cit., p. 17

La desorganización deleuziana del CsO se juega menos en el nivel de los órganos que en el de su organización. Escribe: “El cuerpo sin órganos no carece de órganos, sólo carece de organismos, es decir, de esa organización de los órganos”²³.

Complementa lo expuesto, la referencia señalada anteriormente en “Mil Mesetas”:

El 28 de noviembre de 1947, Artaud declara la guerra a los órganos: *Para acabar con el juicio de Dios, pues atadme si queréis, pero yo os digo que no hay nada más inútil que un órgano. Y es una experimentación no sólo radiofónica, sino biológica, política, que provoca la censura y la represión. Corpus y Socius, política y experimentación. Os impedirán experimentar en vuestro rincón*²⁴.

Al respecto, dos preguntas complementarias que realiza Alain Beaulieu, a propósito de la desorganización de los órganos cuando son atravesados por fuerzas externas, que interrumpen la acción y disposición de cualquier sujeto: ¿Por qué hay una necesidad de hacerse un CsO? y ¿Por qué dejar que el cuerpo sea desorganizado por estas fuerzas?. Parafraseo a Beaulieu, la organización como organismo de los órganos, es decir, la colocación por parte del cuerpo de un sistema de defensa que apunte a impedir que las fuerzas lo alcancen y lo afecten, constituye una especie de máquina hegemónica que neutraliza el cuerpo en su libertad de expresión del deseo. Por tanto, es en nombre de una pseudo libertad que el CsO debe ser fabricado. Al devenir disfuncional, el cuerpo adquiere una gran vitalidad improductiva²⁵.

²³ Deleuze, Gilles. *Lógica de la Sensación*. Op. Cit., . p. 57

²⁴ Deleuze, Gilles, Guattari, Félix. *Mil Mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia*. Op. Cit., p. 156. Cabe señalar que la cita expuesta, tanto en su contenido, como en su forma gramatical, Deleuze parafrasea a Antonin Artaud ya que no existe ninguna referencia bibliográfica –como citación o nota- de lo dicho en el texto base.

²⁵ Cfr. Beaulieu, Alain (2012). *Cuerpo y Acontecimiento*. Argentina: Letra Viva, p. 48

Las referencias a Deleuze y Guattari, tienen sentido en esta investigación en la medida que nos acercamos a la hipótesis planteada: si el cuerpo alienado de la modernidad (CsO social), es una forma de vivir la vida –máquina deseante productora del sin sentido- su presencia siempre opacará cualquier intento para revertir la condición de ser cuerpo indigente. Sin embargo, la obra de Jaar, precisamente en sus referencias a ciertos estados de marginalidad del cuerpo, “muestra” la alteridad de una realidad producida por la maquinaria– especulativa-deseante de manera invertida ya que los cuerpos referidos e invisibles en la obra transitan por ciertas sensaciones o intensidades de fuerzas afectivas en el cuerpo del espectador. Estas tienden a tocar sus propios cuerpos: una suerte de sujetos observadores que a su vez son observados, o si se quiere, una interpelación sobre qué cuerpos se relacionan con mi cuerpo. Esta singular condición, permitiría desplazarlo del ciclo de producción como máquina deseante o cuerpo en duelo necesitado de imágenes espectaculares a partir del propio deseo inconsciente de negación de las condiciones capitalistas imperantes. Una suerte de alteridad del deseo, que desmarca la imagen fetiche-circulante en el ciclo de mercancías visuales. En otras palabras, y a propósito de las instalaciones del artista en espacios estratégicos urbanos, una puesta en escena del sentido y un llamamiento a la sensibilidad del observador como vector de dislocación de la visión en los signos de la invisibilidad. El CsO social padece ante la exposición del sensible y del sentir al no poder controlar políticamente el cuerpo por el poder ni el deseo por el sentido. Rancière complementa esta compleja idea al sostener que en el trabajo de Jaar “el recuento político de aquello que vale tomar en cuenta es también la operación poética que pone una palabra o una imagen por otra, una parte por el todo, una multiplicidad por la otra. Esa identidad entre la redistribución política

de lo que se toma en cuenta, por una parte, y el uso poético de las figuras, por otra, es el fundamento de muchas de las instalaciones del artista”²⁶.

Lo menos que el CsO social posee es el sentido poético en su operatoria. Es más, su padecimiento ante el sentirse tocado por lo sensible, implica su repliegue y fractura. Deja abierto un espacio hacia lo inconsciente- deseante para producir la desarticulación de los referentes relacionales en la paradoja de la propia extrañeza. Sin embargo, simultáneamente se abre una posibilidad en el sujeto “enajenado”, para que el pensamiento –significado y significante- no pueda soportar el peso de su determinismo y despliegue; una forma de acceso al sentido abierto, sin definiciones preconcebidas y determinaciones convencionales. Por ese acceso, Jaar transforma el cuerpo en un trazo arquitectónico como constructor de un sentido sensible captado por el observador y como un llamamiento de la luminosidad desde las instalaciones. Ese trazo está escrito con la brillantez de la luz y con lo que ella trata de hacernos ver en el trayecto de su brillo. Por esto, para el sujeto como máquina deseante y como cuerpo-trayectoria de intensidades fetiches, cosistas, mercantiles y consumistas, comparece su inquietud en una atención inquietante. Si sigo al respecto, algunas ideas de Adriana Valdés, concuerdo que el cuerpo expuesto en la luz de las instalaciones del artista, resulta invisible al pensamiento y transparente a la mirada cotidiana. Sin embargo, afectan al espectador en una *dimensión suprrracional* y suprasensible. “Se puede hablar, entonces, de una *pulsión de visibilización*. No se trata sólo de visualizar, de disponer artísticamente los materiales de una obra, aunque también se trate de eso. Se trata de *visibilizar*, de hacer visible algo que no entra en los esquemas de pensamiento del espectador, algo que los descentre y los

²⁶ Rancière, Jacques (2008). *El Teatro de las Imágenes*. En Alfredo Jaar. La Política de las Imágenes. Adriana Valdés, Editora General. Santiago, Chile: Metales Pesados

perturbe, algo que aparezca como ajeno... pero al mismo tiempo en cierto sentido seduzca, logre introducir una cuña de inquietud en los sistemas de certidumbre”²⁷.

Vuelvo a referenciar un aspecto de la hipótesis planteada en la primera parte de la tesis: Con la obra *Lights in the City* “se fundaría una posibilidad de advenimiento del cuerpo en la luz, del cuerpo/luz como el tacto del sentido. Este sentido es el que puede tocar el sentir del espectador como una nueva forma de interrogar la obra, que evidencia nuevas posibilidades de pensar el sentido de ésta y como una especulación que transforma el soporte luminosidad de la creación, para un aparecer de cuerpos expuestos a nuevas sensibilidades en su representación”²⁸. Por esto, las operaciones programáticas para la utilización de la luz, de la luminosidad, de la brillantez, resguardan la posibilidad de irradiación del sentido expuesto en la medida que conmueve y desmarca la extrañeza de lo visible en la tranquilidad del observador. Entre la realidad obra y lo real de la escena presentada, existe también una pulsión, en este caso política/estética que instala un punto inestable de encuentro entre lo político –intervención de la luz para la constitución del sentido de invisibilidad- y la utilización poética de las imágenes. Como señala Zúñiga, el arte visual contemporáneo se entrega fácilmente al paisaje mediático del consumo y a un espectador/expectante a los impactos visuales de baja categoría. La imagen está en duelo. La conmemoración de esta pérdida, se transforma en obra, en arte crítico para remover estados de excepción y de espectáculo. El mismo Jaar cifra esta cuestión: “hago las intervenciones públicas porque necesito salir del cubo blanco perfecto, del mundo del arte, que para mí es bastante ficticio. Las

²⁷Valdés, Adriana (2006). *Apuntes para una Poética de Alfredo Jaar*. En Catálogo “JAAR SLC 2006”. Barcelona, España: Actar, p. 50

²⁸ Ver el apartado de la Tesis “Escribir *el* Cuerpo: Para una Hipótesis de Trabajo”. pp, 16 - 21

intervenciones públicas ocurren en el mundo real, y me mantienen real”²⁹. Este mantenimiento de lo real pasa por la decisión de ser obra en un lugar, en un espacio de intervención y en un momento de la realidad moderna.

Tercer Momento: La invención del cuerpo espectacular

El dominio, la conciencia de su cuerpo no han podido ser adquiridos más que por el efecto de la ocupación del cuerpo por el poder: la gimnasia, los ejercicios, el desarrollo muscular, la desnudez, la exaltación del cuerpo bello... todo está en una línea que conduce al deseo el propio cuerpo mediante un trabajo insistente, obstinado, meticuloso que el poder ha ejercido sobre el cuerpo de los niños, de los soldados, sobre el cuerpo sano.

Michel Foucault

El espectáculo mantiene la inconciencia acerca de la transformación práctica de las condiciones de existencia. Es su propio producto, y es él mismo quien establece sus reglas: es algo seudosagrado. Exhibe lo que él mismo es: el poder separado que se desarrolla por sí sólo gracias al aumento de la productividad por medio del incesante refinamiento de la división del trabajo como parcelación de los gestos, dominados ahora por el movimiento independiente de la máquinas y trabajando para un mercado ampliado. Toda comunidad y todo sentido crítico quedan disueltos³⁰

Guy Debord

²⁹ Alfredo Jaar (2006), *Conversaciones en Chile, 2005*. Barcelona, España. En Catálogo JAAR SCL.: Actar, p. 74

³⁰ Debord, Guy (2007). *La Sociedad del Espectáculo*. Valencia, España: Pre-Textos, pp. 46, 47

Sin duda, el escritor es siempre de algún modo el relator del mito, su narrador, su fabulador, y también es siempre el héroe de su propio mito. O bien, la escritura misma, o la literatura, es su propio recital, se pone en escena de tal suerte que es otra vez la escena mítica la que se reconstituye³¹

Jean-Luc Nancy

Quisiera iniciar este apartado, parafraseando a Debord con lo siguiente: “El origen del espectáculo es la pérdida de unidad del mundo, y la expansión gigantesca del espectáculo moderno expresa la totalidad de esa pérdida”³² (Debord, § 29). Bajo este contexto, se analiza la relación de dos elementos estructurantes de la noción de *espectáculo* guiada por el pensamiento de este autor: lo ideológico, como manifestación de una cierta representatividad en el ideario post-marxista del escritor y la noción de espectáculo como la determinación de una ideología materializada en la representación de la apariencia (como una negación de la corporalidad a través de la mercancía como exhibición de dicha negación). Este último aspecto, interroga a su vez, el estado de intervención en el cual se encuentra el cuerpo, y por cierto, la imagen corporal.

Para occidente capitalista y espectacular, el cuerpo se mira así mismo de manera ambigua: por una parte se reconoce como signo del individuo –de su diferencia y distinción- y por otra, paradójica y contradictoria, como una disociación de sí mismo, como una pérdida de su unidad, como una des-afección, como un alter-olvido de su acción y como forma de des-poseer-se para vivir en el mundo. En este contexto, creo pertinente interrogar el espectáculo debordiano desde el cuerpo: retorno a la pregunta: ¿Qué cuerpo

³¹ Nancy, Jean Luc (2000). *La Comunidad Inoperante* Santiago, Chile: Lom Ediciones, p. 119

³² Debord, Guy. *La Sociedad del Espectáculo*. Op. Cit. p. 48

se transforma y se interviene en aquella alteridad espectacular? y por lo tanto, bajo estas consideraciones: ¿se podría sostener en pie que el sentido del cuerpo aparece allí donde la conciencia reflexiva logra observar el límite de la espectacularidad?, ¿será este límite – atrofiado y desgastado por el capital- el lugar de con-tacto del propio cuerpo con los otros cuerpos circundantes?. En este contexto, se complementará este tema con una serie de citas referidas a la ideología de Karl Marx y a postulados de teóricos neo-marxistas, sobre las condiciones de producción en el sistema tardo capitalista y sus implicancias en el sujeto moderno. Me aventuro a interrogar conceptos basales de la teoría marxista, concernientes a los medios de producción, capital, trabajo, plusvalía, etc. Estas nociones tienden a estructurar el sistema mercantil y a darle un corpus a sus postulados ideológicos, para posibilitar una crítica reflexiva sobre el impacto que provocan en el cuerpo del sujeto sus intensidades y trayectorias. Suponiéndolo así: ¿existiría una suerte de enajenación y pérdida del sentido identitario del sujeto con su cuerpo, en la medida que la producción y condiciones de trabajo capitalista provocan una suerte de separación entre la conciencia y su propia corporalidad?, ¿Cuál podría ser la plusvalía del cuerpo en los tiempos actuales?. Un alcance ante esta última pregunta: Según el fetichismo de la mercancía, los bienes se le aparecen al productor como una cosa y por lo tanto, el valor de éstos preexiste en los objetos. El productor de consumos se convierte entonces en un atributo o añadido del objeto producido, y éste último se vuelve sujeto como su propia plusvalía. Este objeto devenido sujeto es el que construye y propicia relaciones “humanas” con otros objetos, al intercambiarse –transarse- en el mercado. Esta realidad fetichizada que ha logrado el capitalismo, es en consecuencia, un mundo que transforma lo cualitativo en cuantitativo para igualar todo y comparar todo en una trayectoria de intensidades deseantes y crecientes. Por último, complemento lo dicho con algunos comentarios que realiza Rodrigo Zúñiga referidos al carácter y forma que asume el

fetichismo de la mercancía en la teoría marxista, a partir de algunas observaciones de Althusser en su libro “Para Comprender el Capital” (*Lire Le Capital*):

(...) el examen del fetichismo de la mercancía implica la identificación y conceptualización del proceso que subyace al despliegue de la valorización del valor. Este proceso consiste en la reducción de los trabajos específicos –es decir la multiplicidad de formas de trabajo que coexisten en un momento histórico determinado- a un *principio de equivalencia*. Para comprender este *principio de equivalencia*, Marx dirá que éste se constituye de *trabajo humano abstracto* materializado en *valor*; y agregará que el *valor de cambio* es el nombre que corresponde a la objetivación *cuantitativa* de ese valor³³.

Con estas coordenadas analíticas, se pueden relacionar dos fundamentos necesarios para el entendimiento crítico de este apartado, a saber: **espectáculo y cuerpo/comunidad** como vectores que definen las formas de relación entre los sujetos en la modernidad.

Esta relación tendería a justificar el ideario debordiano meta-marxista no como una posible desaparición de la idea de comunidad en los tiempos modernos, sino más bien pensar lo espectacular - mercantil como la suspensión de la comunidad en tanto “lugar” para las relaciones entre los hombres. En este sentido, este apartado se transforma en una manera de reclamar el olvido o la puesta en suspenso de la invisibilidad de los otros cuerpos desde nuestra experiencia cotidiana de vivir. Por esto, la vuelta a la valoración de una comunidad con y para los otros se transforma en una

³³ Zúñiga, Rodrigo. *Imágenes sin Comunidad. Lecturas de Debord (2010)*. Santiago, Chile: Facultad de Arte – Universidad de Chile, p. 18

necesidad latente en el mundo social moderno. Se podría pensar entonces, que dicha necesidad identitaria, de darnos sentido en nuestras maneras de encontrarnos y estar en comunidad con los otros, habría sido relatada durante cientos de años como una verdad heredada de lo ancestral de la cultura. Una forma de reciprocidad con el otro, basada en las tradiciones y en la historia de aquellas comunidades culturales. En otras palabras, lo que logra suspender el individualismo capitalista, no es sino una especie de **mito** que habló al hombre de la importancia del otro, como individuo y como constructor colectivo de la cultura.

El mito ha sido estudiado teóricamente como un relato de algo sorprendente, creador y constitutivo de una comunidad humana, que supone un acontecimiento pasado y que se ha instalado como el fundamento originario del comienzo de la historia de cualquier comunidad. Algunas veces los mitos comportan en su contenido, la personificación de cosas o hechos de la propia historicidad compartida entre los hombres. Algo acontece en esta narración mítica que permite pensar la alta valoración que los sujetos partícipes le dan a este hecho, ya que el relato en sí deambula entre lo ficticio y lo real, entre lo fantástico y lo que responde a una realidad consciente.

Por este mismo acontecer, el mito se transforma en un ideario para un modo de ser en la conciencia o como forma de una conciencia. Por esta razón el mito posee una función específica para la comunidad y para la cultura: obedece a una especie de mandato cultural al transformarse en una necesidad para la conciencia colectiva.

En consecuencia, si interrogamos la suspensión de la comunidad moderna, producto de las nuevas formas de relación mercantil y de consumo, nos encontramos frente a una pérdida ontológica, una especie de distanciamiento entre los sujetos, que no

tiene otra razón que la puesta en circulación de una forma de ceguera para-con la responsabilidad que significa la presencia del otro en su legitimidad humana. Insisto con algunos cuestionamientos relativos a la suspensión de la comunidad, en tanto mito que narra hoy en día la opacidad y olvido del ser comunidad: ¿se encuentra en la conciencia del sujeto espectacular, la necesidad de volver a ser uno en los otros como forma de sensibilizar lo humano?, ¿será realmente una utopía del individualismo moderno, responsabilizarse por su propia comunidad en cuanto a la implicancia que posee lo legítimo del otro?. Termino esta idea con una cita de Levinas que recordaría los fundamentos del mito de estar en comunidad para y con los otros hombres (relato necesario para volver a encontrarlo):

(...) el-uno-para-el-otro en tanto que el uno-guardián-de-su-hermano, en tanto que el-uno-responsable del-otro. Entre el uno que soy yo y el otro del cual respondo, se abre una diferencia sin fondo, que es también la no-in-diferencia de la responsabilidad, significancia de la significación, irreductible a cualquier sistema³⁴.

Para la sociedad del espectáculo, no existiría tal suspensión sino la destrucción catastrófica de la comunidad, manifestada en la muerte del cuerpo del otro, de los otros, y en definitiva, en la muerte como la vida del sujeto que vive en un mundo sin exterioridad o como un movimiento autónomo de lo no vivo (Debord, §2). Por esto para Debord, “el mundo a la vez presente y ausente que el espectáculo hace visible es el mundo de la mercancía que domina toda vivencia. De este modo, el mundo de la mercancía se muestra tal y como es, pues su movimiento se identifica con el distanciamiento de los hombres entre sí y con respecto a su producción global”³⁵. Sin

³⁴ Levinas, Emmanuel. *Humanismo del Otro Hombre* (2005). México: Siglo XXI, p. 12

³⁵ Debord, Guy. Op. Cit. §37, p. 52

embargo y tomando como referente a Jean-Luc Nancy, es justamente en la muerte del cuerpo del otro en donde la comunidad se revela ya que ésta tiene lugar siempre a través del otro y para el otro.

El espectáculo en la modernidad, necesita de la ausencia del otro para constituirse y para nutrirse de seres de vida sin vida –una alienación ontológica- que persiste en la medida en que la comunidad se encuentra suspendida por la ideología espectacular. Por su parte, la suspensión de la comunidad en el espectáculo, se ha transformado en un mito que muestra y revela su propia ausencia y quizás su interrupción. El espectáculo y dicho mito tenderían a realizarse como dos fuerzas en disputa que permiten entender el ideario debordiano desde su propio mito, considerando como su mito la propia ausencia del *mito de la comunidad*, y por tanto un mito que se mantiene suspendido bajo la ideología capitalista. Preciso y complemento con algunas cuestiones ya señaladas en los párrafos anteriores: el mito de la comunidad suspendida, susurra en su relato una suerte de nostalgia de algo extrañado, precisamente la concurrencia de los otros cuerpos, la presencia del otro como imagen de mi propio espejo, para responsabilizarme de lo que es nuestro y del ser social. En otras palabras, el mito de la comunidad no sólo está hecho de una verdad propia, sino que tal vez tienda a volverse la verdad misma en la medida en que logra mantenerse suspendido su propio mito.

Sin embargo, las intensidades que logran entrar en los cuerpos de los sujetos espectaculares -por la investida del capital-, enajenan una y otra vez, cualquier posibilidad de conciencia de estar presentes y en presencia de una comunidad. Solamente pensemos en la forma en que el capitalismo tardío, ha provocado una transformación en los medios de producción, particularmente el trabajo y sus relaciones. Sigo a Herbert Marcuse parafraseándolo en base a estas ideas: La enajenación del

trabajo es casi completa e inconsciente producto del espectáculo en los sistemas productivos...

La mecánica de la línea de ensamble, la rutina de la oficina, el ritual de comprar y vender, están libres de cualquier conexión con las potencialidades humanas. Las relaciones de trabajo han llegado a ser en gran parte relaciones tratadas como objetos intercambiables por directores científicos y expertos en eficiencia. Con toda seguridad, el espíritu de competencia prevaleciente requiere todavía un cierto grado de individualidad y espontaneidad; pero estas características han llegado a ser tan superficiales e ilusorias como el espíritu de competencia al que pertenecen. (...) detrás de esta superficie ilusoria, el mundo del trabajo completo y su recreación han llegado a ser un sistema de cosas animadas e inanimadas, todas igualmente sujeta a la administración³⁶.

Vuelvo a la cita inicial de Jean-Luc Nancy: El escritor es siempre de algún modo el relator del mito, su narrador, su fabulador, y también es siempre el héroe de su propio mito. O bien, la escritura misma, o la literatura, es su propio recital, se pone en escena de tal suerte que es otra vez la escena mítica la que se reconstituye. Con esta cita del libro "La Comunidad Inoperante" de Nancy, se revela la obra de Debord al ser este escritor, precisamente, el escritor de un mito que logra interrumpirse y hacer de la literatura crítica una posibilidad que pone a intelectuales y filósofos, en una puesta en común ante el sistema político y económico capitalista. Si Debord es capaz de señalar que toda comunidad y todo sentido crítico quedan disueltos, es justamente porque al ser su narrador y su fabulador, es también siempre el héroe de su propio mito.

³⁶ Marcuse, Herbert. *Eros y Civilización* (1985). España: Sarpe, p. 102

a. CUERPO Y ESPECTÁCULO EN LA ESCENA CRÍTICA POST MARXISTA

En la conferencia Espectros sobre Marx (1993), dictada por el filósofo francés Jacques Derrida -Universidad de California-, críticamente expone el estado de situación del marxismo en la modernidad. Una “*nueva internacional*” es la interrogante que se plantea. Esta nueva crisis o replanteamiento fundacional, si se quiere, nace a partir de la desestabilización del derecho internacional, la cual se origina desde la absoluta supremacía de las leyes del mercado. En uno de sus apartados se deja leer: “¿Qué espíritu marxista, pues?. Es fácil imaginarse por qué lo que aquí decimos no será del agrado de los marxistas, ni mucho menos de los demás, al insistir, como lo hacemos, en el espíritu del marxismo, sobre todo si damos a entender que pretendemos entender espíritus en plural y en el sentido de espectros, de espectros intempestivos a los que no hay que dar caza sino que hay que expurgar, criticar, mantener cerca y dejar (re)aparecer”³⁷. Quizás el libro *La Sociedad del Espectáculo*, es uno de aquellos espectros marxistas que referencia con justa razón, Jacques Derrida. Imágenes en el sentido espectral, imágenes de facto para un ideario económico y político espectacular, que ha logrado una inquietante supremacía en la conciencia de los sujetos.

Creo necesario con este apartado, indagar en la postura post-marxista de Debord y comentar algunos párrafos del texto, complementando con ciertos elementos

* Jacques Derrida, en la conferencia aludida, define esta nueva internacional como “(...) lo que llama a la amistad de una alianza sin institución entre aquellos que, aunque, en lo sucesivo, ya no crean, o aunque no hayan creído nunca en la Internacional socialista-marxista, en la dictadura del proletariado, en el papel mesiánico-escatológico de la unión universal de los proletarios de todos los países, continúan inspirándose en uno, al menos, de los espíritus de Marx o del marxismo (saben, de aquí en adelante, que hay más de uno) y para aliarse, de un modo nuevo, concreto, real, aunque esta alianza no revista ya la forma del partido o de la internacional obrera sino la de una especie de contra-conjuración, en la crítica (teórica y práctica) del estado del derecho internacional, de los conceptos de Estado y de nación, etc.: para renovar esta crítica y, sobre todo, para radicalizarla”. Texto completo Espectros sobre Marx, en www.jacquesderrida.com.ar.

³⁷ Derrida, Jacques. Espectros sobre Marx. Traducción José Miguel Alarcón y Cristina de Peretti. www.jacquesderrida.com.ar.

basales de la teoría marxista, para comprender la construcción de la noción de espectáculo y sus posibles relaciones con los conceptos de medios de producción, relaciones de producción, trabajo, alienación, mercancía, valor, capital, modernidad, etc, que por cierto intervienen el cuerpo del sujeto moderno. Las ideas fundamentales de estas relaciones, serán aportadas por filósofos y pensadores que han comentado la obra de Marx en sus aplicaciones teóricas: Louis Althusser, Herbert Marcuse, Ernst Fischer, Humberto Cerroni, entre otros

En la introducción de la obra *La Sociedad del Espectáculo* –José Luis Pardo- sostiene que el concepto base de la teoría espectacular, correspondería al de *alienación*, concepto que se desprende de la crítica que Marx realiza a las relaciones de producción bajo sistemas capitalistas.

Para entender los alcances de esta cuestión, se deben comprender los procesos de relaciones y de producción que se enmarcan en la teoría marxista. El siguiente análisis, aborda y complementa estas nociones en su relación con dicha teoría, para entender el ideario espectacular debordiano y generar una comprensión de la crítica que realiza el autor a la modernidad capitalista.

En lo espectacular del sistema capitalista, propietarios, medios y trabajo, cuerpos e intensidades corporales, se encuentran alienados en tanto, separación de la naturaleza con el trabajo y la producción con la plusvalía que genera la mercancía producida. Se entiende lo anterior, en la medida que consideramos que el proceso de producción capitalista tiene como finalidad fundamental, aumentar la plusvalía (trabajo no pagado). En este sentido, el trabajo humano no es más que gasto de fuerza de trabajo. Sin embargo, cualquier producto, sea de la naturaleza que sea, creado por un trabajador

cualquiera implicará un gasto de fuerza de trabajo. A partir de esta idea, se puede apreciar la noción de **tiempo de trabajo socialmente necesario**. El valor de una mercancía está determinado, en última instancia, por el promedio de la cantidad de trabajo necesaria para producir una mercancía en determinada sociedad, y no por la cantidad individual de trabajo que determinado productor invierte en la producción de un bien específico. Por esto mismo, el valor de cambio de un objeto no depende necesariamente de su valor de uso (de su utilidad social) sino del valor que tiene en el mercado, particularmente por su escasez o abundancia y de la cantidad de trabajo socialmente necesario para producirlo.

Es preciso decir que el **tiempo de trabajo socialmente necesario**, no depende tanto del tiempo concreto que se ha tardado un trabajador para producirlo: si un trabajador tarda en producir una mercancía ocho horas cuando otros trabajadores la producen en cuatro, las otras cuatro horas no se traducen en un aumento del valor de la mercancía, simplemente, corren por cuenta del trabajador. Por esta razón, toda sociedad capitalista, y en particular, la sociedad destinada al espectáculo ha transformado la fuerza de trabajo es una mercancía más.

El teórico marxista Ernst Fischer, en su obra *La Necesidad del Arte*, sostiene que a medida que el hombre adquiere más capacidad para dominar y transformar la naturaleza y todo el mundo que le rodea, se enfrenta consigo mismo como un extraño en su propio trabajo y se encuentra rodeado por objetos que son el producto de su propia actividad, pero que tienden a escapar a su control y a adquirir su poder propio.³⁸ Estos

³⁸ Cfr. Fischer, Ernst (1997). *La Necesidad del Arte*. Barcelona, España: Península , p. 96

elementos de la teoría económica, son puestos en relación en la medida que se realizan en la división del trabajo.

Por otra parte, Louis Althusser complementa lo anterior, al señalar que “(...) la división del trabajo tiene por fin y efecto la producción de objetos de consumo destinados a satisfacer a estos mismos sujetos de necesidades. Los sujetos, como sujetos de necesidades, sustentan la actividad de los sujetos como productores de valores de uso, cambistas de mercancías y consumidores de valores de uso”³⁹.

Rodrigo Zúñiga, en el seminario doctoral *“Imágenes sin comunidad: Hipótesis sobre Guy Debord”*, sostuvo dos cuestiones fundamentales para la teoría marxista debordiana: En las relaciones de producción, constituidas en el trabajo, el espectáculo nombra un producto que se introduce en el propio ciclo productivo y que nace desde la acumulación de la fuerza de trabajo como un valor propio de la mercancía. El valor del trabajo se encarna en la mercancía como acumulación no cuantitativa al esfuerzo desplegado para su generación. Según Zúñiga, citando a Marx, dicha producción queda finalmente definida como “trabajo humano abstracto”. Al precisar este concepto marxista, necesariamente nos remite antes, a la noción de fuerza de trabajo en el entendido como la energía humana utilizada en el proceso de producción. Por esto, la cantidad de trabajo humano necesaria para producir una mercancía tenderá a variar de acuerdo a la destreza de quien la produce, las condiciones naturales, la tecnología, etc. Para poder usar esa cantidad de trabajo como medida del valor de las mercancías es necesario, por tanto, abstraerse de la producción concreta de un determinado bien. Los efectos que esto produce se traducen en una automatización de las relaciones de

³⁹ Althusser, Louis (1972). *Para Leer el Capital*. México: Siglo XXI, p. 175

producción, que permite la libre circulación de la mercancía como punto de partida del capital y que definiría por consiguiente, la alienación del cuerpo como objeto de dicha mercancía. Mercancía en el entendido debordiano, como la conversión de valores exclusivos mediante la formulación en negativo de su valor vital. En otras palabras, una necesidad permanente de acumular dicha mercancía para la obtención de una ilusoria y simulada riqueza. Para Debord es un elemento absolutamente visible, pero no por esto engañoso y difuso...“reconocemos a nuestra vieja enemiga (mercancía), que sabe muy bien cómo hacer para presentarse a primera vista como algo trivial y autoevidente, cuando es al contrario, algo tan complejo y algo tan lleno de sutilezas metafísicas”⁴⁰. Estas ideas cobran sentido, en la medida que logra visualizarse una transformación en las relaciones de producción clásicas y críticas para la teoría marxista. En efecto, dichas relaciones de producción han quedado confinadas a un nuevo tipo de plusvalía materializada en una nueva forma inmaterial de consumo: la imagen espectacular. Esto ha provocado que la separación entre las fuerzas productivas y el trabajo, quede suspendida y sostenida por un cúmulo de imágenes deseantes que permiten una nueva abundancia en la riqueza de consumo ilusorio. En este sentido, Zúñiga señala con lo anterior que:

“(...) tenemos aquí una hipótesis central para el análisis de la riqueza: el poderío económico bajo el imperio de la forma mercancía ha “desembocado acumulativamente” en un tipo de abundancia que hoy podemos describir con mayor nitidez. Ésta se caracteriza porque siempre, una y otra vez, hace reaparecer la subsistencia (...). La acumulación de la riqueza implica siempre, consustancialmente, (mera) acumulación de la subsistencia. ¿Y por qué vuelve a aparecer, una y mil veces, en la promesa de la abundancia capitalista, un núcleo en

⁴⁰ Debord, Guy. Op. Cit. §35, p. 51

aumento de la subsistencia, de la desposesión? Justamente porque no puede resolverse el “retorno” o “reintegro” de los productos extrañados a las fuerzas productivas⁴¹.

La efectividad del capitalismo moderno, se ha consumado en la sucesiva y creciente circulación de una riqueza ilusoria de la subsistencia, bajo el aspecto de imágenes dominantes para una necesidad en aumento. En otras palabras, el nacimiento de un mercado de la mirada para el consumo autómatas de mercancías y fetiches efímeros.

En el párrafo §36, Debord deja de manifiesto, aquello que transita en la circulación clásica de la producción capitalista y que posee el gran valor de convertir la materialización del producto visible en un conjunto de imágenes suprasensibles para el cuerpo: “El principio del fetichismo de la mercancía –la dominación de la sociedad a manos de “cosas suprasensibles a la par que sensibles”- se realiza absolutamente en el espectáculo, en el cual el mundo sensible es sustituido por una selección de imágenes que existen por encima de él, y que aparecen al mismo tiempo como lo sensible por excelencia”.⁴² Lo que se produce en dicho ciclo no es sino, la especulación de que el capital, en sus diversas manifestaciones se transforma en imagen. Mercancías que se han transformado en imágenes que garantizan la existencia de un excedente productivo en la vida del sujeto. Podríamos también suponer en imágenes del cuerpo moderno. Como valor de cambio –cuestión que se analizará más adelante- la imagen en el espectáculo, recoge el trabajo humano acumulado, que no se utiliza, como beneficio directo y valor de cambio. En este sentido, Debord señala que el trabajo humano se ha transformado en trabajo – mercancía, en trabajo asalariado (...) En abundancia, la

⁴¹ Zúñiga, Rodrigo, *Imágenes sin Comunidad. Lecturas de Debord*. Op. Cit. p. 23

⁴² Debord, Guy. *La Sociedad del Espectáculo*. §36, Op- Cit., p. 52

mercancía como producto de las relaciones productivas no puede significar otra cosa que la supervivencia ampliada (Debord, §40). Con esto “todo trabajo asalariado de una sociedad se convierte globalmente en la mercancía total cuyo ciclo ha de continuarse. Para que esto ocurra, hace falta que la mercancía total retorne fragmentariamente a un individuo fragmentado, a un cuerpo fracturado y absolutamente separado de las fuerzas productivas que funcionan en su conjunto”.⁴³ Cuerpo fuera de su propio contacto e inconsciente de sí mismo; separado de su propia vida y de la existencia consciente del mundo que le toca vivir. Parafraseando a Zúñiga, en el dispositivo espectacular, lo sensible se ha desprendido de sí mismo para aparecer como un flujo de imágenes relacionadas entre sí, y la vida se ha separado de sí misma para aparecer, en la imagen, como vida no vivida⁴⁴.

En consecuencia, la mercancía total, distribuida en gran parte por los *mass-media*, se introduce precisamente en el mismo reino de la necesidad. Para Marcuse “precisamente aquella matematización y automatización del trabajo y aquella administración calculada y pública de la existencia, tienden a convertir a la sociedad y a la naturaleza, en un aparato único: objeto de experimento y control por parte de quienes detentan el poder”.⁴⁵

Una segunda cuestión, analizada por Zúñiga y que manifiesta la gran transformación del ciclo clásico productivo, corresponde a la afirmación que si cada mercancía representa la totalidad del uso ya realizado, el espectáculo sería el ciclo de la mercancía en repetición. Esta cuestión, no menos compleja, sitúa el *modus operandi* de la ideología espectacular en tanto modos de producción y relaciones de producción basadas

⁴³ Ibid. §41, p. 55

⁴⁴ Cfr. Zúñiga, Rodrigo. *Imágenes sin Comunidad*. Op. Cit. p. 28

⁴⁵ Marcuse, Herbert (1969). *Cultura y Sociedad*. Buenos Aires, Argentina: Sur, p. 12

en el fetichismo de la mercancía exteriorizada. Dicha exteriorización, comercia hábilmente la representación de la existencia como una atractiva invención que se apropia del sujeto y del cuerpo. Para Debord, este fundamento de apropiación ya señalado, da paso a la “exterioridad del espectáculo en relación con el hombre activo que se hace manifiesta en el hecho de que sus propios gestos (cuerpo) dejan de ser suyos, para convertirse en los gestos del otro que los representa para él. La razón de que el espectador no se encuentre en casa en ninguna parte es que el espectáculo está en todas partes”.⁴⁶

La eficacia de esta operatoria, se manifiesta en los diversos procesos de simbolización de la mercancía que logran en el fetiche y su apariencia, una forma de representación, no como simbolización de lo real, sino más bien, lo real de la representación como mediación efectiva entre los procesos económicos y el sujeto productivo. Para Nancy, este modo de acción espectacular “no serían sino figuras, perversas tal vez, pero en cualquier caso aún impensadas, sería la puesta al descubierto de la realidad social –de lo real mismo del ser social- en, por y como el simbolismo que la constituye”.⁴⁷ Por este mismo hecho, la exteriorización del fetichismo y su consecuente intervención en el sujeto, circulan socialmente a través de los medios de información, la propaganda, la publicidad y el consumo directo de diversiones efímeras tan propias de la modernidad capitalista. Para Debord, el espectáculo se materializa en el consumo permanente de imágenes ilusorias, que producen en su conjunto, una especie de materialización de la riqueza fetiche para un uso superfluo y volátil. La acumulación del capital ha llegado a un grado de acumulación tal, que finalmente se ha transformado en imagen. Culmino esta idea con una cita de Zúñiga: “A fin de cuentas, espectáculo nombra esa producción exuberante de vida no vivida. Son las imágenes que actúan. Son las

⁴⁶ Debord, Guy. Op. Cit. §30, p. 49

⁴⁷ Nancy, Jean Luc (2006). *Ser Singular Plural*. Madrid, España: Arena Libros, pp. 73

imágenes las que usan a las potencias vivientes en la época de mercancías-vedettes y de su especialización de lo vivido aparente. En el análisis de Debord, el proceso del trabajo – llevado por el monopolio de la apariencia y por la exhibición de la riqueza ilusoria- coincide con la sustracción de una potencia de vida que es actualizada, permanentemente, como potencia de muerte, como potencia de la separación –vale decir como imagen”⁴⁸.

Por otra parte, Derrida deja explícita esta problemática al señalar que existe un “espacio público profundamente trastornado por los aparatos tecno-tele-mediáticos y por los nuevos ritmos de la información y de la comunicación, por los dispositivos y la velocidad de las fuerzas que representan, e igualmente, y como consecuencia, por los nuevos modos de apropiación que aquéllas ponen en marcha, por la nueva estructura del acontecimiento y de su espectralidad que producen (que inventan y ponen al día, inauguran y revelan, hacen suceder y sacan a la luz a la vez, ahí donde aquéllas estaban ya ahí sin estar ahí: de lo que aquí se trata es del concepto de producción en su relación con el fantasma)”⁴⁹.

Para el marxismo clásico, las relaciones de producción dependen de las leyes económicas de cada modo de producción, las condiciones de vida y de trabajo de quienes están involucrados en estos procesos. Según esta teoría, la base de las relaciones de producción capitalista corresponde a la propiedad privada de la clase dominante sobre los medios de producción. Por tanto, se puede desprender que la clase dominante se apropia también –en la ideología espectacular- de la vida privada de cada

⁴⁸ Zúñiga, Rodrigo. *Imágenes sin Comunidad*. Op. Cit. p. 30

⁴⁹ Derrida, Jacques. *Espectros sobre Marx*. Traducción José Miguel Alarcón y Cristina de Peretti. www.jacquesderrida.com.ar.

sujeto productivo y de su cuerpo en permanente producción del sin sentido. “El capitalista no puede necesitar de la fuerza para obligar a los obreros para que trabajen en su beneficio. El obrero carente de medios de producción, se ve reducido a hacerlo “voluntariamente” bajo amenaza de muerte por hambre. Las relaciones de explotación se hallan ahora encubiertas por la “libre” contratación de los obreros por los patronos, por la “libre” compraventa de la fuerza de trabajo”.⁵⁰ Según estos fundamentos, no es extraño concluir que para Debord, el espectáculo “entendido en su totalidad, es al mismo tiempo el resultado y el proyecto del modo de producción existente (...) Es el núcleo del irrealismo de la sociedad real. Bajo todas sus formas particulares –información o propaganda, publicidad o consumo directo de diversiones-, el espectáculo constituye el modelo actual de vida socialmente dominante”⁵¹. En este sentido, la relación entre los procesos de trabajo y las relaciones de producción espectacular, se desprenden del clásico pragmatismo de la economía. Sostiene Althusser que para Marx “toda producción está caracterizada por dos elementos indisociables: el proceso de trabajo que da cuenta de la transformación infligida por el hombre a las materias naturales para hacer de ellas valores de uso y las relaciones sociales de producción bajo cuya determinación este proceso de trabajo es ejecutado”.⁵²

En la ideología espectacular, la compraventa de fuerza de trabajo, se ha fusionado con un elemental producto simbólico: el fetichismo de la mercancía. Para el espectáculo, la mercantilización general de los fetiches, produce bienes materiales y simbólicos para la producción y el consumo. Consumo que se oficializa también al interior del campo de producción artístico. Es decir, el arte no queda ajeno al fetiche/obra como

⁵⁰ Kuusinen, Otto y otros (1961). *Manual de Marxismo Leninismo*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Fundamentos, p. 129

⁵¹ Debord, Guy. Op. Cit. §6, p. 39

⁵² Althusser, Louis. Op. Cit. p. 183

mercancía ya que gran parte de la producción de arte en la actualidad, se produce para circular en espacios determinados por los poderes involucrados. Preciso algunas cuestiones: el campo del arte es un lugar de conatos y disputas, tanto en su representabilidad o imaginario colectivo como en su realidad. Esta tensión se determina en consideración a la inserción de los artistas o agentes en la estructura interna del campo y en sus consecuentes posiciones en torno a la constitución de su capital en circulación, es decir la legitimación de su obra. En otras palabras, en la medida que la adquisición o mantenimiento del capital obra, se transforma en una estrategia de incorporación o de legitimación del creador -para definir dichos espacios de circulación de la creación artística-, la entrada al campo de producción, queda supeditada a la internalización y/o conocimiento como forma de disposición/posición del capital que está en juego al interior de esta estructura dominante.

En tal sentido ¿qué está en juego y conflicto en las circularidades de dichos espacios de instalación y legitimación de la obra?, y en este contexto, cito a Nelly Richard con dos interrogaciones complementarias: ¿ya no existe para el arte el desmarcarse críticamente de lo económico-social y de lo tecno-cultural, ocupando una franja –interna al sistema- donde la experiencia de mirar y pensar difiera cualitativamente de la programada por los modos de serialización dominante?, o si se quiere ¿qué forma podría adoptar hoy el arte crítico para desmarcarse de la sobreexposición mediática de una realidad entregada sin más a la comercialización de las imágenes con que las tecnologías de lo visual sellan su pacto con el hipercapitalismo?⁵³. Por supuesto, habría que buscar el poder de dominación que la clase dirigente consigue desde el Estado, a partir de estructuras cognitivas que, como formas de conciencia, se instalan como disposiciones del cuerpo en tanto obediencia, percepción y razón cuasi legítimas. Quizás podría

⁵³ Richard, Nelly. Lo Político en el Arte: Arte, Política e Instituciones. En www.hemisphericinstitute.org

presumirse que la obra de arte y los artistas del mercado, instalados en los circuitos de exposición y en la prensa, pueden actuar como mediadores de un novedoso capital simbólico, el cual sólo logra existir en la medida que es percibido por los otros artistas o agentes como un valor fetiche y transable en la oferta y la demanda a muy buenos precios –cuestión de gran atracción para las nuevas generaciones de artistas-. El valor efectivo de estos dispositivos, corresponde a la instauración de una suerte de reconocimiento y legitimación por parte de los demás agentes del campo, una especie de poder actuante sobre los sujetos y su grupo de pertenencia social. Obviamente, para que este reconocimiento sea efectivo, tiene que haber un consenso social y disciplinar sobre el “valor del nuevo valor de la obra”. La percepción que se instala entonces, de ese fetiche, logrará generar una serie de acciones cuya función será la construcción de la creencia de la necesidad de apropiación de dicho valor, y por lo tanto, en el reconocimiento de ese capital como forma de instaurar modelos, arquetipos, status y posiciones políticas de pertenencia. Se repite el modelo espectacular debordiano. Por esto mismo y complementando lo anterior, el filósofo Pablo Oyarzún escribe: “como tantas veces se ha dicho, los fulgores auráticos de la obra, su atavismo cultural, fueron secuestrados tempranamente por la expansión del mercado. El fetiche de la mercancía, exaltado a la primacía por esa expansión, le roba al arte su secreto, el poder de una presencia que, en su rara luz, no hace más que significar una ausencia radical”⁵⁴.

Estos fetiches que circulan en todo orden por medio de las producciones sociales y culturales, se manifiestan bajo diversos tipos de mercancías: suntuarios, obras de arte, decoraciones, vida de casa, etc. Corresponderían como hemos señalado, a una inversión de lo real por el supuesto ilusorio de la posesión, a la imagen fantasmal de la

⁵⁴ Oyarzún, Pablo. *Tesis Breves sobre Arte y Política en la Época de la Elipsis de la Obra*. En *Arte y Política*. Santiago, Chile: Universidad Arcis, pp. 23

apariciencia por la riqueza efímera, a la negación de la vida y a la producción separada (debord) por el estatus y, en consecuencia, a la obra de arte “des-obrada” por la legitimación social, que en definitiva, logran hacerse visibles y reconocibles por su impostura atractiva, y que convocan en su conjunto una sucesiva separación del sujeto de sí mismo, del cuerpo y de la comunidad (recordaría el CsO deleuziano en su intensidad deseante).

Por esto lo visible espectacular, nombra subjetividades aspiracionales, las cuales se ven potenciadas en nuevos deseos, anhelos y expectativas de los individuos. “La realidad surge en el espectáculo, y el espectáculo es real. Esta alienación recíproca es la esencia y el sustento de la sociedad actual”⁵⁵ en todos los campos de producción.

Para Nancy, “el secreto del señuelo consiste en esto, en que la apropiación real no debe consistir en nada más que en una libre imaginación creadora de sí, individual y colectiva a la vez: la mercancía espectacular en sí, bajo todas sus formas, consiste esencialmente en lo imaginario que vende en lugar de esa imaginación auténtica”.⁵⁶ En esta forma de existencia, lo espectacularmente aparente, se materializa en una pseudo-felicidad ilusoria. Pero la apariencia tiene un efecto real: produce satisfacción y cubre necesidades reales y fundamentales para el espectáculo. Por esto, la apariencia se pone al servicio de lo existente. En ausencia de comunidad, el sujeto padece frente a sí, como su propio reflejo para la mercancía, que ha logrado introducirse en su conciencia como medio de enajenación. Reducido a sí mismo, aprende a soportar y en cierta manera a construir su propio aislamiento. Por esto, la cultura espectacular produce y sublimiza el aislamiento y el empobrecimiento social de los individuos. En términos marxistas, se

⁵⁵ Debord, Guy. Op. Cit. §8, p. 40

⁵⁶ Nancy, Jean Luc. *Ser Singular Plural*. Op. Cit. p. 65

reduce al hombre a una cosa y al cuerpo a fetiche, la fuerza de trabajo a mercancía vendible, a la relación entre personas libres como relación determinada por la explotación y la enajenación asalariada.

Con Debord la condición del sujeto productor o trabajador bajo esta condición, “produce un poder independiente (...) el éxito de esta producción, su abundancia, retorna al productor como *abundancia de la desposesión*. Todo el tiempo y el espacio de su mundo se vuelven extraños merced a la acumulación de productos alienados”⁵⁷. Esta alienación productiva, realizada en la mercancía, determina la división particular de la sociedad, que es la condición de la lucha de clases, cuyas contradicciones y desigualdades son como sombras del proceso productivo. Así, existe una apariencia en toda producción y su efectividad y su poder reproductivo se funda en aparatos ocultos. De este modo, la producción está ligada a la percepción que los individuos tienen de ella, llegando así a ser fácil presa de toda suerte de juegos ideológicos. Para Marx la mercancía –fetiche-:

(...) proyecta ante los hombres el carácter social del trabajo de éstos como si fuese un carácter material de los propios productos de su trabajo, un don natural social de estos objetos y como si, por tanto, la relación social que media entre los productores y el trabajo colectivo de la sociedad, fuese una relación social establecida entre los mismos objetos, al margen de sus productores. Esta es la razón por la cual los productos del trabajo se convierten en mercancías, cosas sociales cuyas cualidades son al mismo tiempo perceptibles e imperceptibles por los sentidos... A los ojos de los hombres, una relación social adopta la forma fantástica de una relación entre cosas (...) Y así acontece con el mundo de las mercancías, con los productos de la mano del hombre. A esto es lo que yo llamo el fetichismo

⁵⁷ Debord, Guy. Op. Cit. §31, p. 49

bajo el que se presentan los productos del trabajo tan pronto como se crean en forma de mercancías, y que es inseparable, por consiguiente, de este modo de producción. Este fetichismo de la mercancía tiene su origen... en el carácter peculiar de las relaciones de trabajo productor de mercancías⁵⁸.

Si el espectáculo se constituye en el fetiche (excedente de privación como fetichismo productivo) mediante un proceso intensivo de simbolización de la realidad, sus propios signos, sus imágenes, se realizan en el sujeto desde la instalación de la necesidad aspiracional de un deseo, de un posible enajenante que niega la condición de ser, de existencia y de vivencia, y por cierto, de su propio cuerpo. Esta nueva materialidad, produce permanentemente un excedente de privación digno de ser consumido y repartido. Por esto el espectáculo, aumenta la subsistencia en el ciclo productivo de relaciones de producción, permitiendo la aparición de fuerzas productivas, en tanto alienadas y separadas del sujeto, y por ende, sin cuerpo propio.

Para Debord, “el lenguaje del espectáculo está hecho con los signos de la producción imperante que son, a su vez, la finalidad última de la producción”.⁵⁹ Se inicia de esta forma, la suspensión de la comunidad en tanto que para el espectáculo, las relaciones sociales quedan confinadas a un mero tránsito capital, retornado como valor supremo de la separación. ¿Qué comunidad puede fundarse desde estos principios?. Un interesante comentarista de Marx –Umberto Cerroni-, sostiene que “la consecuencia de todo esto es que la misma estructura del Estado no puede ser concebida sino como una estructura subsidiaria respecto a la felicidad privada, y como una esfera en la que la

⁵⁸ Marx, Karl. *El Capital*. En www.bibliotecagratis.com/autor/K/karl_marx/el_capital_3.htm

⁵⁹ Debord, Guy. Op. Cit. §7, p. 39

igualdad es posible sólo si garantiza el retorno a la esfera de la libertad – desigualdad”.⁶⁰ Bajo este principio, el retorno a relaciones de fraternidad y solidaridad, son impensables en el espectáculo como simulacro. El sujeto no supera el aislamiento alienado ya que su superación significaría el establecimiento de una solidaridad real. En otras palabras, la libertad tendería a materializarse en una igualdad abstracta que se realiza en la producción capitalista como la desigualdad concreta.

Bajo lo espectacular, sólo una pequeña parte de los sujetos posee el poder de adquisición necesario para el consumo de una cantidad de mercancías indispensables y como imposturas de vivencias. La igualdad desaparece cuando se tratan de obtener los medios de producción. Siguiendo a Marcuse, “la liberación del individuo se realiza en una sociedad que no está edificada sobre la solidaridad, sino sobre la oposición de los intereses de los individuos. El individuo es considerado como una mónada independiente y autosuficiente”.⁶¹ Con este aislamiento, Marcuse deja abierta la interpretación que relaciona los procesos productivos y el surgimiento de la mercancía como fetiche. Es precisamente a través de estas relaciones espectaculares de producción, y por tanto abstractas, que sus propias leyes, son mediatizadas en el mercado como mercancía consumible en su simbolización. Por esto, el sujeto puesto en relación con el trabajo no posee unidad con sí mismo, ni con su labor. En esta separación alienada no queda otra que asumir que un objeto ajeno ejerza fuerza y poder sobre él. En esta dimensión es válido preguntar: ¿qué ha intervenido en la separación entre el valor de uso y el valor de cambio?. En consecuencia, el cuerpo del sujeto en la trayectoria espectacular, tendería a plusvaler su deseo en base a la constitución de un cuerpo como valor de cambio sin valor propiamente tal: valor de cambio como imagen materializada en trabajo. Si el espectáculo

⁶⁰ Cerroni, Humberto. *Marx y el Derecho Moderno*. Jorge Álvarez editor, Buenos Aires, Argentina, 1965, p. 213

⁶¹ Marcuse, Herbert. Op. Cit. p. 51

fuese el valor de uso de la mercancía –fetiche aspiracional- ¿en la mercancía cobra valor su propio uso como artificio?. Y en consecuencia, el retorno de valor de cambio en valor de uso, ¿constituye un producto para un consumidor que “consume” ilusiones y promesas sensibles?. Por lo tanto, sensibilidades que actúan como negación del cuerpo, sin que el sujeto posea la conciencia de la intervención permanente de la mercancía en su manifestación imaginal.

Si asumimos que bajo una sociedad espectacular, el trabajo produce objetos de valor, donde su uso se encuentra alienado, se puede desprender que dicho valor, disfraza la mercancía bajo las relaciones sociales entre objetos, y por ende, el cuerpo se transforma en su propio objeto. Por esto, “en un mundo regido por la producción de mercancías, el producto controla al productor y los objetos son más poderosos que los hombres”.⁶² Para Fischer, los objetos se convierten en extraños entes que determinan el destino y el “daimon ex machina”.

El valor de cambio, se ha transformado en imagen mercancía, consolidando la separación entre el sujeto productor, el trabajo y el mundo, y le da cuerpo a este valor como su propia negación de uso. En este ciclo, su resto y excedente, logra exhibir la propia privación para ser consumida en base a una subsistencia en aumento. Este es el fundamento de la mutación del valor de cambio en imagen representativa de la mercancía y los fetiches deseables para el consumo masivo. Pensemos por un momento como el sistema espectacular, ha tenido que desarrollar una industria de la diversión que controla directamente los impulsos de consumo. Para el Estado espectacular, el individuo no debe ser dejado solo y con posibilidad de decidir libremente, ya que dueño de sí mismo puede ser consciente de aquella vida sin vida. Por ende, la realidad es sometida a

⁶² Fischer, Ernst. Op. Cit. p. 98

la apariencia, como producto y valor de cambio en un uso artificial. Según Debord, “la potencia acumulativa de lo artificial ilimitado comporta en todos los órdenes la *falsificación de la vida social*”⁶³. Para la teoría marxista, la relación entre mercancía y los valores de uso y cambio, se comprende en la medida que la mercancía es exclusivamente producto del trabajo que es consumido a través del cambio... una suerte de compra-venta permanente. Tradicionalmente, posee ciertas propiedades que determinan y proyectan la existencia humana: por una parte, como valor de uso en su capacidad para satisfacer las necesidades de los sujetos. Por otra, por su capacidad para ser cambiada, trocada o relacionada con otro objeto – mercancía que también correspondería al cuerpo. Como uso y cambio, la ideología espectacular logra intervenir este ciclo productivo, mediante el trabajo aparente, social, necesario y en ausencia total de la corporalidad del sujeto. En otras palabras, el cuerpo sometido a estas intensidades capitalista-espectaculares, ya no puede pensar el cuerpo desde su conciencia alienada. El cuerpo es dirigido a un aparecer de un mundo sin vínculos y relaciones ausentes, constituyéndose como una condición real posible del mundo, cuerpo fetiche y cuerpo en potencia permanente de la inconciencia de existir. Existir cotidianamente bajo estas premisas, tendería a intervenir la afección emotiva del sujeto en su vida, como un no-sentir productivo, fenómeno que vela y opaca las sensaciones que permiten sentirse sentir y abrir el mundo de las relaciones humanas como posibilidad para entrar en él y ser parte de ellas –una forma de hacer comunidad en su propia suspensión. ¡Qué paradoja!. La pregunta que inquietaría este espectáculo, sin lugar a dudas tendría que formular lo siguiente: ¿De qué manera vemos el mundo espectacular?, es decir ¿vemos el mundo de las mercancías aparentes?.

Parece ser que este cuerpo reclama su aprender a ver, a verse en y para el mundo, a pesar de su ausencia/presencia. Por tanto, el cuerpo espectacular ya no es

⁶³ Debort, Guy. Op. Cit. §68, p. 70

tocado por la experiencia de “lo otro” (del mundo, de la naturaleza, del otro en sus aspectos sensibles), y que sin lugar a dudas, un trozo de cada una de ellas, se pierde en el imaginario fetiche de la representación productiva. Podríamos pensar que hoy en día el cuerpo puede ser uno de esos objetos-mercancías de mayor valor de cambio. En esta inversión de trabajo necesario, existe un resto no utilizable, el cual crea uno de los conceptos de mayor interés económico: *la plusvalía*, entendida como un valor creado por el trabajo que se presenta por encima del valor de su fuerza de trabajo y que el capitalista se apropia gratuitamente. ¿Cuáles serían las plusvalías del cuerpo moderno?.

Se desprende entonces, que el interés para el poder capitalista no radica en la creación de medios de producción y de objetos de consumo, sino más bien, en la apropiación del máximo de plusvalía donde el cuerpo adquiere un valor insospechado.

Para Althusser, “la determinación de las necesidades de los individuos por las formas de la producción va aún más lejos, ya que la producción no produce solamente medios de consumo (valores de uso) definidos, sino también su modo de consumo y hasta el deseo de estos productos”.⁶⁴ La siguiente interrogante orientará las ideas que siguen: ¿Podría ser que el concepto de plusvalía defina el “humanismo de la mercancía” como forma de hacerse cargo del “ocio y la humanidad” del hombre moderno?.

Al parecer para Debord, no fue de interés, entrar en el concepto interpelado anteriormente. Sin embargo, la plusvalía en el espectáculo, produce una forma de insatisfacción creciente, ya que es imposible consumir directa y materialmente aquello que como fantasma e ilusión se aparece. Se consume desde el mercado de la

⁶⁴ Althusser, Louis. Op. Cit. p. 179

mirada. Siguiendo su lógica, “la perfecta negación del hombre” ha alcanzado a la totalidad de la existencia humana. (Debord, §43) Y, en consecuencia, “la propia insatisfacción se ha convertido en mercancía desde el momento en que la abundancia económica se ha vuelto capaz de ampliar su producción hasta el tratamiento de esa materia prima”.⁶⁵

Si el espectáculo nombra una catástrofe, es porque “existe en una forma concentrada o en una forma difusa, de acuerdo con las necesidades del estado peculiar de escasez que él mismo desmiente tanto como mantiene. En ambos casos, sólo se trata de la imagen de una unificación feliz, rodeada de desolación y de espanto, en el tranquilo centro de la desgracia”.⁶⁶

b. ESPECTÁCULO, COMUNIDAD/CUERPO Y MITO INTERRUMPIDO

Porque no poder decir “nosotros” es lo que precipita a cada “yo” -individual o colectivo- en la locura de no poder tampoco decir “yo”. Querer decir “nosotros” nada tiene de sentimental, nada de familiar ni de “comunitarista”. Es la existencia la que reclama lo que se le debe, o su condición: la co-existencia.

Jean-Luc Nancy

Con este análisis final, comentaremos ciertas cuestiones sobre la implicancia de la ideología espectacular, en lo referido a la suspensión de la noción de comunidad, en tanto co-existencia –singular plural-, conducente a visualizar una fractura en la ideología espectacular. La noción de suspensión tendrá sentido, en la medida que entendemos que lo que se suspende es justamente la visibilidad de la existencia del otro y

⁶⁵ Debord, Guy. Op. Cit. §59, p. 64

⁶⁶ *Ibíd.* p. 67

los otros. El otro en su olvido, es aquel que en opaco espera ser nombrado y visibilizado como forma de poner en común la vulnerabilidad de la ausencia de estar atentos con lo otro y los otros.

Complemento algunos fundamentos sobre la comunidad como mito, a propósito de aquella suspensión: La inmanencia (permanencia) de aquello que nombra la palabra comunidad –que para las traducciones realizadas al libro de Jean-Luc Nancy “La Communauté Dèsoeuvrée”, “desobrada” e “inoperante”, o para Maurice Blanchot⁶⁷, “la comunidad inconfesable”, no serían si no la inmanencia absoluta del hombre al hombre y de la comunidad a la comunidad como humanismo. Ausencia en nuestros días, que por cierto reclama una disposición y una inclinación del uno hacia el otro, del uno por el otro y del uno al otro. Lo desobrado como inoperancia de lo inconfesable, radica en que las políticas, filosofías y las éticas modernas, han estancado lo humano y su fragilidad humanista en la pérdida de una intimidad puesta al servicio de lo común. Por tanto, todos los determinismo éticos, políticos y filosóficos del pensamiento de occidente, que han actuado sobre los sujetos, han sido precisamente producto de una inmanencia absoluta y hegemónica para la conciencia del olvido del hombre en cuanto a su estar en comunión junto a otros. Por esto mismo, el mito de la comunidad suspendida tendría que revelarnos una especie de relato que podría emerger desde una posición y disposición crítica y en acuerdo entre nosotros, para aquello que se revelará como destino en nuestra comunidad. Esta comunicación revela su saber en cuanto que comunica lo común de ser

⁶⁷ Como sostiene Blanchot en esta maravillosa pregunta: “¿Cómo no buscar en ese espacio en que, durante un tiempo que va desde el crepúsculo a la aurora, dos seres no tienen más razones para existir que exponerse enteramente uno a otro, enteramente, íntegramente, absolutamente, con el fin de que comparezca, no ante sus ojos, sino ante los nuestros, su común soledad, sí, cómo no buscar ahí y cómo no encontrar ahí “la comunidad negativa, la comunidad de los que no tiene comunidad”?. Blanchot, Maurice (2003). *La Comunidad Inconfesable*. Madrid, España: Arena Libros, p. 85

con otros. Por esta posibilidad el mito relata y presenta la comunidad a sí misma y refunda su presencia olvidada entre nosotros.

Asumiendo que la relación entre ideología y espectáculo, en el amplio sentido de estas palabras, dejó de manifiesto en la reflexión anterior, la eficacia de lo espectacular como forma de vida para la internalización de imágenes aparentes y efímeras, de cuerpos en ausencia y para el aumento de la supervivencia creciente en el ciclo de uso y deseos de las mercancías. Queda expuesto también, que la escritura crítica post-marxista o una literatura reflexiva, que ponga de manifiesto las condiciones de interacción capitalista entre los sujetos, tanto desde la filosofía como desde otras disciplinas, han logrado un cuestionamiento dirigido a la relativización de la sociedad del espectáculo mercantil moderno -bajo una cierta disidencia- posiblemente desde el contexto de una nueva postura intelectual y académica, que no cesa de enfrentar al capitalismo en su fase imaginal o en su etapa de simulacros e imposturas. Ciertamente, todos los espacios de diálogo crítico, se ven justificados desde el mundo académico, científico y estético. Desde estos lugares “comunes”, una incesante corriente de opinión ha albergado al interior de las aulas universitarias, una manifiesta reflexividad creciente, que ha permitido una puesta en común y una dura postura ante las condiciones espectaculares de la sociedad actual. He aquí el relato “ancestral” del mito de la comunidad. Esta suerte de puesta en común del valor de la comunión del habla y de la escritura crítica.

Como susurro o convicción, la comunidad se hace presente desde el olvido de su propio sentido. Sin embargo, al nombrar la palabra “nosotros”, los que comentamos, declaramos o escribimos nuestra inconformidad al sistema capitalista, realizamos un pacto anónimo como forma de ponernos en común y co-existir a partir de nuevos sentidos

reflexivos. Parafraseando a Nancy, pensar que el sentido, se ha vuelto el nombre desnudo de nuestro *ser-los-unos-con-los-otros*, y, por esto, no tenemos más sentido porque nosotros mismos somos el sentido... *sin otro sentido que "nosotros"*. En otras palabras, una especie de imaginario que nos acerca al abismo de los bordes, límites y cercanías de un adentro y un afuera corporal para que precisamente aparezca el ser-en-el-mundo.

El cuerpo está en el mundo en la medida que su estancia "aquí" -no solamente como cuerpo propio-, sino también cuerpo a distancia -en un estar "allá" – con otros, fuera de sí mismo, ese cuerpo que define al cuerpo como cuerpo común en la sociedad, cuerpo mundo, cuerpo que se siente sentir en con-tacto permanente con otros cuerpos, es la comunidad de cuerpos que se tocan en el mito ausente de estar en común.

Volviendo a Derrida, quisiera retomar la postura crítica de esta reflexión:

La nueva Internacional, que apenas merece el nombre de comunidad, pertenece sólo al anonimato. Pero, hoy día, al menos dentro de los límites de un campo intelectual y académico, esta responsabilidad parece incumbir más imperativamente y, digámoslo para no excluir a nadie, prioritariamente, con urgencia, a aquellos que, durante los últimos decenios, supieron resistir a una cierta hegemonía del dogma, incluso de la metafísica marxista, en su forma política o en su forma teórica. Y, más específicamente aún, a aquellos que han insistido en concebir y practicar esa resistencia sin ceder a la complacencia ante tentaciones reaccionarias, conservadoras o neo-conservadoras, anticientíficas u obscurantistas....⁶⁸

⁶⁸ Derrida, Jacques. *Espectros sobre Marx*. Traducción José Miguel Alarcón y Cristina de Peretti. www.jacquesderrida.com.ar.

Si bien es cierto, la crítica al marxismo histórico y contemporáneo, radica precisamente en haber transformado sus principios en dogmas o en su reverso, haber modificado “espectacularmente” su práctica. Derrida deja ver un hecho ineludible en su denominación “nueva internacional”: la permanencia también histórica, de una comunidad crítica al espectáculo, como “invocación” o “evocación”, al menos en uno de los espectros o espíritus de Marx, bajo una especie de “contra” - teoría y práctica- al *estado del derecho internacional, de los conceptos de Estado y de Nación*. Dicha conjuración contraria al capitalismo mercantil, sugiere al menos replantearnos la posibilidad que la comunidad existe arrojada en su exterioridad y suspendida en sus límites para que efectivamente la co-existencia con el otro sea un hecho de la existencia.

Si precisamente, la palabra comunidad nombra el sentido de aquello que se dejó de poseer y que mantiene suspendida su presentación, “no hay sentido si el sentido no se comparte, y esto no porque haya una significación, primera o última, que todos los seres tengan en común, sino porque el sentido mismo es la participación del ser. El sentido comienza allí donde la presencia no es pura presencia, sino que se divide para ser ella misma en cuanto tal. Esta partición de la palabra comunidad, como presencia de su propio sentido, cobra su valor y su peso -para muchos filósofos e intelectuales contemporáneos- ya que nos encontramos ante una comunidad rebasada y caducada, una manera de ser comunidad vaciada de sentido; un acabamiento de la significación de todo aquello que orientaba la vida-en-común: Dios, Historia, Hombre, Sujeto y la Comunidad misma enmarcada por las diversas formas políticas.

En esta relación, el yo se exilia del tú e inicia su errancia por el afuera de sí mismo. En este límite habitado por los excluidos de la comunidad, los condenados a muerte, los anulados y los marginados, se articula una comunidad sin atributos, sólo

posible en lo imposible de un afuera que irrumpe para cuestionar las formas de representación totalizadoras y para ex-poner su perversión. El sentido y su presencia se entenderían en la medida que este “en cuanto tal”, supone distancia, espaciamento y partición de la presencia”.⁶⁹ En ese distanciamiento, el hombre moderno, los hombres todos, los cuerpos en la comunidad, han venido reclamando una pérdida paulatina y creciente: su imposibilidad de compartir el sentido de su co-existencia como su propia participación en el mundo. Participación que por cierto, entra en común con el tacto del otro cuerpo... en su llegada hacia mi cuerpo.

El cuerpo antes que todo, es un cuerpo para sí mismo tanto como lo es para el mundo y para los otros cuerpos. Es un cuerpo porque el mundo le influye cómo tal y la posibilidad que el individuo se haga consciente de que es un cuerpo, se debe a que logra comprenderse e identificarse al estar en con-tacto directo con otros cuerpos del mundo. Esto hace imposible hablar del cuerpo, sin previamente analizarlo en relación a su entorno cómo ser-del-mundo. El mundo de los cuerpos somos nosotros, todos quienes leen y quienes escriben, los de allá y los de acá, todos los cuerpos humanos.

El mundo hoy en día, también clama por su propio valor como existencia. Su impotencia: la impostura de la ideología espectacular como sustento de lo simulado, en la afirmación de toda la vida humana a partir de intensidades de imágenes permanentes para el consumo aspiracional. Por esto mismo, la vida se ha negado al sujeto y su representación visible se ha realizado en imágenes transables en el mercado de la mirada. Debord, se refiere indirectamente a la comunidad como mito, cuando señala que “la sociedad puede hacerse en su acción, (...) pero en tal expresión lo permitido es lo

⁶⁹ Nancy, Jean Luc. *Ser Singular Plural*. Op. Cit. p. 18

absolutamente contrario a lo posible. El espectáculo mantiene la inconciencia acerca de la transformación práctica de las condiciones de existencia”⁷⁰.

Esta pérdida de conciencia o la ausencia aparente del sentido, constituye el propio mito de la pérdida o más bien de la exteriorización –suspensión- de la comunidad.

En el mito de la comunidad perdida, nosotros hacemos el sentido, ya que existimos en la medida que la existencia de los otros cuerpos se transforma en un habitar-nos como seres sociales. La comunidad de los cuerpos en su opacidad, nos tocan y retocan. Este imperativo nos habla del ser singular/plural que somos, extraña “fórmula” de sentido existencial (Nancy), el cual se manifiesta como el origen de un particular reparto de las singularidades y que permite el aparecer de los cuerpos y de la comunidad. Este ser cuerpo en el mundo, nos posibilita a la vez, una cercanía con la experiencia vivida y también proximidad con la lejanía, el sentido de re-significarlo para des-bordar su espacialidad en el territorio de sus límites y significaciones ya establecidos en la modernidad. La significación (disciplinar) referida al cuerpo ha permitido definir dicha experiencia y también limitar su posibilidad de des-borde –quizás desconocido, desajustado y deshabitado para las condiciones funcionales del cuerpo–espacio-tiempo presente. Revela y rebela la posibilidad de pensar el cuerpo en el ser que lo constituye como determinación de la pregunta ¿Qué es ser cuerpo?, ¿Qué es ser cuerpo en una comunidad de cuerpos que supuestamente no se visibilizan?.

En la proximidad del pensamiento y reflexión, este ser cuerpo en con-tacto con la comunidad y el mundo, se cierra y se abre en apertura a todos los territorios posibles, a todos los espaciamientos por conocer, en consecuencia estas preguntas

⁷⁰ Debord, Guy. *La Sociedad del Espectáculo*. §25. Op, Cit. p. 46

también interrogan por la manera en que el cuerpo se hace presencia y se corporaliza en los ámbitos de las ciencias, literatura y arte, es decir, logra situarse para provocar nuevos sentidos de significación.

Sin embargo, somos seres en común en una permanente ausencia de relaciones, no videntes del otro y ciegos de la propia comunidad a la cual se pertenece. Por esto no es de extrañar que Debord se refiera a que esta no videncia esté cegada por el desarrollo de las fuerzas productivas mercantiles, “(...) que ha construido y modificado las condiciones de existencia de los grupos humanos en cuanto condiciones de supervivencia y de ampliación de esas mismas condiciones: la base económica de todas sus empresas”.⁷¹ Este hecho manifiesta una condición de transformación en la medida que la ausencia del otro, llega a un límite... márgenes que la obra de Debord precipitó en su escritura.

Todo este tercer momento –el cuerpo como invención alienada espectacular-, nos pone en común por la conciencia que podemos tomar ante las relaciones humanas capitalistas. El aparecer de nuestro cuerpo ante los otros, no es otra cosa que la confirmación que estoy junto con otros, en la suspensión de la comunidad. En esta singularidad plural, somos tocados por el mundo, “tocamos en la medida en que nos tocamos, y en que tocamos el resto en cuanto es. Nos tocamos en tanto que existimos. Tocarnos es lo que nos hace nosotros, y no hay otro secreto por descubrir o por esconder tras este tocar mismo, tras el “con” de la co-existencia”⁷². Con Nancy, pensar la dura extrañeza que toca lo que el pensamiento no ha internalizado. Y quizás también: Pensar el cuerpo con-un-tacto- que toca una exterioridad (comunidad) no pensada.

⁷¹ Debord, Guy. Op. Cit. §40, p. 53

⁷² Nancy, Jean Luc. *Ser Singular Plural*. Op. Cit. p. 29

En consecuencia, “tocar: el tocar llevado a lo absoluto, el tocar-lo-otro como un tocar-se, uno por el otro absorbido, devorado”⁷³. Es este tocar los cuerpos más allá de la piel, de la envoltura, de cuerpos tocando y tocándose más allá de ser una experiencia táctil: un toque del sentir y un toque que captura y absorbe al ser interno de cada cuerpo para que resuene lo que se ha transmitido en la exposición al límite.

El tocar del cuerpo –tocar-en-común- refiere a una exposición de los cuerpos que se expresan a través de un cierto movimiento afectivo y que produce una especial afección, llena de sensaciones que despiertan lo sensible de cada uno, conmoviéndolo con la sensibilidad del que observa: como una suerte de toque táctil que roza la piel de nuestro cuerpo en el sentir el con-tacto por otro que se estremece junto al tacto.

Por este motivo, pensar en una comunidad suspendida, en aquella en donde somos seres singulares y que como presencias disponemos el espaciamiento de todos nosotros y en todos los que estamos en común, nos llama a reivindicar su presencia oculta y olvidada. Cada uno de nosotros nos relacionamos como exponiéndonos hacia el mundo. La comunidad se distancia de su lugar olvidado ya que revela un secreto que solamente el sentido más allá de ella puede declarar: su posibilidad de ser en la co-presencia del mundo, en la representación no aparential de todos los hombres, que en ausencia o en anonimato, se transforman en sentido de comunidad. Por esto, la comunidad de seres en ausencia, reclama este distanciamiento, no como “alienación espectacular o bajo el funcionamiento global del sistema, bajo una división mundial del

⁷³ Nancy, Jean-Luc (2003). “*Corpus*”. Madrid, España: Arena Libros S. I., p. 37.

trabajo espectacular⁷⁴, sino como una manera de entrar en contacto y darse sentido el uno al otro. Este es el mito de la comunidad, que hace de la crítica o de la literatura disidente, de nuestras utopías colectivas o de nuestros comentarios académicos, una comunidad que toca justo aquello intocable: el espectáculo.

Tocar el espectáculo no es sino la comunidad en su propio mito -ya señalado por Nancy- tocamos en la medida en que nos tocamos y nos tocamos en tanto que existimos los unos y los otros. ¿Será esta interpelación lo que realiza y mantiene el mito de la comunidad como aquel imaginario que cuestiona el espectáculo?, ¿no será esta fractura en la ideología espectacular lo que permitirá que el mito de la comunidad sea una hecho?. Si la ausencia de comunidad hoy en día se refleja en su propia representación alienada y llena de apariencias mercantiles: ¿Será que lo que existe como ausencia de -comunidad olvidada, suspendida, re-tocada- existe en el mito del co-existir como cuerpos?.

En la modernidad espectacular, el estar juntos se define por el *estar-juntos-en-el-espectáculo*, (Nancy) y este estar- juntos se comprende a sí mismo como una inversión de esta representación de sí mismo que cree poder darse como originario y perdido, y por esto, una sociedad espectacular puesta frente a sí misma y expuesta a ella misma. En palabras de Debord: si tener comparece frente al ser como tal "(...) Al mismo tiempo, toda realidad individual se ha hecho social, directamente dependiente del poder social, elaborada por él. Sólo se le permite aparecer en la medida en que no es".⁷⁵ En esta exposición, lo espectacular entra en contacto con el mito de la comunidad y se desublimiza. Por esto mismo, una hipótesis próxima de trabajo tendrá que sostenerse

⁷⁴ Debord, Guy. *La Sociedad del Espectáculo*. §57, p. 63

⁷⁵ Debord, Guy. Op. Cit. §17, p. 43

precisamente desde la suspensión que provoca en la comunidad su propia opacidad. Dicha acción, suspende las singularidades en su límite y las altera, y en este sentido, si la ideología espectacular nos pone en un límite es porque ha llegado a su límite la aceptación de lo efímero y el fetiche mercantil por cada uno de nosotros.

Relacionamos de esta manera el mito de la comunidad, en concordancia con lo que comunica desde su distanciamiento: “comunicándose, hace ser lo que dice, funda su ficción”⁷⁶. El nacimiento de este mito –en palabras de este filósofo- origina una ficción que se comunica como mito propio a la comunidad y comunica el mito de la comunidad. “Esto no sólo significa que la comunidad es un mito, que la comunión comunitaria es un mito. Esto significa que el mito, que la fuerza y la fundación míticas, son esenciales a la comunidad, y que no puede entonces haber comunidad fuera del mito. Allí donde hubo mito, si hubo tal cosa o si podemos saber lo que eso quiere decir, hubo, necesariamente, comunidad”.⁷⁷

Si el espectáculo constituye la producción concreta de la alienación en la sociedad, la comunidad se nos aparece desde el mito que niega la condición de sujeto en su perdición y de cuerpo en su ausencia. Si el trabajador alienado - inconsciente y asombrado por la mercancía- se priva de ser para el ser que está esencialmente en común, es porque comparece frente a su ser expuesto a otros, y en la medida en que se define por la pérdida de la comunidad, el sujeto moderno se define por la ausencia del mito.

⁷⁶ Nancy, Jean Luc. *La Comunidad Inoperante*. Op. Cit. p. 103

⁷⁷ *Ibid*, p. 103

Si pensamos en las relaciones de producción, bajo la ideología espectacular y su consiguiente impacto servil en el trabajo humano, “el trabajador no se produce a sí mismo, produce un poder independiente. El éxito de esta producción, su abundancia, retorna al productor como abundancia de la desposesión”⁷⁸. Sin embargo, este retorno de la mercancía en apariencia e ilusión, nos hace reflexionar que la ausencia de la comunidad, es la condición común del sujeto moderno y por tanto su negación. Sin embargo, aunque se manifieste como una paradoja la pseudo-creencia en la imposibilidad de cualquier mito, precisamente transforma el contenido de ese relato, en el mito de compartir su propia ausencia. Este compartir, aunque afectado por la creencia que “(...) la utilidad bajo su forma más pobre (comer, habitar) ya sólo exista en cuanto encerrada en la riqueza ilusoria de la supervivencia ampliada”⁷⁹ o que el consumidor real se transforma en consumidor de ilusiones, responden a que la comunidad, suspendida en el espectáculo, ofrece el mito de su ausencia en la medida que siempre se ve interrumpida en los márgenes de lo espectacular o siguiendo a Nancy: “forma el borde donde los seres se tocan, se exponen, se separan, comunican así y propagan su comunidad. En este borde, entregada a este borde y suscitada por él, nacida de la interrupción, hay una pasión –que es, si se quiere, lo que queda del mito, o que es más bien ella misma la interrupción del mito”.⁸⁰

En consecuencia, la modernidad capitalista en su fase espectacular, ha generado un modelo de identificación con la mercancía en un grado de alienación de cuerpos y de opacidades tales, que el individuo ha renunciado a toda cualidad autónoma (Debord, §61). El desarrollo sustentado en el capitalismo-mercantil-espectacular, ha

⁷⁸ Debord, Guy. Op. Cit. §31, p. 49

⁷⁹ *Ibíd.* p. 58

⁸⁰ Nancy, Jean Luc. *La Comunidad Inoperante*. Op. Cit. p. 108

conquistado gran parte, sino todo, el terreno en que supuestamente florecería la libertad – bajo regímenes socialistas o afines-. Es más, los llamados por Jacques Derrida “Estados - fantasmas”, han invadido paulatinamente las leyes de la economía y las instituciones del estado e interestatales. La catástrofe a la que nos ha llevado el espectáculo y su ideología de pérdida, posee un punto de quiebre, precisamente en el supuesto que la constitución, cada vez más decidida, de una comunidad crítica, como la hemos analizado, permitiría liberar una fuerza capaz de doblegar el dogmatismo espectacular y toda determinación que restrinja la libertad por debajo de la necesidad. Para Derrida, todos los espectros de la ideología marxista, se constituyen en una necesidad emancipadora, casi en una promesa todavía no cumplida. En este sentido, Guy Debord ha puesto al lector nuevamente en movimiento, como una suerte de radicalización de la crítica al momento moderno y un desenmascaramiento de los pseudo-revolucionarios que en su complicidad con el espectáculo, desorientan cualquier tentativa para constituirnos y construirnos en una sociedad en que prevalezca la comunidad de los co-existentes... Con Derrida existe una promesa que debe prometer ser cumplida, es decir, “no limitarse sólo a ser «espiritual» o «abstracta», sino producir acontecimientos, nuevas formas de acción, de práctica, de organización, etc. Romper con la «forma de partido» o con esta o aquella forma de Estado o de Internacional no significa renunciar a toda forma de organización práctica o eficaz”.⁸¹

La convicción o el mantenimiento de la aparente utopía, que la libertad y la autonomía requieren para con el espectáculo, sólo será posible desde la fractura de la ideología narrada por Debord. Este es el mito que nos sostiene en comunidad y es el cuerpo del mito en la modernidad.

⁸¹ Derrida, Jacques. *Espectros sobre Marx*. Traducción José Miguel Alarcón y Cristina de Peretti. www.jacquesderrida.com.ar

c. GUY DEBORD: IN MEMORIAM CORPI

Escribir para el otro es en realidad escribir a causa del otro. El escritor no otorga nada y no destina nada a los otros, no tiene en vista, como su proyecto, comunicarles cosa alguna, ni un mensaje, ni a sí mismo. Sin duda, siempre hay, mensajes, y siempre hay personas, e importa que los unos y los otros –si puedo tratarlos un instante como idénticos- se comuniquen. Pero la escritura es el gesto que obedece a la pura necesidad de exponer el límite: no el límite de la comunicación, sino el límite sobre el cual la comunicación tiene lugar.⁸²

⁸² Nancy, Jean Luc. *La Comunidad Inoperante*. Op. Cit. p.116

CAPÍTULO II:

CUERPO - EN - EL – MUNDO, CUERPO EXPUESTO: UN PUENTE PARA DOS MIRADAS

Un cuerpo siempre es ob-jetado desde afuera, a “mí” o al prójimo. Los cuerpos son primeramente y siempre otros –al igual que los otros son primeramente y siempre cuerpos. Yo siempre ignoraré mi cuerpo, me ignoraré siempre como cuerpo justo ahí mismo donde “corpus ego” es una certidumbre sin reservas. A los otros, por el contrario, los conoceré siempre en tanto que cuerpos. Otro es un cuerpo porque sólo un cuerpo es otro.

Jean-Luc Nancy

Los autores que guiarán este capítulo y por cierto, vigentes en la discusión filosófica contemporánea –lo fenomenológico (Maurice Merleau Ponty) y lo deconstructivo (Jean-Luc Nancy)-, presentarán dos trayectos analíticos de la noción de cuerpo y la manera en que éste se ha manifestado en su relación con el mundo. Ellos instalan dos miradas para un mismo problema: su invitación y lo que convocan es el cuerpo y la manera en que se piensa y se especula, ser ahí cuerpo en el mundo y fuera de él. Como dice Nancy, pensar la dura extrañeza que toca lo que el pensamiento no ha pensado. En otras palabras, aquello que toca proviene de una exterioridad como fuera de sí, que instala al sujeto en un “ahí” diferente a una espacialidad particular. Ese lugar no pensado, presentaría un tipo de sentido que no se vincularía con la razón de dar sentido a dicha extrañeza, sino muy por el contrario, aquel sentido sería el tacto del sentido sensible que ha tocado el sentir del hombre. Por este motivo, se siente una afección como desde un afuera, o en otras palabras, un afuera que ha afectado la interioridad del sujeto. En su sentido sensible, lo que toca desde aquel afuera es el sentir o la evocación que existe una

sensación frente al tacto del sentido. Por esto mismo, se está en el sentido porque se está en el mundo, afectándose de él y sintiendo que estoy en aquel momento porque estoy en el sentido del sentir. ¿Pensar el cuerpo con-un-tacto- que toca una exterioridad no pensada?. Interrogante que sitúa esta reflexión.

Sin embargo, el cuerpo también se corresponde con una interioridad sensible que posibilita la comprensión del mundo y de los otros cuerpos. Una visión de las cosas que transforma al vidente en visible, que siente lo sensible desde un adentro, desde el propio centro de las cosas y de sí mismo para emerger de ellas como por una especie de *enrollamiento o de duplicación* encarnada. El vidente en su relación con las cosas y las cosas en su vinculación con la interioridad del sujeto, ha evidenciado una manera de sentir lo sensible *encarnándose* estas en él y prolongando él su sensibilidad hacia las cosas. Como una potencia vidente -diría Merleau - Ponty-, la cual puede mirar, tocar, sentir las cosas en su profundidad, desde una especie de visión y sensación fundidas en el sujeto, el cual siente que lo sensible mismo se encarna en él desde y entre las cosas para que ellas comuniquen el aparecer del ser sintiente. Aquello no agotará su posibilidad de adentrarse cada vez más en el mundo y en los otros cuerpos. ¿Pensar el cuerpo como el cognoscente y conocido?. Por lo anterior, esta pregunta interpela nuestra interioridad y la manera en que se descubre el estar ahí –en las cosas- desde el momento en que las he mirado como sintiente y para recibir su sentido desde lo sensible. Dos cuestiones complementarias, que se traman y se encuentran en su límite, en el límite del cuerpo: en la piel que expone e interioriza a la vez el tacto del sentido y del sentir.

¿Qué es un cuerpo?. Esta verdadera interpelación ya formulada anteriormente, que también nos invita para pensar el encuentro entre el “cuerpo subjetivo”, fenomenológico y significado, con el cuerpo fuera del cuerpo, es decir un

afuera que nos permite pensar el cuerpo como una verdadera interrupción del sentido, ajeno a toda posibilidad de significación conocida y descifrada por la razón. Dejar espacio al sentir como sentido y dejarse tocar por el sentir nos sitúa en un afuera del cuerpo en donde el tacto del sentido, proveniente de aquel límite de la significación, ha permitido el contacto con el sí mismo. He aquí pues, la venida de una extrañeza, de una presencia sensible que ha tocado con su seña y con su huella, el sentir como sentido. Una experiencia que puede existir antes que la significación, y que por cierto puede además excederla para dar lugar a nuevas razones. En este sentido, el cuerpo deconstruido, no correspondería a la corporeidad significativa, ni a las imágenes, ni lo interpretable, ni lo definido, sino el “espaciamiento”-en palabras de Nancy- del cuerpo en apertura hacia lo abierto, hacia la exposición, extensión y excritura. Para el filósofo francés, estos tres conceptos son soportes ineludibles de la noción de sentido. Aunque hemos realizado a lo largo de esta investigación, referencias puntuales sobre estos conceptos, veremos en los párrafos siguientes un desarrollo de mayor alcance que permita precisar aquellos. Por el momento plantearé algunas ideas introductorias tendientes a comprender con mayor precisión la relación que poseen estas nociones:

a. Si entendíamos que la palabra sentido utilizada en el vocablo común como una forma de fundamento, conocimiento, razón intencionada o direccionalidad argumentativa; referido además a la existencia de una idea o cosa, desde un modo particular de entender o de realizar algún juicio bajo distintas acepciones interpretativas que pueden utilizarse desde las palabras y sus escritos, entendíamos entonces que nuestra forma de ser en el mundo ha estado sometida a matrices conceptuales –epistémicas y maestras- que nos han revelado la realidad, sus fenómenos y las cosas desde diversas convenciones históricas. Sin duda que este sentido, ha posibilitado la reflexión y la comprensión de nuestra realidad y de todos los hechos sociales y culturales que se han manifestado a lo

largo de la historia de Occidente. Sin embargo, el conocimiento de la realidad y de los hombres ha estado sostenida siempre desde la razón y la inteligencia representada bajo los signos de las significaciones convencionales. La escritura en su diversidad de formas (científicas, disciplinares, informativas, etc.) así lo ha desarrollado desde su propia invención. Por tanto, ¿sería posible que la escritura sobre-pasara su propio límite y tocara otro borde que no fuera solamente la significación inmediata y convenida?, ¿podría pensarse que el sentido aprendido comúnmente puede situarse en el límite de su propio *sentido* y dar paso a nuevas significaciones?. Sospecho con estas preguntas que el lenguaje, la escritura y el pensamiento pueden llegar a encontrarse en los límites de su razón o en los bordes de sí mismos como una forma de entrar en contacto desde su exposición no significativa.

b. Si la escritura comunica el sentido de ser ella un medio para el pensamiento convencional del mundo, la noción deconstructiva de Nancy –*la excritura*- comunica un *sentido* que es llevado a un límite y puesto fuera de sí para sentirnos tocados por su pasaje. Este *sentido* pasa por y entre nosotros, y no entre sus significados y referentes para permitirnos estar en el sentir o si se quiere en el sentido de aquello en los márgenes de su significación. En el libro *Un Pensamiento Finito* Nancy explica la implicancia que posee la palabra *excritura* en tanto una forma de comunicar aquello que escapa a la lógica de los signos y sus referencias ya que desde el sentir de la escritura se produciría una suerte de sentido del *sentido*: “el sentido tiene que significarse, pero lo que produce el sentido, o el sentido del sentido, si se quiere, no es en verdad otra cosa que esta transparencia infinita de lo que, en fin, ya no tiene más la carga de tener un sentido”⁸³. Para el filósofo el *sentido* es el tacto –aquello que toca desde la exterioridad- el cual no podría agotarse por los códigos de la significación ni menos por su representación

⁸³ Nancy, Jean-Luc. *Un pensamiento Finito*. Op. Cit. p. 42

escritural. Por este mismo hecho la significación del sentido en sus propios límites excede y expone aquello inefable de la escritura, aquello que solamente puede ser descifrado por el sentir de la palabra como mensaje y extrañeza. En la *excritura* el sentir de la palabra nos expone más allá de sus signos para la apertura de nuevos *sentidos* o si se quiere como una forma de apertura al *sentido*.

c. Jean-Luc Nancy define la *excritura* en la obra aludida como aquella imposibilidad de comunicar “cualquier cosa sin tocar el límite en el que el sentido todo entero se derrama fuera de sí mismo, como una simple mancha de tinta a través de la palabra, a través de la palabra sentido. A ese derramamiento del sentido que produce el sentido, o a ese derramamiento del sentido a la obscuridad de su fuente de escritura, yo lo llamo *lo excrito*”⁸⁴. En otras palabras la *excritura* inscribe en el texto una huella fuera de sus márgenes, un sentido-sentir que escapa a toda significación e interpretación convencional de su palabra. La *excritura* nos ha hecho sentir su propia escritura puesta y expuesta desde su extensión no significable.

Retomaremos estas ideas en los párrafos siguientes sin antes culminar estas breves reflexiones con una cita del filósofo francés:

Escribir, y leer, es estar expuesto, exponerse a ese no-haber (a ese no-saber), y de ese modo a la *excripción*. Lo excrito está excrito desde la primera palabra, no como un indecible, o como un ininscriptible, sino al contrario como esta apertura en sí de la escritura a ella misma, a su propia inscripción en tanto que la infinita descarga del sentido en todos los sentidos que se le pueden dar a la expresión⁸⁵.

⁸⁴ *Ibíd*, p. 39

⁸⁵ *Ibíd*, p. 45

Regreso con los elementos introductorios de este capítulo y que se sustentan con la pregunta formulada ¿qué es un cuerpo? como lugar de encuentro y de distancias entre las tradiciones filosóficas fenomenológica y deconstructiva.

Este diálogo filosófico, será necesario para comprender lo que Rovatti -que citaremos en el capítulo siguiente-, denominará dialécticamente lo interno de lo externo. Sostiene Merleau Ponty, a propósito de aquella interioridad que “*el cuerpo es eminentemente un espacio expresivo (...) El cuerpo es nuestro medio general de poseer un mundo*”⁸⁶. Al precisar esta afirmación, la cual manifiesta el espíritu y la intencionalidad fenomenológica del autor, habría que decir que aquel espacio expresivo, no es un espacio más entre otros espacios, sino que es el origen de todos los otros, es lo que proyecta al exterior las significaciones, dándoles un lugar, lo cual hace que los significados cobren existencia como cosas que se nos aproximan hacia nuestro cuerpo y ante nuestra visión. En este contexto, nuestro cuerpo es lo que forma y hace aparecer un mundo, nuestra forma de tener mundo. En otras palabras, el que ve no se apropia de lo que ha logrado ver, sino más bien, se acerca por la mirada y se abre a la realidad.

En la aventura de extender y exponer lo referido al cuerpo, Nancy señala que “los cuerpos escritos –incisos, grabados, tatuados, cicatrizados- son cuerpos preciosos, preservados, reservados (...): pero en fin no es el cuerpo moderno, no es ese cuerpo que nosotros hemos arrojado, ahí, delante de nosotros, y que viene a nosotros, desnudo, solamente desnudo y de antemano excrito de toda escritura”⁸⁷. Se analizarán a continuación, ambas tradiciones filosóficas a partir de los principales postulados sobre el

⁸⁶ Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenología de la Percepción*. Op. Cit., p. 163

⁸⁷ Nancy, Jean Luc. *Corpus*. Op. Cit. p. 13

cuerpo. En este contexto, la complementariedad de los análisis filosóficos que se realizarán, dan cuenta de la forma en que los autores franceses –Maurice Merleau - Ponty y Jean-Luc Nancy- configuran un trama teórica especulativa en torno a los soportes ontológicos que sostiene la noción de cuerpo y su relación con el mundo y con los otros cuerpos. Para tal efecto, y en la cautela de una sistemática revisión de sus respectivas obras, el problema del cuerpo y sus implicancias filosóficas queda muy bien expuesto en dos textos precisos, que serán una guía para el recorrido reflexivo de este capítulo. Como ejercicio metodológico, será pertinente realizar dos citas puntuales referidas a esta cuestión y que fueron identificadas en los libros *“Fenomenología de la Percepción”* de Merleau - Ponty y *“Corpus”* de Nancy. Sin perjuicio de lo anterior, cabe señalar que en forma explícita e implícita, la escritura de ambos filósofos y su vasta producción, se sostienen en la referencia al cuerpo como soporte de sentido y como una aproximación para el entendimiento especulativo del ser-en-el-mundo. Dichas orientaciones, son las siguientes:

a. La noción de cuerpo en Maurice Merleau - Ponty

No quitamos la síntesis al cuerpo objetivo más que para darla al cuerpo fenomenal, eso es al cuerpo en cuanto proyecta a su alrededor un cierto “medio”, en cuanto que sus “partes” se conocen dinámicamente una a otra y que sus receptores se disponen de modo que posibiliten con su sinergia la percepción del objeto. Al decir que esta intencionalidad no es un pensamiento, queremos decir que no se efectúa en la transparencia de una conciencia, y que toma por adquirido todo el saber latente que mi cuerpo tiene de sí mismo (...) En el mismo instante en que vivo en el mundo, en que estoy entregado a mis proyectos, a mis ocupaciones, a mis amigos, a mis recuerdos, puedo cerrar los ojos, recostarme, escuchar mi sangre

palpitando en mis oídos, fundirme en un placer o un dolor, encerrarme en esta vida anónima que subtiende mi vida personal. Pero precisamente porque puede cerrarse al mundo, mi cuerpo es asimismo lo que me abre al mundo y me pone dentro de él en situación.⁸⁸

b. La noción de cuerpo en Jean- Luc Nancy

“El cuerpo es la imagen –pero, en cuanto visibilidad de lo invisible, es el destello plástico del espaciamento (...) Un cuerpo es sentir, pero sentir en tanto que no hay sentir que no sea un “sentirse”. Para sentir, hace falta sentirse sentiente –también es una proposición de Aristóteles que se encuentra en el *De Anima*. Cuerpo quiere decir muy exactamente el alma que se siente cuerpo. O: el alma es el nombre del sentir del cuerpo”.⁸⁹

Para comenzar el análisis reflexivo de ambas visiones, a continuación se presentan, los principales alcances en torno a la problemática sobre el cuerpo, que la tradición fenomenológica y la deconstrucción, han propuesto desde sus fundamentos filosóficos.

⁸⁸ Merleau Ponty, Maurice. *Fenomenología de la Percepción*. Península, Barcelona, España, 1996, pp. 181 y 248, respectivamente.

⁸⁹ Nancy, Jean Luc. *Corpus*. Op. Cit. pp. 50 y 150, respectivamente.

CUERPO FENOMENOLÓGICO

Mi cuerpo es movimiento hacia el mundo, el mundo, punto de apoyo de mi cuerpo.

Maurice Merleau Ponty

Cuando se reflexiona o se piensa tradicionalmente sobre el cuerpo, se está pensando desde distintas disciplinas, sin una vinculación explícita entre ellas. Existirían definiciones de cuerpo para la biología, la psicología, la historia, el arte, la cultura, por nombrar sólo algunas. El cuerpo se referencia tanto desde los sentidos físico-real como emocional-cultural-social. La modernidad también ha realizado aproximaciones al cuerpo a partir de los estudios sobre el consciente y el inconsciente, a través de su relación con lugares y biografías, con su vinculación a la pornografía, a la política, y a partir de nociones y concepciones filosóficas que aventuran realidades y definiciones aparentemente concluyentes, y que se transforman en una utilidad práctica de exclusividad disciplinar.

Es más, se hace referencia a distintas aproximaciones desde los valores, las sensaciones y las emociones, así como las percepciones. Es en consideración a dichos aspectos donde la fenomenología re-construye estos elementos ya que la relación del alma y del cuerpo como la sublimación de la existencia biológica en existencia personal, del mundo natural en mundo cultural, son posibles gracias a la estructura temporal de nuestra experiencia. En palabras de Merleau- Ponty, "cada presente capta paso a paso, a través de su horizonte del pasado inmediato y del futuro próximo, la totalidad del tiempo posible (...) La unión del alma y del cuerpo no viene sellada por un decreto arbitrario entre

dos términos exteriores: uno, el objeto, el otro, el sujeto. Esta unión se consuma a cada instante en el movimiento de la existencia.”⁹⁰ Es la existencia y la experiencia lo que encontramos en el cuerpo al relacionarnos con el mundo y es el mundo lo que se revela por medio del cuerpo. En otras palabras, la existencia se encuentra en correspondencia con el propio cuerpo, desde el momento en que éste se manifiesta entre y con las cosas como forma de encarnarse en el mundo.

El mundo está en nosotros tanto cómo nosotros estamos en el mundo, es esta una relación de co-origenariedad constante; uno se da al mundo tanto como él devuelve al uno. “Estamos en el mundo, somos-del-mundo, eso es: unas cosas se dibujan, un individuo inmenso se afirma, cada existencia se comprende y comprende a los demás”.⁹¹ Porque logramos establecer una participación, una comunidad de cuerpos, es que logramos sostenernos en los otros tanto como ellos se sostienen en uno, porque nuestros cuerpos se comprenden en una relación de comunión corporal, una especie de encarnación co-respondida.

El cuerpo fenomenológico, permite el aparecer del mundo y se constituye como en el mundo. Un cuerpo fenómeno, cuerpo en potencia consciente de su existir en el sentir, en otras palabras: fenómeno de sensaciones que permiten sentirse sentir y abrir el mundo como posibilidad de entrar en él y ser parte de él. ¿Qué vemos del mundo?. Es decir, ¿vemos el mundo?. Parece ser que este cuerpo reclama su aprender a ver, a verse en y para el mundo. En palabras de Merleau - Ponty, “reconocer bajo el nombre de mirada, de mano y, en general, de cuerpo, un sistema de sistemas consagrado a la inspección de un mundo, capaz de salvar las distancias, de penetrar el porvenir

⁹⁰ Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenología de la Percepción*. Op. Cit. p. 107

⁹¹ *Ibíd.* p. 417.

perceptivo, de dibujar en la sencillez inconcebible del ser, huecos y relieves, distancias y desvíos, un sentido”⁹². Es decir, una especie de correspondencia entre el cuerpo y el mundo, que presupone, por una parte, que en el cuerpo mismo haya una unidad de co-pertenencia entre los cinco sentidos, y por otra, entre estos y el movimiento. Una forma de sensorio-motricidad que se expresa comúnmente a través del gesto y de la palabra. Aún más, podríamos afirmar –en este contexto- que vemos sonidos y tocamos colores en la medida que dichos sonidos y colores, “retumban” o repercuten en nuestro particular modo de existencia, y por tanto, en nuestro cuerpo como estar-en-el-mundo.

Michel Henry, fenomenólogo y referente fundamental para dicha tradición, sostiene que “si la sensación no es aquello por lo que conocemos nuestro cuerpo, ni menos aún este cuerpo mismo, resulta en cambio que la sensación es conocida por el cuerpo, no representada, precisamente, sino dada al movimiento en el desarrollo del proceso subjetivo de su esfuerzo en el sentir”⁹³. Sin embargo, también se puede suponer que el cuerpo, en dicha posibilidad de sentir, se hace presencia antes de la sensación ya que está en disposición –en el límite de la sensación- de sentir en ausencia de cualquier predisposición o determinación externa, y por tanto, de toda propiedad sensible que interiorice el ser en el mundo. Habitar el mundo recuerda lo que la realidad humana presenta, y tal forma de “habitación” vendría a ser el carácter ontológico que sirve para definir tanto el mundo como el cuerpo que es su habitante.

Por lo tanto, qué significa la pregunta por el cuerpo fenomenológico: si el mundo está conformado por una diversidad de cosas –en la amplitud del concepto- que afectan nuestra experiencia, nuestra relación con ellas no sería una relación distante ya

⁹² Merleau-Ponty, Maurice (2006). *Elogio de la Filosofía*. Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión , p.75

⁹³ Henry, Michel. *Filosofía y Fenomenología del Cuerpo*. (2007). España: Sígueme, p. 120

que cada una de las cosas habla a nuestro cuerpo y a nuestra vida. El cuerpo bajo una perspectiva fenomenológica, ¿puede recuperar el mundo como lo percibe en la experiencia vivida?, ¿pueden las cosas vivir en nosotros como tantas otras experiencias?. Con esta experiencia, el cuerpo ¿se siente sentir?. Este sentido de ser en el mundo, ¿permite reconocer un cuerpo que encarna un mundo para constituirse como ser para el mundo?. Y finalmente, ¿qué es la experiencia del cuerpo?, ¿cómo se siente y cómo se vive?

El cuerpo es tanto cuerpo para su propia individualidad y para ser expuesto a la colectividad. No es privilegio del uno el sentido del sentirse sentir en el mundo, muy por el contrario: el cuerpo es una suerte de espacio expresivo que se entrelaza con los demás cuerpos humanos, con lo viviente y con las otras cosas, lo que en definitiva corresponde al mundo mismo. Es el mismo cuerpo el que permite coexistir con las cosas y formar un todo unitario en el aparecer del mundo y de la realidad. Pues al ser parte de la identidad de cuerpo común y constituirse como cuerpo en contacto con otros, es que se logra estar-en-el-mundo. El cuerpo en su relación con otros cuerpos, con las cosas, en la existencia cotidiana, está ya en relación con el mundo bajo una unidad o entrecruzamiento “encarnado”. Desde esta perspectiva, el cuerpo está inmediatamente abierto al cuerpo de los demás, o si se quiere, el sí mismo está instalado en el cuerpo del otro, así como el otro, está en el mío desde nuestros sentidos, desde nuestro movimiento hacia ellos y desde nuestra expresión concreta para ellos en el mundo. En este contexto, si queremos explicar dicha unidad o entrelazamiento de nuestros sentidos, de nuestros movimientos y de nuestro lenguaje con los otros cuerpos, se deberá ir más lejos, desde el instante que nuestro cuerpo como espacio expresivo proyecta hacia el exterior las significaciones de lo internalizado –en tanto relaciones sensibles con las cosas- como

medio de exteriorizarse en un lugar donde las cosas cobren su existencia y el cuerpo exista en el mundo junto a ellas.

Es la individualidad del ser o más bien la capacidad de sentirse individuos para sí y para otros, lo que nos permite sentirnos en este mundo y sentir a los demás cuerpos. Logramos sentirnos como cuerpos individuados, si somos capaces de reconocer “*tu cuerpo y el mío*”, nuestros cuerpos en una constante relación corporal. “La determinación singular es esencial al cuerpo. No se puede definir un cuerpo como sentiente y como relación si no se le define al mismo tiempo por eso indefinible que es el hecho de ser cada vez un cuerpo singular- el cuerpo éste y no otro. Es solamente a condición de tener el cuerpo este y no otro como el cuerpo este puede sentirse como cuerpo y sentir los demás”.⁹⁴

Somos tanto del mundo como somos para cada uno. Nos sentimos a nosotros mismos, porque se siente desde afuera un contacto externo con los demás cuerpos. El cuerpo se pone en relación con otros cuerpos desde la exterioridad, desde mi afuera, desde la apertura y exposición de mi piel, de mis ojos, mis oídos, etc. “Ver un objeto en cuanto que los objetos forman un sistema o un mundo y que cada uno de ellos dispone de los demás, que están a su alrededor, como espectadores de sus aspectos ocultos y garantía de su permanencia. Toda visión de un objeto por mí se reitera instantáneamente entre todos los objetos del mundo que son captados como coexistentes porque cada uno es todo lo que los demás “ven” de él.”⁹⁵

⁹⁴ Nancy, Jean-Luc. *Corpus*. Op. Cit. p. 101.

⁹⁵ *Ibíd.* p. 88.

Bajo estas premisas, se nos aparece una dimensión que nos permite pensar el cuerpo como una experiencia que recorre lo vivido y aquello que deviene. Con lo anterior, es posible introducirnos en una primera reflexión en torno al cuerpo que plantea un dualismo histórico-cultural y filosófico, es decir la dualidad entre cuerpo-alma o cuerpo - mente.

Desde esta disyunción histórica, los diversos paradigmas y sus matrices teórico - conceptuales, han desarrollado un entramado analítico que ha significado representar de diversas maneras la concepción del cuerpo. Sin embargo, el sentido de ser en el mundo, pregunta también por la manera de habitarlo, de tratarlo, de interpretarlo y de reconocer lo que el mundo nos devuelve en la percepción sensible de las cosas. Por esto, mi cuerpo permite que comprenda al otro y a lo otro. Una seña, un signo, un gesto: el sentido del cuerpo en su gesto se funde con la estructura del mundo que el propio gesto construye y bosqueja. La comprensión de los gestos no es según Merleau-Ponty, un ejercicio de la conciencia atada a la intelección, se trata más bien de una comprensión del gesto en virtud de comprender el acto o el comportamiento que demanda la expresión, es interpretar el gesto como un texto corpóreo. Por esta razón, también pensable como una cierta referencia al ser y a la manera en que éste construye el mundo. Para Heidegger, la palabra gesto, caracteriza el movimiento en tanto la identificación del propio movimiento corporal. Esta referencia al SER estaría definiendo un modo de ser en el mundo -como cuerpo (el mío)- y una forma de corporar (estar, habitar participar) propiamente humano. En otras palabras, el cuerpo es solamente cuerpo en tanto que corpora como presencia y presente. En el límite del corporar, para Heidegger, el cuerpo es solamente cuerpo en tanto que corpora, es decir, en cuanto es un gesto visible a otros y al mundo. Si en definitiva, el nombre gesto, nombra el movimiento corporal, para el ser humano (horizonte del ser al cual pertenezco), gesto significa un conjunto de

comportamientos subjetivos y particulares y, una manera de reconocer e internalizar el mundo. Cito a Heidegger para complementar este punto: “En filosofía no debemos limitar el nombre “gesto” a la interpretación “expresión”, sino que debemos caracterizar todo el comportamiento del ser humano en cuanto un ser-en-el-mundo determinado por el corporar en cuanto gesto y así en cuanto comportarse de este u otro modo”⁹⁶.

Nos abrimos al ser por el cuerpo. Podemos escenificar o determinar el lugar del mundo por la expresión que nuestro propio cuerpo revela los aspectos del mundo. El ser es el espíritu del mundo que se hace cuerpo, que lo encarna y lo transforma. Cuerpo y mundo se presentan bajo una complicidad simultánea. Como señalamos, el ser se manifiesta al corporar por el cuerpo del viviente y el cuerpo se abre al mundo para que éste adquiera su significación. El espíritu del mundo vendría a ser como una especie de huella, de impronta y de señal que el propio mundo sella en el cuerpo del sujeto como ser encarnado para el entendimiento y la conciencia de estar en el mundo. Es más, esta complicidad la podemos pensar también como una apertura del hombre hacia el mundo y éste como una forma de expresión y revelación de nuestra existencia a través del propio cuerpo. El mundo, en la espacialidad del cuerpo, despliega su ser cuerpo, es decir, la manera como se realiza y se constituye como cuerpo. Por este motivo, como señala Merleau-Ponty: “dicho espíritu totalmente puro lo encuentro y por así decirlo no lo toco sino en mí mismo. Los otros hombres jamás son para mí puro espíritu: sólo los conozco a través de sus miradas, sus gestos, sus palabras, en resumen a través de su cuerpo”⁹⁷

⁹⁶ Heidegger, Martín (2007). *Seminarios de Zollikon*. México: Red Utopía, Edición de Medard Boss, p.139

⁹⁷ Merleau-Ponty, Maurice (2002). *El Mundo de la Percepción. Siete Conferencias*. Buenos Aires, Argentina: FCE, p. 48

Si el cuerpo permite la apertura hacia el mundo, ¿cómo se nos abre el mundo?. El cuerpo percibe el mundo por su propia expresión. Merleau - Ponty, llamaba a esta cualidad “expresión primordial” que expone un cuerpo vidente y visible. El que mira todas las cosas, también se puede mirar y reconocer más allá de su potencia vidente. “El que se ve viendo, se toca tocando, es visible y sensible para sí mismo (...) es un sí mismo por confusión, narcisismo, inherencia del que ve a lo que ve, del que toca a lo que toca, del que siente a lo sentido”.⁹⁸ El espíritu del mundo somos nosotros, desde el momento en que sabemos movernos y sabemos mirar. Todo hombre y todo ser que toca el mundo, es tocado por la experiencia al saberse mover y saberse mirar. “Quiero ir allá abajo, y ya estoy allí, sin que haya entrado en el secreto inhumano de la maquinaria corporal, sin que la haya ajustado a los datos del problema, ni, por ejemplo, al lugar del objetivo definido por su referencia a algún sistema de coordenadas. Miro el objetivo, soy atraído por él, y el aparato corporal hace lo que hay que hacer para que me encuentre allí”⁹⁹.

El cuerpo fenomenológico mira y percibe el mundo en la encarnación de las cosas que se presentan como mundo. Es una relación primordial y singular, por donde la máxima husserliana se hace vivencia: ¡Id a las cosas mismas!. La vivencia se realiza y se nos presenta ahí, ya que nuestra mirada permite acceder a las “cosas” como habitándolas y recorriéndolas en un acto de infinitud insospechada, por su permanente significación y referencialidad al retorno del ser, que, por cierto, se hace cuerpo con los sentidos. Parfraseando a Merleau-Ponty, lo visible está siempre detrás, después o entre los aspectos que vemos, el único modo de acceder a ello es mediante una experiencia que, a su vez, se halla totalmente fuera de sí misma. Los sentidos del ser se materializan en los sentidos del hacer cuerpo y realizar el mundo. Por ende, el cuerpo transporta nuevas

⁹⁸ Merleau-Ponty, Maurice (1977). *El Ojo y el Espíritu*. Buenos Aires, Argentina: Paidós, p. 16

⁹⁹ Merleau-Ponty, Maurice. *Elogio de la Filosofía*. Op. Cit. p.75

significaciones más allá de sí mismo, las cuales logran re-organizar la estructura de nuevos pensamientos y experiencias. Esta idea nos remite al cuerpo vivido, al cuerpo experiencia, que logra constituirse en el mundo a través de los sentidos y en nuestro movimiento en el espacio circundante. Esto nos plantea, la co-participación de los sentidos en la experiencia del re-conocer el mundo. Si bien la visión y la videncia es aquella suprema experiencia fenomenológica en la re-presentación de las cosas, el filósofo sostiene que toda traducción y apropiación de las cosas por medio de la vista o el tacto –con los sentidos- , se hace de una vez acontecimiento relacional al constituirse como el propio cuerpo. En otras palabras, cada sentido tiene un espacio o lugar independiente uno de otro. Su unidad aparece como engranaje de conjunto, siendo precisamente la unidad de los sentidos, la manifestación en su diversidad. Se encuentran convocados por una mismidad que permite la co-pertenencia entre ellos. En consecuencia, el cuerpo mira y toca, siente y se sensibiliza bajo un sistema sinérgico de apropiación y reconocimiento del mundo, capaz de penetrar y re-dibujar las cosas como forma de acontecimiento para el encuentro del sentido del sí mismo y para su comprensión en el mundo.

En la conciencia, el aparecer del mundo no es el ser, sino el fenómeno. Nos dice Merleau-Ponty en la cita inicial: “no quitamos la síntesis al cuerpo objetivo más que para darla al cuerpo fenomenal, eso es al cuerpo en cuanto proyecta a su alrededor un cierto medio, en cuanto que sus partes se conocen dinámicamente una a otra y que sus receptores se disponen de modo que posibiliten con su sinergia la percepción del objeto”.¹⁰⁰ Por esto, no puede pertenecer exclusivamente al mundo de la conciencia ya que la co-participación de los sentidos han internalizado el saber preciso que el cuerpo tiene de sí mismo. Es el cuerpo el que siente al desbordarse en la multisensorialidad. Esta

¹⁰⁰ Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenología de la Percepción*. Op. Cit. p. 247

unidad, diversificada y diferenciada en cada experiencia multisensorial se manifiesta en tanto que “cada visión monocular, cada palpitación de una sola mano, a la vez que tiene su contenido visible o táctil, está vinculada a cada una de las otras visiones, a cada una de las otras palpitaciones, de modo que forma con ellas la experiencia de un solo mundo gracias a una posibilidad de conversión y paso de su lenguaje al de ellas, de referencia y reciprocidad, en virtud de la cual el pequeño mundo particular de cada una está, no yuxtapuesto al de todas las demás, sino rodeado por él, sacado de él y todos juntos constituyen un Sintiente en general frente a un Sensible en general”¹⁰¹. Es más, la experiencia de la cosa o de la realidad –como señala el autor, -una realidad-para-la-vista o una para-el-tacto- corresponden a realidades que han permitido co-existir con el fenómeno, hacerse parte y cargo de la experiencia sentiente, es decir, la cosa nunca puede estar separada de alguien que la perciba. Es esta extraña manera de co-pertenecer lo que posibilita el logro de estar en la unidad de nuestro cuerpo, en conjunto con las cosas y el mundo, y es a partir de dichas co-pertenencias que nuestra visión, nuestro tocar y todos nuestros órganos de los sentidos, se nos aparecen, se nos revelan, se nos des-ocultan.

¹⁰¹ Merleau-Ponty, Maurice (1970). *Lo Visible y lo Invisible*. Barcelona, España: Seix Barral, p. 176

Por otra parte, para Jan Pato ka, filósofo checo y pensador de la existencia fenomenológica*, el aparecer de las cosas para la experiencia sintiente, interpela la condición de una especie de arraigo originario con el mundo y en él. En esta condición de correspondencia, el autor referido sigue la trayectoria de Merleau - Ponty, en el entendido de que el cuerpo es una entidad sentiente sensible, lo que implica que a la vez es parte del mundo para su revelación y el mundo, es lo que le da el sentido de existencia al cuerpo. Por lo tanto, ¿existiría un límite entre el cuerpo y el mundo?. Al parecer no, ya que en toda sensación sensible, ambos se entrelazan, se encarnan, se fusionan de tal manera que ya no podría sostenerse que el cuerpo está en el mundo y la visión u otros sentidos, en el cuerpo. Ambos constituyen un único y primordial tejido que Merleau - Ponty llama “carne”, en donde el cuerpo que siente y el cuerpo sentido son el uno en el otro (retomaremos el concepto de “carne”, en las próximas líneas). Volvamos a Pato ka:

El aparecer es la forma especial de ser que tienen las cosas, y nosotros podemos solamente constatarlas. La sensación, la percepción nunca es una mera constatación, sino que siempre está en relación con una cierta atracción-repulsión, es algo que nos apela en tanto que seres afectivamente arraigados en el mundo. Por ello, todo nuestro aparato sensorial, todo nuestro amplio margen de nuestro contacto con el mundo, con aquello que se da en el original, es

* Cito una interesante referencia sobre el filósofo checo, que permite una comprensión más acabada de su pensamiento y su correspondencia con esta investigación: “La finalidad de su filosofía es ayudar al hombre en la situación desesperada en la que se encuentra. Así pues concibe la filosofía como una reflexión sobre lo que nos pasa, sobre nuestra situación, análisis que no se debe entender como ciencia sino como una reflexión en el sentido más amplio del término, re-flexión como el efecto que produce nuestra imagen reflejada en un espejo. La figura en este caso es nuestra situación, y el espejo nuestra conciencia. Por lo que reflexión equivale a la toma de conciencia de nuestra situación personal, la utilidad de esta reflexión es que ésta en sí misma tiene una fuerza, ya que la situación de partida nunca será la misma, la situación anterior a la reflexión será diferente a la que resulta tras la misma. La toma de conciencia de lo que nos pasa no deja que nuestra situación continúe siendo la misma. Considera que nuestra situación no es una situación objetiva, puesta frente a nosotros que tiene unas características independientes de la información que tengamos sobre la misma”. Ver en el sitio <http://www.uv.es/~tyrum/artpersona5.html>. Esta información fue obtenida en el mes de Diciembre del año 2012.

decir, en el contacto sensorial, está siempre en estrecha relación con nuestra afectividad en el sentido fuerte del término. Por eso nuestra sensibilidad no es un mosaico de cualidades e impresiones que cada uno tiene exclusivamente, carente de contacto con los demás, sino que es unitariamente una afectividad originaria, una atracción y repulsión originarias, una unidad de nuestras impresiones en forma de miedo, belleza, sublimidad, banalidad, trivialidad, insignificancia, etc. Sólo con el fundamento de lo que hace que ciertas impresiones puedan serlo verdaderamente, es decir, que puedan apelar a la condición de nuestro arraigo originario en el mundo, sólo con ese fundamento puede ser que posteriormente lleguen a representar algo, que sean capaces de decirnos algo originario¹⁰².

Esta relación significativa con las cosas, excluye lo determinado o preconcebido, ya que el cuerpo se siente entre las cosas y se hace parte de ellas. El cuerpo vidente que se encuentra en y con las cosas se hace también visible. El cuerpo siente que lo sensible se encarna en él y que a su vez lo sensible es a su mirada una prolongación de su ser. Con esta idea, el mundo se nos aparece y aparece el sentiente. Se evidencia el sentir del cuerpo como aquel sentirse sentir entre y con las cosas (mundo encarnado en las cosas) a través del yo como cosa sintiente. Por esto podemos revelar el mundo, comprenderlo y encontrar diversas significaciones que permitan entrar en él y abrir su posibilidad de interpretación y descubrimiento. Dice el filósofo, “yo, que veo, tengo también mi profundidad, ya que estoy adosado a lo visible que veo y que sé muy bien que me envuelve por detrás. El espesor del cuerpo, lejos de rivalizar con el mundo, es, por el contrario, el único medio que tengo para ir hasta el corazón de las cosas, convirtiéndome en mundo y convirtiéndolas a ellas en carne”.¹⁰³ El autor refiere el concepto de carne no

¹⁰²Pato ka, Jan (2005). *Introducción a la Fenomenología*. Barcelona, España : Herder, p. 174

¹⁰³ Merleau-Ponty, Maurice . *Lo Visible y lo Invisible*. Op. cit. p.169

como materia, sino como la sensible experiencia de “enrollarse” lo visible en el cuerpo vidente, lo tangible en el cuerpo que toca en la evidencia cuando el cuerpo se ve, se toca viendo y tocando las cosas. Quizás el mayor abismo es sentir que nuestro sistema sensorial no acota y no agota nuestra percepción de las cosas. Es más, Merleau-Ponty sostiene que “quien ve y quien toca no es exactamente yo mismo, porque el mundo visible y el mundo tangible no son el mundo en su totalidad. Cuando veo un objeto, siempre experimento que aún hay ser más allá de cuanto actualmente veo, no sólo ser visible, sino incluso ser tangible o captable por el oído –y no solamente ser sensible, sino también una profundidad del objeto que ninguna captación agotará”.¹⁰⁴ El cuerpo se hace presente, como dice el autor –está aquí- cuando entre vidente y visible, entre quien toca y lo tocado, se presentifica el sentido de ese cuerpo que siente en el aparecer de las cosas, es decir, la simultaneidad de su presencia: mostrar cómo las cosas se hacen cosas y el mundo se hace mundo. En consecuencia, para Merleau - Ponty, “tenemos la experiencia, no de una verdad eterna y de una participación al Uno, sino de actos concretos de reanudación mediante los cuales, en el azar del tiempo, trabamos relaciones con nosotros mismos y con el otro, en una palabra, de una participación en el mundo, el “ser-de-la-verdad” no es distinto del ser-del-mundo”.¹⁰⁵ Pues el mundo nos comunica la identidad del sí mismo, nos compromete con él y nos unifica en las situaciones comunes, donde formamos parte de una colectividad que comparte un momento e intención en común. Para Le Breton, el cuerpo en la comunidad del mundo, “en el júbilo del Carnaval, por ejemplo, los cuerpos se entremezclan sin distinciones, participan de un estado en común: el de la comunidad llevado a su incandescencia”.¹⁰⁶ Un estado en común que unifica a los cuerpos, los pone en un sentido de correspondencia, permitiendo que puedan establecer un contacto directo y una unidad entre más cuerpos.

¹⁰⁴ Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenología de la Percepción*. Op. Cit. p. 231

¹⁰⁵ *Íbid.* p. 404

¹⁰⁶ Le Breton, David. *Antropología del cuerpo y modernidad*. Op. Cit, p. 30

Finalmente, en el texto *Elogio de la Filosofía*, Merleau-Ponty instala una interesante pregunta referida a la experiencia de aquello que la palabra nombra y que se encuentra más allá de los significados de lo sentiente. Nos recordaría aquel cuerpo escrito (Nancy) que des-borda el límite de lo fenomenal, para constituirse como experiencia del toque - límite del cuerpo extra cuerpo.

Siguiendo el sentido de las ideas precedentes, la interrogante que se plantea a continuación, se origina desde las ideas de Merleau - Ponty, que ponen en un probable diálogo¹⁰⁷ con las referencias a la noción de cuerpo que piensa Jean-Luc Nancy: ¿si el lenguaje expresara tanto por lo que está en las palabras como por las palabras, por lo que no dice como por lo que dice; si hubiera oculto en el lenguaje empírico, un lenguaje

¹⁰⁷ Aventuro un argumento en este posible diálogo: se podría pensar el cuerpo como un lugar en donde la interioridad sensible del sujeto –como ser consciente de su proximidad a las cosas y al mundo-, hace latente en el sujeto una opción vital y un verdadero reconocimiento de estar en el mundo y no solamente frente, ante o delante de él. Dicha opción para la fenomenología, me permite plantear una serie de interrogantes como forma de entender el proceso de significación que el sujeto realiza en el mundo. El cuerpo bajo esta perspectiva ¿puede recuperar el mundo como lo percibe en la experiencia vivida?, ¿pueden las cosas vivir en nosotros como tantas otras experiencias?. Este sentido de ser en el mundo ¿permite reconocer un cuerpo que encarna un mundo para constituirse como ser para el mundo?. Con estas preguntas, entendemos al cuerpo como una trayectoria de experiencias que recorren lo vivido. Por este motivo, el cuerpo fenomenológico mira y percibe el mundo en la encarnación de las cosas que se presentan como fenómenos del mundo –las hace carne en su encarnación-. La vivencia se realiza y se nos presenta ahí, ya que nuestros sentidos permiten acceder a las “cosas” como habitándolas y reconociéndolas. Con esta inspección el cuerpo toma conciencia del mundo y lo aprehende para sí. En este sentido, la sensación que se siente ante las cosas interiorizadas tiende a ser intencional ya que el cuerpo encuentra en lo sensible la puesta en marcha de una especie de reflexión, una captación de sí para sí. Esta captación convierte al cuerpo en el vínculo del yo y de las cosas percibidas por él. Para el pensamiento deconstructivo cualquier posibilidad de nuevas significaciones, tendrían que revelarse a partir de la exposición del sentido del cuerpo, del sentirse tocado por el cuerpo y sus infinitas posibilidades. Como mencionamos anteriormente, si el sentido es el tacto del sentir más allá de las referencias significantes, en otras palabras, podemos dejar expuesto el sentido para que el cuerpo se constituya en el espacio de apertura del sentir por el cual queda extendido hacia los propios límites de las significaciones. El punto de encuentro de ambos postulados filosóficos serían todas las suposiciones que pueden establecerse con relación a la pregunta ¿qué es un cuerpo?. El punto que distancia a estas teorías radica fundamentalmente en la asignación del signo como elemento configurador del sentido y del entendimiento para las significaciones posteriores. Quizás para la Fenomenología la premisa sería: *escribese sobre el cuerpo vivido*. Para la Deconstrucción la formulación se orientaría desde: *escribese el cuerpo desde su sentido expuesto*. He ahí la posibilidad de diálogo entre estas distantes posturas filosóficas: pensar el cuerpo como un sentir o sentir el tacto del pensamiento fuera del alcance convencional.

a la segunda potencia en el que de nuevo los signos llevaran la vida vaga de los colores, y en el que las significaciones se liberaran totalmente del comercio de los signos, no se abriría una posibilidad de pensar las significaciones desde el sentir como aquel toque que interrumpe la razón del sentido significado?. Si pensamos en el cuerpo y toda aquella reflexividad que se localiza en el extra cuerpo, en el más allá de la significación sobre el cuerpo, ¿nos encontraríamos situados en el sin sentido o en el ausente significado del cuerpo que ha realizado la inscripción del ser en el mundo?, ¿es posible ubicar al cuerpo en el límite y situarlo fuera de sí?. Parece ser que esta experiencia no cabe ni en el pensamiento ni en la escritura. Sin embargo, en la siguiente reflexión, motivada por Jean-Luc Nancy, nos podremos encontrar allí donde todo acontecimiento se encuentra en sus bordes, en los extremos de sí mismos, y donde ese afuera (*dehors*) no significable, está ahí, esperando el con-tacto, en la experiencia del tacto y del cuerpo.

CUERPO EXPUESTO – CUERPO EXCRITO

Desde los cuerpos, nosotros tenemos los cuerpos como nuestros extraños. Nada que ver con dualismos, monismos o fenomenologías del cuerpo. El cuerpo no es ni substancia, ni fenómeno, ni carne, ni significación: sólo ser-excrito.

Jean-Luc Nancy

Hasta aquí, el cuerpo fenomenal describe el límite de su propia significación. Se cierra y se conoce. Se reconoce en los bordes de su límite. Se toca, se ve, se escucha, en los márgenes de su horizonte presenciado. Se significa y deambula en sus significantes dados según las matrices conceptuales determinadas por los paradigmas y las diversas verdades comunicadas por construcción sociales y hábitos

culturales (saberes disciplinares, saber popular, sentido común, opiniones, etc). ¿Es posible pensar un cuerpo al margen de lo que concebimos como cuerpo? ¿Fuera de toda posibilidad de conceptualizarlo?. Si precisamente el cuerpo es cuerpo en la medida que es cognoscible y re-conocible su fenómeno, su sistema, sus órganos, en definitiva, su manera de estar y ser parte del mundo como forma, ¿es pensable una reflexión sobre el cuerpo que se sitúe fuera de toda significación y de todo límite de saberes?, o si se quiere, ¿es posible situar el sentido del cuerpo fuera de algún sentido significativo?. Estas interpelaciones se comprenden en la medida en que los significados en torno al cuerpo, se transforman en definiciones convencionales, asumidas socialmente y reconocidas como significaciones de lo presentable. El sentido del cuerpo fuera de cualquier alcance significativo sería para Nancy, el intento de significar en el límite de cualquier significación y, por tanto, una condición de apertura para nuevas posibilidades de comprensión. Por esto no estaría más que en referencia a algún “afuera” en su condición de exposición. Dicha posibilidad se enfrenta al pensamiento como confrontación permanente de significaciones históricas y relativizadas culturalmente. Todo proceso analítico, nace del mundo que construimos y donde el sentido se inventa o se mantiene. Insisto, ¿es posible pensar el cuerpo fuera del régimen general de significaciones y apropiaciones?. La tarea es entonces tocar la interrupción del sentido. Pensar en el sentido del sentir, en su distanciamiento desapropiante y en consecuencia “in-significante”. Sentir el significado situado en su distancia como cuerpo lejano y próximo. Como señala Nancy, la ley del tacto es precisamente la separación y su distancia.

Si con el cuerpo fenomenal, el mundo en su aparecer recobraba la pregunta por el sentido del cuerpo, es en esta demarcación-borde corporal que el mundo se hace mundo y cuerpo en la experiencia de fusión como un solo acontecimiento –el sentirse sentir mundo y el tocarse tocar mundo-. Con esta medida, el cuerpo reconoce su

cuerpo en la transformación del mundo como su propia transformación de sentido de mundo. Vuelve a sí mismo, se entrega a su interioridad, se unifica y se concentra en el contraer.

El sentido para Nancy, es precisamente aquello que hace referencia a una exterioridad, en algún afuera, que sitúa en otro borde el sentido de referirse a sí mismo. Lo que examinamos, es la posibilidad de entrar en el sentido fuera de sí mismo sin la recurrente significación que deviene o demanda el entendimiento para constituirse como sentido. Es pensar que todos los sentidos que podamos evidenciar son el sentido mismo en tanto apertura para nuevas significaciones. Si para el filósofo que comentamos, el sentido del sentido -en un sentido sensible-, vendría a ser una afección desde la exterioridad, o si se quiere, sentirse afectado por un afuera: esa especie de tacto que interrumpe el pensamiento en sus definiciones y significados, nos remite a pensar que el sentido no puede ser igual que la significación, en tanto que el sentido de la razón ya establece una identificación y determinación de la realidad inteligible. Situarlo en algún lugar no determinado y dado es espaciarse a la distancia y recobrarlo.

Este sentido, reclama volver al mundo para transformarse. Nancy, refiriéndose a la presencia del sentido que permanece en la determinación de lo significante, lo supone a partir de que “la significación se vacía precisamente porque cierra su proceso subjetivo: no tiene por sentido más que a sí misma, en su inercia, es decir, a la vez su propio deseo, su propia proyección, su propia distancia de representación, además de su propia representación de la distancia en tanto que ésta constituye su propiedad esencial: la idealidad, la trascendencia o el porvenir del

sentido”.¹⁰⁸ Deteniéndonos en lo dicho por el autor, existen dos cuestiones fundamentales que nos permitirán preguntar por el sentido del cuerpo escrito (más adelante, volveremos nuevamente a este término) y su permanente relación con una exterioridad “sintiente”: Nancy presenta el tema del sentido, como una forma de constituir el mundo y lo que históricamente ha definido el cuerpo desde los últimos cinco siglos. Con esta determinación, el cuerpo en el mundo no posee otra significación que los discursos filosóficos tradicionales y disciplinares que han definido un tipo de cuerpo según el interés de la predominancia de la ciencia o campo de producción particular. Es más, si pensamos en la producción política y publicitaria el tipo de configuración corporal está dado para proyectar un cierto tipo de modelo corporal o arquetipo funcional de cuerpo que sin duda, cumple el objetivo de intervenir el propio cuerpo como una nueva identidad propia y funcional para intereses del simulacro capitalista. El cuerpo de la modernidad –en estos últimos cinco siglos-, es un prototipo de la producción mercantil que diseña y modela la consagración de un cuerpo ajeno al sí mismo, para una utilidad vendible o transable en la sociedad de consumo. Por aquella razón, estos discursos, no han logrado desligarse de una permanente voluntad histórica de significar el momento productivamente enajenante y significativo del cuerpo moderno, ante la sensación de pérdida del sentido de aquello que en algún lugar encuentra su verdadero sentido. Sentido que será una apertura destinada hacia un por o un para qué, como llamamiento permanente que provoca el sentir del mundo y de los otros cuerpos. No hay sentido -sentir que interrumpe la razón- si no se logra donar y compartir ese sentir. Quizás no porque esto provoque una recordación de la significación precedente que todos los hombres ya conocen, sino más bien, porque la presencia de aquella significación ha dejado de ser una pura presencia significativa para convertirse en una extraña sensación del sentido que toca al cuerpo en su sentir. La presencia de la razón y el pensamiento volcado a las matrices conceptuales y

¹⁰⁸ Nancy, Jean Luc. *El Olvido de la Filosofía*. Op. Cit. p.48

significantes, ha determinado la vida del hombre, del mundo, de la historia y del sentido de existencia en cuanto a la posibilidad de cualquier otra forma de pensamiento. En este sentido, podríamos sostener que si hay pensamiento es porque hay un sentido siempre que nos da que pensar algo, proveniente del sentir que existe en una sensación. Al entender aquello, la comprensión definida tradicionalmente desde las formas explicativas y estructuralmente racionales, se transforma en un estar ahí comprensivo de manera diferente a los modos aprendidos culturalmente. Una forma quizás de entrar por otro camino a las formas de sentir socializadas en nuestra educación: la comprensión de aquel sentir, no sería sino un estar en relación con algún sentido que no se ha logrado sentir en su sentido sensible ya que el pensamiento se ha vuelto a la razón de las cosas en sus significados y conceptualizaciones. Precisamente aquello se presenta por la imposibilidad de tomar distancia de las convenciones aprendidas durante años y socializadas culturalmente de generación en generación. “Si el sujeto quiere obtener un Sentido, el Sentido exige nutrirse del deseo de un sujeto”.¹⁰⁹ El sentido del mundo, del discurso, del cuerpo, retorna a su sentido ni como algo presentable ni impresentable ya que de lo contrario, mantendría su vinculación con los signos. Más bien, la presencia del sí mismo sentido, es aquello que se nos aparece, sin que el pensamiento pueda inicialmente determinarlo en sus conceptualidades. Se está en el sentido, precisamente porque se está en el mundo, en las cosas y en los cuerpos sentidos fuera del margen de las definiciones.

Esta venida a la presencia del sentir, pre-existe y sobrepasa toda significación. En otras palabras, agota los pensamientos recurrentes –extraviados y algunas veces deprimidos- que no han dejado de presentar, una y otra vez, formas, procedimientos, matrices, campos de producción, fuerzas de la insensatez, lógicas,

¹⁰⁹ *Ibíd.* p. 53

lenguajes truncos, signos reiterativos de la palabra dada, formalismos, etc. El propósito de la vuelta al sentir, no sería si no, el dejarse estar en la libertad del sentido, como una verdad trasparente de lo que significa tener un sentido o estar en el sentir de aquel sentido. Este aparecer ofrece toda su apertura y espacialidad, todo su gesto de abertura para bordear y des-bordar el sentido de las significaciones. Está entre nosotros y no entre su significado, significante o referente. Como nos dice Nancy, “lo que se intenta significar aquí no es nada más que esto: el sentido en el límite de la significación (...). El sentido en este sentido, no es una significación, determinada o indeterminada, acabada o progresiva, presente o por conquistar. El sentido es la posibilidad de las significaciones¹¹⁰, es el régimen de su presentación, y es el límite de sus sentidos”¹¹¹.

Para comprender la relación de sentido y significación del mundo, en el límite de sus posibilidades, en el límite de sus límites, Nancy recurre a una condición que permite el aparecer del sentido, de todos los sentidos, de los sentidos del sentir: el sentido toca la experiencia del ser, del hombre, del mundo. El sentido es el TOCAR desde una exterioridad no pensable. Dicha exterioridad se encuentra en el límite de nuestras posibilidades. Si se quiere pensar de otra manera, siempre estamos en el límite de nuestras condiciones, ya sea por las maneras en que hemos construido nuestras relaciones productivas o simplemente por nuestra humana forma de ser en el mundo. Lo que toca desde la exterioridad no pensada, es justamente, el sentir en tanto una llamada a estar en dicha afección –una suerte de apropiación del sentido, en el extrañamiento de

¹¹⁰ El concepto de sentido y de significación, reconoce un distanciamiento de sí mismo, en la medida en que pueden sus límites presentar nuevos sentidos y significaciones. Citando a Nancy: “La dialéctica siempre es el proceso de una sobre-significación. Pero aquí no se trata de significación. Se debe tratar del sentido en cuanto no significa, y ello no porque consistiría en una significación tan elevada, tan sublime, última o ratificada que ningún significante alcanzaría a presentarla, sino, por el contrario, en tanto el sentido es anterior a toda significación, en cuanto pre-viene y sor-prende todas las significaciones, a tal punto que las vuelve posibles, formando la abertura de la significancia general (o del mundo) en la cual y según la cual en primer lugar resulta posible que vengan a producirse significaciones”. *El Sentido del Mundo*. Buenos Aires, Argentina: La Marca, 2003, p. 25

¹¹¹ *Ibíd.* pp. 62 - 65

tener una sensación afectiva-, o en tanto un sentir en su exposición: un sentimiento por sí o un sentimiento por el otro. Veamos su posibilidad de sentido en este análisis.

CUERPO “IN TACTO”

Tocar el toque de aquello intocable, abrir al tacto el cierre del signo, mantener el con-tacto del cuerpo fuera de sí. Tocar no implica necesariamente el contacto táctil de los cuerpos, sino que es un toque directo al interior del cuerpo, al ser sensible, desde el alma. Complemento con Nancy:

El alma es la extensión o lo extendido del cuerpo (...) el alma es un nombre para la experiencia que el cuerpo es”¹¹².

El cuerpo sensible toca con su existencia, con la experiencia del cuerpo sensible que los otros son: el alma es su extensión que logra entrar en los demás cuerpos hasta tocarlos, cautivarlos, estremecerlos y remecerlos. El ser externo y sensible del cuerpo es lo que toca y es lo tocado. Porque la experiencia del toque es recíproca: debe tocarse para lograr tocar, sentirse para hacer sentir y conmoverse para conmover. El cuerpo en afección, siente lo que expresa, experimenta sensaciones reales y profundas que resuenan en su interior siendo dirigidas hacia el exterior desde la exposición de su cuerpo y la expansión de su ser interno y sensible que toca y es tocado. Permítaseme referirme al filósofo Aristóteles, en la sencillez de estas palabras: no es extraño suponer que él se sintió tocado por el mundo natural que lo inspiró. Señala que “el cuerpo, a su

¹¹² Nancy, Jean Luc. *Corpus*. Op. Cit. p. 108

vez, es necesariamente el medio que naturalmente recubre el sentir del tacto, medio a través del cual se producen las múltiples sensaciones”¹¹³.

Por esto, el sentido del sentido de todo aquello que acontece en el mundo, tiene sentido en la medida que su expresión es aquel tacto que provoca el sentir fuera de toda posibilidad de significarla como un hecho determinado por el pensamiento. Parafraseando a Jean-Luc Nancy, el sentido vendría a ser anterior a toda posibilidad de significación, en tanto *pre-viene* y *sor-prende* todas las significaciones. Es más, en apertura hacia el entendimiento del mundo el sentido puede provocar en el sujeto el hecho que se produzcan nuevas significaciones e interpretaciones sobre el conocimiento adquirido. Es en este sentido, que el sujeto se encuentra en una doble posibilidad: está presente y consciente “en el aquí”, pero también en una presencia sintiente que se encuentra “en una allá”, enviado al sentido mismo del límite y precediendo cualquier significación del sentido sensible. Siendo así, el sentido mismo en su venida, ha tocado al sujeto desde un lugar no reconocido en el pensamiento inmediato. Una suerte de realidad sensible, que se encuentra fuera de la realidad determinada por las palabras y los signos significantes de la razón –(a)realidad- dirá el autor, para nombrar este espacio de aperturas a entendimientos nuevos.

Detengámonos un momento en esta noción: **(a)realidad**. Nuevamente Nancy, nos sorprende con el juego semántico que realiza con esta palabra. Vulgarmente se pensaría, que estamos frente a una ausencia de realidad, desde el indicio o seña que provoca la anteposición de la letra (a) al vocablo realidad. Para Nancy, la palabra se presta para sugerir una falta de realidad, o bien una realidad ligera y suspensa. Es más,

¹¹³ Aristóteles. *Acerca del Alma, Libro II* (1978). Tomás Calvo Martínez (2003). Libro II, 423 a. Madrid, España: Gredos, p. 208

podría también suponerse que esta palabra, puede desembocar por añadidura, en la extensión de lo (a)real, y sin el paréntesis, en lo areal -de área- como medición matemática de una superficie concreta. Pareciera ser entonces, que el concepto de (a)realidad está sostenido desde el supuesto que existiría una dimensión, no física, ni superficial, en donde el sentir del tacto nos toca desde aquel sentido no significable. Una suerte de espaciamento de los cuerpos en el sentido límite de sus representaciones habituales. Un lugar donde todo toca en su sentir, todos los tactos tocan al toque del sentido de los cuerpos. Tocan sus significados y sus signos, tocan sus personificaciones simbólicas y sus imágenes, que por cierto, los exponen más allá de sus propios significados tradicionales. Sentir el tacto del sujeto, que toca su sentir más allá de una conceptualización, sería el lugar del tocar desplegado en dicha (a)realidad. Un espacio donde lo tocable es imposible de tocar, o si se quiere, *la cosa de lo tocable, es lo intocable* (Jacques Derrida). Para Nancy, esta suerte de realidad “constituye todo lo real areal donde se articula y se juega lo que ha sido llamado la “arquitectónica de los cuerpos” (...) cuerpo no puede querer decir un sentido real del cuerpo fuera de su horizonte real. Pero es la condición real/areal de todo sentido posible para un mundo de cuerpos”¹¹⁴. Podríamos decir entonces, que dicho espaciamento desplegado en lo (a)real, antes de ser un espacio reconocible, sería precisamente un espacio indeterminado, que sostiene una sensación, un sentir, una interrupción o una abertura hacia el sentido no inteligible del sensible. Una especie de lugar en que el toque de significaciones sin significado o si se quiere, el espaciamento del tocar lo impenetrable o lo imposible de la significación, se entrecruzan como una nueva lógica del espacio –espaciamento de lugares, trazados, superficies dimensionalmente (a)reales. Citando a Nancy “(...) hay

¹¹⁴ Nancy, Jean Luc. *Corpus*. Op. Cit. p. 36

diferencia de lugares –es decir, lugar-, dislocación, sin apropiación de lo uno por lo otro. No hay sujeto y objeto, sino ubicaciones y lugares, desvíos: mundo posible, ya mundo”¹¹⁵.

LA EXCRITURA DEL CUERPO: UN TACTO

Vuelvo en este contexto, a la noción de excritura –como el tacto de la palabra-, tan recurrente en la obra de Nancy. Contextualizando la explicación que el filósofo realiza sobre esta noción, debemos recordar lo señalado en capítulos anteriores: toda excritura sobre el cuerpo, se distancia de la significación enunciativa que el discurso sostiene. Quizás una manera en que la escritura, vuelve a escribirse distendida ante toda determinación signica o inscripción determinada culturalmente. Dicha inscripción, se comporta como marca, impronta, sello en tanto que registro de significación. Por ejemplo, pensar el tatuaje en los cuerpos -modernos y occidentales- no sería sino una forma de escribir significaciones sobre él. Sin embargo, puede suponerse también, que el cuerpo no es un lugar de escritura para una moda o para una resistencia (insisto con el tatuaje): la relación que puede establecerse entre la escritura sobre el cuerpo y la excritura de **el** cuerpo, es precisamente la diferencia que establece el tacto de la palabra o signo, desde su venida a distancia *areal* y desde su sentido sensible. Como señala Nancy, “el cuerpo, es sin duda, eso que se escribe, aunque no en absoluto donde se escribe, ni tampoco el cuerpo es lo que se escribe –sino siempre lo que la escritura escribe”¹¹⁶. Es desde este sentido, que Nancy, sitúa en el límite toda escritura, todo lenguaje, toda significación para la apertura de nuevos sentidos o nuevas interpretaciones. Esto, ya constituye el tacto en el límite de todas las posibilidades por conocer. En su opuesto, la escritura sobre el cuerpo, no producirá nuevas significaciones, muy por el contrario, es la propia

¹¹⁵ Nancy, Jean Luc. *El Sentido del Mundo*. Op. Cit. p. 102.

¹¹⁶ Nancy, Jean Luc. *Corpus*. Op. Cit. p. 67

significación que cierra la posibilidad de apertura al sentido mismo, a la abertura de las cosas, desde su interioridad inscrita/escrita, para la venida del sentido de la excritura. Nancy, por tanto, está pensando esta excripción (llamamiento, sentido sensible, sentir el tacto de...) exclusivamente desde la escritura. Al respecto señala que “sólo hay excripción por escritura, pero lo excrito sigue siendo ese otro borde distinto de la inscripción, que mientras significa sobre un borde no deja obstinadamente de indicar algo así como su otro propio borde. Así, en toda escritura, un cuerpo es el otro-propio borde: un cuerpo (o más de un cuerpo, o una masa, o más de una masa) es, pues, también el trazado, el trazamiento y la traza”¹¹⁷. La excripción nos toca porque ha suspendido todo pensamiento y referentes, nos toca porque somos cuerpo fuera de nuestro cuerpo, ya que tocar es tocar un límite, pero también en el límite o sobre el borde expuesto del entendimiento: en el límite mismo de sentir su exposición. Precisamente, la excritura nos hace sentir que existe una sensación o si se quiere, el sentir que se siente sentir cada vez que la escritura conlleva una excripción como sentido. Es necesario entonces, reiterar con Nancy, la pregunta sobre el sentido: ¿qué es el sentido? en este argumento. Para el filósofo, “¿cuál es el sentido de esa palabra, “sentido”, y cuál es la realidad de esta cosa, “el sentido”? ¿Cuál es el concepto, cual es el referente?. Nos viene pronto a la mente que el concepto y el referente en este caso deben confundirse, puesto que es en tanto que concepto (o como se lo quiera llamar, idea, pensamiento) que esta cosa existe”¹¹⁸. Esta cita, nos lleva a pensar que el sentido, tendería a ser una suerte de concepto del concepto que toca su propio límite y a su singularidad como tal. Sigo con Nancy, “pensar la inaccesibilidad del sentido como acceso mismo al sentido, y de nuevo, en todo rigor, este acceso no teniendo lugar, no accediendo a algún inaccesible, pero teniendo lugar, in-accediendo a sí mismo, a ese suspenso, a este fin, sobre este límite en el que simultáneamente se

¹¹⁷ Ibid. p. 67

¹¹⁸ Nancy, Jean Luc. (2002). *Un Pensamiento Finito*. Barcelona, España: Anthropos, p. 4

deshace y se concluye, sin mediación del uno al otro gesto”¹¹⁹. El tener lugar in- accediendo, como señala el autor, vendría a ser una manera de sentir, la existencia de un afuera de otro afuera, en donde sus límites, superficies de aquellas superficies, se exponen para tocar al sujeto en su sensibilidad. Al respecto, insisto con interpelaciones recurrentes en mi análisis: ¿En qué sentido Nancy se refiere a tener lugar?. Este, “pero teniendo lugar”, ¿podría pensarse como un no-lugar inteligible?. En esta verdadera (a)realidad, el pensamiento y el entendimiento sobre las cosas, los cuerpos, los sujetos, el mundo, se figuran como una extensión, como una medida conocible e inteligible. Sin embargo, este conocimiento se articula junto a un sentir -como devenir sensación- no figurada, ni medible, que toca al sujeto en el propio límite de su entendimiento. Si damos vuelta esta cuestión, tendríamos que mantener el aprendizaje cultural para defender las formas aprehendidas de entender o interpretar lo dicho del mundo y sus relaciones. En otras palabras, los referentes como tales no se presentan sino a condición de su proceso de significación. Pero entonces, cómo no pensar que al interior de aquel proceso de significado + significante, es decir, en la representación del signo en la escritura o en la comunicación, quede algo indecible -en algún lugar afuera-, desde fuera de aquel proceso, susurrando su sentido sensible: su excritura en el sentir de su tacto. Termino esta analítica citando al filósofo: “el límite es el tacto. El tacto es por él mismo el límite: el límite de las imágenes y de las palabras, el contacto –y con él, paradójicamente, la imposibilidad de tocar inscrita en el tacto, porque él es el límite”¹²⁰

Con todas las argumentaciones dadas, estamos en condiciones de presentar lo que Nancy llama *lo excrito*. He preferido referirme ahora, a la propia definición del filósofo, como forma de vincular mis argumentaciones con el guiño del autor:

¹¹⁹ *Ibíd.* p. 17

¹²⁰ *Ibíd.* p 144

(...) el mundo me comunica inmediatamente la pena y el placer que provienen de la imposibilidad de comunicar cualquier cosa sin tocar el límite en el que el sentido todo entero se derrama fuera de sí mismo, como una simple mancha de tinta a través de una palabra, a través de la palabra sentido. A ese derramamiento del sentido que produce el sentido, o a ese derramamiento del sentido a la obscuridad de su fuente de escritura, yo lo llamo lo escrito¹²¹.

Por lo anterior, es presumible pensar que la escritura está allá, en ese lugar, donde uno se siente tocado. La escritura está acá, donde uno se pregunta por el entendimiento hacia ella, y también por el sentido de su propio toque, su puente: el cuerpo que comienza a escribir desde su propia extrañeza, desde su cuerpo escrito. En la escritura, el sujeto se encuentra con el sentido significante de la interpretación, en el límite del sentir(se) tocado por lo sensible de la palabra. Una afección que se transforma en extrañeza en la medida en que interrumpe el signo de la palabra. La escritura implica una relación bajo la forma de estar afectado por algo, y por consiguiente sujeto susceptible de ser afectable por aquello que ha venido a su presencia. Lo que afecta en la escritura, constituye una presencia sensible del tacto que la escritura ha provocado en la posibilidad de ser tocado por la(s) palabra(s). Por cierto, algo ocurre en ese lugar, en esas superficies de superficies -espacialidad areal de lo sensible-, algo tiene lugar en su exposición, necesariamente, como apertura a un acceso, abertura según la cual es posible que un sintiente sienta algo sentido, que algo sentido sea sentido. El sentido que ha dado ese “algo”, no es sino una forma en que el cuerpo ha sido enviado al límite, al borde del cuerpo propio, al lugar del cuerpo fuera de sí. La escritura vendría a ser el lugar donde la palabra toca lo indescriptible y desde el cual el pensamiento puede fugazmente tocar el

¹²¹ *Ibíd.* p. 39

cuerpo, dejándolo en lo que es, dejándolo alteridad. El lugar, sostiene Nancy, sería el espacio en donde algo, se hurta, se aparta, se expone. Cuerpo escrito, cuerpo que demanda ser escrito desde aquel cuerpo sintiente en su separación y repartición de los sentidos, cuerpo por tanto expuesto en un territorio por sentir. Por este motivo, Nancy señala que ver un cuerpo no es captarlo con la visión. El vidente no puede captar la visión de todas las singularidades del cuerpo. En esa visión el cuerpo es un pequeño fragmento de su propio cuerpo, no del lugar del espaciamiento, sino de su cuerpo como correspondencia de la visión. Cuerpo ahí, allí, acá, cuerpo-lugar, lugar de lo expuesto. Si el cuerpo da lugar a la existencia, la continuidad de ésta transita en aquel espacio que nos precipita al sentido de la espacialidad abierta, del espaciamiento¹²² como intimidad: “son el espacio abierto, es decir, el espacio en un sentido propiamente espacioso más que espacial, o lo que todavía se puede llamar lugar. Los cuerpos son lugares de existencia, y no hay existencia sin lugar, sin ahí, sin un aquí, he aquí para el éste. El cuerpo-lugar no es ni lleno, ni vacío, no tiene ni fuera, ni adentro, como tampoco tiene partes, totalidad, funciones, o finalidad”¹²³. Algunos comentarios respecto a estas citas y su vinculación con lo expuesto: retomo la relación entre escritura y excritura sobre el cuerpo. La escritura referida sobre el cuerpo, podría pensarse como la impronta que marca la sociedad en el sujeto, mientras que la excritura es la murmuración expuesta del cuerpo, presentada a los otros como el signo mismo de la existencia. Desde esta condición, es que Nancy sostiene que los cuerpos dan lugar a la existencia. Es más, podemos presumir que la escritura es en sí cuerpo y que éste la utiliza como forma de abrir nuevas posibilidades de interpretación. Somos cuerpo, lo existimos, lo presentamos en la realidad que nos

¹²² Para Nancy, el concepto de espaciamiento del cuerpo se sostiene a partir de que “es su intimidad misma, es el extremo de su atrincheramiento (...) La intimidad del cuerpo expone la aseidad pura como la separación y la partida que ella es. La aseidad –el a-sí mismo, el por sí mismo del Sujeto- sólo existe como la separación y la partida de este a –(de este a sus adentros) que es el lugar, la instancia propia de su presencia, de su autenticidad, de su sentido. El a sus adentros en tanto que partida, he ahí lo que se expone” En *Corpus*. Op. Cit. p. 29

¹²³ Ibid. p. 15

circunda, pero también estamos expuestos como cuerpo- lugar en lo inmensurable del sentido de la espacialidad (a)real. Por tanto, una máxima necesaria de asumir en este trabajo, vendría a significar algo así como ser cuerpo y no particularmente tener un cuerpo. Obviamente que estamos ante un problema ontológico, que reclama una investigación paralela. Por el momento, me aventuro a sostener que si el cuerpo es equivalente como existencia y si el ser es esencia y la esencia es existencia, por tanto el cuerpo es el ser expuesto y espaciado. Por cierto, este argumento sobrepasa la condición disciplinar de definir de manera unívoco y absoluto el cuerpo occidental.

La excritura que se expone a partir de la escritura, se ubica en el límite del entendimiento y por tanto, aparta el pensamiento desde el cuerpo, del cual el lenguaje roza su inexpresable alteridad en la extrañeza del tacto que ha provocado el sentir: el tacto es su llamada. Situándonos más allá de la escritura –quizás en el concepto del concepto- en su frontera, en su punto extremo, en la extremidad de la escritura, es que el cuerpo se nos aparece abierto y expuesto para nuevas coordenadas inteligibles. Se comprenderá entonces, una citación de Nancy, señalada con bastante anterioridad y que sintetiza mucho las argumentaciones en este trabajo: *que se escriba no del cuerpo, sino el cuerpo mismo. No la corporeidad, sino el cuerpo. No los signos, las imágenes, las cifras del cuerpo, sino solamente el cuerpo.* Quizás algo atrevido y presumido este breve comentario, que sin duda amerita un trabajo investigativo de más largo alcance pero necesario a estas alturas del texto, a saber: toda la historia del cuerpo occidental y quizás, incluyendo la historia de la filosofía, no han centrado su mirada en una suerte de ontología del cuerpo o sobre *el* cuerpo. Es más profunda la distancia entre la construcción del cuerpo occidental (programa de la modernidad), que como figura ha sido disciplinado, cifrado, señalado, traducido, interpretado, apuntado, significado- y el cuerpo ontológico nancyano. Pensar Occidente desde la excripción del cuerpo, no es sino situarse en los

antecedentes precedentes para fundar una nueva matriz de pensamiento/sentido, que en el límite de sus posibilidades, confluye el sentido o los nuevos sentidos como otro(s) respecto de sí, y en el cual, entonces, se despliega una infinitud de probabilidades y posibilidades de nuevos sentidos del sentido del cuerpo. Camino arduo, pero no imposible para los sintientes occidentales.

Culmino este tema, con dos ideas que introducen la relación entre cuerpo, alma y el sentir. Inicio esto, con lo siguiente: el lugar del cuerpo en el sentir, se encuentra en el alma. Con mayor evocación, Nancy sostiene que *el alma es el estar fuera de un cuerpo, y en esa estar fuera es donde tiene su interior* (Corpus, 2003)

Como planteamos en los análisis anteriores, el tocar puede producir diversas emociones y sensaciones, pero lo común es que toca nuestro ser interno, no como un tocar táctil, sino como ese toque que queda resonando en el interior (desde el alma), desde un sintiente que provoca al sensible de cada persona. Lo tocado es el cuerpo en su exterioridad como trayecto hacia su interioridad, “el cuerpo se significa en tanto que cuerpo (de la) interioridad: no hay más que ver todo lo que se le hace decir al cuerpo humano, a su posición erecta, a su pulgar oponible, a sus ojos donde la carne se hace alma. De esta manera el cuerpo presenta el ser-sí mismo del signo, es decir, la comunidad realizada del significante y del significado, el fin de la exterioridad, el sentido directamente sobre los sensible”¹²⁴.

El cuerpo en su sentido sensible, sentirá que el tacto se dirige desde un exterior hacia el interior para depositarse en otro ser interno. Es la acción de un cuerpo al otro, un dirigirse. “Un tocar, un tacto que es como dirigirse a, un gesto para tocar el

¹²⁴ *Ibíd.* p. 58

sentido, de sentir, que toca al modo del dirigirse, del enviarse al toque de un afuera”¹²⁵. Esta experiencia, se deposita en cada cuerpo presente, traspasando la piel, internalizándose en cada alma para hacer brotar emociones que resonarán por siempre en sus recuerdos sensoriales, emotivos y/o intelectuales. Analicemos la cuestión del Cuerpo y del Alma con más detención.

EL CUERPO DEL ALMA

El alma es la forma de un cuerpo organizado, dice Aristóteles. Pero el cuerpo es precisamente eso que dibuja esta forma. Es la forma de la forma, la forma del alma.

Jean-Luc Nancy

La sensación del tacto –como acontecimiento primordial- no sería tal si la conciencia reflexiva del pensante, mantuviera sus cómplices lazos al interior de los bordes significantes. La pulsión de quiebre en la apertura del límite, permite el des-borde del cuerpo-borde, que si bien limitado, cerrado en su sentido referencial, es arrojado y distanciado de sí para hacer aparecer este extraño ser extenso fuera de toda posibilidad de concentración y en apertura hacia el espaciamiento del límite. Este otro cuerpo ya mencionado anteriormente –que para Nancy correspondería al Alma-, refiere “de lo que es abierto e infinito, de lo que es lo abierto de la clausura misma, lo infinito de lo finito mismo (...): el cuerpo es lo abierto. Y para que haya abertura, es preciso que haya algo cerrado, es preciso que se toque el cierre. Tocar lo que está cerrado es ya abrir”¹²⁶.

¹²⁵ Merleau Ponty, Maurice. “*Fenomenología de la Percepción*”. *Op. Cit.* p. 114

¹²⁶ Nancy, Jean-Luc. *Corpus*. *Op. Cit.* p. 93

En *Corpus*, Nancy se refiere a la noción de alma como “la diferencia del cuerpo consigo mismo, la relación exterior que un cuerpo es para sí mismo. Dicho de otra manera, y esto me permite encontrar a Aristóteles, el alma es la diferencia consigo que constituye el cuerpo, lo que Aristóteles enuncia al definir el alma como la forma de un cuerpo viviente. (...) el alma es la forma de un cuerpo (...) Él es el ser fuera de sí”¹²⁷. Con esta cita, pensar desde Aristóteles la sensación (que “tiene lugar cuando el sujeto es movido y padece una afección”.¹²⁸) y los sentidos (particularmente la determinación del cuerpo “como el medio que naturalmente recubre al sentido del tacto, medio a través del cual se producen las múltiples sensaciones”¹²⁹), señala una cuestión fundamental: nuestra forma de ser en el mundo y en sus límites expuestos. El sentirse tocar precisamente desde fuera y la relación consigo mismo de un ser fuera de sí, tendería a vincular sensiblemente, el cuerpo y el alma del sintiente. El alma entonces se siente cuerpo en la medida que es su sentir y su extensión. Parafraseando al filósofo francés, en la concepción de la duplicidad del alma como cuerpo y su sentir como una afección del tocar, deviene una y otra vez, una permanente sensación de interrupción y exposición del sentido más allá del sentido significable; una forma en que dos movilidades que se comunican y se vinculan en el con-tacto de dos in-tactos: cuerpo y alma. Si bien es cierto, que en la extensa obra de Nancy, la noción de “in-tacto” está señalada y ligada al tocar, no especifica aquel una explicación alguna de sus referentes fundamentales. Sin embargo, interpretando su sentido, vendría a ser la forma en que el alma no puede ser tocada por el cuerpo, aunque aquella sea también un cuerpo, intangible e inmaterial. Esta incorporealidad se comprende en el entendido que el cuerpo tiende a conocerse en la medida que es alma. El cuerpo entra en contacto con el alma en la medida que se

¹²⁷ *Ibíd.* pp. 98-99

¹²⁸ Aristóteles. “Acerca del Alma”. Traducción Tomás Calvo Martínez (2003). Libro II, **417 a**. Madrid, España: Gredos, p. 185

¹²⁹ Aristóteles. “Acerca del Alma”. Traducción Tomás Calvo Martínez (2003). Libro II, **423 a**. Madrid, España: Gredos, p. 208

reconoce como tal. La inmaterialidad del alma como cuerpo, no podría concebirse indistintamente a la materia si no es por su condición de extensión; no a través del cuerpo extenso (su *res extensa*), sino según la extensión y espaciamiento del cuerpo en su propia (a)realidad. Por esto mismo, la unión entre la densidad de un cuerpo y la “levedad” del alma, tiene sentido en el toque que de una a la otra comunica lo que produce. Para Nancy, el contacto permanente entre éstas, se mantiene y se prolonga en la medida que su contacto se define por su impenetrabilidad: contacto entre dos intactos. Una cita del filósofo francés que puede complementar lo expuesto: “El alma es material, de una materia completamente distinta, una materia que no tiene lugar, ni tamaño, ni peso. Pero ella es material, muy sutilmente. Por eso escapa a la vista”¹³⁰. Pero es justamente por esta posibilidad de ser ambos –cuerpo y alma- intocables, es que se produce el contacto en el límite de su extensión. Lo intacto es aquello que no puede ser tocado –se encuentra en sí mismo, tal y como es-, pero sí su intocabilidad puede sentirse desde su exterioridad. El alma se siente cuerpo precisamente porque es su sentir, o en otras palabras, el cuerpo se reconoce in-tacto en cuanto a que es alma, y ésta, en con-tacto con el cuerpo, correspondería a su exposición como extensiones in-tactas. Del uno (cuerpo) al otro (alma) hay tacto: en el lugar donde se tocan –el alma y el cuerpo-, son impenetrables el uno al otro, y por eso mismo unidos en el toque que ha provocado aquel contacto de dos in-tactos.

El cuerpo como materia siente los estímulos, pero la manera de sentir es lo que le da forma al cuerpo, y lo que le da sentido al sentir mismo. De una manera complementaria, tanto materia cómo forma son lo que permiten sentir el mundo, no separado el uno del otro sino cómo unidad, cuerpo-alma. No cuerpo masa, substancia,

¹³⁰ Op. Cit. Nancy Jean Luc (2006). *58 Indicios Sobre el Cuerpo*, p. 14

materia, y alma por otro lado aparte. Un cuerpo masa, es un cadáver de cuerpo. El alma hace que el cuerpo cobre existencia: el alma es la existencia del ser. El cuerpo como unidad: le da lugar al sentir. La materia del cuerpo es la materia sentiente. Y la forma del cuerpo es el sentir de esta materia. Todo este argumento cobra sentido, en la medida en que el alma y el cuerpo se encuentran unidos precisamente en su extensión y en su exposición. Para Descartes, la *res extensa*, sería la única sustancia (materia) que posee figura y medición en un espacio determinado, igualmente medible. Por su parte, la *res cogitans*, la cosa que piensa, no posee lugar, ni materialidad, y por tanto, es la condición inteligible del sujeto como existencia fundamental. Como hemos mencionado anteriormente, Descartes define al cuerpo como *res extensa* y que la misma, en tanto definición esencial, imposibilita cualquier distinción posible entre cuerpos, en particular, entre cuerpo en tanto cosa material externa y ajena al yo y el cuerpo en tanto cuerpo propio. El sujeto en el pensamiento de Descartes, se encuentra ontológicamente dividido en estas dos entidades: cuerpo (*res extensa*) y alma (*res cogitans*), donde el cuerpo es una sustancia extensa en oposición a la sustancia pensante. El alma se define como lo no corpóreo y a su vez, el cuerpo se define como lo no pensante.

Las explicaciones cartesianas nos permiten considerar los supuestos de Jean-Luc Nancy en torno a la relación cuerpo y alma como una relación entre cuerpos de distintas configuraciones. Para el francés contemporáneo el alma posee una materialidad no convencional en su aspecto físico. Suponemos que dicha materia incorpórea correspondería a aquella sensación provocada por el tacto del sentirse tocado por el sentir: "el alma es material, de una materia completamente distinta, una materia que no tiene lugar, ni tamaño, ni peso. Pero ella es material, muy sutilmente. Por eso escapa a la

vista”¹³¹. Insisto con interpelaciones referidas a este punto: ¿es posible pensar en el cuerpo vinculado al alma exclusivamente como *res extensa*? El cuerpo es extensión y por lo mismo, exposición junto al alma como cuerpo; estas dos condiciones ontológicas se unen la una con la otra en su diferencia –el alma es la diferencia del cuerpo consigo mismo- y por lo mismo, la forma de un cuerpo viviente¹³². Si el alma es la forma de un cuerpo, no sería lo contrario de la materia extensa, sino más bien la forma en que el cuerpo siente. El alma es el sentir del cuerpo en ambas extensiones in-tactas. Prosigo con Nancy con estas dos consideraciones necesarias: el sentido común nos señalaría que no se puede tocar más que la materia corporal de las cosas (*res extensa*), sin embargo y bajo estas explicaciones, el alma toca al cuerpo en su sentir en la medida que él es pura exposición desde aquel afuera del cuerpo. En otras palabras, el sentir proviene al cuerpo desde el alma para provocar esta suerte de extrañeza afectiva y en permanente apertura hacia la afección. El cuerpo se afecta, el cuerpo siente este sorpresivo tacto, el sentir pilla por sorpresa al pensamiento antes de que este rápidamente presente sus significados. Pensemos por un momento en todas aquellas situaciones donde nos hemos enfrentado con la vida cara a cara, en momentos de gozo, en circunstancias de aflicción o en la cotidianidad de nuestra propia existencia: sentimos siempre y en constante relación con la conciencia y el pensamiento, a veces dejando que el raciocinio oculte las murmuraciones sensibles del cuerpo. Otras, dejándonos sentir desde el llamamiento provocado por el cuerpo. Existiría entonces un intervalo, un paréntesis, un punto fugaz o una apertura entre el tacto del sentir y su posterior explicación inteligible. Podría suponerse que aquel momento se sitúa en un espacio que no es propiamente un lugar objetivo, medible, ubicable sino un espaciamiento del sentir, una trayectoria o flujo de intensidades. El

¹³¹ Nancy, Jean Luc (2007). *58 Indicios sobre el Cuerpo*. Buenos Aires, Argentina: La Cebra, p.14

¹³² La pertinencia de recordar al filósofo griego posee una razón de ser bastante particular que excede precisamente la tradición conceptual referida al alma: Nancy extiende los argumentos del alma como la forma de un cuerpo organizado al señalar que el cuerpo es lo que dibuja aquella forma, “es la forma de la forma, la forma del alma”.

instante en que el sentir llega y toca, el cuerpo se espacia como su propia exposición: un apartamiento, una lejanía y una extrañeza de sí mismo como su modo de distinción. Por tanto la unicidad (cuerpo-alma) se encuentran en el tacto del sentir desde un lugar fuera del espacio objetivo. Este lugar debe ser un espaciamiento y una exposición antes de concebirse como un espacio, un lugar donde la unión cuerpo-alma se vinculan sensiblemente en su extensión expuesta, cúmulo de intensidades o flujo de intensidades que ocupan un espacio no determinado: el alma se reconoce sintiendo por el espaciamiento y exposición del cuerpo. Para Nancy:

La exposición no significa que la intimidad es arrancada de su reducto y sacada al exterior, puesta a la vista. El cuerpo sería entonces una exposición del sí mismo, en el sentido de una traducción, de una interpretación, de una puesta en escena. La exposición significa al contrario que la expresión es ella misma intimidad y atrincheramiento. El a sus adentros ni se traduce ni se encarna ahí, es ahí lo que es: ese vertiginoso atrincheramiento de sí que es necesario para abrir lo infinito del atrincheramiento hasta sí. El cuerpo es esta partida de sí a sí¹³³.

Por esto mismo, aquel reconocimiento del sentir que el alma provoca en el cuerpo, posee un lugar indeterminado sin objetos observables o cosas situadas de maneras determinadas con respecto a otras cosas. Dicha indeterminación vendría a ser el momento de exposición y de afección donde se producen las múltiples sensaciones del sentir, se articulan y se distinguen, se vinculan y configuran por su propia indistinción –la materia (la extensión) y lo sin figura (el alma) en contacto permanente: intensidades que ocupan un lugar no medible en su materialidad perceptiva

¹³³ Op. Cit. Nancy, Jean-Luc. Corpus, p. 29

Complemento lo dicho, con tres indicios definidos por Nancy en su obra “58 Indicios sobre el Cuerpo”:

INDICIO 7: El alma está extendida por todas partes a través del cuerpo, dice Descartes, está enteramente por todas partes a lo largo de él, en él mismo, insinuada en él, escurrida, infiltrada, impregnante, tentacular, insuflante, modelante, omnipresente.

INDICIO 12: El cuerpo puede volverse hablante, pensante, soñante, imaginante. Todo el tiempo siente algo. Siente todo lo que es corporal. Siente las pieles y las piedras, los metales, las hierbas, las aguas y las llamas. No para de sentir.

INDICIO 13: Sin embargo, la que siente es el alma. Y el alma siente, en primer lugar, el cuerpo. De todas partes ella siente que él la contiene y la retiene. Si el cuerpo no la tuviera, se escaparía completamente en forma de palabras vaporosas que se perderían en el cielo¹³⁴.

Sin duda alguna, la obra de Nancy, -prácticamente en su totalidad-, va dejando esos pequeños rastros de excritura, verdaderas murmuraciones y susurros de la palabra que en la práctica se convierten en relatos de escritura semántica y sintácticamente deconstructivas. Es precisamente esta obra citada, una manifestación de la excripción poética y discursiva del filósofo. En cada uno de los indicios, la huella del sentir, se deja escuchar desde su distancia y desde su opacidad aparente. He aquí el fundamento de la unión –cuerpo-alma- inseparable y del vínculo insospechable entre la extensión de un cuerpo y la extensión de un pensamiento: si bien es cierto, un cuerpo por

¹³⁴ Nancy, Jean-Luc. 58 Indicios sobre el Cuerpo. Op. Cit. pp. 14, 15 y 16, respectivamente

lo general, se puede tocar en su materialidad por la extensión cartesiana, es también susceptible de reflexionar que el mismo pensar(se) en la afección hace que la cosa que piensa, también sea aquella que siente. La distinción del alma y del cuerpo, garantiza esa unidad. Remito al lector, al Capítulo I de esta investigación donde se establecen los argumentos necesarios, para la interpretación del cuerpo cartesiano y para la comprensión (invención moderna) del cuerpo occidental. Vuelvo a los argumentos desde los indicios nancyanos: *el cuerpo siente todo lo que es corporal (...) el alma siente, en primer lugar, el cuerpo (...) el alma está extendida por todas partes a través del cuerpo...* Por tanto, yo soy una cosa que piensa ya que tengo un cuerpo y es por esta estrecha unión que el alma se encuentra difundida en el cuerpo, unida al cuerpo. Si el cuerpo siente desde los estímulos de la sensación corporal, el alma también podría ser llamada corporal -por la propiedad de encontrarse unida al cuerpo- en tanto que sintiéndose existir junto al cuerpo, se siente propiamente unida a él.

Por el argumento anterior, el alma es conjunto forma - materia (pero no habría que decirlo de esa manera: no hay la materia por un lado y la forma por otro, la una sólo tiene lugar gracias a la otra y como la otra). El cuerpo es materia como forma y forma como materia- un sentir). Este sentir es la manifestación viva del ser, es lo que hace que un cuerpo materia este vivo y sintiendo. El alma en el cuerpo es lo que hace que un cuerpo esté presente en el mundo, que tenga presencia, que exista. Cito a Nancy:

El alma es el hecho de que un cuerpo existe, es decir, que tiene por tanto extensión y exposición. Él está por tanto ofrecido, presentado abierto afuera. Un cuerpo toca el afuera, pero al mismo tiempo, él se toca como de fuera. Eso quiere decir que vosotros al igual que yo sólo accedemos a nosotros mismos de fuera. No es simplemente por el hecho, reconocido y repetido que el ojo no se ve a sí mismo, de que el rostro es algo vuelto hacia el exterior y que

jamás ve, no solamente el rostro, sino todo el cuerpo. Con la piel se trata de eso. Por la piel yo me toco. Y me toco de fuera, no me toco de dentro¹³⁵.

Este afuera son los otros cuerpos, toco la piel porque está al exterior en contacto con otros, siento la temperatura de la piel porque siento la mano helada sobre la piel tibia. Siento porque lo siento, toco porque lo he tocado. Es el sentido de pertenencia con el mundo, el de necesitar este contacto, para sentirme tocado. El sentir el contacto de afuera, toca el cuerpo y estremece el alma. Todo lo que sentimos de fuera, vuelve a nuestro interior, a nuestro ser en sí mismo. Esta capacidad de conectarnos con nuestro propio ser y percibir desde “aquí”, es el verdadero acontecimiento de receptividad que poseemos.

Es en este sentido que hacer referencia a la escritura en tanto excritura, como analizamos anteriormente, no es sino aproximarnos más allá de los límites significantes y significados del cuerpo, es poder tocar el sentido del cuerpo fuera de todo sentido de significación que la escritura realiza para definir el cuerpo. Escribir sobre el cuerpo –sin estar atentos a su excritura- cierra el proceso subjetivo de entregarlo a nuevos sentidos significantes. Es mantener la palabra cuerpo como objeto disciplinar o interés de consumo.

El suspenderse con/en esta afección, nos precipita al toque manifiesto del cuerpo sin escritura, sin referencias sónicas, con la excritura más lejana en toda inscripción y huella grabada en nuestros cuerpos. Pensar esto, desde la experiencia de una exterioridad del gesto que toca desde afuera implica que “lo que el pensamiento realiza no es entonces una operación, ni siquiera una acción. Es un gesto y una

¹³⁵ *Ibíd.* p. 101.

experiencia. Un gesto: un ir hacia, una manera de ir hacia o de dejar venir, una disposición, un llamado o una huida, que precede toda construcción de significado. Una experiencia: un ir más allá de todo significado dado y un acceder a una realidad que el sentido no captura en sus redes”¹³⁶. El cuerpo que siente, representa en su movimiento, tiempos y espacios en los sentidos expuestos de su sentir.

Cada cuerpo conforma un mundo de cuerpos complementarios, una comunidad corporal, “así es como se produce el mundo de los cuerpos, en suma la verdadera y única producción de nuestro mundo... este mundo de los cuerpos- o bien, el mundo, los cuerpos: nosotros - nos ofrece propiamente nuestra oportunidad y nuestra historia”¹³⁷. Somos cuerpos tanto como somos segmentos de este mundo, el mundo nos impregna y nos da forma, y nosotros lo impregnamos con nuestro cuerpo dándole forma y de esta manera, cobrando sentido como cuerpos dentro del mundo. “De toda escritura, un cuerpo es la letra, y sin embargo, nunca la letra, o bien, más atrás, más reconstruida que toda literalidad, una “letricidad”, que ya no es para leer. Lo que, de una escritura y propiamente de ella, no es para leer, ahí está lo que es un cuerpo”¹³⁸.

Por esta razón, se puede vislumbrar al cuerpo como un “lugar” que abre, que espacia, que separa el aquí del allá mismos. Dicho evento, no sería tal si la conciencia reflexiva del pensante, mantuviera sus determinaciones culturales y disciplinares al interior de los bordes significantes. La pulsión de quiebre en la apertura del límite, permite el des-borde del cuerpo-borde, que si bien limitado, cerrado en su sentido referencial, es arrojado y distanciado de sí para hacer aparecer este extraño ser extenso

¹³⁶ Nancy, Jean Luc. *Desnudez*. en www.filosofíaytragedia.com/cursos/nancy.pdf (Revisado en Noviembre del 2012)

¹³⁷ Nancy, Jean-Luc. *Corpus*. Op. Cit. p. 62.

¹³⁸ *Ibíd.* p. 68.

fuera de toda posibilidad de concentración y en apertura hacia el espaciamento del límite. Nuevamente debemos precisar, que esta noción sobre el alma, no vuelve a significar el cuerpo a la manera tradicional de sustancia, sino que, al contrario, el cuerpo sería ante todo, esa extensión y exposición unida al alma. Por esto, el cuerpo en la experiencia del tacto y del tocar, se proyecta desde la exterioridad como un lugar otro en con-tacto con el sentido: el lugar del cuerpo es el tener-lugar del sentido. Si es precisamente, la noción de sentido nanciano, en tanto condición de doblegamiento del sentido significante – culturalmente aceptado y socializado- y de alguna forma, un contrapunto a la razón, en la medida de “hacer perder pie” al pensamiento como tradición y condición de conocimiento, es que llevado al límite y puesto fuera de sí, el sentido general se transforma en el sentido fuera del sentido significante, significado y referente. Como sostuvimos en su momento, el sentido no sería sino el tacto de aquello indecible por la palabra o inmaterial de los cuerpos: el sentido es el tacto del sentir. En palabras de Nancy, en la relación sintiente/sentido, en la unidad espaciadora de su contacto, el sentido implica una relación bajo la forma del “estar-afectado-por, y por consiguiente del ser-afectable-por o del ser-pasible-de (cuya intelección, y cuyo sentido inteligible, no son a fin de cuentas sino una modulación o una modalización, inclusive una afección del afecto mismo). La afectabilidad constituye una presencia sensible, no como una mera virtualidad, sino que como un ser-en-sí-siempre-ya-tocado, tocado por la posibilidad de ser tocado”¹³⁹.

Se puede entonces concebir el alma como el límite y la extensión de un cuerpo cifrado y nombrado. El alma expone y extiende el cuerpo en el lugar de su sentir. El cuerpo en su exposición y extensión, nos señala y nos ubica en la existencia de él, en el alma como el hecho de su existencia. Este cuerpo no referido, este segundo cuerpo no

¹³⁹ Nancy, Jean Luc. *Tocar, Sentido y Arte*. En www.blogger.com/email-post.g?blogID=6976041868126494047&postID=2245614322840494791 (Revisado en Noviembre del 2012)

observable señalado anteriormente por Merleau – Ponty, interrumpe al tacto del alma, de la exterioridad del sentido, al sentido del tacto –al sentido en el sentido del sentir- el cuerpo sin signatura, el cuerpo situado en el mundo y en la experiencia de estar reconociendo el mundo desde lo sensible de su sentir.

Sistematizando estas argumentaciones, se pueden sostener las siguientes ideas matrices:

1.- El alma es la forma de un cuerpo que se relaciona desde otro lugar como consigo mismo, es decir, el cuerpo entra en relación con otro cuerpo que se prolonga más allá y a partir de él. Cuerpo extra cuerpo, cuerpo excrito desde el alma.

2.- El cuerpo se conoce en cuanto que es alma o está de una íntima forma unido a ella.

3.- El alma se conoce así como extensión, a través del cuerpo y según la extensión de éste.

Es en este aspecto que Nancy pone en cuestión la Fenomenología, y en particular, lo referido al tocar por Merleau-Ponty. Cito a este último: “un cuerpo humano está aquí cuando, entre vidente y visible, entre quien toca y lo tocado, entre un ojo y el otro, entre la mano y la mano se hace una especie de recruzamiento, cuando se alumbra la chispa entre el que siente y lo sensible.”¹⁴⁰. Esta suerte de llamamiento que provoca el concepto de tacto en Merleau-Ponty, puede coincidir con la deconstrucción en la medida que el sujeto en afección es un sensible afectado en su relación con las cosas y el mundo circundante. Es tocado por aquella experiencia del sentido convencionalizado. Como ha sido la tónica de Occidente en los últimos cinco siglos, lo convenido se representa y se

¹⁴⁰ Op. Cit. Merleau-Ponty, Maurice (1977). *El Ojo y el Espíritu*. p. 18

comunica desde el lenguaje y sus signos construidos desde matrices epistemológicas y conceptuales las cuales determinan la forma histórico-cultural que asume el lenguaje, el habla y la escritura en su relación s gnica con el sujeto y con la realidad que internaliza. Por este mismo hecho, lo que distancia el argumento del tacto entre la filosofía deconstructiva y la fenomenológica es que precisamente el cuerpo puede ser también pensado fuera de las operatorias sígnicas tradicionales. Si en lo fenomenológico el cuerpo es estructurado remitiéndolo al sentido de la interioridad de las cosas mediante los fenómenos que aparecen a la conciencia de lo dado o donado por éstas, se trata entonces de inspeccionar eso que es dado –lo que Husserl ya nombraba como la cosa misma- que se piensa, que se habla y que se escribe, procurando evitar cualquier determinación tanto sobre la relación que relaciona el fenómeno con el ser del cual es fenómeno, como sobre la relación que une al sí mismo para quien es fenómeno. Con el supuesto de Merleau-Ponty que las cosas se encarnan en el cuerpo, como una manera de interiorizar la experiencia vivida, supone entonces un ir a la conciencia para descifrar lo que el fenómeno demanda en su presentación tal como se ofrece frente a la visión del sujeto. Con estas ideas se presume entonces que la cosa revelada al vidente llega a la conciencia como conciencia que algo demanda la atención del vidente. En otras palabras significaría que la conciencia es intencionalidad lo cual conlleva a interpretar que todo objeto, todas las cosas y sus conceptos son objetos para una conciencia que da sentido a los fenómenos referidos al cuerpo y a la existencia. Los fenomenólogos dirían al respecto que si estamos frente a las cosas tendríamos que ser capaces de encontrarnos con ellas de alguna manera. Si en la visión el encuentro con las cosas manifiesta el contacto con su realidad corpórea basta entonces tomarlas así como se presentan a la conciencia del vidente. La conciencia aludida en estos argumentos, necesita una forma de interiorizar las cosas como dadas a ella. Los sentidos corporales serán por ende los medios en que la conciencia realiza la encarnación con las cosas dadas y no pre-dadas con anterioridad

por las grillas de lectura que la cultura ha inscrito de generación en generación. Finalmente si el sentido de las cosas llega al sujeto no será sino por medio de su reconocimiento objetivo: sentir que aquello que se inspecciona por la visión hace sentir que se siente una afirmación que reconoce sus signos y su posterior significación. Quizás el distanciamiento entre las suposiciones fenomenológicas y deconstructivas –y por lo mismo una forma que pueda permitir una puesta en diálogo- radique en que los signos que se descifran del sentido que provoca la internalización de las cosas en el cuerpo no sea sino una forma de remitir las cosas al sentido como una interioridad, como un desde adentro descifrado por la significación. Lo deconstructivo pone el sentido fuera del signo como forma de hacer sentir el fenómeno como su propio inverso, es decir desde la extrañeza del sentir que es tocado por algo que da sentido desde una condición no descifrado, indecible, no dicha y no pensable sino que sensible siempre renovada, siempre expuesta y espaciada que toca el cuerpo desde su sentir como fenómeno. El cuerpo sería en este sentido una especie de remisión desde el afuera que él es desde aquel adentro que ha dejado de ser por su exposición. Como diría Nancy: “en lugar de ser en extensión, el cuerpo es en expulsión hacia su propio interior, hasta el límite en que el signo es abolido en la presencia que representaba”¹⁴¹. Si la palabra encarnación fuese susceptible de deconstruirla, tendríamos que señalar que el cuerpo sólo encarna una cosa: la contradicción de no poder ser cuerpo sin serlo de una conciencia y pensamiento que lo descorporaliza en la intencionalidad de significarlo culturalmente.

¹⁴¹ Op. Cit. Nancy, Jean-Luc. Corpus, p. 53

Retomo a Merleau-Ponty para finalizar estos razonamientos y señalo cuestiones precedentes citadas a pie de página:

Si mi mano izquierda toca mi mano derecha y quiero sorprender bruscamente, con la mano derecha, la actividad de mi mano izquierda, esta reflexión del cuerpo sobre sí mismo fracasa siempre en el último momento: en el momento en que, con la mano derecha, siento la izquierda, y en la misma medida en que la siento, dejo de tocar la mano derecha con la izquierda. Pero este fracaso de último momento no quita toda su veracidad al presentimiento que yo tenía de poder tocarme en el acto de tocar: mi cuerpo no percibe, pero está como construido en torno a la percepción que a través de él realiza; toda su disposición interior, sus circuitos sensorio-motores, las vías emergentes que controlan y desencadenan los movimientos parecen prepararlo para una percepción de sí mismo, aunque no sea nunca a sí mismo a quien percibe o quien lo percibe¹⁴².

Se podría pensar el cuerpo como un lugar en donde la interioridad sensible del sujeto –como ser consciente de su proximidad a las cosas y al mundo- hace latente en el sujeto una opción vital y un verdadero reconocimiento de estar en el mundo y no solamente frente, ante o delante de él. Dicha opción para la fenomenología, me permite plantear una serie de interrogantes como forma de entender el proceso de significación que el sujeto realiza en el mundo. El cuerpo bajo esta perspectiva ¿puede recuperar el mundo como lo percibe en la experiencia vivida?, ¿pueden las cosas vivir en nosotros como tantas otras experiencias?. Este sentido de ser –en- el- mundo ¿permite reconocer un cuerpo que encarna un mundo para constituirse como ser para el mundo?. Con estas preguntas, entendemos al cuerpo como una trayectoria de experiencias que recorren lo

¹⁴² Op. Cit. Merleau-Ponty, Maurice (1970). *Lo Visible y lo Invisible*. p. 26

vivido. Por este motivo, el cuerpo fenomenológico mira y percibe el mundo en la encarnación de las cosas que se presentan como fenómenos del mundo –las hace carne en su encarnación-. La vivencia se realiza y se nos presenta ahí, ya que nuestros sentidos permiten acceder a las “cosas” como habitándolas y reconociéndolas. Con esta inspección el cuerpo toma conciencia del mundo y lo aprehende para sí. En este sentido, la sensación que se siente ante las cosas interiorizadas tiende a ser intencional ya que el cuerpo encuentra en lo sensible la puesta en marcha de una especie de reflexión, una captación de sí para sí. Esta captación convierte al cuerpo en el vínculo del yo y de las cosas percibidas por él. Para el pensamiento deconstructivo cualquier posibilidad de nuevas significaciones, tendrían que revelarse a partir de la exposición del sentido del cuerpo, del sentirse tocado por el cuerpo y sus infinitas posibilidades. Como mencionamos anteriormente, si el sentido es el tacto del sentir más allá de las referencias significantes, en otras palabras, podemos dejar expuesto el sentido para que el cuerpo se constituya en el espacio de apertura del sentir por el cual queda extendido hacia los propios límites de las significaciones. El punto de encuentro de ambos postulados filosóficos serían todas las suposiciones que pueden establecerse con relación a la pregunta ¿qué es un cuerpo?. Quizás para la Fenomenología la premisa sería: *escribese sobre el cuerpo vivido*. Para la Deconstrucción la formulación se orientaría desde: *escribese el cuerpo desde su sentido expuesto*. He ahí la posibilidad de diálogo entre estas distantes posturas filosóficas: pensar el cuerpo como un sentir o sentir el tacto del pensamiento fuera del alcance convencional.

Si asumimos que aquel “algo como de afuera” nos toca, la experiencia del sentirse tocado o tocarse no puede cerrarse en la interioridad del sujeto que evidencia el hecho, sino, con Nancy, se tendrá que entender que cualquier experiencia del sentir, del tocar, del ver, de los sentidos, han traspasado un límite que

demanda del sujeto el estar en una exterioridad para sentirse tocado o visto. Por esto, el toco tocar, siento sentir en una transitividad pasiva, inició su recorrido desde el lugar del no lugar del límite ya que por algo lo extravía y lo des-borda. Dice Nancy que el alma es el estar fuera del cuerpo, de un cuerpo, de mi cuerpo, y en ese estar fuera es donde aparece su interior. En palabras del autor: "Un cuerpo es sentir, pero sentir en tanto que no hay sentir que no sea un sentirse. Para sentir hace falta sentirse sentiente (...) Cuerpo quiere decir muy exactamente el alma que siente el cuerpo. O, el alma es el nombre del sentir del cuerpo"¹⁴³.

Por tanto, "¿qué hay que sea más común que los cuerpos?. Antes que cualquier otra cosa "comunidad" quiere decir la exposición desnuda de una evidencia igual, banal, sufriente, gozadora, temblorosa."¹⁴⁴ Es esta definición de cuerpos puestos en común, la que nos representa como cuerpos situados en el mundo, cuerpos que toman forma al relacionarse con los otros y en los otros. Precisemos en este contexto, lo que para Nancy sería la noción de Forma: Esta quiere decir "que el cuerpo se articula, no en el sentido de la articulación de los miembros del cuerpo, sino en relación con otra cosa que él mismo. El cuerpo es una relación con otro cuerpo- o una relación consigo mismo"¹⁴⁵. Por esto, el cuerpo, es para mí mismo y para conectarme con el mundo, para abrirme y cerrarme ante él, es lo que me entrega al mundo y el mundo se entrega a mí a través de mi cuerpo. Es una relación excitante que le da sentido al ser individual, al estar en constante estimulación por ser parte de este mundo.

¹⁴³ *Ibíd.*, p. 105

¹⁴⁴ *Ibíd.*, p. 62

¹⁴⁵ *Ibíd.*, p. 77

Este verdadero espaciamento o manera en que los cuerpos se encuentran extensos, no en el sentido material y físico exclusivamente, sino expuestos al tacto, en el borde externo del límite de las significaciones, permite que los cuerpos sean seres existentes, no masas compenetradas, sino cuerpos espaciados sintiendo el sentido del tacto, uno en relación al otro, expuestos al espacio -(a)realidad-, en fin, tocándose en la colectividad. Es la individualidad de cada cuerpo, su espaciamento, la separación de un cuerpo con otro, el que hace que los cuerpos existan dentro de la colectividad. “Dos cuerpos no pueden ocupar simultáneamente el mismo lugar. O sea, vosotros y yo no podemos estar al mismo tiempo en el lugar donde escribo, en el lugar donde leéis... pues no existiría dicho contacto corporal, sin su separación”¹⁴⁶.

El mundo de los cuerpos es el campo que permite que los cuerpos existan en su individualidad y en la colectividad, teniendo espacio entre un cuerpo y otro, para acercarse y distanciarse en una constante relación de con-tacto. Pues así el mundo de los cuerpos no sólo corresponde a un espacio como metáfora, sino que es un espacio visible y tangible, un espacio real donde se puede tocar y ver a los cuerpos que lo conforman. Lo tangible y visible lo hacemos nosotros, un cuerpo junto al otro, en comunicación, en relación. La unión de cuerpos en el mundo, inaugura un lugar donde los cuerpos habitan en una relación de contacto corporal constante, pues conscientes o no conscientes, siempre estamos en contacto, desde el ser con otro ser del mundo. Lo común entre los cuerpos es que poseemos un cuerpo que puede entrar en contacto con otro a través del movimiento, somos cuerpos en movimiento. El lenguaje entre los cuerpos en movimiento es el contacto entre ambos, un contacto de cuerpo a cuerpo, de piel a piel, un rozar contra

¹⁴⁶ *Ibíd.* p. 46

otro. Un lenguaje corporal, donde se percibe, comprende, se entiende y doy a sentir con el cuerpo la relación con otros.

No existe unión más sensible que ésta, la de ser cuerpos en conjunto e individuados, la posibilidad de entrar en el cuerpo del otro, estar perfectamente en él por un código en común: nuestra existencia como seres corporales. Con el cuerpo habitamos el mundo y esto es una particularidad que poseemos como comunidad humana, como seres del mundo. Cuerpos que existen porque cobran existencia al estar en sí mismos y para otros, entrando en ellos, tocándose y siendo tocados, comprendiéndose y siendo comprendidos, sostenidos, identificados y sentidos por otros cuerpos vivientes. Para Nancy, “un cuerpo, dedicado a estremecerse al tacto de tantos acercamientos, de tantos extremos comunes y distintos de todos los cuerpos, extraños como son todos, tan próximos, tan íntimos, tan absolutamente próximos y lejanos”¹⁴⁷. Un contacto que estremece, que eriza la piel, que penetra el interior hasta cautivar todas las partes extra partes. Esta cercanía de un cuerpo junto al otro -y en el mismo instante- esa lejanía de entrar en mi propio ser para observar cómo está siendo tocado, cómo cada parte de mi cobra vida en ese contacto, en ese roce, en esa caricia. Una verdadera comprobación que somos cuerpos llenos de existencia en la proximidad con otros cuerpos.

Entre cuerpo y cuerpo, existe el límite de lo expuesto en nuestra propia exposición: La piel. Cuerpo y piel, delimitan toda nuestra corporalidad -cualquier parte está cubierta con la piel- nos protege, nos siente, nos distancia o nos acerca, nos somete o nos enferma y en consecuencia, nos da la impresión que existe un/el mundo alrededor y dentro de nuestro cuerpo. La piel corpora la realidad que vivimos, es decir, sentimos el mundo desde nuestro propio límite corporal. Al tocar algo, la piel no indica si la cosa es

¹⁴⁷ *Ibíd.* p. 78

desconocida o conocida, sino que las cualidades de lo sensorial se concentran en nuestra piel. Todas las impresiones que recibimos a través de los sentidos de la vista, del tacto, del oído, etc., llegan al cerebro a través de las terminaciones nerviosas. Lo mismo ocurre con la piel. La epidermis, contiene muchas terminaciones y receptores por todo el cuerpo. Nuestro cuerpo transmite y proyecta por la piel, la experiencia de estar en el mundo. La piel por lo tanto, nos separa del alma y nos limita con ella en el mundo. La piel es tocada por lo sintiente ya que el alma nos mantiene el cuerpo sintiente. El sentido del sentir que el tacto ha provocado en los cuerpos se desplaza por toda nuestra piel, que sin duda ha sido tocada por el alma, y el alma a su vez, ha sido sentida por la piel. Simplemente el cuerpo se toca en la piel como el sentir del tacto del alma. “Un cuerpo es lo que empuja los límites hasta el extremo, a ciegas, tentando, tocando por lo tanto. ¿Experiencia de qué?. Experiencia de sentirse, de tocarse a sí mismo. Pero al tocarse a sí mismo, la experiencia de tocar es lo que en cierta manera es intocable, ya que el tocarse uno mismo no es como algo tangible que se toque. El cuerpo es la experiencia de tocar indefinidamente lo intocable, pero en el sentido en que lo intocable no es nada que esté detrás, ni un interior o un adentro, ni una masa, ni un Dios. Lo intocable es que eso toca”¹⁴⁸.

Finalmente, complementamos el término de este apartado, con esta elocuente cita del filósofo francés, la cual pone en evidencia la condición deconstructiva del “aparecer” como acontecimiento:

Aquí está el límite de una fenomenología: a la discreción tajante –y cortante- de un fondo que se retira y vuelve a trazarse en formas, no puede responder el solo tema de un “aparecer”. O bien debe tratarse de un aparecer del aparecer mismo –pero ya no es justamente un aparecer-

¹⁴⁸ *Ibíd.* p. 110

, de una venida a la presencia más antigua que toda salida a la luz, de una venida al mundo, y de una significancia más antigua que cualquier intencionalidad dadora de sentido. En verdad, no se trata ni de una donación, ni de una intención, y ni siquiera de una significancia. La venida al mundo no es siquiera una venida. El mundo es simplemente patente, si con ello se puede dar a entender una aparición que no aparece, en que ninguna inmanencia de sujeto haya precedido a su trascendencia, y ningún fondo oscuro a su luminosidad¹⁴⁹.

Comento con una interpelación: ¿qué se nos aparece entre la unión cuerpo y alma? ¿es un aparecer como acostumbramos a definir la palabra?. Sin lugar a dudas, la venida de una presencia, del sentido como interrupción del sentido de la palabra misma sentido, el sentir como el tacto de una presencia, en fin, lo que aparece entre estos dos cuerpos, entrelazados de sentires, no es sino el sentido del aparecer como la proximidad de un nuevo parecer de sentido en su posibilidad de nuevas significaciones, interpretaciones y representaciones. Por este motivo, el pensamiento como tradición del entendimiento y como un infalible verosímil del conocimiento, tiende a confrontarse con el sentir, aparecido desde la afección y desde la emoción de sentirnos tocados por la extrañeza del estar en movimiento con los otros cuerpos: conmocionados, con-movidos y llenos de existencia.

CUERPO AL TACTO DESDE LIGHTS IN THE CITY

El título de este apartado relaciona directamente dos cuestiones fundamentales en la obra de Alfredo Jaar que justifican la reflexión filosófica en torno al cuerpo y su posibilidad de presentarlo como una forma de interpelar de manera crítica las

¹⁴⁹ Nancy, Jean Luc. *Las Musas*. Op. cit. p. 50

condiciones sociales de producción. En este contexto, dicha relación nos pone frente a una problemática al interior del campo del arte referido por una parte, al espectáculo que provoca cierto tratamiento e intencionalidad productiva en las imágenes artísticas en su relación con el espectador, y por otra, la complejidad que subyace en los gestos estéticos que algunos creadores instalan en sus obras como vectores de distanciamiento y fractura en visibilidades aparentemente contradictorias para el observador. Jaar se encuentra ligado al campo del arte precisamente mediante una operatoria programática del disenso en sus instalaciones. Noción utilizada en muchas oportunidades por el filósofo Jacques Rancière para referirse a un problema no menor en la producción del arte contemporáneo: la desilusión que ha provocado la imagen cada vez que en su relación con el arte, el producto artístico naciente está en complicidad con los medios de circulación y transacción del mercado capitalista. Si pensamos además en la vinculación que la estética posee con el disenso, su punto de encuentro radica en el gesto político que aparece frente al observador. Por tanto, no es que el arte sea político a causa de los mensajes ideológicos que comunica en su definición del estado o de la visión de sociedad que aspira construir. Tampoco por la manera en que representa las estructuras, los conflictos o las identidades sociales en disputa ideológica. Es político en cuanto al distanciamiento que toma respecto de cualquier institucionalidad. Además lo político de las obras se estructura no sólo a través de las creaciones o producciones en sí, sino en lo que comunican dichas manifestaciones artísticas en un espacio y tiempo específicos. En consecuencia, estas formas de producir obra, son políticas en tanto que sus haceres estructuran formas de visibilidad que reenmarcan el entretejido de prácticas, maneras de ser y modos de sentir y decir en contextos determinados. Es en este sentido que la obra *Lights in the City* instala la urgencia de transformar aquellos cuerpos marginales, en luces, destellos y brillanteces para representar todas las presencias de la pobreza que incomodan la ciudad o cualquier urbe moderna. No está demás señalar que para los

países capitalistas con alto grado de desarrollo (en Norteamérica y Europa entre otros), la mirada crítica hacia los países del tercer mundo radica precisamente en la imposibilidad que estos han tenido para superar la pobreza y la vulnerable presencia de políticas de equidad para la estabilidad social y cultural. Este hecho se manifiesta concretamente como un permanente recordatorio de la condición de subdesarrollo que estos países representan.

Por este recordatorio permanente la obra aludida, permite iluminar lo no visible de la pobreza como una manera de inscribir en torno a dicha luminosidad la ausencia del otro, de lo otro y en consecuencia, no la ausencia del cuerpo como objeto de la representación, sino la ausencia de todo cuerpo que evidencie la marginalidad, la postergación económica y la exclusión social.

Con todo lo expuesto, la producción de Alfredo Jaar, se inscribe en la complejidad del arte contemporáneo en virtud de la considerable multiplicidad de propuestas que se agrupan bajo esta noción, ya sean vanguardistas tendencias representacionales o anti-informalismos que desbordan la manera usual de entender el arte y su representación (podrían nombrarse como ejemplo de estas tendencias: las performances de Lygia Clark, las manifestaciones de los activistas vieneses, las intervenciones callejeras de Oleg Kulik, el transformismo corporal de Orlan, las escenográficas fotografías de Jan Saudek, las instalaciones corporales de Marc Quinn, entre muchos otros.) Los fundamentos político-estéticos de Jaar logran entrar en la existencia cotidiana para reordenar los códigos y gestos que constituyen y configuran las relaciones sociales modernas. Para el campo artístico contemporáneo, la forma explícita de la obra o las creaciones producidas por artistas como Jaar, no existen si no es a través del otro porque es el otro quien posibilita su existencia y construcción para el observador.

Es quizás esta idea en donde radica la efectividad de la obra del artista estudiado ya que en aquello consiste su dialogo con los contextos de instalación y el público. Al igual que otros artistas contemporáneos que desmarcan con sus obras al cuerpo -como estrategias biopolíticas en espacios de interacción¹⁵⁰-, la estética poética y política de Jaar propone como eje el diálogo, la intersubjetividad y el carácter indiscutiblemente relacional y participativo con el observador. Podría sostenerse que corresponde a una producción de arte que se fundamenta a sí misma como comunitaria para una comunidad prácticamente cegada por la vorágine tecnológica y sus imágenes fetiches. Con este tipo de formas estéticas y representacionales, las creaciones artísticas han evidenciado explícitamente lo impresentable o irrepresentable de ciertos temas sociales pendientes como la otra cara del capitalismo o de todo sistema que atente contra la dignidad humana. Para pensar en un arte de lo impresentable hay que hacer venir aquello impresentable desde otra parte que desde el arte mismo. Hay que hacer coincidir lo implícito prohibido como representación y lo imposible de presentar como obra de arte, ya sea por la contradicción que provoca en el sistema imperante como por la perturbación que suscita en lo políticamente correcto. Una comunidad del sentir, en términos de Rancière, es sin duda alguna aquella que hace posible considerar al arte una parte fundamental de la estructura social. Para este filósofo los factores que intervienen en las determinadas prácticas creativas del disenso se encuentran vinculados con formas de visibilidad y modos de inteligibilidad específicos para cada contexto de instalación, en los cuales, como ya mencionamos, confluyen la historicidad del fenómeno en cuestión, el campo artístico e incluso la idea de que en ese momento la moda sobrepasa al artista en tanto productor de obras para experiencias estéticas distintas. El problema no es saber si se puede o se

¹⁵⁰ Para profundizar la relación entre la producción artística contemporánea y la noción de biopolítica, remito al lector a un texto escrito por el filósofo chileno Rodrigo Zúñiga "La Demarcación de los Cuerpos", editado por Metales Pesados Ediciones, 2008. Señala Zúñiga: "El libro es una propuesta para pensar la articulación biopolítica que opera en algunas manifestaciones artísticas, particularmente en aquellas que asumen estrategias de participación, de intervención material o de demarcación soberana sobre los cuerpos."

debe o no representar, sino qué se quiere representar y qué modo de representación se elige para provocar una reflexión en la propia interrupción cotidiana que manifiestan las instalaciones que demandan un comentario público por su disenso.

Con los comentarios anteriormente expuestos y relacionando las reflexiones en torno al cuerpo y a la obra del disenso en Jaar, sus creaciones están expuestas a partir de mensajes, frases, signos y huellas, que son escritas en todas y con todas sus partes, desde la interioridad sensible de los cuerpos en obra hasta las maneras en que el artista comunica en los receptores aquel mensaje intencionado. Espacio de sentido técnico y proyecto concreto que no permite una tradición conceptual, ni menos un “algo” esperado en sus proyectos artísticos. Sin embargo, el con-torno del cuerpo en la producción de la obra elegida (*Lights in the City*), escribe el en-torno del tacto en todos los cuerpos fuera del cuerpo. Los cuerpos en las instalaciones, se palpan y se encuentran, se tornan y se trastornan. Cuerpo excrito, cuerpos que viajan en un toque rumbo a la piel de cada observador. Su excripción es posible reconocerla como huella, rastro y lejanía de un todo único y plural que toca al espectador o sujeto observante, fuera de todo margen de entendimiento pero dentro de toda sensación que siente el sentir de la apertura. Como dice Nancy, el cuerpo da lugar a la existencia, a esas existencias presentadas como obras de arte. Ese “algo distinto” excrito como existencia, esas diferencias de algo distante, que más que aquello que pueda identificarse en la distinción y en la diferencia de su nombramiento, se aparece desde su indecibilidad, desde su exterioridad y desde su propio espaciamento de sentido en los márgenes de la materialidad y en los límites de la significación que se ofrecen y se exponen al espectador. ¿Es posible pasar por alto el mundo de los cuerpos o de la obra como cuerpo sin retirarse de lo visible?. En esta operación, se provoca una materialidad productiva, una suerte de conmemoración susurrante de la propia existencia ya que la obra como acontecimiento, inscribe el cuerpo

que se nombra desde la corporización de los pobres del presente. El observador lo recibe y se enmudece.

Con esta aparición de cuerpos (en obra), no es posible un discurso que conceptualice y defina lo posible de encontrarse entre los cuerpos, quizás como el genuino sentido de ser y estar en presencia en el mundo junto con otros. Para Nancy, “la significación se vacía precisamente porque cierra su proceso subjetivo: no tiene por sentido más que a sí misma, en su inercia, es decir, a la vez su propio deseo, su propia proyección, su propia distancia de representación (...)”¹⁵¹ Por esto, en la obra de Jaar, la representación a distancia –no solamente en “Lights in the City”, sino también en obras ya citadas “Señales de Vida – 2000”, “Sköghall Konsthall – 2000”, “El “Lamento de las Imágenes – 2002”, “El Silencio de las Imágenes – 2006”, entre otras.-, la experiencia de los cuerpos en obras proyectados en la luz y expuestos hacia la espacialidad de trayectorias insospechadas, permiten revelar ante el mundo de los espectadores, un tacto de la exposición de los cuerpos, a través de sus sentidos dispuestos a internalizar la poética de la obra.

Lo analizado en los fundamentos preliminares de esta investigación y las argumentaciones precedentes, nos permite entrar en el sentido del cuerpo en la obra *Lights in the City*. Recuerdo al lector, lo señalado en ese momento introductorio del texto:

La instalación *Lights in the City*, correspondió a un proyecto artístico, realizado por Alfredo Jaar, en el año 1999, en la ciudad de Montreal. Esta obra consistió en una intervención pública, que utilizaba un dispositivo de iluminación sobre un edificio monumental (Cúpula del Marché

¹⁵¹ Nancy, Jean Luc (2003). *El Olvido de la Filosofía*. Madrid, España: Arena Libros, p. 48

Bonsecours), al interior de uno de los sectores urbanos más recordados de la ciudad -el monumento arquitectónico, fue en su momento, el lugar del parlamento canadiense-. Jaar concibió la brillantez de la cúpula, como un momento “pregnante”, que recordaba a cientos de hombres desposeídos y sin hogar en una de las ciudades más desarrolladas del mundo. Este recordatorio, que actuaba como huella y testimonio de la indolencia, se vinculaba con la iluminación de la cúpula, a través de un dispositivo instalado en algunas hospederías cercanas al edificio señalado. Cada vez que los “homeless” de Montreal, pulsaban un interruptor desde sus propios sitios de residencia, se iluminaba inmediatamente la cúpula del monumento con un flash rojo. La invitación para pulsar dicho interruptor, iba acompañada de un texto declarativo que señalaba los principios de humanidad que justificaban la acción de visibilización de cada uno de esos hombres. Para el artista, una forma de hacer aparecer los cuerpos de la marginalidad y la pobreza desde su propia invisibilidad y silencio.

Cada elemento creativo y expuesto de las obras de Jaar, está destinado a depositar un mensaje en cada cuerpo presente, para despertarles una sensibilidad interna que los hará vivenciar la experiencia sensible de ser tocados desde un lugar de los cuerpos. Entremos en las conjeturas de esta experiencia sensible, con una certeza: sentir el llamamiento del tacto desde la instalación. Vuelvo a explicar la hipótesis de trabajo y que justifica este análisis:

La obra *Lights in the City* de Alfredo Jaar, puede suponerse como la exposición de una de pulsión de luz, una especie de luminosidad gestual-sensible que interrumpe la cotidianidad del transeúnte por el destello proyectado desde el edificio de la instalación. Desde aquel lugar, se fundaría una posibilidad de advenimiento del cuerpo en la luz, del cuerpo/luz como el tacto del sentido. Al respecto cabe señalar que los textos escritos en

torno a Jaar y su producción artística -ya sean éstos especializados y disciplinares como periodísticos e informativos- han significado un aporte sustancial para poder dimensionar y valorar la forma en que las creaciones han sido concebidas, como a su vez el impacto que han producido sus intervenciones en los espacios públicos y en las instancias de exposición institucionales (museos, galerías, bienales, etc).

Estas ideas permiten entrar en el sentido de la obra *Lights in the City* como una manera en que el sentir del espectador es tocado por la forma en que Jaar interpela la cotidianidad. Desde aquella experiencia visual, se evidencian nuevas posibilidades de pensar el sentido de ésta y también como una suerte de especulación que transforma la luminosidad de la creación –recordando la marginalidad en Montreal- como el sentido de un aparecer de cuerpos expuestos a nuevas sensibilidades en su representación. En este contexto, se tensiona el resplandor visible de la obra, para transitar el cuerpo en su exposición y en su distancia al imaginario convencional en la recepción de las obras de arte. Por este mismo hecho, la acción de tocar y ser tocado al límite como argumentamos anteriormente, se caracteriza por ser una entrega de un cuerpo que expone su ser íntimo a los demás cuerpos, es un gesto de apertura y exposición del ser sensible donde a través de la obra, el artista comunica desde un lenguaje sintiente. El efecto que esta acción logra, es la provocación del sensible interno de los observadores, para que logren sentir y conmoverse con lo que expresa el creador, que expone también su ser sensible para compartir su experiencia emotiva a través del toque de la obra. Ofrece su cuerpo para que sea percibido y acogido por un mundo de cuerpos sensibles. En *Corpus* Nancy sostiene al respecto:

El modo en que los cuerpos se ofrecen entre sí, son la puesta en el mundo, la puesta en el borde, la glorificación del límite y del resplandor. Un cuerpo es una imagen ofrecida a otros cuerpos, todo un corpus de imágenes que pasan de un cuerpo a otro, colores, sombras locales, fragmentos, granos, areolas, lúnulas, uñas, pelos, tendones, cráneos, costillas, pelvis, vientres, meatos, espumas, lágrimas, dientes, babas, fisuras, bloques, lenguas, sudores, licores, venas, penas y alegrías, y yo, y tú¹⁵².

Esta exposición es una presentación que evidencia la sensibilidad del artista cómo un cuerpo capaz de conmoverse, emocionarse y estremecerse con lo que percibe de sí mismo y del mundo.

La acción de entrega del toque de un sensible a otro resuena en todo el ser comprometiendo carne, músculos, órganos y huesos del cuerpo, además de la mente, recuerdos, pensamientos, ideas e imaginarios para disponerse a ser estremecido con lo que los toca desde su espaciamento. Este resonar causado por un toque nos hace recuperar nuestro ser sensible y por qué no decirlo, a veces oculto y desatendido dentro de tanta materialidad y consumo actual.

Volviendo a Jaar, la sensibilidad que nos toca desde la exposición de la obra *Lights in the City*, precisamente toca lo visible de la invisibilidad del aparecer de los cuerpos marginados, ya que en su entendimiento, el pensamiento queda suspendido sobre el afuera del sentido mismo que nos toca desde la cúpula. En esta operación, se provoca una materialidad productiva ya que la obra como acontecimiento, inscribe el cuerpo que se nombra en la corporización de los pobres del presente. Nos hace escapar del mundo mecánico para entrar en un mundo de imaginación, de afectos y emociones

¹⁵² Nancy, Jean-Luc. “*Corpus*” Op. Cit. p. 92.

que nos permiten encontrarnos con la esencia pura, esa que nos conecta con el universo, con la naturaleza y con los demás cuerpos. Esta es la belleza del efecto de tocar y de tocarse, para encontrarnos con nuestra esencia sensible y perceptiva.

El cuerpo es un cuerpo de gozo y de pesar, por ser sentido y tocado al exponerse ante el mundo que lo observa, lo rechaza o lo acoge con sus miradas, exponiéndose en cada cuerpo expectante, que se sensibiliza al sentirlo en su goce de entrega y presencia, o en su dolor y marginalidad invisible: una relación de cuerpos que se dirigen hacia sensibilidades que dan sentido al ser interno de cada cuerpo del mundo. Cuerpos que se ponen en movimiento al hacer efecto de su extensión en otros cuerpos que se vinculan con el mundo como seres sensibles que comparten el contacto. Con relación al gozo del cuerpo, Nancy señala que “el cuerpo goza de sí en tanto que éste sí es gozado (que gozar/ser gozado, tocar/ser tocado, espaciar/ser espaciado constituyen aquí la esencia del ser). Sí mismo de una parte a otra extendido en la venida, en la idas y venidas en y al mundo”¹⁵³. La acción de expandir nuestro ser, exponiendo nuestro sensible para dirigirlo a otros seres que perciben desde su sensibilidad, es una realidad que delata al cuerpo en su existencia en el mundo.

Con todo lo anterior, nuestra reflexión debe poseer un anclaje, una aproximación a los elementos expuestos, que justifiquen nuestra cercanía con el cuerpo en la obra de Jaar (visto tanto desde la descripción de la misma en referencia, como desde la hipótesis investigativa). Nos referimos a la constitución del cuerpo que se vincula estrechamente con el mundo representado y expuesto en estas obras. *Lights in the City* en particular es un pre-texto para pensar el cuerpo y todos aquellos que son arrojados por la luminosidad de la cúpula al firmamento. Una forma en que la poética de la creación

¹⁵³ *Ibíd.* p. 90

instalada, re-escribe una escritura indescifrable para el entendimiento. Quizás la seña que provoca la luminosidad como manera de escribir en su exposición, cuerpos de la invisibilidad e imperceptibles por la razón. El cuerpo es pensado también como condición de su lejanía a lo pensable. Claro está, que el cuerpo presentado en dichas condiciones se manifiesta quizás de mayor manera, en las construcciones de obra que realiza el artista. En Jaar el cuerpo está presente en su invisibilidad. En ese presente están convocados todos los cuerpos sin tiempo, en este tiempo es necesario ser tocado por la gravitación y suspensión de todos los cuerpos. Nuestro asombro: el que podamos tocar lo intocable del cuerpo en la materialidad observada de la obra: sentir nuevos pensamientos en la desnudez de la obra. En palabras de Nancy:

El pensamiento desnudo se remite a sí mismo para acercarse a la presencia desnuda. Debe realizar su oficio –este acercarse, este sopesar y tocar eso que se presenta- sin vestido ni adorno de un sentido concebido desde afuera (cualquier representación de un mundo envuelto y cubierto de sentido). Pero es así un pensamiento que, una vez desnudo de todo ropaje, escapa también así mismo, se ve despojado, desprovisto incluso de un objeto determinado, expuesto a un sin objeto sombrío, violento e inquietante como el afuera de un mundo, desprovisto de afuera, es decir, como “un adentro” que no se abre en una interioridad, sino en la co-presencia de todo lo que es, en el mundo como una com-posición cuyo com no soporta nada más que la desnudez de un estar lada a lado, sin esquema ni razón de la composición¹⁵⁴.

¹⁵⁴ Nancy, Jean Luc. *Desnudez*. en www.filosofíaytragedia.com/cursos/nancy.pdf (Revisado en Diciembre del 2012)

En aquel lugar de Montreal el aparecer de la obra citada no se representa manifiestamente en la literalidad de lo expuesto. Es cierto que el espectador observa elementos de la obra que objetivamente se exponen de manera reconocibles y evidentes ante las vista, también es cierto que en la conjunción de dichos elementos existe un resto por descifrar que no quedan declarados en su evidencia. Las interpretaciones que el observador puede realizar en torno a la ubicación de la obra en ese edificio y su relación con la iluminación de la cúpula, se comportan como enunciaciones de un trayecto por desentrañar. Por esto mismo la propuesta de Jaar no radica en lo manifiesto de dichos dispositivos expuestos en tanto materialidades objetivas y condiciones técnicas del proyecto artístico para su realización e instalación –estructuras físicas, dispositivos electro lumínicos, signos lingüísticos, etc. Es condición de la relación de estos factores y de la intencionalidad creativa y estética-política del artista –que en los límites de la visibilidad objetiva- es posible dejar abierta la posibilidad de exponer la evidencia para nuevas interpretaciones. Toda realidad física en la obra, está dada a partir de aquellas propiedades técnicas. Aunque todo aquello es real, en la obra del artista, estas cualidades “objetivas” y observadas se fusionan y se funden desde el sentido de la proyección lumínica. Su trayectoria transita por el sentido del mundo que dichas cualidades escriben como un sentir. Mundo por lo demás que despliega la obra en la manifestación de aquel sentido que el propio arte puede ofrecer. Como señala Nancy, “el sentir y el sentirse - sentir que constituye el sentir mismo es siempre sentir a la vez que existe lo otro (lo que uno siente) y que hay otras zonas del sentir, ignoradas por la que siente en este momento, o bien tocadas por doquier por esta, pero sólo a través del límite en que ella deja de ser la zona que es”¹⁵⁵. Quizás sea por esto, que el arte no tenga que ver con el mundo, entendido como exterioridad visible, más bien tiene que ver con el ser-en-el-

¹⁵⁵ Nancy, Jean Luc (2008). *Las Musas*. Op. Cit. p. 31

mundo, su llamamiento y venida que le es singular en un mundo de cuerpos, en una comunidad de cuerpos que se tocan.

Algunos comentarios finales que evidencian las anteriores argumentaciones. Recientemente Alfredo Jaar fue galardonado con el Premio Nacional de Artes – 2013 y expositor en la versión 55ª de la Exposición Internacional de Arte - Bienal de Venecia con la obra “*Venezia, Venezia*”. En esta muestra el artista realizó una instalación – maqueta del parque Giardini – simulando el espacio que alberga los pabellones permanentes de la bienal. Dicha maqueta emergía y se sumergía cada tres minutos en un estanque lleno de agua. Situación que provocó en el espectador cierta inquietud y extrañeza ante lo observado. En el sitio web Plataforma Arquitectura, se puede visualizar una entrevista realizada a Jaar que explica las razones que lo llevaron a crear la obra expuesta y a la crítica que éste realiza al espacio de exhibición italiano. Dos citas de aquella que complementan reflexiones precedentes para la obra de este artista: “frente al cuestionamiento a la estructura de los pabellones, de acuerdo a Jaar, obsoleta y poco democrática, el artista exhibió una maqueta en escala 1:60 del Giardini (...)”; “24.860 oportunidades de imaginar un orden diferente, de una especie de democracia cultural abierta a todos”¹⁵⁶. Cantidad de veces en las cuales puede pensarse creativamente una Bienal distinta y abierta a todos los artistas del mundo y no solamente a los países que tradicional e históricamente han expuesto al mundo sus artistas y propuestas. Contrapone nuevamente nociones como la de participación versus exclusión, en este caso de los artistas y sus producciones.

¹⁵⁶ Ver video completo en sitio web www.plataformaarquitectura.cl/2013/09/10/alfredo-jaar-premio-nacional-de-arte-2013/ (Revisado en Diciembre del 2013)

Por otra parte, la escritora Adriana Valdés fue responsable de la edición del catálogo de la obra el cual reunió a diversos pensadores que escribieron sobre la creación. En el sitio web “Letras en Línea”, la mencionada escritora sostiene lo siguiente: “como un fantasma, la imagen de los Giardini emerge y se sumerge reiteradamente, dando lugar a una meditación “poética”, propone el artista. Lo poético -en el sentido más amplio de la palabra, el que abarca todas las artes- excede cualquier “mensaje”; tiene sentido, crea sentido, pero nunca un solo sentido. En una creación poderosa, como es Venezia, Venezia, habrá siempre un lado indescifrable, oscuro, inquietante, que escapa de cualquier explicación, por buena que sea”¹⁵⁷.

Con todo lo expuesto en estas citas, cabe hacer notar nuevamente que tanto los textos publicados como las revistas especializadas y periodísticas en torno a la obra de Jaar, permiten adentrarse en el imaginario del artista y reconocer en mayor o menor medida el aporte que realizada éste al campo del arte contemporáneo como también sus cuestionamientos y críticas al mundo global. Sin embargo, la propuesta teórica filosófica que realizo en esta investigación, en torno a suponer ciertas cuestiones de la producción de obra de Jaar -en particular *Lights in the City*- que van más allá de las descripciones y fundamentos críticos, tendría mucho que ver con lo sostenido por Valdés en las últimas líneas de la cita: *habrá siempre un lado indescifrable, oscuro, inquietante, que escapa de cualquier explicación*. ¿Qué referencias reales permiten a Valdés señalar lo expuesto?, ¿suponen una cuota de incertidumbre en las referencias escritas sobre la obra de Jaar?. Distancias teóricas que permiten dilucidar nuevas entradas reflexivas a las creaciones y a los posteriores análisis que puedan realizarse sobre ellas.

¹⁵⁷ Valdés Adriana. Traficantes de Ideas. En www.letrasenlinea.cl/?p=3849. (Revisado en Diciembre del 2013)

Me permito puntualizar brevemente el grado de interés que posee para esta investigación la obra de Alfredo Jaar:

i. La relación que establece en sus creaciones entre la producción de obra y sus implicancias con la vida social de los pueblos. Una convocatoria a pensar el arte y la vida como una fusión indispensable. El compromiso al cual invita con dicha relación conlleva a recordar y a justificar la responsabilidad y el vínculo que muchos artistas e intelectuales poseen con el pensamiento crítico – estético contemporáneo.

ii. La puesta en escena de las obras, seducen también estos argumentos a partir del tratamiento crítico que realiza en torno a las imágenes y a la forma en que ellas logran conmover y afectar al espectador. Esta afección, sostenía anteriormente, se traduce en aquel resto de extrañeza o inquietud por la interpelación que provocan las obras. Sin duda, obras que tocan el sentir y el pensamiento del observante.

iii. Se le ha criticado que el uso y el tratamiento que realiza de las imágenes de la marginalidad, del dolor o de la exclusión, podrían ser las banderas visuales de organizaciones pro derechos del hombre. Sin embargo ya se encuentra en muchos casos arraigada la espectacularidad en la circulación institucional de dichas imágenes, lo que transforma banalmente la visualidad de la pobreza o la exclusión como medios de marketing para la superación de aquellos conflictos. Lo visual en el gesto político-estético de Jaar es decisivo para que el observador logre sentirse partícipe del mundo y para el mundo, del otro y con los otros.

iv. Entre ver y comprometerse, entre silenciarse e involucrarse existe una abismante distancia que nos separa a muchos de la sociedad del espectáculo. En este sentido,

confirmo el seguimiento que he realizado a la obra de Jaar: el tipo de obra que expone este artista, se encuentra inserta en el mundo para tener presente y recordarnos en la memoria que somos parte de la realidad y no ajenos a ella. Podemos escribir y reescribir críticamente la situación actual del mundo, sin embargo el poder de las imágenes y sobre todo cuando éstas creativamente producen el tipo de obra al estilo de Jaar, provocan que la visualidad se exponga en el límite de la conmoción, de la emoción, del pensamiento y de la acción. No será entonces una casualidad que muchos observadores de sus obras y participantes de sus conferencias se sientan tocados en el sentir de lo expuesto. Culmino con una cita complementaria a estos puntos que identifican plenamente estas líneas:

Refiriéndose Jaar al Proyecto Ruanda que culminó con la obra *El Silencio de Nduwayesu*:

Políticamente mi primera función es decir “existe este país, hubo un genocidio y no hicimos nada, murieron un millón de personas, esto es lo que podríamos haber hecho”. Me podrías decir, esto no es arte. Pero hay maneras y maneras de hacerlo. Si me quedo sólo en información pública, bruta, no es interesante como arte. Quiero lograr conmoverte, desafiarte, tocarte. Quiero lograr enojarte, provocarte: eso es una labor política¹⁵⁸.

¹⁵⁸ Alfredo Jaar (2006), *Conversaciones en Chile*, 2005. Barcelona, España. En Catálogo JAAR SCL.: Actar., p. 83

CAPÍTULO III

ARTE, PRODUCTO Y CIRCULACIÓN: DISIMULOS DEL CONSUMO CAPITALISTA

Si la condición de una presencia, en general, es su situación en un lugar, en un tiempo y para un sujeto, el mundo, entonces, y el hombre en el mundo, es la presentación de una presencia sin presencia. Pues el mundo no tiene ni tiempo, ni lugar, ni sujeto. Es pura y simple presentación monstruosa, que se muestra como tal en el gesto del hombre que dibuja los contornos de la aparición que nada soporta ni delimita.

Jean-Luc Nancy

LA IMAGEN SIMULADA: LA OBRA DE ARTE EN TIEMPOS DE LA DESILUSIÓN TÉCNICA

Cuando Warhol expone las famosas sopas Campbell, se rompe toda una historia de la representación en el campo de las artes visuales, la realidad irrumpe en el arte sacudiendo los fundamentos tradicionales de la producción de obra, que hasta ese entonces era un soporte indiscutible del arte moderno. A partir de esta crisis, el artista deja de ser una unidad configuradora de sentidos y se vuelve un ser de deseo, habitado por fuerzas impersonales y lenguajes insospechados para la creación artística. El mundo representable se manifiesta ya no como una totalidad de objetos -cuyo sentido profundo se aprehendía antaño como material para la sensibilidad-, sino como una realidad que sólo corresponde a una mera apariencia del yo, susceptible de ser travestida a partir de pulsiones de rupturas o de modas. La propuesta de Warhol será tan solo un signo de lo

que estaba ocurriendo desde las anteriores décadas. Se sitúa además, en el medio de una crisis de los fundamentos tradicionales de representación como el vocero del evidente desplazamiento de los ideales representacionales más soberanos de la historia del arte. Adolfo Vásquez complementa lo expuesto al señalar que:

A grandes rasgos, se podría asegurar que el paso de la modernidad a la posmodernidad se llevó a cabo a través del rechazo de las teorías fundamentales de las vanguardias históricas: de sus categorías estéticas y sus postulados éticos, de su perspectiva política y de su compromiso social-aparentemente, el arte postmoderno no cree en el progreso ni en la incidencia social del mismo- de sus momentos en fin revolucionarios y subversivos.¹⁵⁹

En lo que algunos han llamado “posmodernidad”, -para Lyotard, sería una manera de reescribir la modernidad, un enfrentamiento con una serie de rupturas permanentes, que han evidenciado entre otras cosas: la crisis de los relatos tradicionales provenientes de las promesas de la modernidad y sustentadas en la filosofía de la ilustración en donde la ciencia, el arte y la ética se manifestaban como la base de desarrollo de las potencialidades de los sujetos. En la posmodernidad la circulación de los relatos se mantienen incólumes ya que ellos son y serán siempre el vínculo que une las relaciones sociales de toda comunidad. Sin embargo, los discursos en la actualidad han negado el papel que les dio la modernidad: ser visiones objetivas de la realidad como soportes de las argumentaciones racionales y científicas. Por cierto, el desvanecimiento del lenguaje como instrumento capaz de expresar con propiedad, los contenidos de la realidad conforme a la cultura y al arte ha quedado finalmente en narraciones efímeras. Por este mismo hecho la postmodernidad desplazó a la razón universal (instrumental) –

¹⁵⁹ Vásquez, Adolfo. *La Crisis de las Vanguardias y el Debate Modernidad-Postmodernidad*. En www.criticarte.com/Page/ensayos/text/ModernPostmodernPrint.html (Revisado en Noviembre del 2013)

tan propia de los siglos anteriores- para constituirse en su lugar como la razón individual y relativa. El sujeto ante la inestabilidad de los metarrelatos de la modernidad, admite verdades subjetivas o pequeñas discursividades como volátiles fundamentos que se refieren sustancialmente a lo individual y a una forma de conocer la realidad de manera fragmentada, inestable y con verdades parciales. Complemento lo señalado con Hal Foster:

El posmodernismo no es pluralismo, la noción quijotesca de que ahora todas las posiciones en la cultura son abiertas e iguales. Esta creencia apocalíptica de que nada marcha, de que ha llegado el fin de las ideologías no es más que el reverso de la creencia fatal de que nada funciona, que vivimos bajo un sistema total sin esperanza de rectificación (...) Tal vez la mejor manera de concebir el posmodernismo sea pues, la de considerarlo como un conflicto de modos nuevos y antiguos, culturales y económicos, el uno enteramente autónomo, el otro no del todo determinativo, y de los intereses invertidos en ello.¹⁶⁰

En consecuencia, la crisis aludida se le presenta cada vez con mayor autonomía al sujeto, en un mundo que se identifica esta vez con las parcialidades. Por cierto, el mundo convertido en apariencia siempre móvil y el sujeto identificado como yo fragmentado por la pugna entre sus deseos y restricciones, no pueden ya integrarse en el lenguaje como revelación de la materia y la forma. Esta ruptura con la razón totalizadora que supone el fin de las grandes narraciones, es sustituida por una serie de escrituras y por una multiplicidad de discursos. La sociedad actual se identifica ahora con la fragmentación y la pluralidad, dejando para siempre atrás, el proyecto unificador de la modernidad.

¹⁶⁰ Foster, Hal (1988). *La Posmodernidad*. México: Kairos, pp. 11-12

Nos encontramos entonces en un momento en donde el futuro ya ha llegado y parte del campo artístico se encuentra ausente de toda función social o unificadora como lo fue para algunas tendencias más vanguardistas del siglo XX. Nos enfrentamos a un panorama incierto donde no existe un canon valorativo o reglas fundamentales para la obra. Actualmente algunos intelectuales piensan este tiempo como el fin de la historia, el fin de la estética y el fin de la representación. Sin embargo, retornando al pensamiento de Nancy:

No nos encontramos en una “guerra de civilizaciones”, nos encontramos en una desgarradura interna de la civilización única que civiliza y barbariza el mundo con un mismo movimiento, pues ya ha tocado la extremidad de su propia lógica: ha devuelto el mundo enteramente a sí mismo, ha devuelto la comunidad humana enteramente a sí misma y a su secreto sin dios y sin valor de mercado. Con eso es con lo que hay que trabajar: con la comunidad enfrentada a sí misma, con nosotros enfrentados a nosotros mismos, con el con que se enfrenta al con. Un enfrentamiento que sin duda pertenece esencialmente a la comunidad: se trata a la vez de una confrontación y de una oposición¹⁶¹.

La mención al “con” que Nancy señala, manifiesta una forma de estar y de ser del sujeto en su relación con el mundo, con la realidad tal como es y se presenta, con las existencias y con los otros hombres. En la cotidianidad existen otros que comparten nuestro mismo modo de ser, con quienes convivimos de maneras distintas y a veces distantes. Estas relaciones vinculantes se comprenden además a partir del ser en su

¹⁶¹ Nancy, Jean-Luc (2007). *La Comunidad Enfrentada*. Buenos Aires, Argentina: La Cebra, p.33

manifestación en el hombre para ser él uno con otros o convivir los unos con los otros en espacios y tiempos similares¹⁶².

El filósofo francés Jean Baudrillard, se refiere a la situación del arte en la modernidad, señalando que el ambiente artístico se encuentra en una especie de melancolía general, el creador se sostiene mirando hacia atrás con cierta nostalgia en busca de una salvación en el reciclaje de su propia historia:

Pareciera que estamos dedicados a una retrospectiva infinita de lo que nos precedió...todo el movimiento de la pintura, por ejemplo se ha retirado del futuro y desplazado hacia el pasado: con la cita, la simulación, la apropiación, al arte actual le ha dado por retomar de una manera más o menos lúdica, más o menos kitsch, todas las formas, todas las obras del pasado, próximo o lejano, y hasta las formas contemporáneas, eso que Raysel Knorr, un pintor norteamericano, llama *el rapto del arte moderno*.¹⁶³

¹⁶² Cabe destacar también que los otros pueden existir sin llamar la atención del sujeto y quizás sin notarse por su marginalidad o invisibilidad social. Podríamos señalar con mayor complejidad que una inmensa cantidad de otros desconocidos ha delimitado los significados que compartimos; pero siempre hay también determinados y determinantes coexistentes que comparecen antes de que hagamos del encuentro con el otro y con lo otro un vínculo de cercanías o distancias. Por lo general, las interpretaciones relativas a nuestras relaciones con los otros dependen de la mayor o menor intencionalidad dada a dichas relaciones y al grado de importancia que damos a la presencia objetiva de los otros. Es esto lo que nos hace comparecer o enfrentar el “con” en el mundo. Si nos encontramos cada uno de nosotros en, con o distantes al otro, la garantía o desaciertos de los vínculos que se producen ahí, en último término apelan a la conciencia presente de que algo ha sido donado o fracturado. Finalmente, la aparición del sí mismo se da simultáneamente a partir del descubrimiento del otro. Así como los otros son parte de los seres que se develan, también el sí-mismo se descubre de una manera peculiar en la vida cotidiana legitimándose en su relación social. Es claro entonces y en un sentido ontológico, que el sujeto puede afirmar “este soy yo” o “esta es mi identidad” en la medida que los otros y el mundo se encuentran, se confrontan o se enfrentan cara a cara.

¹⁶³ Baudrillard, Jean. *La Ilusión y La Desilusión Estética*. En www.caosmosis.acracia.net/? (Revisado en Enero 2012)

Pero la mirada retrospectiva se presenta o se pretende irónica, como si lo único que quedara es la parodia de la historia del arte, una parodia que por cierto es tan solo un síntoma de la profunda desilusión de las cosas, una especie de desilusión estética.

Para hablar de desilusión es preciso vincularla con la noción de ilusión. Baudrillard grafica muy bien este asunto con un ejemplo sobre el cine, que obviamente es extensible a la producción de imágenes en el arte:

En el curso de su evolución, en el curso del progreso técnico del cine, al pasar del cine mudo al parlante, al color, a la alta tecnicidad de los efectos especiales, la ilusión (en el sentido fuerte del término) se retiró, se desvaneció. En la medida en que la técnica y la eficiencia cinematográficas dominan, la ilusión se va. El cine actual ya no conoce (digamos en general) ni la ilusión ni la alusión; se entrega de un modo hipertécnico, hipersofisticado, hipereficaz, hipervisible; ya no hay vacío, no hay elipse, no hay silencio.¹⁶⁴

El concepto de ilusión ha sido el soporte sobre el que ha girado la estética y el arte. El arte está hecho para seguir siendo ilusión; no puede ser la realidad misma o su reflejo inmediato y técnico, sino más bien la representación subjetiva frente al espejo del mundo real. En este contexto bajo una larga tradición histórica la representación artística fue concebida desde la naturaleza el cual el arte debía imitar, no en el sentido simplista de reproducir el real, sino en el sentido de ser fiel a la belleza encarnada en los objetos propios de aquella. En la imitación se hace manifiesta la confianza puesta en el arte como posibilidad de hacer presente algo latente y visible en su reproducción. Si bien el arte es

¹⁶⁴ *Ibíd*

un hecho simbólico, no lo es como objeto mágico que encierra el poder de aquello que representa. El arte no es promesa ni apuesta, sino simplemente ilusión conforme desde aquel histórico *trompe-l'oeil* -representaciones que buscaban atrapar al ojo en una ilusión óptica restándole al mundo objetivo su apariencia inmediata y su asociación con lo real-. Sin embargo y a partir de las llamadas vanguardias históricas la ilusión en las obras de arte instaló un nuevo problema que reorientó aquella tradición. Una forma en que la creación artística se distanciaba de la realidad precisamente por no ser una copia o reflejo mimesis de aquella, sino una forma de presentar la realidad como una manera de *ver-en* o *ver por medio-de* una serie de elementos conformes y dispuestos en el soporte como estrategias de subversión ante las prácticas estéticas más tradicionales (pensemos por un momento en los *ready mades* de Marcel Duchamp). Por esto mismo desde las vanguardias y en ciertas producciones artísticas contingentes –sobre todo aquellas referidas a obras destinadas a denunciar o a evidenciar estados de situación inestables para la existencia humana-, la representación en la obra de arte le resta la dimensión real a los objetos y les proporciona la ilusión, el efecto mágico, el encantamiento de una posibilidad de sensibilizarse y de hacer aparecer nuevas significaciones a lo real. La fuerza del arte, según Baudrillard, está en la ausencia de la realidad, en su reserva, en su enigma y en el poder que posee al ser representada como una abstracción y recreación de lo real. Es justamente dicha abstracción lo que logra proyectar la representación artística en su vinculación con la ilusión. Será siempre un atractor la posibilidad de desentrañar aquello que se oculta en la obra como forma de codificar con nuevos signos la expresión artística. Frente a una obra, la ilusión produce una suerte de silencio interno, una pausa que demanda desocultar aquello que aparentemente se encuentra perdido en su ausencia. Su ausencia no radica en la inexistencia de los elementos que conforman una u otra obra, sino en la invisibilidad de todas aquellas presencias que demandan una visión puesta en el sentir de todo posible que susurra en el pensamiento del observador.

La ilusión puesta al servicio de la obra provoca y delata la sensibilidad del sujeto al estar sometido a una verdadera duplicidad en la observación que realiza: por una parte el arraigo inmanente a la objetividad de la comprensión del objeto real y por otra, la relación directa que la ilusión suscita en el imaginario del sujeto. La ilusión expone lo real en su propio inverso como manifestación de aquello que demanda su aparición. En otras palabras, la ilusión logra su representación para que todo aquello que no está presente lo esté de una manera inquietante. Representar en términos artísticos es, en todo caso, una manera de configurar la ausencia de la realidad o de lo real. La obra de arte es esa fuerte presencia que evoca lo ausente y es, por lo tanto, una solución técnica y poética de la ilusión. En este sentido, no vendría al caso pensar la ausencia como evasión que se resiste a la realidad y que por ello busca reinventarla. En tanto que ilusión, la obra de arte no necesita afirmar la realidad y tampoco omitirla. Sencillamente y por el hecho mismo de hacerse presente, la ilusión forma parte de lo real como una representación por aparecer.

El tratamiento intencionado en la producción cultural que algunos creadores ligados al consumo masivo han dado a la imagen en los últimos decenios, se ha manifestado en la aparición de una realidad de imágenes donde no existe un espacio crítico –espacio reflexivo con una presencia real del sujeto y el objeto para posibilitar una relación interpelante y que inquiete la visión del espectador-. Esta idea puede parecer un tanto ortodoxa o muy ideologizada, pero la postura que asume esta investigación al respecto posee dos argumentos fundamentales:

i.- El arte expresa una relación profunda entre el sujeto y el mundo para hacer más comprensible la realidad y darle un sentido a la existencia individual. Este sentido humaniza y valoriza la relación con los otros y con la vida misma. Todo arte está condicionado por el tiempo y representa al sujeto en sus prácticas culturales en la medida

en que corresponde a las ideas y aspiraciones, a las necesidades y certezas, a las contradicciones, desencantos y olvidos de una situación histórica particular. No es de extrañar que artistas como Alfredo Jaar logren permear el individualismo, el simulacro y el espectáculo social -convenido política y económicamente- con una cuota de incertidumbre y a su vez de conciencia frente a las formas que asumen las relaciones sociales tardo capitalistas.

ii- Por otra parte, el arte incita al hombre para hacer aparecer su sentir y su razón en el mundo que le toca vivir. Como el mundo en que vivimos posee carencias fundamentales, el arte puede construir en esas inestabilidades un espacio más allá de lo real y por lo mismo, más inquietante a la conciencia y al sentir. La producción artística que apele a cualquier disenso puede apoyarse de esa carencia para generar pequeñas transformaciones en el cotidiano. Transformar las maneras en que el sujeto moderno ha construido sus relaciones no significa hacer cualquier cosa. Si sentimos que hay que cambiar dichas formas es porque hay un sentido en la realidad que pide aparecer y ser comprendido. Se puede testimoniar la presencia de aquello que circula en su reserva por medio de la relación sensible y pensante que posee el sujeto con la obra y que sin duda ésta es capaz de proyectar e instalar en el hombre.

Su contraparte en este contexto corresponde a la eficacia en que el tratamiento de la imagen contemporánea –entendida como la circulación de una mercancía- ha logrado intervenir en todas las relaciones sociales y culturales modernas. Para la producción artística que liga la obra al fetiche, la imagen se traduce en objetos vaciados de contenido, o sea, indiferentes respecto al mundo y al imaginario del sujeto. En otras palabras, no hay nada que ver ya que se puede observar todo. Tomemos como referencia ciertas estrategias comerciales y mediáticas que se han relacionado con la

producción artística y con las obras. En el caso chileno –aunque no es muy distinta la situación en otros países - en grandes tiendas comerciales, supermercados, farmacias y en un sin fin del comercio público han proliferado imágenes artísticas destinadas al uso doméstico y suntuario. La utilización del arte Kitsch como gusto que prolifera cada vez con mayor audiencia, la aparición recurrente de los reality shows televisivos donde se pueden apreciar actores y directores consagrados de teatro haciendo clases del simulacro escénico, intérpretes y coreógrafos de danza creando fetiches en movimiento, estampas de cuadros en toallas, vajilla de loza transable en bencineras, cuadros seriados industrialmente sin firma y anónimos en anaqueles empolvados en los Mall y todo tipo de vestuario que se pueda imaginar para la venta y el consumo masivo. Estos ejemplos son una pequeña muestra de lo que la industrialización de la creación artística puede realizar como soportes de obras pictóricas y escenográficas. Por esto mismo, los objetos producidos en masa han seguido en referencia la lógica de la mercancía, la cual ha desafiado el orden natural de la representación y del sentido del valor cultural –en su apreciación estética- que la obra reclama para muchos artistas e intelectuales.

Desde que Marcel Duchamp pusiera en juego los límites entre arte y realidad (fractura evidente en la forma tradicional de valorar estéticamente una obra) se han cargado aquellos dos conceptos como con una especie de mandato mercantil en los discursos artísticos. El comportamiento del mercado y su relación con el arte es muy diferente a cómo se comportó hasta los años cincuenta (retomaremos esta idea en las siguientes líneas) más se encuentra determinado –como ha señalado Baudrillard- por el simulacro y todo su aparataje especulativo. La simulación de la imagen provoca un estado ilusorio, un ilusionismo barato y atrayente por la aspiración y expectativa que produce. La imagen transporta un conjunto de artificios que se funden con lo real suponiendo un verosímil muy seductor para la visión. Por esto mismo y volviendo al concepto de ilusión

del francés, lo que está ausente en la obra artística es toda posibilidad empírica y objetivable de lo real. A través de la experiencia estética lo que añoramos, lo que nos conmueve profundamente, es que el mundo propio de la obra es un mundo imposible de vivir fuera de ella, por mucho que el artista se empeñe en imitar la realidad. La crítica de Baudrillard tiene sentido en la medida en que aceptemos que la noción del arte como ilusión es una noción irrenunciable. No podemos conformarnos con un arte resuelto en función de artificios tecnológicos y seriales en su factura. Sin embargo también habría que preguntarse si la tecnología realmente le ha dado al arte algo que antes no hubiera tenido o si lo ha despojado de algo esencial de tal suerte que ahora nos resulte irreconocible como creación artística. Si el caso fuera que hemos perdido la ilusión en la representación estética, habría que pensar que posiblemente también hemos perdido la ocasión de que el arte en la actualidad demande la pérdida de la consigna representacional de la realidad.

Como consecuencia, el dominio de la ilusión se pierde, se precipita una ceguera y se distancia la posibilidad de añadirle un juicio estético a la obra para una posible reflexividad crítica en torno a su intencionalidad, producción y proyección: parece obvio, pero sin un juicio estético que permita entrar inquietantemente en la obra no hay estética ni arte que precipite una cierta ruptura con la enajenación que produce el espectáculo capitalista en torno a su permanente desilusión estética. La mercantilización que la industria cultural ha realizado con el arte, ha permitido someter al sujeto completamente al dominio del capital. Al igual que en los ejemplos relativos a la producción artística ligada a la mercancía fetiche, el desarrollo atractivo del arte kitsch no escapa de este dominio y se acrecienta cada vez con mayor audiencia su preferencia y su gusto social: podría decirse que designa una inadecuación estética en general para comprender en gran medida las formas por las cuales se expresa la cultura y el arte contemporáneo: la obra kitsch ha logrado promover efectos baratos, sentimentales y

sustancialmente dirigida para el consumo masivo. Por esto mismo Andy Warhol, referenciado por Baudrillard en su texto *La Ilusión y la Desilusión Estética* es considerado dentro de otros, el gran maestro del kitsch del siglo XX. Su obra incorpora lo kitsch dentro del arte y al hacerlo de manera deliberada lo transforma en una parodia sofisticada. Su estrategia: ironizar el consumo masivo bajo la repetición del producto. El kitsch ofrece una emoción falsa y al mismo tiempo una sátira impostora de las cosas que ofrece al público. No es de extrañar la constitución de un particular círculo vicioso: el artista piensa que se está considerando formalmente su creación, los críticos mediáticos pretenden juzgar, validar y posicionar su producto y la pseudo-vanguardia pretende promoverlo. Al final todo esto se traduce en el más verdadero simulacro y el sujeto que no sabe discriminar entre arte y moda fetiche, finalmente decide que vale la pena adquirir este tipo de producto artístico en las tiendas de consumo para el prestigio individual.

Baudrillard piensa agudamente acerca de las ficciones que nos ofrece la vida cotidiana: la producción de obra, el cine, la literatura, la historia dominante, el marketing político, los medios de comunicación masivos, los videojuegos, la web etc. elementos configuradores que aportan para que cada vez resulte imposible distinguir qué es realidad y qué es una mera invención simulada del real: los conceptos de verdad y de mentira son ya algo obsoleto para relacionarnos con la imagen y con ciertas producciones artísticas y sociales. El simulacro sería la antítesis de la descrita noción de ilusión. ¿Qué significa este juicio?. Argumento con algunas ideas: no existe en el simulacro una referencia al verosímil en su verdad. La reproducción indefinida de los modelos de imágenes y de obras industrializadas en el mercado pone fin a la concepción originaria de aquellas y a todos los valores referenciales con las cuales se vinculaba. En este sentido me parece que podría plantearse una cierta inestabilidad de la representación y en su

inverso la aparición de la presentación de la imagen lo más real posible: el simulacro ya no es del orden de lo real, sino de algo que trataría por todos los medios de sobreexponerlo. Baudrillard relaciona esta sobreexposición con la noción de *hiperreal* entendida como la representación de un modelo en cuanto tal simulado del real. Más aún identifica la hiperrealidad como una forma eficaz de transgredir la representación más allá de lo real para destruir toda la lógica referencial y significativa de la imagen, haciendo desaparecer la realidad y simulando al mismo tiempo aquella desaparición. Hoy no vivimos en el imaginario del espejo, del desdoblamiento y de la escena, sino en la atracción que provocan los mass media y su virtualidad que mediante la abolición de los protagonistas y la acción, entre el sujeto y el objeto, entre lo real y su doble y en definitiva, entre el observador y la obra precipita un quiebre de la ilusión en la representación que había fundamentado y legitimado el orden de la realidad representacional: esta última se oculta en el beneficio de la pura inmediatez de la presencia real. Me detengo por un momento para sintetizar interpretativamente lo expuesto en estos argumentos con tres ideas críticas:

1.- La ilusión que instala el creador en la representación artística de la realidad es la forma en que los objetos y las cosas se ofrecen para ser observadas con cierto sigilo y confidencia. Las cosas aparecen y se ocultan una y otra vez para ser apreciadas sensible y racionalmente. Se despliegan sin preocuparse por lo que son sino por lo que evocan y a veces no se dejan descifrar.

2.- La simulación es la verdadera fórmula de la desilusión en favor de una realidad representativamente real. La simulación es la eficiencia máxima para realizar nuestra existencia bajo insospechados artificios técnicos que aparecen en la representación por su evidencia en lo real. Otras veces aquellas realidades representacionales se ocultan o

se maquillan bajo la imposturas del fetiche artístico y social diseminados por medio de los mass media.

3.- Suponiendo que la ilusión y los elementos que la configuran llegaran a perderse por la poca importancia que el espectador le asigna ¿qué sucedería con la realidad representacional y creativa?. El lugar que ha jugado la técnica puesta al servicio de la industrialización serial y de sus artificios de consumo ha proporcionado sin duda la fórmula perfecta y universal para la desilusión estética. Los objetos artísticos despojados de la ilusión por la mercantilización, pierden y restan cada vez con mayor atracción social la connotación del sentido y del valor de la obra de arte para la cultura.

Vuelvo al ejemplo del arte Kitsch: este se asocia al desarrollo del mercado de consumo masivo, tanto así que algunos teóricos e intelectuales lo ven como el hijo natural de la modernidad. Lo kitsch aparece en la historia en el momento en que la belleza en sus diversas formas es distribuida socialmente, igual que cualquier otro bien sujeto a la ley del mercado, de la oferta y la demanda. Como una suerte de proliferación de todo tipo de expresión, de dar expresión a todo lo que antaño poseía una reserva, de hacer que todo tenga un sentido estético sin poseerlo. Hacer de lo privado un espectáculo público, precipitar la evidencia de la imagen más que su propia sugerencia. Complemento con Baudrillard: “La mayoría de las imágenes contemporáneas son literalmente imágenes en las que no hay nada que ver, imágenes sin huella, sin sombra, sin consecuencias. Lo máximo que se presiente es que detrás de cada una de ellas ha desaparecido algo”.¹⁶⁵

En consecuencia, el arte contemporáneo en su relación con la realidad, no puede tomar distancia y menos pasar inadvertido en la vida de los sujetos. Pero quizás es

¹⁶⁵ Baudrillard, Jean. *La Transparencia del Mal* (2001). Barcelona, España: Anagrama, p. 23

justamente la capacidad que posee de abstraer la realidad y construir imaginarios más complejos que permitan interpelar al observador y su capacidad de visibilizar más allá del reflejo mimético que provoca la semejanza imitativa. El arte no debe dejar de sustentarse en la ilusión que le resta a la realidad para su representación como obra. Por esto el pensamiento estético contemporáneo da cuenta de esta particular y compleja forma que revela la ilusión al decodificarla y sentirla en la obra. El pensamiento estético nos habla en un sentido amplio de una serie de elementos que nos ayudan a comprender los procesos artísticos en una determinada sociedad, pero hoy en día también nos plantea nuevas interrogantes referidas a la relación del sujeto con realidades emergentes y a veces ocultas que reclaman una visión estética distinta. En tal sentido, en las últimas décadas han aparecido diversas corrientes de pensamiento que han volcado su interés en el problema de la belleza y su relación con la obra contemporánea, siendo las más recurrentes en la literatura especializada las siguientes: la Estética del Aparecer (Martín Seel), Estética Relacional y la Estética Radicante (Nicolás Bourriaud), Estética del Disenso (Jacques Rancière), Estética de la Emergencia y la Estética de Laboratorio (Reinaldo Laddaga). Sospecho que el pensamiento crítico contemporáneo tiene mucho que decir en torno a lo sostenido por Baudrillard y otros filósofos ligados a la reflexividad estética y al problema de la obra. Las siguientes citas sintetizan las argumentaciones precedentes:

Final de la ilusión salvaje del pensamiento, de la actuación, de la pasión, final de la ilusión del mundo, de lo verdadero y de lo falso: todo eso queda volatilizado en la telerrealidad, en el tiempo real, en las tecnologías sofisticadas que nos inician en los modelos, en lo virtual, en lo contrario de la ilusión – en la desilusión total¹⁶⁶.

¹⁶⁶ Baudrillard, J (1996). *El Crimen Perfecto*. Barcelona, España: Anagrama, p.25

Complemento con Irina Vaskes algunos comentarios referidos a la noción de transestética de Baudrillard:

Es cierto que hoy en día en todas partes triunfa el reportaje en directo, el flash, la foto-impacto, el documento-testimonio, etc.; se busca el "corazón del suceso", el in vivo, el frente a frente, en otras palabras, el vértigo de una presencia total en el acontecimiento real. Con eso no dan cuenta de que la verdad de la cosa vista, televisada, grabada en la banda magnética, es precisamente lo que asegura que yo no estaba allí, es "el estar allí sin estar", es un fantasma. El corazón de la realidad, la que nos dan los medios de comunicación, está precisamente allí donde no ocurre nada. Las imágenes y los mensajes que "consumimos" son signos tranquilizadores que constituyen nuestra tranquilidad asegurada por la distancia que nos separa del mundo real y, de esta manera, por la exclusión máxima de la realidad.¹⁶⁷

Concluyendo algunas cuestiones: los creadores y artistas al añadirle realidad a lo real, en busca de la alta definición de la imagen visual, provocan en las representaciones el que se pierda el poder de la ilusión –una suerte como que un todo está dado-, y por consiguiente logran matar el poder que posee aquel secreto por desentrañar en esas creaciones. Dicho anteriormente, el poder del arte radica en la ausencia de la realidad entendida aquella no como una inexistencia objetiva o una supresión intencionada, sino más bien en la pérdida del encuentro reflexivo y sintiente que suscita la relación entre la imagen, la obra y el espectador. Encuentro que demanda desocultar el misterio y el enigma que ofrece su desciframiento: la obra de arte permite hacer aparecer aquello que no se encuentra presente pero que sin embargo se puede

¹⁶⁷ Vaskes, Irina. *La transestética de Baudrillard: Simulacro y Arte en la Época de Simulación Total*. En www.scielo.org.co/scielo.php?pid (Revisado en Septiembre del 2013)

visibilizar creativamente. En un interesante ensayo –El Arte como Ausencia-, Mónica Uribe añade a lo expuesto la siguiente idea:

Una obra artística puede ser tal sin aludir a nada; es decir, sin referirse a estados de cosas observables en el mundo. Representar en términos artísticos es, en todo caso, una manera de configurar la ausencia. Pero ¿es la ilusión poética siempre una ilusión de los objetos, de las emociones o de las ideas? Descartemos que el objeto poético sea visto como el artificio ilusionista que nos salva de la ausencia del mundo o, lo contrario, que nos condena a su presencia. Cuando reconocemos estéticamente una obra de arte no nos restringimos a identificar la posible correspondencia entre representación y objeto representado, pues, podemos encontrar sentido en una obra artística, comprenderla, aun cuando ningún elemento poético reconocido tenga un contenido de tipo referencial.¹⁶⁸

Si en algunos casos se ha logrado abolir aquel encuentro -en nuestra relación con la obra- supone en definitiva el quiebre con la ilusión puesta al servicio de la representación que había fundamentado y legitimado el orden de la producción de imágenes modernas. Esta idea deja traslucir una aguda crítica al orden que se ha establecido en torno a la producción de arte como objeto de consumo masificado. Si desde los inicios del siglo XX comenzaba paulatinamente el distanciamiento del artista en su relación estética con el mundo, no fue sino a propósito de la agudización de la ilusión puesta al servicio de la representación como sustituto de la realidad y por medio de las nuevas posibilidades y formas que podía asumir el objeto en su re-creación y soporte artístico. No podría explicarse de otra manera la serie de experimentaciones realizadas por gran parte de la llamada vanguardia histórica para extender los límites ya sea desde

¹⁶⁸ Uribe, Mónica. *El Arte como Ausencia*. En Revista ALPHA – Universidad de Los Lagos, N° 21 - 2005 (219-224) Diciembre 2005 (Revisado en Septiembre del 2013)

las formas de representación hasta la utilización de nuevos medios. Si la ilusión profundizaba aquello que podía sustituir la realidad no era sino por la necesidad de volcar en la creación todas las posibilidades experimentativas de transformar lo real en un nuevo imaginario y en algunos casos con manifiesto rechazo a las condiciones imperantes para la producción de obras.

Por esto mismo el poder de la ilusión se instala en la imagen visual justamente porque esta es una abstracción del mundo real, donde tradicionalmente el soporte plástico se presenta solo en dos dimensiones, restándole una dimensión –la evidencia- al mundo real (pensemos en las experimentaciones que desde Manet, sistematizaron una suerte de ruptura con parámetros y arquetipos tradicionales para la instalación de formas y técnicas nacidas en el Renacimiento y mantenidas por largos años como una manera de validar al artista y su creación frente a la institucionalidad política y económica.

El replanteamiento técnico de la obra -nacido formalmente en la segunda mitad del siglo XIX, condujo inevitablemente a la manifestación de una crisis que se produce a partir de nuevas interrogaciones realizadas por los artistas y que paulatinamente lograron distanciarse de la manera tradicional de concebir el espacio plástico (obra pictórica bajo parámetros euclidianos). En este sentido, los referentes, objetos y temáticas representadas en las obras, mantuvieron ciertas similitudes con la impronta artística de siglos anteriores, sin embargo la manera de producir aquellas temáticas tradicionales, tomó un giro insospechado por los nuevos procedimientos técnico-visuales para la construcción y a veces sustitución del espacio plástico. Elocuente es Pierre Francastel para definir este momento de la plástica:

Hasta ese momento, el espacio fue siempre concebido como un medio en el cual se bañan sistemas de objetos; no se representa al espacio, si se quiere, sino mostrando varias cosas reunidas simultáneamente dentro de un marco; a partir de ahora se concibe la posibilidad de sugerir un espacio a partir de la representación de un detalle. Al hacerlo se prepara verdaderamente el abandono del punto de vista tradicional. El espectador dejará de contemplar a través del marco un espectáculo ordenado; fijará su aguda atención en un punto del detalle que se transformará en el centro de irradiación, por sí decirlo, de toda la visión¹⁶⁹

Aquellos nuevos procedimientos y elementos técnico-visuales quedaban de manifiesto ya en los inicios del siglo XX desde la transgresión realizada por algunos artistas post-impresionistas (el caso de Cézanne y su conflictuante relación con la perspectiva) y con las nacientes vanguardias históricas. Elocuente en este sentido serán los artistas que desplazaron la pintura de caballete a las instalaciones -dadas y sin duda Marcel Duchamp- y aquellos que experimentaron en el mismo espacio plástico con nuevas técnicas de representación (collage y frotage).

La representación artística, como la establece el proyecto moderno, obligatoriamente implicaba una dialéctica reconciliadora entre sujeto y objeto. El sujeto poseedor de la razón revelaba el conocimiento y la verdad como garantía de un lenguaje universal que hacía posible la aparición de la realidad y su verdad objetiva-. El sujeto la construye a su imagen y semejanza, la somete y la domina por medio de la razón hasta tal punto que sólo aquello que es representado es tomado como existente. Así el individuo en su aparente dominio de la realidad daba un lugar protagónico a la razón como forma de reconocer el mundo bajo el imperio de verdades absolutas y por consiguiente, como forma de articular el orden de representación que la modernidad anunciaba.

¹⁶⁹ Francastel, Pierre. *Sociología del Arte* (1990). Madrid: Alianza, p. 169

Vuelvo a la desilusión estética contemporánea. Tras todas las experimentaciones iniciadas desde las nuevas formas de representar la realidad en el espacio plástico, la producción artística en nuestros días ha planteado un problema inquietante a través de la incorporación de los media, la publicidad, las imágenes reality y la transacción mercantil del fetiche. Estos medios técnicos y las nuevas formas de relaciones sociales capitalistas se incorporan en la imagen a propósito de una maquinaria industrial estetizada. Lo que se persigue no es entonces una representación creativa del mundo a través de la imagen, muy por el contrario se busca a través de la virtualidad, acercar la imagen de forma mimética -como el real-, matando la ilusión y su desciframiento en la representación artística. De esta forma, se pierde la idea de que la fuerza de la ilusión se encuentra en la ausencia de lo real y que de la ausencia nace el poder oculto que posee la representación en la obra de arte. Hoy por el contrario, se quiere acumular, acrecentar, agregar cada vez más elementos sin "aura" y, con una incapacidad para enfrentar el dominio simbólico de la ausencia. Analizamos en las ideas anteriores la relación entre las nociones de ausencia y realidad representacional. Un breve comentario en torno al concepto benjaminiano de aura el cual cito relacionando algunos párrafos del texto:

Definiremos esta última (aura) como la manifestación irrepetible de una lejanía (por cercana que pueda estar). (...) no representa otra cosa que la formulación del valor cultural de la obra artística en categorías de percepción espacial-temporal. Lejanía es lo contrario que cercanía. Lo esencialmente lejano es lo inaproximable. Y serlo es de hecho una cualidad capital de la imagen cultural. Por propia naturaleza sigue siendo "lejanía por cercana que pueda estar". Una

vez aparecida conserva su lejanía, a la cual en nada perjudica la cercanía que pueda lograrse de su materia.¹⁷⁰

Además sostiene el filósofo “cada día cobra una vigencia más irrecusable la necesidad de adueñarse de los objetos en la más próxima de las cercanías, en la imagen, más bien en la copia, en la reproducción”.¹⁷¹

Relacionemos estas dos citas: Según Benjamín, el aura supone una forma de vincular estéticamente un objeto artístico al sujeto por medio de su contemplación¹⁷² – valor cultural-, pero que difícilmente se puede apropiarse ni menos dominar. Esta sería la presentación de su propia lejanía. La idea del aquí y el ahora de la obra artística que dan muestra de su autenticidad y su condición irrepetible, se fractura ante la reproducción en masa de las obras. La fundamentación de esta cuestión radica en que la reproducción de la obra bajo el influjo de la técnica realiza una especie de borradura que logra el desvanecimiento de la representación original. De ahí la idea de la cercanía de la producción en tanto inmediatez con que los sujetos pueden apropiarse de

¹⁷⁰ Benjamin, Walter. *La Obra de Arte en la Época de su Reproducibilidad Técnica*. En *Discursos Interrumpidos I. Filosofía del Arte y de la Historia* (1989). Buenos Aires, Argentina: Taurus, pp. 24 y 26

¹⁷¹ *Ibíd.*, p. 25

¹⁷² Benjamin de los años treinta pone en manifiesta duda la implicancia que posee el valor cultural de la obra. Al respecto señala que dicho valor empuja a la obra de arte a mantenerse oculta. ¿qué deja entre sus líneas este enunciado?: Sin duda el elitismo que leía el filósofo para quienes la obra podía presentarse libremente ante la observación de cualquier espectador. La sensibilidad marxista de Benjamin pone de manifiesto una suerte de nostalgia referida a la recepción masiva de la obra. Masiva en tanto democratización de lo visible del arte. Es muy entendible en el pensamiento del filósofo que lo programático y la operatoria de la contemplación (históricamente accesible a ciertos círculos de poder) siguiera en manos de la burguesía ilustrada o de los defensores del privilegio elitista de su observación: “ciertas estatuas de dioses sólo son accesibles a los sacerdotes en la “celda”. Ciertas imágenes de Vírgenes permanecen casi todo el año encubiertas, y determinadas esculturas de catedrales medievales no son visibles para el espectador que pisa el santo suelo. A medida que las ejercitaciones artísticas se emancipan del regazo ritual, aumentan las ocasiones de exhibición de sus productos” (Benjamin, Walter. *Discursos Interrumpidos* (1989). Buenos Aires, Argentina: Taurus, p. 29. La reproductibilidad técnica ofrecía una nueva forma de visibilización de la obra. Aunque industrialmente producida, supuestamente tendería a masificarse su observación y por lo mismo posibilitaría nuevas formas de relación con la obra y nuevas formas de relaciones sociales tendientes a la generación de una conciencia de clase emancipadora.

las cosas y de las obras. Supone en consecuencia que la obra es fácilmente reproducible técnicamente y el contacto con el público estrecha su reproductibilidad. Al quedar expuesta a las masas y a su pronta vulnerabilidad, la obra de arte se transforma en un objeto con valor exhibitivo de rápida reproducción para una moda efímera.

Sin embargo y considerando el pensamiento del filósofo alemán, la relación entre la producción artística y el incremento de la técnica en su tiempo tuvo también ribetes positivos ya que desde aquella situación crítica es que el hombre podía aspirar a una participación activa y transformadora de su realidad. Esta suerte de nostalgia por el presente tecnificado significó también una forma de presentar un cierto optimismo por lo que tendría que suceder en el futuro ante el avance del capitalismo imperante. En su noción estética marxista la pérdida del aura en la obra arte –duelo innegable si se quiere– y la pérdida de lo humano en las condiciones sociales de su tiempo tenderían a generar la posibilidad de considerar nuevas estrategias políticas y culturales para superar los trastornos humanos desplegados por el contexto sistémico de la época. Para el campo artístico era el desarrollo de la técnica la que posibilitaría una relación distinta entre el espectador y la producción de arte al generar espacios para la crítica en los sujetos producto de la socialización industrializada de las creaciones artísticas. Leo en Benjamin una función política de la obra de arte en distanciamiento con la mera contemplación que la tradición conservadora impuso desde los tiempos de la consagración de la burguesía en el siglo XVIII.

Presumo que Benjamin no sospechó las consecuencias e implicancias contemporáneas correspondidas con la noción de fetichización de la obra. La historia del mundo tardo capitalista ha demostrado lo contrario: Las actuales relaciones sociales se encuentran determinadas bajo hegemonías económicas y políticas que han dado luces

para pensar sus influencias en la eficacia de la técnica y en su realización práctica para la masificación de la producción artística, sin la aparición de un juicio crítico en torno a las condiciones culturales, artísticas y sociales de producción. Contrariamente a la proyección que realizara el filósofo alemán, en la actualidad dichas relaciones sociales de producción han incorporado un factor demasiado eficaz para estar consciente de su trayectoria: el dispositivo del artificio espectacular (aspiracional y mediático) en la creación cultural y artística. Insisto nuevamente en la mercantilización de la obra para su constitución como mercancía y como fetiche. Si el marxismo de los primeros años del siglo XX también consideraba que la incorporación de la técnica a la fábrica era un vector de deshumanización del proletariado, era a su vez una oportunidad para transformar políticamente la sociedad al considerar la apropiación por parte de la clase obrera de los medios de producción. Por tanto entiendo plenamente las ideas marxistas de Benjamin que se volcaron en su pensamiento estético pero que no lograron vaticinar con certeza el momento histórico que nos toca vivir hoy en día. Para el capitalismo tardío la obra de arte es susceptible permanentemente de ser transformada en una mercancía fetiche. Por este mismo hecho, la producción mercantil del arte en lo contemporáneo, quizás nos acerca más a la noción pos-aurática de la obra de arte en tiempos de su desilusión estética.

Por eso mismo, estamos sumergidos en una especie de ilusión inversa, una ilusión desencantada: la ilusión material de la producción, de la profusión, la ilusión moderna de la proliferación de las imágenes y de las pantallas de mercado.¹⁷³ Este argumento queda de manifiesto y se puede ejemplificar, precisamente con la relación creciente entre arte y mercado, o, si se quiere, con el arte-mercado bajo la proliferación de espacios de circulación (galerías de arte) y en una serie de cambios sustanciales en las relaciones establecidas entre el artista y la fusión entre los campos del arte, político y

¹⁷³ Cfr. *Ibíd*

económico. Espacios y relaciones que en algunas instancias, han desilusionado la imagen y su obra. Retornaremos a este punto más adelante, interpretando algunas cuestiones argumentales en la relación de arte y mercado en Chile.

Ciertas formas de producción en el arte moderno, se han vuelto complejas justamente por esa virtualidad o esa suerte de imagen fetiche, que busca ser absorbida por el consumo sin dejar rastros de su aura. Esta compleja liberación de las concepciones estéticas, de las líneas, de las formas y texturas, a través de la fusión de todos los estilos, ha provocado una estetización general y una irrupción de modos de representación donde el uso de imagen está precisamente en su inmediata evidencia (no ocultan el misterio de su develamiento) y no revelan nada (pierden su intriga y misterio en el encuentro con el observador). Crisis mencionada anteriormente que se sustenta en producciones eclécticas: una suerte de anti-arte real como realización de moda que logran captar la atención de un creciente público que consume ciegamente imágenes sin presencia de aquella ausencia de la realidad. Mencionamos en argumentos anteriores la importancia de la ilusión (ausencia de la inmediatez de lo real para su representación, supresión de la evidencia inmediata) en las producciones de arte como un factor sugerente ante la presencia y observación de obras que esperan ser reveladas por el espectador. Retomo a Baudrillard:

La pintura actual no cultiva exactamente la fealdad (que sigue siendo un valor estético), sino lo más feo que lo feo (el bad, el worse, el kitsch) una fealdad a la segunda potencia en tanto que liberada de su relación con su contrario (...) Liberados de los auténticos naif, podemos pintar más naif que los naif. Liberados de lo real, podemos pintar más real que lo real:

hiperreal (...) Hoy, esta escalada engloba indiferenciadamente todas las formas de arte y todos los estilos, que entran en el campo transestético de la simulación.¹⁷⁴

Pareciera a simple vista que el arte busca su desaparición en esta proliferación de imágenes, sin embargo no podemos olvidar que el arte es un reflejo de las condiciones sociales de producción y en ese contexto, el mundo actual ha condenado por la indiferencia, la profundidad de la representación artística al vaciar de la imagen un contenido precisamente que apele a la reflexividad crítica en torno a las condiciones de producción del arte mediático y el consumo masivo. El valor cultural no como privilegio para un grupo selecto -que la producción artística debiera propagar bajo las determinaciones de la productividad mercantil-, no sería sino aquella que pueda sugerir su condición política como impronta de una nueva visualidad y sensibilidad estética. La palabra política y su relación con el arte no refiere a ninguna determinación partidista ni ideológica en su contexto mediático. Me refiero a lo político como una nueva forma de sensibilizar la mirada hacia el mundo. Considero que lo político del arte reside precisamente en su posibilidad de generar nuevos modos de configuración de lo sensible y en su capacidad de perturbar las lógicas y dispositivos de control que las instituciones políticas y financieras han desplegado silenciosamente en los sujetos. El arte ha sido y puede seguir siéndolo una herramienta ideológica –en este sentido- que logre supeditar la proliferación de fetiches y de mercancías artísticas. Indudable que con la palabra arte no determino una preferencia con alguna forma exclusiva para producir obras -condición partidista, religiosa, mecenazgo fetichista- y que como resultante proliferen una forma de producción en el estricto sentido totalitario de lo ideológico en la obra (supeditación y clausura en la libertad de producción). En este contexto creo ante todo en una libertad de

¹⁷⁴ Baudrillard, Jean. *La Transparencia del Mal* (2003). Op. Cit. p. 24

creación artística sujeta a juicios críticos y a nuevas formas de aproximación al problema del arte contemporáneo.

Por esto mismo el aporte que pueden realizar artistas como Alfredo Jaar en su distanciamiento con parámetros feticho-capitalistas y asumiendo que el costo de cada uno de sus proyectos pueden ser cuantiosos, la ganancia en la toma de conciencia de cada uno de los espectadores que observan su obra sobre la situación de vulnerabilidad de muchos hombres en el mundo, supera con creces la inversión financiera realizada por el autor. Este tipo de artistas transforma la producción creativa en un dispositivo para pensar lo político y su implicancia en la perspectiva artística no porque el arte sea político exclusivamente a causa de los mensajes que comunica sobre el estado de la sociedad y la cultura. Tampoco por la forma en que representa las estructuras, los conflictos o las particularidades sociales mediadas por artificios mediáticos. Es lo político fundamentalmente puesto al servicio de la distancia misma que toma respecto de esas funciones espectaculares. Por este mismo hecho y nuevamente recordando a las vanguardias históricas, el mundo artístico ha visto proliferar movimientos y artistas ligados mayormente a una aguda y en muchos casos irónica crítica referida a la ineficacia de las instituciones políticas y sociales tradicionales desde los inicios del siglo XX (Estado, Familia, Religión, Arte, etc)

Desde Benjamin en todo este análisis se podría pensar que en nuestro tiempo la proliferación mercantil de las imágenes recupera de manera secularizada el valor cultural y contemplativo de la obra de arte. Sin embargo el equívoco de esta afirmación es el no considerar las condiciones actuales de masificación de imágenes y obras artísticas en condiciones mediadas por el consumo fetiche. Dicho en otras palabras, sospecho radicalmente en que la proliferación mercantil de imágenes en la actualidad

constituya un aporte a la contemplación y a su exhibición en el entendido de que aquello que se contempla y se masifica pueda llegar a interpelar sensiblemente al espectador. Menos aún que dicha proliferación se transforme en un vector positivo para que el espectador de cuenta de su condición enajenada de producción y de consumo. Creo que en los tiempos de Benjamin la premisa transformadora de la aplicación de la técnica en relación con la producción de obras de arte industrializadas se podía convertir en una forma de asumir una conciencia más crítica ante el mundo que les tocaba vivir, pero en la actualidad tardo capitalista en ningún caso la venida una y otra vez de imágenes culturales y artísticas como mercancía llamaría a la reflexión. Ellas están muy cerca de nuestra visión y por lo mismo pasan fugaces ante nuestra mirada. La aplicación de la técnica y el desarrollo tecnológico puesto al servicio de los media ha provocado el inverso benjaminiano: una suerte de inconciencia en el modo de vivir contemporáneo. De lo contrario habría que preguntarse si efectivamente el tratamiento de las imágenes actuales y la representación artística del mundo han hecho de este tiempo una realidad que permita referirse a ella como una oportunidad de cambio y transformación de las condiciones de existencia. Sin embargo no es menos cierto que para algunos intelectuales y sus grupos de referencia que han escrito imperativamente sobre la complejidad social, económica, política y artística del mundo actual, la masificación, mercantilización y fetichismo de todas las esferas de la vida efectivamente se transforman -como en el proyecto benjaminiano- en una ventaja para reclamar lo que la institucionalidad y los otros sujetos no visualizan. Quizás habría que socializar en las instituciones de formación educativa la oportunidad de cambio que podría ofrecer en el futuro formar al sujeto en el pensamiento crítico y también con mayor intencionalidad educar para la valoración del patrimonio artístico y cultural en la generación de nuevas audiencias para el arte.

Retorno al concepto de simulacro que ha gravitado a lo largo de estas últimas ideas. Por un momento en todo este análisis, lo transestético de Baudrillard coincide con Nancy en un concepto operativo de la producción artística como fetiche: lo que hemos argumentado como simulación. Cabe atender sin embargo, que la interpretación de aquella palabra toma ribetes distintos. En diálogo con Jean-Luc Nancy, complementamos estas ideas con la siguiente confrontación (cfr): la representación de la realidad desde las imágenes cotidianas y artísticas no será un simulacro: no es el reemplazo de “algo” original y único: la imagen o es la presentación de lo que no se resume en una presencia dada y consumada, o es la venida en presencia a una realidad (o forma) inteligible por la mediación formal de una realidad sensible¹⁷⁵.

Una cuestión determinante en lo sostenido por Nancy, radica particularmente en la implicancia del concepto de simulacro en su realización como imagen y obra de arte. En el fondo, no sería más que una venida del sentido de representación en su impostura verosímil, objetiva y visible para el espectador. Impostura que sin duda, se comporta como una realidad representacional que manifiesta lo inverso de la originalidad del gesto artístico auténtico en cuanto a la distancia que ha tomado la autenticidad de la reproducción técnica. Un llamamiento que realiza el simulacro desde sus propios límites. Una suerte de sentirse tocado por la simulación desde sus márgenes, como manifestación de una exterioridad sensible que viene a concretar su llegada en el sujeto que lo resiente. Si retomamos los análisis anteriores en torno a la noción de simulacro baudrillardiano, situemos nuevamente el argumento que aquel concepto tendría relación con la soberanía de la exposición de lo real en la representación de imágenes culturales y artísticas, es decir como si la reproducción de lo real en la representación de

¹⁷⁵ Cfr. Nancy, Jean Luc. *La Representación Prohibida. Seguido de la Shoah, un Soplo*. (2006). Buenos Aires, Argentina: Amorrortu, p. 30

imágenes fuese efectivamente lo real. En franca contradicción con la representación que se sustenta en la ilusión (representación imaginal de la realidad), el simulacro propone como estrategia la desaparición del signo en favor de su propia inmediatez operativa. Si justamente la noción de tocar de Nancy refiere a la posibilidad en que el sujeto pueda sentirse afectado desde una exterioridad límite y ausente de significaciones precedentes como pura afección del sentir, el simulacro en la obra de arte, lo real de la reproducción presentada ante nuestra visión no escaparía al sentirse sintiendo esa extrañeza. La operatoria del signo en lo inmediato de su presentación afecta de igual forma al sujeto porque ya ha sentido la venida de la presencia de lo simulado antes que el pensamiento pueda interpretarlo: estar atento o no al respecto es otra cosa. Obviamente y con mayor complejidad dicha venida a la presencia del simulacro –como tacto del sentirse afectado– posee en sus efectos mayor atracción ya sea por los soportes utilizados como por los artificios evidentes y a veces ocultos en el ofrecimiento y despliegue de su impostura. Si pensamos en los intelectuales y en toda la escritura crítica que se ha desarrollado en la últimas décadas en torno a la modernidad y posmodernidad referidas particularmente a las transformaciones sociales en las relaciones de producción, presumo que en gran parte de éstos la realidad se ha sentido con todo su peso y densidad. Esta espesura de la escritura refleja el sentir del filósofo en su relación con el mundo, la manifestación de una forma escritural que da cuenta de su propia afección. Resolverá en su escritura como donar aquella impronta del sentir en las palabras pensadas (arte, representación, simulacro, fetiche, mercancía, etc). Por esto mismo pregunto y también me interpeleo en torno a los temas expuestos: ¿cómo ha sido posible que filósofos y pensadores críticos contemporáneos hayan dedicado largos argumentos para llamar nuestra atención sobre las condiciones sociales y políticas de Occidente bajo el dominio hegemónico del fetiche en el tardo capitalismo? ¿Se podrá pensar en un momento precedente a la escritura interpretativa que tenga que ver con el sentirse tocado por dichas condiciones

existenciales?. Es por esto que la simulación en la representación artística, debe comportarse como un eufemismo –una complicidad para el sujeto sensible- sustentada en sus prácticas culturales de la virtualidad y en el consumo mercantil.

La producción artística como obra mercancía, logra simularse en el mercado como cualquier otro producto banalizado, busca existir a través de su propia parodia, gracias a lo indiferente del consumo artístico, falta de valoración cultural y sobre expuesta al valor exhibitivo. Antes de argumentar la posición que asume esta investigación en torno a la exhibición masiva e industrializada de la obra, quiero precisar y reiterar con el pensamiento de Benjamin la estrategia de aquel valor de exhibición se traduce en:

1.- La obra de arte se ha producido para ser exhibida en términos públicos y colectivos. El valor de la técnica en la reproductibilidad masiva de las creaciones permite que pueda surgir un desacuerdo consciente y una suerte de contra ofensiva en torno al avance de la mercantilización del arte. Esta posibilidad permite que se puedan interpretar nuevos significados a lo ético, lo político, lo social y lo estético por parte de las audiencias.

2.- El valor exhibitivo puede lograr concretar en el arte una función estética-política gracias a la reproductibilidad en tanto aumento de la distribución, de la exposición y del acceso para el aparecer de nuevas subjetividades sensibles para un mayor número de espectadores.

3.- El aumento del valor exhibitivo de la obra de arte tendría que suponer un aumento en la condición de sujetos críticos para la generación de nuevas relaciones de producción ante las impuestas por la sociedad capitalista.

Luego de esta precisión sostengo que bajo los parámetros que hemos asumido a lo largo de este capítulo, la noción de valor exhibitivo en nuestros días ha tomado un rumbo distinto: al multiplicarse las creaciones artísticas como reproducciones industrializadas la obra pone su presencia y valoración en la masificación como producto en lugar de una presencia irrepetible y genuina. Es decir, las cualidades estrictamente artísticas y estéticas quedan relegadas a un segundo plano e interés. La reproductibilidad técnica permite que la obra de arte pueda exhibirse no sólo en espacios dedicados a su culto tradicional (museos y galerías) sino que ahora y bajo las condiciones actuales del sistema capitalista se pueden reproducir en los medios y en la web. Pensemos además que hoy en día la masificación de la obra ha ido en aumento considerablemente producto de aquellos soportes tecnológicos en desmedro del aumento de una masa crítica que no ha logrado transformar de manera decisiva las condiciones económicas y políticas imperantes.

Por esta razón la obra es tan difícil de contemplar socialmente pues se ha vuelto un reflejo exaltado de la indiferencia del sujeto moderno. Sin duda que el valor cultural (Benjamin) de la obra está dirigido a ciertos espectadores especializados para que pueda ser contemplada por ellos. Sin embargo es por esto mismo que la creación debiera exigir una contemplación social masiva ya que logra –insisto con este argumento- la sensibilidad y el encuentro con nuevas formas para interpretar la realidad. La diferencia con antaño radica en la indiferencia masiva del público frente al valor de la obra. Los cambios producidos por la incorporación de nuevos medios y artificios han provocado la más eficaz de las reproductibilidades técnicas: la obra de arte como mercancía está condicionada por las exigencias de la producción capitalista ya que sólo se producen y encuentran apoyo material, técnico y económico aquellas obras que puedan recuperar lo invertido y generar nuevas ganancias en las determinaciones que el capital exige.

Señalo un alcance necesario para comprender la cuestión del mercado y su relación con la obra de arte: El problema del mercado y su relación comercial con las creaciones artísticas no radica ni en sus principios, ni en sus leyes de funcionamiento, ni en sus organizaciones programáticas. El problema se plantea cuando en dicha relación el mercado ha puesto en tensión la producción artística al considerar la validez de una obra y su firma bajo la lógica de una transacción suntuaria. En cierto sentido el mercado ha construido en torno a la obra de arte un interés fetiche destinado a operaciones de la especulación financiera como otros objetos de consumo masivo. El público pone hoy sus reglas para consumir la obra de arte y el artista se convierte en un dependiente del mejor postor con el riesgo evidente que si no responde al gusto del público y de los coleccionistas quedan rápidamente excluidos del mercado y de sus transacciones. Así la libertad creativa cede paso a la producción de arte tal como montajes especulativos, seriados y uniformes para un consumo de mercancías estandarizadas, diluyéndose en unas reglas que no son las del artista sino las que rigen la operatoria de la oferta y la demanda. El artista ha perdido soberanía ante un coleccionismo difuso y ante las leyes del mercado espectacular. Quizás el nombre que podría asociarse a esta nueva valoración de la obra de arte sería el de su *valor expositivo*: obras de arte (privilegiando moda y costo) que llegan a valorarse socialmente por su exposición en espacios elitistas de circulación.

El problema es más complejo aún y sería muy simple el argumento de centrar esta crítica relación exclusivamente a la predominancia histórica de la ley de la oferta y la demanda para la transacción de objetos culturales. Por el contrario, que sería del campo del arte y del artista si no poseyeran esta entidad como lugar de producción y venta de su trabajo. Sin embargo, en la actualidad tardo capitalista el vector

individualismo ha hecho que el arte se centre paulatinamente en el culto a la personalidad hedonista del artista proyectado por los medios masivos de la banalidad altamente atractiva y sugerente para promover el arte de lo efímero. El problema de fondo se halla presente cuando la oferta y la demanda permiten la transacción de la obra como si fuese un producto adquirible como cualquier otro bien expuesto en tiendas de consumo masivo (ya mencionamos el ejemplo de cuadros sin firma ni nombre ofrecidos en los anaqueles de los Mall).

Si asumimos que el mercado y su vinculación con el arte se manifiesta a través de espacios de circulación donde la obra transita bajo las leyes de la especulación financiera, tendríamos que suponer que existen otros factores intervinientes que agudizan el problema del mercado y del arte.

Un trabajo de revisión sobre la circulación de la obra y sus espacios de circulación, exposiciones, bienales (entendida como la internacionalización de los artistas, obras y discursos), su oferta y demanda, sus relaciones políticas y mercantiles, el artista y su habitus, etc, lleva a develar un escenario voluble pero por lo mismo no menos interpretativo, para interrogar cómo las instituciones legitimadas en el espacio social definen los circuitos de circulación de obras y artistas como parte de una serie de dispositivos de validación, sostenidas en el mercado y los medios de comunicación, como formas colectivas de representatividad para la instalación de modelos reproductivos del sistema imperante. En palabras de Lemebel “una cuestión muy clasista y un arribismo cultural exageradísimo, que deja fuera toda una producción (artística) que por muy

interesante que sea, queda excluida si el artista no cumple con ciertos requisitos académicos y de pertenencia social”¹⁷⁶.

Baudrillard que identifica lo señalado en estos comentarios:

Actualmente existen dos mercados del arte. Uno de ellos sigue regulándose a partir de una jerarquía de valores, aunque éstos sean ya especulativos. El otro está hecho a imagen de los capitales flotantes e incontrolables del mercado financiero, es una especulación pura, una movilidad total que, diríase, no tiene otra justificación que la de desafiar precisamente la ley del valor¹⁷⁷.

Bajo este tipo de transacción, el arte puede ser sometido entonces a la simulación ante nuevas leyes mercantiles y formas de producir (mass-media, subastas en internet, especuladores y financistas), ya que con la pérdida de la ilusión el objeto artístico se distancia del espectador transformándose sólo en información decorativa o status de moda. En tal sentido la obra sometida al espectáculo social, no escapa a la impostura del funcionamiento del sistema tardo capitalista en todas sus estructuras. Parfraseando a Baudrillard, la sociedad de consumo actual, no sólo no se trata de hacer-valer, sino que lo mejor sigue siendo no valer nada para hacer-valer; no saber nada para hacer-saber más; no producir nada para hacer-producir más, en fin, no tener nada que decir para comunicar más. Es quizás en esto donde radica el fundamento del simulacro: hacer creer que todo aquello es real cuando más bien corresponde a la impostura de las relaciones y construcciones sociales ligadas al espectáculo. A modo de ejemplo: cuando Warhol pintó

¹⁷⁶ A propósito de la inauguración del proyecto alternativo “Galería de Arte Metropolitana. Lemebel, Pedro. Artes y Letras. El Mercurio, febrero, 1991.

¹⁷⁷ Baudrillard, Jean. *La Transparencia del Mal* (2003). Op. Cit. p. 25

las sopas Campbell -en la década de los sesenta- fue un hecho imprevisto, un brillo sorprendente de la simulación¹⁷⁸, y para todo el arte moderno, de un solo golpe, el objeto-mercancía, el signo-mercancía, quedaba irónicamente sacralizado; y es justamente el único ritual que nos queda: el ritual de la transparencia o de lo imperceptible de la manipulación del capital y del consumo enajenante –por no decir exhibitivo, - de la obra de arte (valor exhibitivo tal como lo tratamos en los comentarios sobre Benjamin). Una especie de mimetismo especulativo entre la obra/mercancía y el artista/consumidor (con ambos slash se expone una relación conflictiva entre estos asertos: sería lo mismo que representarlas con la siguiente frase: *artistas fetiches para consumidores de mercancías*). Este juicio podría caber exclusivamente para el artista Andy Warhol citado reiteradamente por Baudrillard en sus textos. Sin embargo el artista pop comprendió muy acertadamente el funcionamiento del consumo masivo en su país que se propagaba rápidamente en todas las esferas productivas. Es más al internalizar este factor en su obra transformó el tipo de producción artística en una herramienta que lograba reflejar el comportamiento social de los sujetos estadounidenses. Sin duda imágenes auto-contemplativas y de alto valor exhibitivo para el consumo público. Lo que el espectador de consumo no leía en el gesto estético de Warhol era la oculta carcajada irónica del artista para reflejar(se) la vorágine del comportamiento del mercado capaz de convertir la obra de arte en una mercancía y objeto de consumo suntuario como cualquier otro. Pero además el enunciado señalado cabe menos para Warhol de los sesenta que para los fetiches productores de

¹⁷⁸ En este momento del texto cabe hacer mención de una sutil diferenciación que hace Baudrillard al concepto de simulacro a propósito de la obra de Andy Warhol. Toda operatoria del simulacro en la representación de imágenes parte de una realidad dada, de un momento en que lo real es susceptible a ser representado, reelaborado en el acto creativo e imaginal del artista. Cuando lo real es expuesto como si fuese real en la imagen la simulación ha entrado en la escena de la representación. El filósofo designa con el nombre de simulación auténtica cuando dicha representación del real ha sido originaria, es decir en un momento preciso en su tiempo y espacio (con las latas de sopas Campbell en la década de los sesenta – el objeto mercancía quedaba irónicamente sacralizado). Sin embargo sostiene Baudrillard que existe una simulación inauténtica o falsa cuando se vuelve a repetir la misma operación descontextualizada del momento originario y por tanto como estereotipo o arquetipo de la simulación primera (las mismas latas pintadas 25 años después sin la originalidad inicial).

obras de nuestra década. Las mencionadas obras de arte que no poseen ninguna autoría y que en muchos casos son elaboradas sin ninguna intencionalidad concreta sino simplemente para la decoración de espacios. Lo que encuentra seguro es que tendrán compradores oportunos que demanden la moda de este principio. Si será socialmente valorado poseer una vajilla de cocina con las estampas de Benmayor, no faltarán compradores para ello. Al respecto ¿qué hace la diferencia con otros artistas nacionales en que sus obras no se han transformado públicamente en mercancías fetiches?. Al menos en lo particular no he visto ninguna cajetilla de cigarrillos con la estampa de un cuadro de José Balmes o bandejas de cocina con obras de Eugenio Dittborn. La lista de disidentes artistas que seguiría sería extensa para citarla en esta investigación.

Palabras como las señaladas -mercado, fetiche, mercancía, simulacro, impostura- fluyen bajo una especie de artificio de seducción para la cosificación del arte y su propio campo, una reducción inefable donde todo posee un precio por sobre el valor. Lamentablemente, el poder y sus máscaras invisibles saltan a la vista en la ceguera actual y será necesario saber descubrirlo allí donde menos se ofrece a la vista, allí donde está más perfectamente desconocido, por tanto reconocido: el poder simbólico, es en efecto, ese poder invisible que no puede ejercerse sino con la complicidad de los que no quieren saber que lo sufren o incluso que lo ejercen: he aquí la trascendencia del ritual de la transparencia de la obra en su desilusión artística. En otras palabras, la obra fetiche bajo el mercado, se ha transformado en una analogía de la mercancía y de distribución global, confirmando el momento de alta valoración al espectáculo y a la diversidad que se vive en el espacio de consumo actual.

Para Baudrillard, cuando Warhol vuelve a pintar 25 años más tarde las mismas sopas, rompe con el aura de la simulación, se acaba el concepto original y muy por el contrario cae en el estereotipo de la simulación. Esa irrupción de la mercancía en el arte que era presentada de forma irónica y que de alguna manera lograba enmarcar y diferenciar al arte del marketing, llegaba a su fin ya que los límites desaparecían entre el mercado y el arte. Límites que se entienden en los diferentes contextos históricos. En la década de los sesenta, la obra de Warhol correspondía a una mercancía como cualquier obra de arte de las vanguardias -objetos susceptibles de vender o comprar con un valor económico y donde se valoriza el trabajo humano-. La obra de arte convertida como una mercancía fetiche omite la fuerza de trabajo involucrada en su producción y se convierte en un objeto sobreestimado especulativamente para su intercambio comercial. Pensemos por un momento en las subastas póstumas de obras de arte de los más prestigiosos artistas europeos hasta la fecha. Sin duda muchos compradores las han adquirido para expandir sus colecciones privadas. Pero sin duda otros, han transformado la obra en un bien comercial especulativo para obtener insospechadas ganancias en su transacción. El problema radica entonces en el creciente culto al mercado de parte de algunos especuladores y financistas, que consideran la oferta y la demanda como determinaciones fundamentales del movimiento de la economía y del consumo fetichista de la obra. Nuevamente sostengo que las de leyes de oferta y demanda no son responsables que el mercado se comporte de tal o cual manera, sino más bien todas las añadiduras socio-psicológicas que se adhieren a la circulación de las mercancías en nuestro tiempo. La pregunta es si esa cualidad irónica y contradictoria que ilumina la destrucción de las imágenes culturales y artísticas bajo la circulación de medios que la fetichizan ¿es un acontecimiento que logra mantener vivo el sentido del arte en la modernidad?

La postura iconoclasta del arte no consiste ya en la destrucción de las imágenes. De forma paradójica busca fabricar más imágenes pero en las que no hay nada que ver, imágenes que suman a la indiferencia del mundo y que carecen de contenido y de una aproximación estética –entendida ésta como la posibilidad de generar un conocimiento y sensibilidad poética-discursiva de aquellos elementos que configuran y contextualizan la percepción que provoca una obra de arte-. El concepto del aparecer como realidad que comparten todos los objetos estéticos, o mejor, como elemento constitutivo de todas las formas de imágenes sin profundidad y con una resistencia a dejar huellas. Una suerte de estetización de toda la realidad donde las imágenes han sido presentadas y proyectadas como formas que apelan al individualismo en contraposición de lo colectivo como vectores de aspiraciones y expectativas efímeras bajo supuestos de belleza, placer y libertad de gusto entre otras. Ha sido rápida la expansión de esta condición del mundo tardo capitalista ya que el rol que han jugado los mass-media y en general la industria audiovisual –tecnologías de la imagen, el diseño y la publicidad- en la creación de nuevas realidades como la virtual, han tendido a manipular el sentido añadido que existe en las producciones de imágenes culturales como artísticas. Sin duda la proliferación de la premisa que todo debe tener un sentido estético ha impactado al campo del arte y en todas las esferas de la sociedad, siendo de mayor preocupación la construcción creciente de sujetos consumidores estéticos.

Para el campo de producción artístico la importancia de esta cuestión, radica en que el proceso de validación y legitimación de un artista, se articula necesariamente bajo estas condiciones que determinan el nombre o re-nombre en el círculo social de status. Por este motivo, el espectador de consumo, atribuye a esta validación un poder “legítimo” ya que sus propias competencias y disposiciones referidas al arte, dejan de ser importantes por su valor social e identitario, sino más bien por el

precio de ese valor legitimado. ¿cuánto cuesta ese valor en el mercado para poseer una legitimación?. Insisto en estas ideas, la legitimación de obra y productor, tendrá que tener en cuenta no sólo a los productores directos de la obra en su materialidad (artistas), sino también al conjunto de los agentes y de las instituciones que participan en la producción del valor de la obra a través de la comunicación que realizan críticos, historiadores del arte, editores, directores de galerías, conservadores de museos, mecenas, coleccionistas, miembros de instancias de consagración, academias, bienales, salones, jurados, etc, y al conjunto de las instancias políticas y administrativas competentes en materia de arte (ministerios varios –según las épocas-, Dirección de los Museos Nacionales, las Bellas Artes, etc), que pueden actuar sobre el mercado del arte, sea mediante veredictos de consagración acompañados o no de ventajas económicas (compras, subvenciones, premios, becas, etc), sea mediante medidas reglamentarias y políticas (ventajas fiscales concedidas a los mecenas o a los coleccionistas, etc), sin olvidar a los miembros de las instituciones educativas que concurren también a la creación de los productores. Complemento con Peter Sloterdijk las ideas expuestas:

El aparato moderno de mediación del arte se ha instalado como una máquina de mostrar que desde hace ya largo tiempo es más poderosa que cualquier obra individual a exponer. El proceso de la producción de exposiciones, con su núcleo mercantil y sus flancos publicitarios, se ha vuelto autónomo. Corre por sí mismo por encima de las dimensiones de las obras a exponer y no muestra en última instancia ningún otro poder creativo que el suyo propio. Puesto que la exposición misma ya no es un logro, puede hacer lo que quiera, el arte entra en conflicto con su hacerse visible¹⁷⁹.

¹⁷⁹ Sloterdijk, Peter. *El Arte se Repliega sobre Sí Mismo*. En www.observacionesfilosoficas.net/elarteserepliega.html (Revisado en Diciembre del 2013).

Veamos brevemente algunos elementos de juicio que permitirán determinar el comportamiento histórico del campo artístico con relación al arte y al mercado, consagración y estructuras sociales validantes.

Los procesos de validación o legitimación de las producciones artísticas contemporáneas al interior del campo del arte, han pendulado a través de ciertas variables intervinientes en mayor o menor medida en los últimos siglos. Desde los inicios de la modernidad -a partir de las transformaciones científicas, tecnológicas y económicas ocurridas desde el siglo XIV), los principios rectores de consagración y los nuevos estatutos para los creadores y artistas se vieron determinados por una serie de cambios muy rotundos en la construcción de principios de percepción y valoración del mundo natural y social. Es decir en la elaboración de un modo de percepción autónomo a los dogmatismos religiosos de la anterior época y al distanciamiento de las verdades religiosas como revelaciones divinas. Esto se tradujo en un modo de interpretación y percepción del mundo diferente a los siglos anteriores. La modernidad en sus inicios comenzaba a situar la obra de arte como un proceso de creación centrado en las nuevas formas de representación (perspectiva, espacio euclidiano, etc). Pensemos por un momento en los factores involucrados en estas nuevas formas que delimitaron con distinción, el posicionamiento de los artistas como agentes que evidenciaron en términos plásticos aquel atractivo, novedoso y acelerado proceso de cambios. Los tiempos del mecenazgo renacentista se condicen con aquello. Con aquellas variaciones, estructuras como la política (organización de las cortes, modalidades aristocráticas y de la alta burguesía), intervenciones ideológicas e ideario político acorde a la inauguración de la modernidad) y la religiosa (visiones eclesiásticas partícipes de los nuevos tiempos, clérigos seducidos por la nueva representación del cuerpo, validaciones de catedrales,

iglesias y conventos por la impronta de la nueva propuesta plástica), dieron paso al advenimiento de la modernidad como época inaugural.

Se fundaba entonces el inicio de profundas cercanías y distancias entre los nacientes campos político, económico y artístico modernos que lograron mantenerse justamente por la disputa de los capitales simbólicos –legitimación, validación, consagración- puestos en juego. Quizás el punto de encuentro de los capitales políticos, económicos y artísticos se debió a la proliferación de creadores legitimados por su inclinación a las fuerzas normativas de factura de obras y al desarrollo de preferencias “nobles” y clásicas que reorientaron la legitimidad de los creadores al interior del campo artístico (fundamentalmente siglos XVIII e inicios del s. XIX). Por esto mismo, todas las rupturas, distancias y fracturas producidas desde mediados del s. XIX y prácticamente gran parte del s. XX obedeció a la agudización de las relaciones de disputa de los diversos capitales simbólicos de los campos de producción aludidos en los párrafos anteriores. Tanto la legitimación póstuma de impresionista y neo-impresionistas, como el quiebre definitivo con lo académico o con lo clásico provocado por la vanguardia histórica, mantuvo similares condiciones de legitimación y validación de los artistas en el universo social y económico.

Con todos estos comentarios retorno a lo mencionado anteriormente: la relación histórica entre arte y mercado se tradujo en un medio estratégico y validante de la obra y su creador desde un punto e vista cultural. Por este mismo hecho, el campo económico ha sido el vector de mayor desarrollo para la consagración de artistas en la modernidad. Sin embargo, el comportamiento y la intencionalidad que los inversionistas del capital han puesto al servicio del campo artístico, es lo que ha variado en toda esta

pequeña genealogía de la validación y legitimación artística. Culmino con una cita de Pierre Bourdieu que cierra el diseño de estos párrafos:

Estos campos son la sede de la coexistencia antagónica de dos modos de producción y de circulación que obedecen a lógicas inversas. En un polo, la economía anti-económica del arte puro que, basada en el reconocimiento obligado de los valores del desinterés y en el rechazo de la economía y del beneficio económico (a corto plazo), prima la producción y sus exigencias específicas, fruto de una historia autónoma: esta producción, que no puede reconocer más demanda que la que es capaz de producir ella misma pero sólo a largo plazo, está orientada hacia la acumulación de capital simbólico, en tanto que capital económico negado, reconocido, por lo tanto legítimo, auténtico crédito, capaz de proporcionar, en determinadas condiciones y a largo plazo, beneficios económicos. En el otro polo, la lógica económica de las industrias artísticas que, al convertir el comercio de bienes culturales en un comercio como los demás, otorgan la prioridad a la difusión, al éxito inmediato y temporal, valorado por ejemplo en función de la tirada, y se limitan a ajustarse a la demanda preexistente de la clientela y del consumo¹⁸⁰.

Si gran parte de la modernidad capitalista se relacionó con el campo del arte a través de la valoración cultural de la obra como mercancía sujeta a las leyes de la oferta y la demanda, esta misma relación en la modernidad tardo capitalista ha traducido el valor cultural de la obra como un valor de consumo tácito para su identificación como mercancía fetiche en los tiempos del espectáculo y el simulacro (segunda mitad del s. XX).

¹⁸⁰ Bourdieu, Pierre. *Las Reglas del Arte* (1997). Barcelona, España: Anagrama, p. 214

No es de extrañar que en el desarrollo del capitalismo actual la noción de ausencia de la realidad en la producción de obras de arte, sea una especie de sello inverso que algunos artista sitúan en su producción: Me detengo con Baudrillard en lo siguiente: “Vivimos en un mundo de la simulación, en un mundo en el que la más alta función del signo es hacer que desaparezca la realidad y a la vez esconder esa desaparición. Eso es lo único que hace hoy el arte y lo único que hacen los medios de comunicación: por ello están condenados a un mismo destino”¹⁸¹. Complementando con el filósofo chileno Rodrigo Zúñiga, bajo estas condiciones, el arte queda entregado a la pura exterioridad circulante, extendido a la indómita e indefinida extensión de la imagen en el capitalismo tardío.

Si en algún modo el artista visual llega a padecer las nuevas reglas del juego o condiciones de posibilidad del arte como un desalojo del control de la imagen, amparada ahora en el vertiginoso paisaje mediático del consumo y del espectador plegado en la temporalidad volátil de las modas y de los impactos visuales, y si, por lo tanto, el duelo por la imagen puede llegar a constituir una de las evidencias más poderosas de la nueva situación del artista visual, no es menos cierto que justamente por ello, en el mismo reconocimiento que el arte crítico realiza del duelo, reconoce además su remisión a la circulación de la mercancía¹⁸². El término duelo, aludido por Zúñiga interroga la noción de ausencia que analizábamos en fases anteriores en el sentido de una pérdida inefable que la producción de imágenes y su relación con la producción de obras de arte - que se realizan en el fetiche- manifiestan en su definición social como valor de la simulación. Pertinente además señalar que la idea de duelo para el contexto chileno, tomó unos ribetes espectaculares (mediáticos) en la década de los noventa. Situación que se

¹⁸¹ Baudrillard, Jean. *La Transparencia del Mal* (2003). Op. Cit. p. 28

¹⁸² Zúñiga, Rodrigo. *O(ot)o(b)e(r)-OBSoLeTe*. Texto sugerido en el curso « Escrituras Sobre Arte », impartido por Adriana Valdés, Doctorado en Filosofía, mención Estética, 2007

entiende por las políticas de los consensos impulsadas por los gobiernos concertacionistas. La melancolía referida al duelo de la postdictadura fue doble: por un lado la herencia de la dictadura militar (duelo de pérdidas en todas las producciones culturales) y por otro, la extrañeza de asumir un diálogo conformista e impotente con una institucionalidad en creciente deuda. Costo que sin duda significó que no solamente se neoliberalizarán las instituciones, sus medios y productos, sus cultos y convicciones, sino que además lo impresentable de capitalizar en el consumo público el duelo y el trauma después de la catástrofe. Luciano Allende en su artículo "*Duelo y Melancolía en la Post Dictadura*", retoma palabras de Alberto Moreiras que grafican el estado de situación de aquella época:

En su conferencia "Postdictadura y reforma del pensamiento", pronunciada en el contexto del seminario Utopía(s) el año 1993, Alberto Moreiras sostenía que un pensamiento postdictatorial, está marcado más que por el ánimo de la celebración, por la depresión de la pérdida, y que como tal no podría sino ser un pensamiento de duelo, en trance de constituirse como tal: lo cual significa no sólo pensamiento de duelo, sino también, duelo del pensamiento. Con ello se sugiere la idea de un pensamiento que intenta resistir a ese olvido por cuanto, un pensamiento del duelo, no podrá sino ser un pensamiento rememorante, cuyo ejercicio estará marcado por las diacronías, por los tropos y los topos que fuerzan la red de nombres Golpe, Dictadura, Transición, Neoliberalismo, y Post-dictadura; con lo cual, el ejercicio de pensar en el Chile de la actualidad, de alguna manera habrá de reencontrarse con la herida abierta de la instauración del proyecto neoliberal, o bien, inscribirse paradójicamente en la fortclusión de su

escena fundacional, escindiendo toda ley del hogar y la polis, es decir, toda familiaridad constituida por la transición democrática postdictatorial.¹⁸³

Para gran parte de los intelectuales críticos y filósofos de la época, el neoliberalismo y las políticas de consensos fueron temáticas prioritarias para instalar escrituras referidas a la memoria y al pensamiento reflexivo de la post dictadura. Sin duda alguna, el rol de la escritura crítica –proveniente en gran parte de la Universidad y silenciada en la dictadura militar por muchos años- fue relevante para contrarrestar políticas del olvido y de la amnesia sistémica. Trascendental fue el rol de encuentros, seminarios para la reflexión y de líneas editoriales que surgieron y que dieron cabida a los escritores censurados bajo el régimen militar y a las nuevas generaciones de pensadores detractores del contexto país post dictadura. Algunos seminarios emblemáticos realizados para dialogar el pasado, el presente y el futuro – Utopía(s)-, editoriales y publicaciones de interés y participación en esta tarea -Revista de Crítica Cultural (depositaria de la herencia discursiva de Escena de Avanzada), LOM Editores y la editorial Cuarto Propio. Con esta última se pueden recordar algunos textos que fueron y serán referencias fundamentales para pensar estas líneas: *Políticas y Estéticas de la Memoria (2000)* - *Pensar en/la Postdictadura (2001)* y *Residuos y Metáforas. Ensayos de Crítica Cultural sobre el Chile de la Transición (2001)*.

Las formas de relatar y escribir el trauma dictatorial pasaron por nuevas estrategias de subversión que pudieron burlar la consensuada institucionalidad política neoliberal. Complemento con Allende estas ideas:

¹⁸³ Allende, Luciano. Duelo y Melancolía en la Post Dictadura. www.escriturasaneconomicas.cl/duelo.php. En (Revisado en Noviembre del 2013)

Situados en los márgenes de la producción académica tradicional y estrictamente universitaria, el pensamiento crítico desarrolla a propósito de la llamada Escena de Avanzada primero y la Revista de Crítica Cultural después, una importante reflexión de izquierda, que, en tanto dialoga con una serie de autores provenientes de lo que todavía hoy se puede llamar filosofía contemporánea, viene a ser la primera recepción local de las ideas propias de la deconstrucción, de la postmodernidad, del pensamiento débil y gran parte de la teoría crítica¹⁸⁴.

Retomo el análisis arte – mercado en la post dictadura. Ejemplificando desde dicha relación, el poder de la disposición de los actores del campo artístico, de facto o de derecho –pensemos por un momento en las galerías de arte más prestigiosas de Santiago-, se inclinan por estrategias de conservación y de mantenimiento de clase, las que tendieron a la defensa del discurso correcto y medido, y a las reglas propias del mercado, mientras los menos provistos de ese capital se inclinaron por estrategias de subversión o marginación. Por este motivo, la entrada al campo de producción artística necesita de la internalización y/o conocimiento a modo de disposición/posición del capital que está en juego, desde su interior y desde el entendimiento y funcionamiento de su estructura dominante. No es de extrañar que el tratamiento de la imagen en este contexto, se centre en el medio de la realidad, no como espejo de ésta, sino como la realidad misma, en donde su resultante sería la muerte de la ilusión en manos del mercado y de la supremacía del consumo (el mercado hace circular la mercancía una y otra vez en un ciclo sin retorno hasta que se produce una nueva simulación para un nuevo ciclo – distinción entre la simulación auténtica y la simulación inauténtica-). Para el sujeto, una serie comportamientos sin conciencia que han cegado la visibilidad de la realidad y del entorno inmediato. Una suerte de proyección futura sin foco que vive el presente de

¹⁸⁴ Idem. Ant. En www.escriturasaneconomicas.cl/duelo.php. (Revisado en Noviembre del 2013)

consumo como una manera de validar la condición social existente. Para este tipo de estancia y de validación en la producción artística, sus simulacros dejan al desnudo una transparencia (lo invisible de la pulsión del consumo) que mata la representación, la estética y la imagen a través de la virtualidad o de la espectacularidad. En tal sentido y pensando en algunas galerías de arte en Chile, particularmente aquellas que simulan el supuesto invisible del mercado, se reconoce en su operatoria una suerte de validación del status social a partir de la obtención de la obra como objeto de consumo para el mejor comprador (como cualquier otro producto fetiche susceptible de ser valorado por su posicionamiento de clase). Cuestiono entonces lo siguiente: ¿qué está en juego y conflicto en los circuitos de las galerías de arte que poseen esas características?, y me permito, pedir prestadas -a Nelly Richard-¹⁸⁵ dos sugerentes interrogantes: ¿ya no existe para el arte el desmarcarse críticamente de lo económico-social y de lo tecno-cultural, ocupando una franja -interna al sistema- donde la experiencia de mirar y pensar difiera cualitativamente de la programada por los modos de serialización dominante?, y ¿qué forma podría adoptar hoy el arte crítico para desmarcarse de la sobreexposición mediática de una realidad entregada sin más a la comercialización de las imágenes con que las tecnologías de lo visual sellan su pacto con el hipercapitalismo?. Interpelo entonces, ¿qué resta bajo estos parámetros?: nada que ver ya que se ha visto todo... nada que pensar ya que el pensamiento se extraña en el intento de dar respuestas críticas a esta profunda problemática. Prosigo, nada que sentir frente a la obra ya que ha dejado de interpelar al observador en tanto revelación de aquello indecible de las formas y las materias. Espectadores que piden mayor realidad en la observación realizada. Ojalá miradas in situ del drama o la parodia representada. Dentro del panorama vulnerable del arte fetiche en nuestro tiempo, sucede según lo expone Baudrillard, un efecto perverso y paradójico que sustituiría el poder y lo sagrado de la ilusión aunque de manera atenuada:

¹⁸⁵ Richard, Nelly. *Lo Político en el Arte: Arte, Política e Instituciones*. En www.hemisphericinstitute.org

Habría entonces una contrapartida a la pérdida de la ilusión del mundo: la aparición de la ironía objetiva del mundo, la ironía como forma espiritual, universal, de la desilusión del mundo, una forma espiritual que surge esta vez del meollo mismo de la banalidad de los objetos y de las imágenes. Podría decirse entonces que la ilusión está ligada a la utopía, y la desilusión a la ironía. Quizá esa chispita de ironía es ya nuestra única forma espiritual, nuestra única pasión.¹⁸⁶

En el contexto chileno, en tanto relación entre ciertas producciones artísticas, espacios de circulación de obra y la absorción que ha realizado la estructura política - mediática (la política al servicio de los mass media), no es difícil suponer entonces que a mediados de la década de los noventa, bajo el llamado retorno a la democracia, comenzara un importante aumento en la cantidad de espacios de exposición de artes visuales*: centros culturales, instituciones públicas y privadas, así como el trabajo directo de gestores y artistas, quienes fueron los principales responsables de la apertura de nuevas salas y galerías de arte. Bajo las señas de lo postdictatorial y neoliberal, los gobiernos de la época, instalaron un puente de relación entre el poder, lo político y lo artístico, en la medida que definieron nuevos imaginarios simbólicos, localizados en los espacios de exhibición y obras de arte como instrumentos de integración social en tanto instrumentos de conocimiento y de comunicación pública para una aceptación masiva del proyecto político mediático. Proceso que sin duda se gesta desde el retorno a la democracia en el largo período conocido como “transición democrática”. La consagración del sistema neoliberal implantado con la dictadura chilena,

¹⁸⁶ Baudrillard, Jean. *La Ilusión y La Desilusión Estética*. Op. Cit. En www.caosmosis.acracia.net/

* Para profundizar el tema referido a las Galerías de Arte en Chile, remito al lector al artículo historiográfico: Bucci, Ennio. Las Galerías de Arte en Chile,. En www.galeriabucci.cl/prensa/galchile.doc (Revisado en Noviembre del 2013)

logró consolidarse paulatinamente en todas las estructuras sociales, políticas y culturales desde los inicios de la década del noventa. Por esta razón, el mercado dejaba ser entendido como un espacio de conatos y disputas ideológicas y partidistas como el conflictivo escenario de fines de los sesenta y setenta (recordemos todas las estratégicas e intencionadas acciones realizadas por los partidos de derecha al ver amenazados sus intereses y privilegios económicos desde la reforma agraria de los inicios de los sesenta. Por nombrar sólo algunas que tuvieron un alto impacto en el desarrollo cultural y artístico: la intervención de todos los medios públicos de comunicación, la neutralización del sistema financiero, la instauración de la política del silencio en el sistema escolar y universitario, la eficacia de la censura en espacios de exposición del arte, etc), sino como una entidad con significados nuevos para la generación de identidades nuevas. Una de ellas sería el valor dado a la obra de arte con nuevas plusvalías y estatutos comerciales. La mercantilización generalizada de la cultura no era sólo el triunfo de una razón instrumental al servicio de la estetización de la sociedad, sino también su democratización y aceptación en todos los ámbitos sociales.

El proceso de estetización en la sociedad de consumo provocado por la incorporación del neoliberalismo al ideario cultural chileno, se manifestó rápidamente en el campo artístico. Sigo a Sergio Rojas en esta idea ya que esta situación significó que el carácter representacional, apariencial y, en último término, mediático y escenográfico de la vida de los individuos en la ciudad, se transformara en un dato que fue incorporándose a la conciencia en esa misma cotidianeidad. Relaciono estos argumentos con una cita de Rojas:

Más aún cuando es doble considerar la colaboración de las propias artes visuales en ese proceso de acelerada estetización de lo real, en cuanto que existe una relación sostenida entre la creación en general en la visualidad y lo que ocurre en las comunicaciones, en la publicidad e incluso en la propaganda política”. De hecho, no es raro encontrar en los grandes museos, en el marco de exposiciones de arte moderno, salas destinadas a la exposición de trabajos de diseños (ocurre como si el diseño de objetos recuperara aquella estética de la contemplación que el arte en un momento puso radicalmente en cuestión.¹⁸⁷

Con este brillo de la ironía, los objetos se iluminan solos sin la necesidad del sujeto. Con la muerte de la ilusión no son necesarios los espejos que reflejen el mundo pues el arte se ha situado en el mundo mismo, en un mundo hiperrealista que se encuentra definido por el capital y sus formas económicas. El mundo en la modernidad, se ha vuelto en esencia publicitario, banal e hiperrealista, situación de la que somos víctimas y cómplices en cuanto nos encontramos insertos en el sistema. Señala Baudrillard, “ya no es el sujeto el que representa al mundo, es el objeto el que refracta al sujeto y sutilmente, a través de los medios, a través de las tecnología, le impone su presencia, su forma aleatoria”.¹⁸⁸

En este mundo identificado con las fracturas, el sujeto pierde su confianza y credibilidad en la realidad que lo sustenta y el objeto se abre camino como en una especie de “espasmo”, buscando iluminar de forma autónoma su experiencia-obra. Se habla entonces del fin de la historia de la representación (*La Ilusión y la Desilusión Estética*, Jean Baudrillard), pues estos objetos despojados de toda ilusión por la técnica, dejan de ser objetos susceptibles de revelar su misterio y en su reproducción serial e

¹⁸⁷ Rojas, Sergio (2002). *Las Obras y sus Relatos*. Santiago, Chile: Editorial ARCIS, p. 175

¹⁸⁸ *Ibíd*

industrializada, se desprenden de su valor y del sujeto contemplador como tal. Su implicancia: el objeto se encuentra en un estado puro, sin ilusión, sin aura y con una función que sobrepasa el valor estético, imágenes banales que no hacen más que representar a una cultura profundamente des-pulsionada y superficial en sus relaciones de producción. En la cita siguiente Pablo Oyarzún complementa lo sostenido al señalar que:

La obra que afirma su des-obramiento es precisamente aquella que trabaja y se deja trabajar por lo que la des-obra, que entrega al sujeto la tarea de trabajarla en su des-obramiento y así le impone a éste la tarea de dejarse trabajar por él. Trabajo que, al menos en una dimensión suya, no diré que sea externo al mercado, sino intersticial, trabajo improductivo de fruto inconsumible y que en su incomunicabilidad encierra la posibilidad de una comunicación diferente, suspensiva, difiriente: de otra comunidad, ella misma sin principio, sostenida únicamente en el lapso su inminencia (...). El trabajo del duelo, que trabaja la inminencia o la evanescencia de la imagen, nunca su presencia o su plenitud, en el instante mismo en que la obra elíptica traza la borradura de su origen y el sujeto (...) se re-escibe en el interior de su advenimiento¹⁸⁹.

Siguiendo interpretativamente el argumento de Oyarzún, pregunto lo siguiente: ¿qué obra de arte se des-obra en la cita del autor?, ¿no es acaso el des-obramiento una forma posaurática como impostura y sustitución del halo de la obra en ausencia de su presencia?. En el actual estado en que se encuentra la producción de imágenes y creaciones artísticas, el mercado ha consumado la incorporación de la obra de arte contemporánea al circuito de mercancías fetiches, precisamente porque ella en sí

¹⁸⁹ Oyarzún, Pablo (2005). *Tesis Breves sobre Arte y Política en la Época de la Elípsis de la Obra*. En *Arte y Política*. Santiago, Chile: Consejo Nacional de la Cultura y la Artes, p. 25

misma ha cedido terreno en su dialéctica forma de concebirse como reflejo conflictuante de la realidad capitalista y por este mismo hecho ha generado su desdoblamiento representacional en su propia prohibición y en la incapacidad de alcanzar una trayectoria que empiece y acabe en sí misma. Es justo en este intervalo en que la obra más allá de la propia imposibilidad de representar dicha realidad, produce y reflexiona sobre sí misma. El arte se desobra si viene cada vez precedido de una interrupción en el discurso que lo enuncia como una constante ausencia que atestigua su presencia. Este desobramiento se ha emprendido como tarea, como su propio silencio y por lo mismo como aquello que nunca culmina en su decir. Por lo mismo la obra se realiza una y otra vez desde su propia imposibilidad de reclamarse así misma el estatuto de autonomía que en algún momento de la historia del arte consiguió.

Si vinculamos estos elementos constituyentes de la producción artística actual a los mecanismos y trayectorias que el mercado ha utilizado para incorporar la obra de arte a circuitos de circulación masiva, tendríamos que asumir la condición de vulnerabilidad y contradicción de ella misma pero a su vez su condición también productiva desde su distanciamiento con cualquier sentido que quiera extirpar este ciclo de extrañezas creativamente improductivas. Esto que permanentemente desobra la obra de arte, es la determinación que la realiza y que socializa en el espacio público y en el espectador. El arte en su impotencia de no poder supeditar la enajenación individualista del sujeto al sentido unificador de la comunidad y en el juego de tratar de desmarcarse de cualquier sistema que determine su creación, es en donde se produce el ciclo en el sentido más productivo para el consumo masificado de su representación. En otras palabras el des-obramiento será el elemento de mayor producción para generar la desilusión imaginal en este tipo de creaciones. He ahí su mantenimiento y proyección para su valoración expositiva. Es más, se podrían vincular interpretativamente los

argumentos del filósofo chileno en base a la relación que actualmente posee la obra con el mercado y su movimiento en la circulación de espacios de exhibición. Dos oraciones parafraseadas y complementarias de Oyarzún que sustentan este argumento con relación a la constitución de la obra como mercancía fetiche:

1.- La primacía de expansión del mercado roba al arte el secreto de su presencia – pensemos en el factor simulacro como representación- y gran parte de la producción artística se produce en este contexto para circular en los diversos espacios –virtuales y físicos- para el consumo masivo. Con mayor claridad, entonces, la diversidad de producción de obras en Chile, y aquellas que críticamente interesan por su relación directa con el mercado, produce el des-obramiento de la obra a partir del ciclo productivo de mercancías que ruedan sobre sí mismas.

2.- Des-obramiento en el entendido de una forma de producir una representación que posee como seña una suerte de invisibilidad e inmediatez en la que nada se presenta o manifiesta, pero que sin embargo por su carácter mediático y espectacular es altamente atractiva para el consumo público. No existe contradicción en las expectativas del observador con la circulación del fetiche realizado en la obra. El estatuto de fetiche complementa el proceso de desobramiento de lo que resta a la obra en su verdad: recuperar el vigor de la obra por medio de la destrucción del arte (Oyarzún) sería una de las actuales formas más productivas para seguir creando fetiches en el ciclo de expansión de su valor expositivo.

3.- El acto productivo del ciclo de mercancías fetiches se transforma como un resquicio para el devenir improductividad en tanto condición de una visualidad muy atractiva y sugerente porque no hay nada que ver que apele en algún sentido crítico. He aquí la

atracción de consumo y de compra y venta: sucesión de pequeños intervalos en el trabajo de desciframiento que realiza el espectador o sujeto consumidor de arte para la consumación de un nuevo estatuto de la obra, a saber: la consolidación de la obra de arte como fetiche y mercancía de alto valor para el espectador.

Por tanto, el des-obramiento será el elemento más productivo para complementar el estado cíclico de producción de ausencias y desilusión en este tipo de creaciones. Se pueden interpretar los argumentos del autor vinculando la relación que actualmente posee el sujeto y la obra con el mercado y su movimiento de circulación en espacios de exhibición. Una suerte de ciclo mercantil en donde el espectador de la obra con su indiferencia retorna una y otra vez a una producción de obras para la displicencia, pero no por esto ausentes de productividad. Culmino citando nuevamente al filósofo Pablo Oyarzún:

Se trataría de un movimiento suspensivo, una pequeña dehiscencia, una mínima dilatación del *tempo* sin respiro de la circulación mercantil, y por tanto la designación de un lugar en y por el mismo acto de enunciación de la obra (...) Aquella designación es también la interpelación o convocación de un sujeto a constituirse en ese lugar, pero ciertamente no como presencia maciza, sino como esbozo transitorio, conato de relación, como interrogación o recuesta no consumable de comunidad: la figura del testigo es un modo eminente de esta constitución.¹⁹⁰

En otras palabras, la obra de arte se convierte cada vez más en mercancía y la producción artística, una rama de la producción económica, en tanto que la transformación del producto artístico en mercancía, nos recuerda que el valor de uso

¹⁹⁰ *Ibíd.*, p. 24

(estético) del producto obra, se subordina al valor de cambio en el mercado y que en definitiva, la creación tiene que someterse a las leyes del mercado y la economía.

Con todo, cabe preguntarse lo siguiente: al hablar de arte y mercancía, ¿se habla de un determinado tipo de actividad artística o se trata del arte como una forma de práctica humana determinada por contextos y particularidades? ¿Será realmente el escenario tardo capitalista el que habría provocado la ausencia de ilusión en la obra?. En este contexto, una obra puede ser valorada como tal por lo que reitera y no por lo que innova, por su parecido con otra, y no por lo que hay de ruptura o de distante en ella. Sin duda, en la medida que nuestra cultura se distancia cada vez más de la ilusión, nos encontramos pareciera ser, en el desbordamiento de una visión estética o de un nuevo modo de relacionarse con la belleza -misión de destino de la obra fetiche.

Para esto, se ha recurrido al simulacro, por esto el fetiche posee tanto valor de aceptación por el público ya que se ha transformado en la fórmula moderna para estetizar la cultura. La pregunta es si puede existir una ilusión, una seducción en la virtualidad de las cosas o un desobramiento como devenir improductivo de la obra de arte.

Si el enigma del arte puede mantenerse vivo –a pesar de la desilusión que define la realidad de la obra, tiene que ser fuera de este momento de la representación mercantil y fuera de los valores estéticos tradicionales, pues estamos en una especie de desvanecimiento de los fundamentos más vanguardistas del arte como consecuencia de la extensión de las leyes del mercado capitalista en la producción de la mercancía como obra. Se necesita artistas que inventen nuevos señuelos para nuevos significantes de obra, como forma de estar *al límite* de su exposición y precisamente desde el otro borde

de las significaciones que no se han pensado. En este sentido, cito a Nancy, refiriéndose al título de una de sus obras:

El título *Un Pensamiento Finito* pone así en juego tres cosas considerables: por una parte, hay para nosotros un pensamiento que está terminado, un modo del pensamiento al que se lo ha llevado el naufragio del sentido, es decir el acabamiento y el cierre de las posibilidades de significación de Occidente (Dios, Historia, Hombre, Sujeto, Sentido mismo). Pero al cumplirse y al retirarse, este pensamiento hace surgir una nueva configuración (la suya, pues, la suya deshaciéndose en su propio límite), a la manera de la más poderosa de las mareas, cuyo retiro deja ver modificado el límite de la orilla¹⁹¹.

La ilusión que provoca la obra de arte, estará siempre vinculada a la posibilidad de representación de la realidad que precisamente llama a ser desocultada. Todos los misterios convocados en esa revelación se ponen frente a frente entre el sujeto y la obra para sensibilizar permanentemente esa observación. El trayecto de dicha sensibilidad se anuncia –sostendría Nancy- desde el límite visible justamente en la extrañeza de sentirse revelado junto a la obra. El toque provocado por aquel desocultamiento se transforma en un devenir permanente de la ilusión.

Con todas estas ideas, vuelvo al ejemplo de producción artística postdictatorial desde el período de la transición democrática. Se puede suponer que las creaciones artísticas chilenas en la medida en que el ideario neoliberal paulatinamente se iba introduciendo en todas las estructuras sistémicas, el mercado simularía con las imágenes sociales, culturales y artísticas alternativos dispositivos de dominación con criterio mediático, de simulacro y de alta audiencia pública. La ideología de mercado que

¹⁹¹ Nancy, Jean Luc (2002). *Un Pensamiento Finito*. Barcelona, España: Anthropos, p.4

circuló con su propio *laissez-faire* sirvió a muchos intereses particulares vestidos como intereses universales y sociales. La cultura institucionalizada contribuyó a la integración real de la clase dominante, asegurando una participación inmediata entre todos sus miembros y distinguiéndolos de los otros posibles, disidentes y heterodoxos en sus discursos. Esta situación, produjo un particular efecto ideológico en el arte, disimulando la función de clausura y de censura bajo la función de comunicación y publicidad de sus productores en base al retorno de los acuerdos y consensos. No hay que olvidar que el efecto social producido por la política de las negociaciones mantuvo en alerta y frustración simultánea a un vasto sector de la población chilena ante la impotencia de no revertir situaciones dramáticas vividas en la dictadura militar. Mientras esto ocurría, las oficinas de todo el aparato público del Estado se adornaban con pinturas de artistas que no dudaron en consensuar también su postura ideológica ante la situación descrita. Es más proliferaron programas televisivos donde se exponía la situación de la producción artística nacional –como una suerte del estado del arte- determinadas sin embargo por la línea editorial de los respectivos canales. En este caso algunos artistas de renombre y validados socialmente por su trabajo y explícitamente disidentes al régimen militar rara vez fueron convocados e invitados a esas charlas artísticas televisivas.

Pensemos por un momento la producción de obra en el gobierno militar, sus espacios de circulación y los discursos político-artísticos: en toda operación de producción y creación al interior del campo artístico, se articularon dos instancias de comunicación que dieron nuevas posibilidades de significación a la producción y creación: por una parte la obra de arte y los espacios de intervención, y por otra, el texto y el relato escritural que inauguraba nuevos sentidos para el sentido de producción de obra. Ambas instancias se vieron relacionados estrechamente por un puente o ente mediador –los colectivos artísticos- que se comportaron como entidades unificadoras del imaginario

social, identitarios y en permanente movimiento creativo e intelectual, lógicamente contestatarios y autorreflexivos. Las galerías de arte en tiempos de la dictadura (Galería Cal – Centro Latinoamericano, Galería Carmen Waugh, Galería Cromo, Galería Época, Galería Sur, etc) por nombrar aquellas de mayor relevancia, expresaban nuevos imaginarios y pertenencias a la cultura y a las artes que se encontraban neutralizadas y reprimidas. En las acciones artísticas producidas al interior de estos espacios, la circulación de los discursos podía traducir la visualidad de la obra que a veces se comportaba como una visibilidad extraña para un público sin las competencias para su desciframiento. Sin embargo lo que se proyectaba desde ellas era el vínculo innegable de un habla y de una escritura como medios de apropiación identitaria en tiempos de clausura y censura. Por lo cual, la obra era re-significada como texto para realizarse en la palabra y en la materialización de su frases proyectadas por la materia y la forma.

Al retirarse aparentemente la posibilidad de pensar una producción artística liberada de la censura, la nueva escritura con relación a una nueva visualidad, permitió el surgimiento de sentidos representativos estético-políticos, ya fuesen desde las sensibilidades que provocaban las obras que bordeaban la censura, como por la nuevos discursos plásticos nacidos a propósito del interés que fue gestándose respecto a la relación que se establecía entre la producción de obras, el discurso institucional y los circuitos de circulación.

CUERPO/ARTE EN LA OBRA LIGHTS IN THE CITY

En la actualidad las creaciones de Alfredo Jaar se han transformado en sugerentes críticas sociales a partir de la forma-contenido-mensaje con la cual trabaja las imágenes. Sus intervenciones en la sociedad tardo-capitalista y en el mundo globalizado, se han realizado en espacios públicos y en sitios emblemáticos para transeúntes y observadores. Esta condición reciente de la visualización de sus proyectos creativos, ha sido la impronta como artista y creador. Cabe mencionar una de las más importantes intervenciones públicas realizadas en tiempos de la dictadura militar: me refiero a la obra *Estudios sobre la Felicidad: 1980 -1981*^{*}. Corresponde a una serie de intervenciones experimentales realizadas en la ciudad de Santiago con diversos soportes de producción: entrevistas, videos, performance, intervenciones urbanas y registros fotográficos. La idea era abstraer al público de la cotidianidad dictatorial, formulando la pregunta: *¿Es Usted Feliz?*. Hago referencia a esta propuesta de Jaar a propósito de ciertos elementos que tienden a repetirse, en mayor o menor medida, en las obras posteriores y recientes del artista. En la intervención de 1981, su alusión indirecta al cuerpo está presente desde la interpelación lingüística realizada a los ciudadanos comunes y corrientes. La expresión de felicidad o su ausencia, se explicita en la corporalidad del sujeto. Las afecciones delatan una cierta corporización de la emoción que pone en movimiento o intencionalidad el cuerpo del individuo. Sospecho que por esa razón Jaar pone en circulación esa pregunta

* La obra completa corresponde a una serie de ocho fotografías en blanco y negro, cinco apaisadas y tres verticales, que registran intervenciones realizadas en la ciudad de Santiago y sus alrededores, incorporando la pregunta “¿Es Usted Feliz?” al paisaje, en vallas publicitarias de pequeño y gran formato, con tipografía negra sobre fondo blanco. Las imágenes exhiben en su impresión, un marco correspondiente a una película fotográfica, la cual nos indica su condición de registro, evidenciando el medio utilizado para documentar la ejecución de la obra y su carácter efímero. La serie donada por el artista a la colección del museo, obedece a una edición especial impresa por él durante el presente año. En http://www.mac.uchile.cl/educacion/colección_arte_experimental/alfredo_jaar.pdf (Revisado en Noviembre del 2013)

y no otra, ya que bajo el gobierno militar gran parte de la población chilena se encontraba sumida en una inmanente melancolía producto de las marcas imborrables que se sucedieron luego del golpe militar. En *Lights in the City* existe otro tipo de golpe que recuerda la pobreza invisible de Montreal y del mundo. En ambas la intervención debía ser pública para hacer partícipe al espectador de una situación problemática que recordaba un hecho traumático o en creciente olvido.

El cuerpo para la escena del arte en el artista Alfredo Jaar, es precisamente la relación entre lo expuesto en un espacio y un tiempo, y lo que se logran espaciar fuera del tiempo y de aquel espacio. Si bien es cierto que las obras están objetivamente situadas en contextos temporo-espaciales determinados, estas dimensiones amplían su horizonte cuando involucran hechos universalmente importantes para la humanidad (pobreza, marginación, acciones de poder explícitos o implícitos, desolación, indiferencia, etc) que pueden estar afectando a otros lugares distintos y distantes. Por eso mismo, todas las situaciones que social o políticamente interpelan al sujeto por sus evidencias explícitas o por sus extravíos, desastres o flagelos mundiales, se vinculan con todos los hombres que padecen similar situación más allá del lugar de realización -una suerte de conmemoración testimonial y de identificación psico-social. Por cierto, sospecho que en lo programático de Jaar, la pregunta de 1981 *¿Es Usted Feliz?* está dirigida a los transeúntes y público en general con algunas pretensiones ocultas. Si bien los encuestados no estuvieron bajo ninguna determinación ni orden establecido para llevar a cabo esta acción ¿para qué Jaar realiza esta pregunta? ¿qué subyace en su interior?. Sospecho que en toda esa performance no le interesaba exclusivamente las respuestas de los encuestados en ese momento, sino que pareciera interpretativamente que su interés radica en la palabra ser feliz o no serlo en el contexto histórico que se estaba viviendo. ¿En qué sentido o bajo qué condiciones de la época se podría o no ser feliz?

¿será que los entrevistados en esa ocasión serían una pequeña muestra de gran parte de un pueblo infeliz que Jaar suponía?. Suposición en todo caso que puede ser analizada a partir de la interpretación que puede desprenderse de la situación histórica. Lo mismo podría suponerse con lo que recurrentemente aparece en su obra en las últimas décadas. Una suerte de ideario creativo que posee el artista como impronta estético-política ya sea por lo que podemos interpretar localmente (1981) como lo que desplegará en la mayoría de sus obras a partir del año 2000. Si bien es cierto que cada obra está situada en un contexto particular, el mensaje que se proyecta desde aquello local cobra ribetes universales por las temáticas que expone (sufrimiento, incertidumbre, marginalidad, indiferencia, elitismo, etc). Interpreto entonces lo que ocurre con aquello que recuerda la luminaria encendida en la obra *Lights in the City* : ¿serán solamente los pobres de Montreal o se difundirá la luz a todos los marginales del mundo?.

Lo expuesto en la visión, es el movimiento de la corporalización del sentido de un mundo encarnado y realizado en el cuerpo. El cuerpo es la obra de Jaar, en la medida que nos conduce al encuentro con el mundo, con la vida y con otros cuerpos. Cuerpos que sin duda se enuncian en términos explícitos (por su evidencia en las imágenes que pueden observarse) como también por lo implícito de lo programático de las obras en tanto textos puestos en relación con imágenes o representaciones sugerentes del mensaje que proyectan los discursos (en *Lights in the City* lo que recordaría el haz de luz que se proyecta de la cúpula del edificio instalación sería la encarnación de los cuerpos indigentes de las hospedería de un barrio en Montreal). Esta “poética” tiene su razón de ser y su concreción en una dimensión abstracta: es un hecho en donde acontece el espacio, las luces, las materias, los sonidos, el cuerpo, el movimiento, la intensidad, la energía y la experiencia. Estos elementos están depositados en nosotros a partir de nuestro sentir, de nuestras sensaciones, de lo que hemos vivido,

mirado, tocado, escuchado y gustado. Todo esto está y queda en nuestro cuerpo para apreciar y re-conocer el cuerpo en el arte y en este tipo de obras.

Este proceso es de tal intensidad que las cosas pueden ser aprehendidas por cada uno de nosotros en la medida que disponemos –y a veces sin darnos cuenta- nuestro sentir en alianza con los sentidos dinámicos del movimiento de los cuerpos, del murmullo de los colores y en consecuencia, la puesta en juego de los ritmos, los espacios y las fuerzas móviles de la aparente inmovilidad de nuestra época. Como señala Nancy, “sobre el umbral, de repente, se interpreta una escena. Esta escena no está destinada a nosotros, no se despliega para la atención ni para la intención de un sujeto. Todo ocurre con indiferencia hacia el visitante, y, al parecer, debe incluso quedar sustraído a quien no sea, ya, un íntimo. Nadie nos mira ni nos invita. En suma, hemos entrado, indiscretos, por la fuerza. Pero esa fuerza de intrusión es la de la escena misma”¹⁹².

En este movimiento de sentidos, la moción, la puesta en movimiento con lo otro, produce el mundo de la obra y el mundo que somos en la obra. Para Nancy,

Esto sólo puede hacerse –si se puede, y este poder y esta posibilidad son lo que está precisamente en juego- a condición de poner al descubierto la estructura del sujeto: su subjetividad, su ser-bajo-sí, su ser-dentro de sí, por consiguiente afuera, atrás o delante. O sea, su exposición. El “develamiento” de un “yo” no puede tener lugar más que poniendo esta exposición en obra y en acto: pintar o figurar ya no es entonces reproducir, y tampoco revelar, sino producir lo expuesto-sujeto. Pro-ducirlo: conducirlo hacia delante, sacarlo fuera¹⁹³.

¹⁹² Nancy, Jean Luc (2002). *Un Pensamiento Finito*. Op. Cit. p. 85

¹⁹³ Nancy, Jean Luc (2006). *La Mirada del Retrato*. Argentina: Amorrortu, p.16

El cuerpo en la obra de Alfredo Jaar, hace aparecer la invisibilidad y el silencio de aquello que es impulsado desde el sentido del cuerpo-obra. En los cuerpos proyectados desde la luz y en las intensidades de esa escena, la obra expresa el sentir del cuerpo sentiente. Sentirse sentir en la misma obra, la que a su vez, toca el firmamento, la tierra, la superficie de un límite que expone la propia exposición de un espacio y de aquella poética, sobre y en el cuerpo. En gran parte de la obra de Jaar, la enunciación del cuerpo radica precisamente en su invisibilidad, en la ausencia y obliteración de la corporalidad, pero que sin embargo el gesto estético político hace aparecer en el espectador la sensación de estar vinculado con el cuerpo y los cuerpos expuestos. Además de *Lights in the City* -obra trabajada en esta investigación-, podríamos pensar en las referencias dadas a las instalaciones *El Lamento de la Imágenes (2002)*”, la cual recordaría la violencia permanente a la que está sometido el continente africano, particularmente Ruanda como interés del artista. Una pantalla enceguecedora de luz blanca ilumina a los observadores por el fuerte reflejo de la luminaria, una forma de iluminar al espectador interviniendo sus códigos de visibilidad y apelando a una percepción que demande emotiva y afectivamente un comportamiento distinto producto de la observación de las obras y recordando a su vez a todos aquellos hombres que sufren en África. La sucesiva de imágenes publicitarias y espectaculares que circulan por el mundo vacían el sentido de la tragedia y la transforman en una verdadera performance de consumo. Lo mismo ocurre con las obras *Real Pictures (1995)* y *Untitled (1997)* al reiterar la operatoria en los soportes de las propuestas visuales: luces que proyectan el sentido de las imágenes complementadas con textos y su alusión a cuerpos invisibles, pero que logran sentirse en el observador por aquel efecto de sensibilidades que

provocan los materiales y las luminarias¹⁹⁴. Como sostiene Sandra Accatino en el Catálogo Jaar SCL 2006:

La contraposición entre zonas de oscuridad y luz, el empleo de agua o espejos sobre la superficie del pavimento o en las paredes, crean, además, una impresión de inestabilidad que compromete la forma cómo el espectador se desplaza en el espacio, exigiéndole reacomodar sus sentidos y pidiéndole actuar con cautela y lentitud. Así como los sujetos de las obras de Jaar han sido vulnerados y pasados por alto, los trabajos de arte vuelven vulnerable al espectador, y al hacerlo restituyen a los acontecimientos, las personas y las cosas aludidas, el tiempo que requieren para ser vistas. Aunque la escena original no pueda nunca ser reconstituida y los hechos y los sujetos aparezcan siempre velados, escindidos, aplazados y ocultos, la imagen mental que el espectador es conminado a elaborar a partir de su propia experiencia puede transformar a las obras, a los acontecimientos y a las personas en ellas contenidos en eventos duraderos y definitivos en su memoria¹⁹⁵.

¹⁹⁴ Brevemente describo las obras referidas: *El Lamento de la Imágenes* (2002) corresponde a una instalación que consiste en un oscuro pasillo en donde se instala al principio tres textos alusivos al tema de la administración de las imágenes. El primer texto describe el doble enceguecimiento de Nelson Mandela: deslumbrado por la luz en la fotografía de su liberación y cegado por el destello del sol sobre la piedra caliza en las minas donde cumplió parte de su presidio. El siguiente texto se refiere al entierro en una mina de piedra caliza de millones de imágenes fotográficas adquiridas por una compañía de Bill Gates. Entre las fotografías que el texto menciona, se encuentra una de Mandela en prisión. El último texto alude a la compra, por parte del Ministerio de Defensa de los Estados Unidos, de los derechos de todas las imágenes satelitales de la guerra de Afganistán (Catálogo SCL 2006). Al final de la primera sala una gran pantalla que emite una luz blanca de enceguecedora potencia. *Real Pictures* (1995) comprende un total de 550 positivos de fotografía que reproducen una selección de sesenta imágenes de los campamentos de refugiados, de los lugares donde se perpetraron masacres y destrucción de ciudades en Ruanda. Cada una de las imágenes fue colocada en una caja recubierta con tela negra, y sobre esa tela se serigrafizó en blanco una descripción de la imagen, individualizando la fecha, el nombre de las personas y de los lugares que aparecen retratados y las circunstancias en las que se tomó la fotografía. Luego, las cajas fueron apiladas en bloques o extendidas sobre el suelo, dejando a la vista sólo la descripción como recordatorio de un cementerio (Catálogo SCL 2006) y *Untitled* (1997) cajas luminosas que hasta ese momento habían servido a Jaar de soporte para mostrar sus imágenes aparecen esparcidas, dadas vueltas contra el piso y la pared. En la sala, lo único que brilla es la luz que se asoma desde los dispositivos hacia el exterior de las estructuras.

¹⁹⁵ Accatino, Sandra (2006). *Estrategias de Visibilidad*. Barcelona, España: Actar, p.215

Lo que las obras de Alfredo Jaar expresan, es una manera de emanciparnos de la intelección (como nuestras capacidades racionales) y recorrer la idea subyacente en el cuerpo sentido y tocado, que toca y hace del sentir su exposición al límite de nuestros sentidos. Hemos señalado al comienzo de esta investigación, que Jaar utiliza en gran parte de sus creaciones, el recurso de luminosidad para iluminar espacios y contextos particulares (arquitectónicos, objetuales, audiovisuales), para presentar escenas de enunciación de cuerpos, que se comportan como improntas de la corporalidad invisible de la marginalidad y del sufrimiento. Dicha enunciación transita ya sea desde la evidencia de imágenes expuestas -que recordarían rostros y cuerpos de la pobreza o del desencanto- como también en los textos complementarios que se comportan como orientaciones emotivas y complementarias a las representaciones de imágenes exhibidas. Prácticamente todas las obras aludidas enuncian un mensaje y presentan los cuerpos por medio de haces de luces de diversos tamaños, estructuras y potencias que supuestamente tenderían a perturbar la visión impertérrita del espectador. Una suerte de visibilizar lo invisible del silencio de aquellos sufrimientos y también como una forma de testimoniar que el hombre en su marginalidad existe y padece ante el olvido de una humanidad que no se conmueve con los dramas humanos. Por este mismo reitero que entre sus obras más emblemáticas que han utilizado evidentemente este vector, se pueden señalar: *Real Pictures - 1995, Untitled - 1997, Señales de Vida – 2000, Sköghall Konsthall – 2000, El Lamento de las Imágenes – 2002, El Silencio de Nduwayezu – 2006, entre otras*¹⁹⁶.

¹⁹⁶ Describo las obras aludidas en este párrafo: *Señales de Vida* (2000) en la ciudad de Lyons- Francia Jaar proyecto durante tres días y sobre la fachada del Hotel de Ville los nombres de diez lugares donde ocurrió el genocidio en Ruanda. Francia hasta la fecha reconocido oficialmente todavía la participación que tuvo en los hechos en cuanto al suministro de armas para los genocidas (Valdés Adriana, Arte y Política). *Sköghall Konsthall* (2000) en la ciudad de Sköghall - Provincia sueca de Värmland, el artista construyó un museo de papel el invitó a jóvenes artistas locales a exponer para que 24 horas después de inaugurada la muestra, se incendiara el museo testimoniando el bajo interés de la ciudad para promover el desarrollo artístico de las nuevas generaciones y *El Silencio de Nduwayezu* (2006) La obra comienza por el recorrido de un texto iluminado de aproximadamente cinco metros de largo acerca del genocidio en Ruanda. Al entrar a un segundo

Podemos sostener que la obra de Jaar, corresponde a una verdadera síntesis humana, en la virtud de ser sujetos que expresan la potencia de la materia-cuerpo en los trazos de los brazos, los pies, las piernas y nuestra corporalidad presentada y expuesta invisiblemente en la brillantez de la luz en las obras aludidas anteriormente y en la que se referencia en esta investigación. Para Nancy, en la obra de arte contemporánea aunque centre la atención del observador en la forma como está realizada la representación de la realidad, siempre existirá un rasgo de indecibilidad, una representación de la representación que se invisibiliza frente al espectador. Lo indecible o lo invisible de una obra no radica en el mero supuesto interpretativo que el sujeto ejerce para decodificar la imagen –una manera de completar la representación expuesta según conjeturas que el sujeto puede realizar en torno al signo y su significación- sino que en la posibilidad que el sentido no significante nos sorprenda antes que las palabras y el pensamiento como la extrañeza que provoca el tacto del sentir en su flujo de intensidades para la aparición y producción de nuevos significados. El sentirse tocado por el sentir ha provocado una afección que sin duda constituye una presencia sensible (de ahí la extrañeza en el sujeto) no como una mera virtualidad mentalmente representativa sino por el hecho de ser tocado desde el límite del pensamiento. Este hecho puede relacionarse con el sentido que provoca la iluminación en las obras de Jaar, al proyectar justamente aquello que no se observa pero que se carga con otros sentidos al sentir la proyección en el propio cuerpo en la búsqueda, el deseo o la voluntad de sentido. Cito a Nancy:

espacio, se ve una enorme mesa de luz sobre la que se encuentra un millón de dispositivos. Examinándolas, se descubre que todas son idénticas y corresponden a los ojos de Nduwayezu, un niño ruandés que fue testigo del asesinato de sus padres. La comunidad internacional no quiso ver ni tampoco actuar ante el genocidio que en 1994 costó más de un millón de vidas en menos de cien días (Catálogo SCL 2006).

En verdad, el rasgo notable de muchas obras de la actualidad no está en lo informe o en la deformidad, en lo repugnante o en lo “cualquiera”, sino en la búsqueda, el deseo o la voluntad de sentido. Se quiere significar: el mundo y lo inmundo, la técnica y el silencio, el sujeto y su ausencia, el cuerpo, el espectáculo, la insignificancia o la pura voluntad de significar. Una búsqueda de sentido es el leitmotiv (más o menos consciente) de quienes olvidan, como el Wagner de Parsifal, que la estructura de la búsqueda es una estructura de huida y pérdida, en la que el sentido deseado pierde poco a poco toda su sangre¹⁹⁷.

Por tanto, la obra de Jaar, como cuerpos puestos en movimiento, constituye un verdadero paradigma de lecturas, como un texto que espera ser descifrado no precisamente desde la evidencia que se expone, sino por todo aquello que provoca una afección que no puede ser racionalizada inmediatamente. La experiencia del cuerpo se traduce y se concreta en la obra y en su relación con el espacio-espacialidad. Esta vivencia y experiencia se mantiene latente y vinculante en dos dimensiones: el espacio del cuerpo y el cuerpo en el espacio representacional de la obra, además de todas aquellas en las cuales el artista ha utilizado imágenes, ya sea fotografías, afiches, luminarias al modo clásico de proyección de información o publicidad. Como se ha sostenido, Jaar representa directa o indirectamente el cuerpo por medio de la relación entre imagen y texto construyendo espacios escenográficos colmados de sentidos para los espectadores. En algunos casos los cuerpos en las obras son evidentes (fundamentalmente fotografías iluminadas con ciertas particularidades), en otros se sugieren por medio de estructuras e instalaciones que se sustentan en el uso de iluminaciones y proyecciones luminarias cargadas de enunciaciones por descifrar. Las luces utilizadas por el artista –en la mayoría de las obras– se comportan como el medio en que el cuerpo, el texto o los espacios son iluminados o proyectados para la

¹⁹⁷ Nancy, Jean Luc. *Las Musas*. Op. cit. p. 124

provocación de una o más afecciones. En este sentido su obra refleja el profundo rechazo a la parodia representacional que capitalistas diseñadores, publicistas, audiovisualistas y artistas ligados al mercado espectacular han dado a las representaciones de imágenes artísticas. Bajo estas condiciones la sutileza del consumo o la fetichización de aquellas – valor exhibitivo actual- ha socializado el cuerpo y su representación estética como un ente que nada contiene, nada soporta ya que todo ha sido expuesto en lo efímero de lo inmediato.

En su opuesto, la incorporación de temáticas y formas de concebir la obra en sus soportes y exposición, ha generado el despliegue de nuevas sensibilidades que creativamente han posibilitado la proyección del cuerpo en su invisibilidad desde los soportes y acciones lumínicas que sin duda pueden tocar el cuerpo del espectador. El toque que el sentido de las obras provoca en la piel del espectador, no es más que el fundamento para que el cuerpo sienta el llamamiento de la emoción desde su propio límite. El cuerpo desprende del gesto su condición de límite que espacia su propia exposición al borde. Por ello nos toca y nos susurra el lenguaje propio de los cuerpos en contacto. Sin palabras, sin significación, solamente con la excritura del cuerpo en movimiento hacia el afuera.

La presencia de los cuerpos enunciativamente expuestos en la obra de Jaar, se internalizan en nuestros cuerpos, en nuestro mundo, tal como un toque o un tacto cuya extrañeza es el sentido que se ha hecho sentir.

CAPÍTULO IV:

LA LOCURA DEL PROPIO CUERPO: PARA UNA ARQUITECTURA DEL SENTIDO

LA LOCURA DE LO PROPIO

Si caminamos, como no podemos hacer, a lo largo de lo interno, nos encontramos sobre la otra vertiente, sobre lo externo. Pero si después quisiéramos retomar la misma vertiente y, no pudiendo estar dentro, creyésemos habernos encontrado en lo externo, de nuevo estaremos en la otra parte. No logramos capturar al otro convirtiéndolo en un alter ego, aunque esto es lo que en primer lugar intentamos hacer. Pero no logramos ni siquiera borrar el yo ni desequilibrándonos completamente sobre el otro. El cuerpo es una alteridad, pero que se repliega sobre lo interno. ¿Lo interno de lo externo?¹⁹⁸.

La cita de Rovatti es elocuente para las reflexiones de este capítulo. Existe un punto de encuentro entre la propia interioridad del cuerpo –tradición fenomenológica- y todo aquello que la sensación cautiva como tacto desde el exterior del cuerpo.

Esta puntualidad que marca el límite entre lo interno y lo externo –punto inestable de equilibrio- estaría dado por la interrupción que el sentido despliega hacia un “adentro” del propio cuerpo, como una estancia de lugares comunes entre un aquí y un allá. Una suerte de movimiento permanente que Rovatti lo retoma de la banda del

¹⁹⁸ Rovatti, Pier Aldo. *La Locura del Propio Cuerpo*. En *Cartografías del Cuerpo* (2004). España: Cende, p.

matemático Moebius. Esta metáfora que permite pensar el cuerpo como una oscilación entre lo interno y lo externo, inquieta las significaciones tradicionales al tener que situarnos desde la simultaneidad de una doble mirada. Como entender entonces la pregunta del autor, ¿lo interno de lo externo? o si se quiere también, ¿lo externo de lo interno?. Por el momento, dicha interioridad nos vuelve al cuerpo fenomenológico, al cuerpo vivido, a la experiencia de ser cuerpo y sentirse sentido como tal en aquella dimensión de *lo interno*. Volvamos brevemente al cuerpo fenomenológico, para relacionar cuestiones propias del capítulo.

Como hemos sostenido, el cuerpo se encuentra en el mundo no como un objeto para la ocupación de un lugar cualquiera, sino como la forma en que logramos conocer las cosas y sentirlas. De mi cuerpo depende que *vaya a las cosas mismas* para hacer vivir un mundo y tener un mundo. Sin embargo, si tenemos que volver a las cosas debemos disponer de un acceso a las cosas, debemos ser capaces de encontrarnos con las cosas de alguna manera. ¿Cómo?. Las cosas están realmente frente a nosotros, estamos en contacto con ellas, están ahí, en su realidad corpórea. Y si tenemos las cosas en su realidad corpórea ante nosotros, basta con tomarlas así como se dan. No disponemos de ningún otro modo para confirmar las cosas. Única y exclusivamente tomarlas en las condiciones en que se nos ofrecen ante nuestra percepción y nuestro cuerpo.

Es como una manera de abrir un espacio y entrar hacia esa experiencia donde el cuerpo sería esta especie de mediación entre y con las cosas. Por cierto, dicha mediación que realiza el cuerpo, necesita de la mirada, de la visión como forma de apropiación de lo que ve, como manera de abrir esos mundos posibles. Como sostiene Merleau-Ponty, el misterio reside en que el cuerpo es a la vez vidente y visible. Para el

autor, el sentido de la visión sería el medio dado para ausentarse de sí mismo, una inquietante relación que entre-cruza y fusiona, el vidente y lo visible, entre quien toca y lo tocado, entre el que siente y lo sensible. Cito,

Así, si lo visible puede llenarme y ocuparme es únicamente porque yo, que lo veo, no lo veo desde el fondo de la nada, sino desde su propio centro, yo, el vidente, soy también visible; lo que da peso, espesor, lo que constituye la carne de cada color, de cada sonido, de cada textura táctil, del presente y del mundo es que quien lo capta siente que emerge de ellos como por una especie de enrollamiento o de duplicación, fundamentalmente homogénea a ellos; siente que es lo sensible mismo encarnándose en él y que, inversamente, lo sensible es a sus ojos como su doble o como una prolongación de su carne¹⁹⁹.

En esta verdadera *encarnación* que el cuerpo realiza de las cosas, reconocemos su existencia para entrar en el mundo y donarnos la experiencia de sentirnos afectados en nuestras posibilidades. Por esto lo dado por el mundo y los otros cuerpos, debe darse como *fenómeno* originario, como aquello que se da no en su representación, sino en su presencia realmente presente. La constatación fenomenológica de Merleau-Ponty radica en que el cuerpo “ve” por medio de la unidad de los sentidos y en el movimiento de las palabras que traducen. Por cierto, podemos decir que tenemos la sensación de escuchar los colores y ver los sonidos en la medida en que éstos repercuten nuestro modo de existir, en nuestro cuerpo como el estar-en-el-mundo. “La sensación solamente puede ser anónima porque es parcial. Quien ve y quien toca no es exactamente yo mismo, porque el mundo visible y el mundo tangible no son el mundo en su totalidad. Cuando veo un objeto siempre experimento que aún hay ser más allá de

¹⁹⁹ Merleau-Ponty, Maurice. *Lo Visible y lo Invisible*. Op. Cit. p. 145

cuanto actualmente veo, no sólo ser visible, sino incluso ser tangible o captable por el oído –y no solamente ser sensible, sino también una profundidad del objeto que ninguna captación sensorial agotará”²⁰⁰.

Con éstas breves ideas (desarrolladas en profundidad en capítulos anteriores), creo necesario volver a Jaar para entender que en su obra se nos aparece el enigma del cuerpo en plenitud. Desde nuestra interioridad –quizás como sensación y percepción-, comienza a producirse una interpelación por el hecho de ser hombres afectivamente arraigados al mundo. Para Patôcka esta condición sería una posibilidad real ya que “sólo con el fundamento de lo que hace que ciertas impresiones puedan serlo verdaderamente, es decir, que puedan apelar a la condición de nuestro arraigo originario en el mundo, sólo con ese fundamento puede ser que posteriormente lleguen a representar algo, que sean capaces de decirnos algo originario”²⁰¹.

Existe una especie de constatación que algo ocurre en lo que veo y que me mantiene cautivo y cauteloso en el contacto con la realidad obra. Una profundidad intensiva donde las cosas me dicen algo, donde la obra revela unos cuerpos para permitirme el comprender el propio cuerpo bajo un contacto más profundo. Con estas ideas, pensemos por un momento en las obras de Jaar, particularmente en *Lights in the City*: Con ella, el acercamiento al fenómeno de la obra, esta mediado por nuestro cuerpo como una urdimbre de los sentidos que permiten poner “entre paréntesis” los prejuicios de la realidad exhibida. Complemento esta idea con palabras de Husserl: “Cada yo encuentra en su entorno, y frecuentemente también en su entorno actual, cosas que mira como cuerpos, pero enfrentados profundamente al cuerpo “propio” como cuerpos ajenos, de tal

²⁰⁰ Merleau Ponty, Maurice. *Fenomenología de la Percepción*. Op. Cit. p. 232

²⁰¹ Patôcka, Jan. *Introducción a la Fenomenología*. Op. cit. p. 174

modo que a cada uno de ellos corresponde nuevamente un yo, pero otro yo o un yo ajeno (el yo mira esos cuerpos como “portadores” de sujetos-yo, pero no ve los yoes ajenos en el mismo sentido en que se ve o encuentra a sí mismo en su propia experiencia”²⁰².

Este otro yo de las instalaciones de Jaar, apela a nuestra interioridad, a nuestra afección por el mundo y con el mundo de otros cuerpos distantes y distintos al mío. Una suerte de cuerpo rememorado, en recuerdo y en presencia, que no tendría otra significancia que la dispersión de sus signos, el cara a cara *con la locura de lo propio*.

He aquí la otra oscilación del movimiento, la indeterminación del signo para escribir *el cuerpo* como una exposición no significativa. Una otredad de la locura que Jaar provoca con la obra. Didi – Hubermann, comentando la pragmática del artista y refiriéndose al trabajo de imagen que realiza, nos señala que “la imagen creada por el artista es algo completamente diferente a un simple corte practicado en el mundo de los aspectos visibles. Es una huella, un surco, un coletazo visual del tiempo que ella quiso tocar, aunque también de aquellos tiempos suplementarios –fatalmente anacrónicos, heterogéneos- que ella no puede, en tanto que arte de la memoria, dejar de aglutinar. Es la ceniza mezclada, más o menos cálida, de una multitud de hogueras”²⁰³.

Preciso con cierta cautela desde la obra referenciada: la locura está en la proyección luminaria de aquellos cuerpos que transitan por aquella “banda” como una visión del límite o quizás, al límite. Al acercarnos al exterior con la mirada, se comienza a tocar el borde externo del cuerpo y se precipita el esperado cierre de la encarnación

²⁰² Husserl, Edmund (1994). *Problemas Fundamentales de la Fenomenología*. Madrid, España: Alianza, p. 51

²⁰³ Didi-Huberman. *La Emoción no dice “Yo”*. *Diez Fragmentos Sobre Libertad Estética*. En Alfredo Jaar. *La Política de las Imágenes*. Adriana Valdés, Editora General, Metales Pesados, Santiago, Chile, 2008, p. 51

significada de las cosas. Nancy pregunta al respecto: “¿No sería preciso que hubiese no-acceso, impenetrabilidad, para que haya también acceso, penetración?, ¿qué entonces haya no-sentido o, sobre todo, fuera de-sentido para que hubiese sentido?”²⁰⁴. Aquí está la locura: Jaar deja abierta la presencia del cuerpo al exponerse en la luz la afección de sentirse afectado por un afuera, por la interrupción que el cuerpo posibilita en el sentido. Las obras que Jaar trabaja desde la luz, no exponen solamente los significados sobre referencias a cuerpos indigentes, sino como la singular extrañeza de la presencia corporal como un pre-sentido de ella misma. Como sostiene Zúñiga, “la idea del artista, en cierta manera, era denegar el puro valor exhibitivo” de la victimización a que estas personas quedan reducidas en el contexto de la denuncia pública de la situación que padecen. Jaar se propuso entonces, visibilizar esos cuerpos borrados, pero en cuanto borrados²⁰⁵. Esta particular suspensión de la forma de entender el sentido, genera una fractura en las significaciones o interpretaciones sobre las obras del artista. Es más, pensar desde el sentido expuesto del cuerpo no sería si no pensar el cuerpo como interrupción de todos los sentidos significantes. La luz en Jaar viene a la vista como desde afuera, como un viaje en tacto de luminosidad que perturba la visión del espectador y lo mantiene en contacto al mirar. La brillantez no revela explícitamente los cuerpos referidos, sino que su propia irradiación es ya el límite para que se produzcan otras interpretaciones, otras sensaciones de mayor intensidad. Al respecto, Griselda Pollock, refiriéndose a la obra del artista, introduce una interesante noción que soporta muchas de las creaciones de Jaar y que determinaría esta suerte de “estar en contacto al mirar”: una suerte de movimiento (coreografía) que las imágenes producen. Sostiene en este sentido, que “el trabajo de Alfredo Jaar no consiste en producir imágenes, sino en la creación y coreografía del

²⁰⁴ Nancy, Jean Luc (2003). *El Sentido del Mundo*. Buenos Aires, Argentina: La Marca, pp. 100

²⁰⁵ Zúñiga, Rodrigo (2008). *La Demarcación de los Cuerpos*. Santiago, Chile: Metales Pesados, pp. 105

encuentro entre el espectador y éstas, y de la consiguiente reflexión del espectador, en una cultura saturada de imágenes...”²⁰⁶.

Jacques Rancière, refiriéndose a la obra general de Jaar, sostiene que el artista, de alguna manera logra producir el sensible y el sentido en el lugar de otro, un nuevo espacio construido por estas substituciones. Eso comienza por supuesto por las palabras, retiradas en el sentido de la audiencia para ser afectados a la mirada, no solamente como señales de un significado sino como formas visibles²⁰⁷.

Por esto, en la noción de cuerpo que aludíamos con Nancy en un comienzo, este cuerpo del sentido y los cuerpos presentados en la invisibilidad de la luz, tocan la posibilidad de algún cierre, y en ese preciso acto, *tocar lo que está cerrado es ya abrir* el enigma del cuerpo. Como sostiene Zúñiga “Hacer luz: abrir una grieta, precipitar una crisis, dar a pensar. Hacer luz, en este caso, en el mecanismo petrificado de la significación, de la representación cultural que se detenta y se naturaliza. Hacer luz para “comunidades carentes de imágenes”...”²⁰⁸.

Algunos breves comentarios a propósito de lo que señala Alfredo Jaar al respecto: *“Siempre hay un elemento de luz: lo necesito. Es verdad que está enmarcada en un espacio muy oscuro. Siempre me pregunto cuánta luz quiero dejar ver: es un elemento clave del programa. Es una cosa objetiva, un elemento de esperanza. En cada*

²⁰⁶ Pollock, Griselda. *Sin Olvidar África*. En Alfredo Jaar. La Política de las Imágenes. Adriana Valdés, Editora General, Metales Pesados, Santiago, Chile, 2008, p. 127

²⁰⁷ Cfr. Rancière, Jacques. *Le Théâtre des Images*. Texto sugerido en el curso “Escrituras Sobre Arte”, impartido por Adriana Valdés, Doctorado en Filosofía, mención Estética, 2007

²⁰⁸ Zúñiga, Rodrigo (2006). *El Sitio y la Fórmula*. En Catálogo JAAR SLC. Barcelona, España: Actar, p. 119

obra está. En algunas no es tan evidente, pero está. Gracias a esta luz puedo seguir haciéndolas²⁰⁹.

La luz de las obras, vendría a ser un imperativo de su propia pulsión de visibilización de los cuerpos. Cualquier identificación del sentido como significación en esta visualidad, opaca cualquier condición de un posible para nuevas circulaciones de significados. Dar a pensar nos dice Zúñiga, ya que hay algo que verdaderamente acontece. Nancy señala que “hay, pues, algo que pensar –el acontecimiento- cuya naturaleza misma –el acontecer- no puede sino surgir de la sorpresa, no puede más que pillar al pensamiento por sorpresa. Hay que pensar cómo el pensamiento puede y debe sorprenderse –y cómo quizá, es esto mismo lo que le hace pensar. O incluso cómo no habría pensamiento sin acontecimiento de pensamiento”²¹⁰. Confrontando al filósofo, el peso de la luz en la obra, ha puesto al pensamiento en una apertura y en su desborde en el sentido de estar fuera de sí, como manera en que el cuerpo fuerza al pensamiento a ir más lejos. Este toque del cuerpo corresponde al sentir. Pero siguiendo a Nancy “¿qué es esto del tacto de lo incorporal y del cuerpo? Necesariamente, eso tiene que ver con cierta interrupción del uno por el otro. Hace falta que lo incorporal sea interrumpido cuando toca el cuerpo y hace falta que el cuerpo sea interrumpido, o abierto, cuando toca lo incorporal o cuando es tocado por ello”²¹¹. Por esto los cuerpos que se exponen en las obras de Jaar, nos hacen sentir intensidades comprometedoras. No está demás dar otros ejemplos de sus obras que de alguna manera relacionan visibilidad(imagen) – invisibilidad(sentir) – luminosidad(cuerpos), en sus proyectos: “Un Logo para América” (1987), “Rwanda

²⁰⁹ Alfredo Jaar, *Conversaciones en Chile*. Op. Cit. p. 87

²¹⁰ Nancy, Jean Luc. *Ser Singular Plural*. Op. Cit. p. 179

²¹¹ Nancy, Jean Luc. *Corpus*. Op. Cit. p. 96

Rwanda” (1994), “El Silencio de Nduwayezu” (1997) entre otras ya citadas y comentadas con anterioridad*.

Como hemos sostenido, el sentir del cuerpo en estas imágenes, interpela el *alma* de esos cuerpos en luz, en su estar fuera de sí mismos y en su venida hacia nosotros. Cuando el cuerpo se siente a sí mismo desde el exterior, hay un cuerpo que toca su interior. La luminosidad de este verdadero acontecimiento, sitúa un lugar, precisa un espacio, se decide un aquí: *las intervenciones públicas ocurren en el mundo real, y me mantienen real (Jaar)*. El mantenimiento es una decisión de ser obra en un lugar determinado por su interpelación. Este *en* ya envía una seña a los habitantes y espectadores de las instalaciones como inclusivos al espacio *en* intervención. Un devenir siempre sentido, siempre cuerpo que siente el consentimiento del espacio. Para Oyarzún, las intervenciones de aquellos espacios dejan abierto el sentido del misterio de ese *en* – *soberano del silencio*. Cito al autor: “La obra se yergue incorporando en sí el espacio y las condiciones de tal erguimiento: en su más poderosa instancia –la “gran obra”-, alcanza el vigor de lo originario, lo fundante. En ella toda opacidad pareciera quedar vencida. La transparencia inapresable de un significar sin límite debiera señalarla, y si ha de haber un

* Estas obras siguen patrones comunes en la mayoría de los proyectos artísticos de Alfredo Jaar. Insisto lo dicho al comienzo de la investigación: La mayoría de las obras del artista, se sostienen en tres principios comunes a la poética de denuncia: En primer lugar, el tratamiento que opera desde la iluminación de ellas – sean éstas imágenes de cuerpos en proyección, palabras que brillan en soportes de neón y propiamente la brillantez minimalista- revelan la urgente necesidad de hacer pública la condición de millares de hombres que viven en la marginalidad del sistema capitalista. Esta verdadera “cuestión social” de la imagen (poética de la luz), reclama permanentemente la necesidad de representación de aquello impresentable para cualquier régimen político: la condición de invisibilidad de aquel resto de humanidad pendiente. En las instalaciones se aprecia también, una íntima relación entre las palabras, textos, declaraciones, frases discursivas, y las imágenes propiamente tal (proyecciones de video, fotografías, recursos audiovisuales). La mayoría de ellas, presentan una relación de sustitución y complementariedad entre una y otra. La enunciación textual señala justo aquello que la imagen silencia, y el texto visual, aloja en su sentido, lo prohibido de lo impresentable como una acción programática de opacidades y testimonios silentes en presencias/ausencias. Las obras pueden transitar desde experiencias micro visuales a monumentalidades expuestas. Por lo general, el uso de espacios públicos, el volumen de lo arquitectónico, la “grandiosidad” de la iluminación, delatan en Jaar, la determinación de visibilizar a “gran escala” y en espacios específicos, a todos los excluidos y oprimidos del mundo como forma testimonial y ética de ser parte de aquel mundo (pág. 13).

misterio, no será otro que el de esta asombrosa capacidad significativa. Hablemos, pues, en lugar de una escisión entre soporte y obra, de una entre soporte y significado, física y meta-física de la obra (...) En el arte se hace sentir esa reticencia. La instalación es una de sus variantes más lúcidas (...)”²¹².

Finalmente y recordando elementos fundantes de la hipótesis de trabajo para esta investigación, tendríamos que señalar que este hacer cuerpo en la luz, esta especie de texto por descifrar, nombra un resto que en su estética logra restar el sin sentido de la experiencia social de la marginalidad. El otro aparece de su “clandestinidad obligada” como este “OTRO”. En la alteridad del sentido, (el otro) se hace aparecer en aquello invisible del acontecimiento y por qué no decir, de la obra realizada en la palabra cuerpo. Ese “algo distinto”, esas diferencias de algo distante, que más que aquello que pueda identificarse en la distinción y la diferencia, se aparece desde su opacidad, desde su exterioridad y desde su espaciamento del sentido en los márgenes de su propia materialidad. ¿Es posible pasar por alto el mundo de los cuerpos o de la obra sin retirarse de lo visible?. Aquí se encuentra la exposición no significativa del artista. Desde aquí su envío oscilante del cuerpo, como movimiento de apropiación y desapropiación del tacto del cuerpo y de la luz.

²¹² Oyarzún, Pablo (2003). *El Rabo del Ojo. Prólogo Para Una Muestra de Arte Site Specific*. Santiago, Chile: Arcis, p. 83

CAPÍTULO V:

ALFREDO JAAR: INDAGACIONES SOBRE EL CUERPO – LA ENUNCIACIÓN DE LA INVISIBILIDAD DE LUZ

PARA UNA ESTÉTICA DE LA PRESENCIA: CUERPO Y SENTIDO EN LA OBRA LIGHTS IN THE CITY

Cuerpo hay ahí donde una terrible, imperiosa, inaguantable necesidad se impone, se presenta – ella- Cuerpo es necesidad: no todo cuerpo es necesario, pero todo lo necesario es cuerpo. Cuerpo hay ahí donde un deseo, que se oculta para que se lo descubra, tiembla ser descubierto, tiembla no ser descubierto (...) Cuerpo es pensamiento necesario.

Patricio Marchant²¹³:

PREÁMBULO CRÍTICO

Los cuerpos en el mundo se mantienen en un contacto que puede ser estremecedor causando placer o causando terror. La maldad, la crueldad, la violencia de un cuerpo a otro y la explotación del cuerpo como servicio al capital económico en tiempos mercantiles, produce un cuerpo desplegado a producir violencia, capital y para aumentar la economía del que explota y no del explotado. Nancy deja explícita esta condición del cuerpo moderno en la supremacía del capital, señalando lo siguiente:

* Marchant, Patricio, “Discurso contra los Ingleses”, en Revista de Crítica Cultural, N°2, noviembre de 1991, Stgo, p. 4

Los cuerpos de fábrica, de taller, de obras, de oficina, partes extra partes que componen por medio de figuras y movimientos con todo el sistema, piezas, palancas, embragues, empaquetados, escotaduras, encapsulados, fresados... sistemas servidos, servidumbres sistémicas, almacenamientos, controles, pulverizaciones, perforaciones, cableados, canalizaciones, cuerpos canalizados únicamente hacia su equivalente monetario, únicamente hacia la plusvalía de capital que se reúne y se concentra ahí... Capital quiere decir: cuerpo traficado, transportado, desplazado, recolocado, reemplazado, en posta y en postura, hasta la usura, hasta el hambre... De esta manera, capital quiere también decir: sistema de sobre-significación de los cuerpos. Nada es más significante/significado que la clase y el esfuerzo, y la lucha de clases. Nada escapa menos a la semiología que los esfuerzos padecidos por las fuerzas, la torsión de los músculos, de los huesos, de los nervios. Mirad las manos, los callos, la mugre, mirad los pulmones, las columnas vertebrales. Cuerpo asalariado sucio, suciedad y salario como un anillo enroscado de significación²¹⁴.

En la cultura occidental y en nuestra sociedad capitalista mercantil el cuerpo se vende, se explota, se trabaja y se forma como máquina que produce capital. Cuerpo productivo para un mercado que se basa en la explotación de otros, donde la imagen que se publica de los cuerpos es una falsedad inventada para ocultar dicha explotación. El cuerpo modelo de una estética ilusoria no muestran el cuerpo trabajado para producir dentro de su trabajo, un cuerpo doblado, exprimido, vaciado, mutilado, desplegado de su ser de su existencia, puesto en una existencia de mercado.

²¹⁴ Nancy, Jean Luc. *Corpus*. Op. Cit. p. 84

La libertad del individuo, la libertad de los cuerpos oprimidos y enajenados, nos hace reconocer la potencia de un cuerpo creador. Al ser cuerpos del mundo podemos re-significar el mundo en nosotros mismos dándole un nuevo sentido al mundo, un sentido creado por un sí mismo, gracias a la capacidad que poseemos de percibir el mundo y de apropiarnos de lo que percibimos incorporándolo en nuestra experiencia de vida, por medio de nuestra existencia como ser del mundo y ser en mí mismo.

De esta manera le damos un nuevo sentido al mundo y a la participación en él, desde cada particularidad, se crea un mundo propio y al relacionarse con la exterioridad del mundo, se da espacio al mundo particular. Es por esta liberación que debemos estar conscientes de lo que percibimos y de lo que posicionamos del mundo para nuestra propia identidad certera cómo cuerpos individuales y cómo cuerpos del mundo.

LA PRESENCIA DE LO IMPRESENTABLE: UNA PROPUESTA ESTÉTICA

Cuerpo hay ahí donde un deseo, que se oculta para que se lo descubra, tiembla ser descubierto, tiembla no ser descubierto. Esta breve vuelta a la referencia de Marchant, precisa la necesidad de reflexionar en torno a la producción artística de Alfredo Jaar y su relación con el escenario relacional –cuestión que hemos enunciado en diversos momentos del texto- en que el hombre moderno se hace presente en la sociedad.

Las palabras de Marchant se vinculan con la obra de Jaar, precisamente en lo que nombra la palabra cuerpo, nombre en tanto deseo y necesidad de aparecer en su

sentido cuerpo, no como una escritura sobre o del, sino escribir *el cuerpo* para que su mismidad sea reconocida en la oscuridad. “El cuerpo, sin duda, eso que se escribe, aunque no es en absoluto donde se escribe, ni tampoco el cuerpo es lo que se escribe – sino siempre lo que la escritura escribe”²¹⁵. Escritura en tanto aquello que expone al límite la propia escritura del sentido. Parafraseando a Nancy, sólo hay excripción por escritura, pero lo escrito sigue siendo ese otro borde distinto que la inscripción, “mientras significa sobre un borde no deja obstinadamente de indicar algo así como su otro-propio borde”²¹⁶

Pensar la obra de arte, esta obra de arte, posibilita la urgencia de hacer del cuerpo una luz, un destello, una brillantez, una presencia en el aparecer de las luces de los cuerpos. De iluminar lo no visible, de escribir la luminosidad precisamente en torno a la ausencia del otro, de lo otro, ausencia pura como señalaría Derrida, y en consecuencia, no la ausencia del cuerpo como objeto de la materialidad, sino la ausencia de todo cuerpo, su ausencia representacional en la presencia, la cual inaugura su propia alteridad.

Esta presencia no-visible del cuerpo o de los cuerpos soportados en susurros en la obra *Lights in the City* (Montreal, 1999) se transforma en el sentido estético de la creación, precisamente al presentar lo “impresentable” de la condición humana extrema. El carácter de lo impresentable, manifiesta una zona transgredida y en transgresión de su propio límite estético, ya que al actuar como oposición a la presentación se ubica en la sociedad de manera provocante y sugerente.

²¹⁵ *Ibíd.* p. 67

²¹⁶ *Ibíd.* p. 68

La operación creativa que Jaar presenta, es una especie de “pulsión de intervención política”, “pulsión de visibilidad” (Adriana Valdés) que excede el límite convenido en las estructuras clásicas de producción artística. ¿He aquí el gesto político?, ¿cuerpo de la invisibilidad como política de un gesto?. En uno de los textos introductorios del Catálogo “Jaar SCL 2006”, Adriana Valdés sostiene que “no se trata sólo de visualizar, de disponer artísticamente los materiales de una obra, aunque también se trate de eso. Se trata de visibilizar, de hacer visible algo que no entra en los esquemas de pensamiento del espectador, algo que los descentre y los perturbe, algo que aparezca como ajeno... pero al mismo tiempo en cierto sentido seduzca, logre introducir una cuña de inquietud en los sistemas de certidumbres”.²¹⁷ Consciente también que existe una comunidad de artistas, que explícita e implícitamente, trabajan como programa de producción de obra, temáticas como las expuestas por Jaar, no es menos cierto que desde las relaciones señaladas en las instalaciones del artista (imagen – cuerpo – luz), se tiende a intervenir no solamente un espacio privado (Galería, Museo, Sala de Exposiciones, etc), sino que también, una trayectoria que expone en lo público tanto en el volumen monumental como en la pequeña diapositiva, el sentido del cuerpo en el mundo.

Por tanto, el interés por escribir en esta investigación sobre esta obra, radica entonces, en pensar la creación de Jaar como un reflejo especular negativo, o si se quiere, el “negativo” del reflejo del espejo, que tensiona la mirada y el cuerpo del observador, del cuerpo político del vidente.

Entremos en el análisis de la obra:

²¹⁷ Valdés, Adriana (2006). *Apuntes para una Poética de Alfredo Jaar*. En Catálogo “JAAR SCL 2006”. Barcelona, España: Actar, p. 50

*Esta intervención artística tiene por objeto informar a la sociedad de la situación diaria de las personas sin hogar. Un flash rojo iluminará la cúpula del Mercado Bonsecour cada vez que un individuo en la necesidad se apoye sobre este disparador. El flash luminoso da prueba así de su presencia creciente en los refugios de Montreal respetando no obstante su dignidad y su vida privada.*²¹⁸. Este primer fragmento de texto, que es parte de la instalación vinculada a las hospederías, permite entender el aparecer de la vida indigente, que en momentos del cotidiano, “publicita” y manifiesta el ser ignorado de la modernidad, el dolor del olvido. Su estar-en-el-mundo es obra, arte y parte realizada por medio del sentido de la invisibilidad de los cuerpos y de todos los “sin parte” que tocan el sentido no significativo del observador. En Nancy, esta condición se manifiesta en que “ver un cuerpo no es precisamente captarlo en una visión: la vista misma ahí se relaja, ahí se espacia, no abarca la totalidad de los aspectos. El “aspecto” mismo es un fragmento del trazado (a)real, la vista es fragmentaria, fractal, con eclipses. Por lo demás, es un cuerpo el que ve un cuerpo”.²¹⁹

He allí el gesto político de Jaar. He ahí la estética como acto político y disenso. La audacia de esta impronta está en asumir esta interrogante: ¿Un artista sin parte en la mercancía del arte?. Pregunta compleja, en la medida que los detractores de Jaar, sostienen que la producción del artista no sería tal sin un plan presupuestario y una comprometedor participación del capital en la creación e instalación de sus obras. Por cierto, es así, sin embargo sería muy pequeña la discusión si nos acercamos a sus obras

²¹⁸<http://www.alfredojaar.net> Este fragmento, corresponde a una parte del texto, que se encuentra en las hospederías de Montreal, para las personas sin hogar y que vincula la obra (instalación) con el cuerpo no visible del indigente. Transcribo esta parte, tal como están presentados en los hogares: *“Cette intervention artistique vise à informer la société de la situation quotidienne des sans-abri. Un flash rouge illuminera la coupole du Marché Bonsecour à chaque fois qu’un individu dans le besoin appuiera sur ce déclencheur. Les flash lumineux témoignent ainsi de votre présence croissante dans les refuges de Montréal en respectant toutefois votre dignité et votre vie privée »*. Ver texto completo en el anexo del ensayo.

²¹⁹ Nancy, Jean Luc. *Corpus*. Op. Cit. p. 37

desde el privilegio del financiamiento y la cobertura de costos. La toma de conciencia que permiten sus obras, se sostienen no en el precio que cuesta levantarlas, sino que en el valor social que poseen: ¿precio o valor por la obra?

Diferenciamos el gesto político como un valor. Jacques Rancière, en una sugerente entrevista delimita esta operación al señalar que “la noción de los “sin parte” es la noción de un sujeto político, y un sujeto político nunca puede ser identificado sin más con un grupo social. Razón por la cual digo que el pueblo político es el sujeto que encarna la parte de los sin parte –con ello no decimos “la parte de los excluidos”, ni que la política sea la irrupción de los excluidos, sino que la política es, ante todo, la acción del sujeto que sobreviene con independencia de la distribución de las partes sociales”²²⁰.

Cuerpo es pensamiento necesario, dice Marchant. Me pregunto, ¿para la comunidad social?. Parece ser, que paulatinamente esta comunidad, ha vuelto su mirada a la catástrofe de la indolencia y de la indiferencia de los cuerpos que realizan la propia comunidad como cuerpo. Cuerpo no vidente de cuerpos que manifiestan la no videncia del otro. Una suerte de pérdida y de marginalidad que es propiamente constitutiva del nombre comunidad social y política moderna.

Se podría pensar en un cuerpo que padece o que comparece frente al presente sin presencia. Como una substitución de la presencia que ausenta al hombre en todas sus manifestaciones. Podríamos también pensar, en un modo conveniente de relaciones, que permiten sustituir el cuerpo del otro como el objeto de deseo y de

²²⁰ <http://caosmosis.acracia.net/?p=411>. Entrevista publicada en la Revista Archipiélago, el N° 73, marzo 2007.

producción material. En cada comunidad política, el presente del objeto cuerpo, se traduce en su propio olvido, en la negación que niega su propia existencia y la presencia de otros cuerpos, como una no –experiencia visible que molesta al presente cada vez que se aparece, que se le descubre, que se deja en evidencia su existencia en el temblor de su descubrimiento. Temblor y necesidad, que para Marchant es también lenguaje y escritura de todo aquello que nombra los límites de la ocultación, los límites de su propio sentido revelado a la comunidad política. Una suerte de cuerpo sin parte, de cuerpo que des-corporaliza la comunidad política como su propiedad productiva. *¿Un cuerpo sin órganos?*

Es en este contexto, que el gesto político del cuerpo en la obra, se traduce en su acción independiente de los otros cuerpos sociales ya que también a ellos les pertenece. Por esto, el artista nos obliga a escribir este apartado. Una especie de mandato “invisible” que manifiesta la posibilidad de relacionar la noción de cuerpo en la obra, como vector de una presencia no visible y porque no decir, “impresentable” para la comunidad social; el acto provocativo que realiza el *sentido* de la obra como intervención en la ciudad, teniendo como referencia la invisibilidad del cuerpo “sin parte”, y por consiguiente, la búsqueda precisamente más allá del sentido, o si se quiere, el sentido del sentido mismo del gesto político de la obra que permite entender la acción política en la estética de Jaar.

LIGHTS IN THE CITY: UNA POÉTICA PARA LOS CUERPOS

Siempre hay un elemento de luz: lo necesito. Es verdad que está enmarcada en un espacio muy oscuro. Siempre me pregunto cuánta luz quiero dejar ver (...) Es una cosa objetiva, un elemento de esperanza. En cada obra está. En algunas no es tan evidente, pero está. Gracias a esta luz puedo seguir haciéndolas

Alfredo Jaar*

La obra en cuestión, corresponde a una instalación realizada en el año 1999, sobre la cúpula del “Mercado Bonsecours”, un viejo edificio en la ciudad de Montreal que sufrió históricamente reiterados incendios. Lo interesante es que además, la creación se prolonga 100 yardas más allá del monumento. En ese espacio, se encuentran una serie de hospederías para todos aquellos hombres de la marginalidad que el Estado canadiense mantiene “velados” en la ciudad.

Recordemos que Montreal, es una de las ciudades más privilegiadas del desarrollo capitalista americano y una de las ciudades más prósperas y bellas del continente. Para Jaar, la elección del lugar no significa cualquier lugar, sino el espacio, ese ahí-lugar, donde la acción estética sería impensada como gesto político.

La visibilidad de estos hombres “sin parte”, sin lugar, sin hogar, tendería a opacar la luminosidad y el esplendor de la ciudad ante el asalto sorpresivo de la suciedad, de lo mal oliente, de la podredumbre, de lo marginal. En la imaginación de Jaar, nace el gesto político de la obra para leer y exponer esta oculta necesidad de visibilidad en el ideario social. El tema de la imaginación no es un dato menor en la concepción del artista.

* Alfredo Jaar, *Conversaciones en Chile*. Op. cit. p. 86

Baste ubicarse en el lugar de Jaar, para pensar que el proceso imaginativo dio origen a esta obra. Parafraseando a Jacques Derrida, la operación de la imaginación creadora, vuelve su mirada a la invisibilidad al interior de la libertad poética. “Se trata aquí de una salida fuera del mundo, hacia un lugar que no es ni un no-lugar, ni otro mundo, ni una utopía ni una coartada”²²¹. Así la comunidad quedó intervenida e invertida, quedaba obligada a ver...He aquí también el acto poético de la obra. “Lo poético, en la obra de Jaar, es lo que aspira a hacer que esa visibilización tiemble en el borde mismo de su posibilidad (...) Es lo que más allá de dar información puesta en palabras, crea experiencias visuales que sugieren y hasta fuerzan a “desenmascararse”, a exigir los hábitos mentales del pensamiento moderno”²²².

"Un flash rojo iluminará la cúpula del Mercado Bonsecours cada vez que un individuo en la necesidad se apoye en este disparador".²²³. Este segundo fragmento del texto – instalación que cito, cifra una segunda cuestión: el cuerpo marginado se hace luz y el monumento arquitectónico es cuerpo de un calor lumínico que resplandece todos los cuerpos de la marginalidad. Este hacer cuerpo en la luz, esta especie de texto por descifrar, nombra un resto que en su estética logra restar el sin sentido de esta experiencia social.

El otro aparece de su “clandestinidad obligada” como este “otro” en la alteridad del sentido, se hace aparecer en aquello invisible del acontecimiento y por qué no decir, de la obra realizada en la palabra cuerpo. Justamente, estamos ante el juego del lenguaje imposibilitado de nombrar lo que hay ahí en los márgenes del lenguaje. Homi

²²¹ Derrida, Jacques (1989). *La Escritura y la Diferencia*. Barcelona, España: Editorial Antrophos, p. 16

²²² Valdés, Adriana. Apuntes para una Poética de Alfredo Jaar. Op. cit. p. 61

²²³ Transcribo el texto en francés como aparece en la hospedería: « *Un flash rouge illuminera la coupole du Marché Bonsecour á chaque fois qu'un individu dans le besoin appuiera sur ce déclencheur* ».

Babha, nombra en su crítica histórica reciente, lo in-decible del cuerpo-marginalidad como la propia supeditación de la cultura - imperio como signo... “El imperio del lenguaje como sistema de significación –la posibilidad misma de hablar- se transforma en el mal gobierno del discurso: el derecho de sólo algunos de hablar en forma diacrónica y diferenciada, dejando a los “otros” (...) sólo la posibilidad de hablar sintomática o marginalmente”²²⁴.

Estados de margen, borde y frontera, nos hacen preguntar en torno a prácticas artísticas que impulsan el sentido mismo del límite y del conocimiento que presentan. Para Sarat Maharaj “tales modalidades hacen posible tanto otras maneras de conocer como maneras de conocer lo otro. Se trata de un equipamiento contraepistemológico –un xenoequipamiento hecho para atraer y conducir la diferencia, y para habérselas con ella –para medir lo extranjero, lo desconocido, lo ajeno”²²⁵.

Por esto, la mirada euclidiana, retiniana, cartesiana o significada que se quisiera realizar de esta obra, nos imposibilita estar en el otro lado, en el otro del otro lado, en el afuera o en alguna otra parte en la cual el sentido se aparece ocultando cualquier significado convenido. Precisamente, es su distancia como relato, lo que dona al sentido de la obra, el resto y los restos que no vemos o que no sentimos o que no pensamos bajo los conocimientos tradicionales de la propia visibilidad. Me parece que el

²²⁴ Babha, Homi. *Luciérnagas Atrapadas en Melaza. Temas de Traducción Cultural*. Texto sugerido en el curso « Escrituras Sobre Arte », impartido por Adriana Valdés, Doctorado en Filosofía, mención Estética, 2007

²²⁵ Maharaj, Sarat. *Xenoepistemias: Instrumental Hechizo (Provisorio) para Sondar (Tantear) el Arte Visual como Producción de Conocimiento y los Regímenes Retinianos*. Texto sugerido en el curso « Escrituras Sobre Arte », impartido por Adriana Valdés, Doctorado en Filosofía, mención Estética, 2007

sentido de esta obra, radica particularmente en no darle una significación más que añada lo dicho y los dichos críticos, sino de entrar en ese sentido que ella misma es. Ese “algo distinto”, esas diferencias de algo distante, que más que aquello que pueda identificarse en la distinción y la diferencia, se aparece desde su opacidad, desde su exterioridad y desde su espaciamento del sentido en los márgenes de su propia materialidad. ¿Es posible pasar por alto el mundo de los cuerpos o de la obra como cuerpo sin retirarse de lo visible?

Lights in the City, toca lo visible de la invisibilidad de este acontecimiento, ya que en su expropiación, el pensamiento queda suspendido sobre el afuera del sentido mismo que nos toca desde la cúpula. En esta operación, se provoca una materialidad productiva ya que la obra como acontecimiento, inscribe el cuerpo que se nombra en la corporización de los pobres del presente. Es así, señala Zúñiga, “*como si la mención del nombre alumbrara una presencia, o trajera a la luz al ausente, a la sombra murmurante de ese nombre*. Nombre que no es nombrado sino en su propia operación re-significante e in-significante del artificio de “hacer luz: abrir una grieta, precipitar una crisis, dar a pensar. (...) Hacer luz para “comunidades carentes de imágenes”²²⁶.

²²⁶ Zúñiga, Rodrigo. *El Sitio y la Fórmula*. Op. Cit. p. 118



OBRA LIGHTS IN THE CITY, MONTREAL, 1999

Todas las luces, todos los cuerpos, son repartidos en los márgenes de la visualidad. Todos los cuerpos tocan y se tocan. Fuego quemante, que brota de la luz, como si el monumento arquitectónico recordara cada vez sus incendios melancólicos y la reiteración, una y otra vez, de la tragedia del sujeto ausente hecha cuerpo-luz. Dice Jaar que esta muestra del "fuego", la cual significó una tragedia para la cúpula, ahora es una muestra de otra tragedia: la falta de vivienda para los sin-hogar. Y esta vez, tragedia (fuego) está amenazando no a la cúpula, sino a la sociedad en sí misma.

* Rodrigo Zúñiga, en su libro "La Demarcación de los Cuerpos", analiza esta obra con interesantes supuestos sobre la operatoria de instalación de Alfredo Jaar. Cito textual algunos de sus pasajes: "El efecto visual sobre el panorama de la ciudad resultaba altamente sugerente: acompañaba sobre ella un juego de luces que marcaba la presencia/ausencia de esos cuerpos, como si esas "señales de vida" tuvieran por objeto conmemorar, en el silencio de la noche, su condición de ánimas en pena, cuya única inscripción efémera estuviera dada por el indicio de esas luces y cuya presencia sólo pudiera cifrarse bajo el signo del peligro". Zúñiga, Rodrigo (2008). *La Demarcación de los Cuerpos*. Santiago, Chile: Metales Pesados, p. 106

Por cierto, cada señal de luz, emitida por los “sin hogar”, se transforma en cuerpo doblegado, en un recuerdo doloroso para la comunidad, pero al fin y al cabo, el destello de la exposición de los cuerpos. La luz, tema tan inquietante para Aristóteles, se hace aquí presente con toda su significación. Cito en su extensión, algunas consideraciones fundamentales del filósofo:

La luz, a su vez, es el acto de esto, de lo transparente en tanto que transparente. Por el contrario, en los cuerpos transparentes en potencia se da la oscuridad. La luz es pues, como el color de lo transparente cuando lo transparente está en entelequia bajo la acción del fuego o de un agente similar al cuerpo situado en la región superior del firmamento”. (...) al menos, que lo que se ve a la luz es el color, y de ahí que éste no se vea si no hay luz: la esencia del color, en efecto, consiste en ser el agente que pone en movimiento a lo transparente en acto y la entelequia de lo transparente es, a su vez, la luz²²⁷.

Por tanto, sólo vemos cuando el rayo de luz viaja hacia nuestros ojos y produce una serie de sensaciones y alteraciones químicas en nuestros órganos visuales. Si la luz como señalaría Aristóteles, es esta especie de color transparente, los cuerpos presentados y arrojados en la obra aludida, destinados a la inmensidad sensible del espectador, provocan sin lugar a dudas una opacidad, una suerte de sombra desconocida y descolorida que no vendría a ser sino los cuerpos rememorados por Jaar que el mundo moderno sigue olvidando. ¿Cuáles son esas sombras invisibles que iluminan mi propia sombra?. Por cierto, se habla de que los cuerpos poseen sombra aunque sabemos también que la sombra es un fenómeno creado por la luz. Al observar nuestra sombra, vemos un cuerpo proyectado, algo así como otro cuerpo del propio cuerpo, una verdadera puesta en movimiento que moviliza un cuerpo que no está aquí, sino allá y que sin

²²⁷ Aristóteles. *Acerca del Alma*. Op. Cit. p. 193

embargo está siempre vinculado con el cuerpo propio tocándose en el borde de su separación. ¿Serán necesarias estas sombras para que se presente la separación y el distanciamiento de los cuerpos?.

Por esto se puede suponer que el cuerpo se ve más allá de sus límites, se reconoce como tal en su sombra tal como si espejara la realidad que lo conforma para habitar el mundo a nuestro lado o a nuestras espaldas. Para Nancy, “la intimidad del cuerpo expone la aseidad pura como la separación y la partida que ella es. La aseidad –el a-sí-mismo-, por el sí mismo del sujeto- sólo existe como la separación y la partida de este a – que es el lugar, la instancia propia de su presencia, de su autenticidad, de su sentido”²²⁸. Con lo anterior, Rancière deja en evidencia lo expuesto cuando señala que “Alfredo Jaar no suprime las imágenes. Nos recuerda que la imagen no es un simple pedazo visible, una puesta en escena visible, un anudamiento de lo visible y de lo que dice, y también de la palabra y de lo que hace ver (...) Vemos demasiados cuerpos sin nombre, demasiados cuerpos que no nos devuelven la mirada que les enviamos, de los que nos hablan sin que se les dé la posibilidad de hablarnos”²²⁹.

Finalmente, la obra en cuestión, mantiene una constante de exposición en el color (rojo) que se proyecta desde su altura, y en este contexto, es inevitable no remitirse a Gilles Deleuze en “Lógica de la Sensación”, cuando habla del color en la obra de arte, y en particular en la pintura de Bacon. Conscientes que es desde otro lugar lo señalado por el filósofo, la intensidad de este momento del texto amerita su recuerdo: El color vendría a ser como una estructura material espacializante, el acto de la figura, la figura como el hecho, la escena de la figura y el lugar, territorio que encarna el sentido y

²²⁸ Nancy, Jean Luc. *Corpus*. Op. Cit. p.29

²²⁹ Rancière, Jacques. *Le Théâtre des Images*. Texto sugerido en el curso « Escrituras Sobre Arte », impartido por Adriana Valdés, Doctorado en Filosofía, mención Estética, 2007

límite de la obra. La pintura se ha realizado en el toque de la sensación. Por este motivo, el tacto toca lo invisible, logra presentar en la superficie y en el caso de la obra de Jaar, las intensidades de los cuerpos en el devenir de una constante que toca y que concierne a la sensación más que a la visión. Deleuze caracteriza al cuerpo como un espacio de movimiento retro-activo, al ser este el acontecimiento del espacio-movimiento-tiempo... ¿cuerpos en la obra de Jaar que se movilizan en el tiempo de exposición de la cúpula?. Sigamos con Deleuze, “el cuerpo espera algo en sí mismo, hace un esfuerzo sobre sí mismo para convertirse en Figura. Ahora donde pasa algo es el cuerpo: él es fuente de movimiento (...) El cuerpo se esfuerza con precisión, o con precisión espera escaparse. No es el yo quien intenta escapar de mi cuerpo, es el propio cuerpo quien intenta escaparse por...”²³⁰. Esta salida o exposición de los cuerpos en Jaar, se inicia en algún lugar que no es ni un aquí ni un allí con determinación significativa. ¿Se podría sostener que la luz puesta en movimiento por Jaar, extra-limita la posibilidad de significación?. Parece ser entonces que la relación de los significantes con lo significado en *Lights in the City*, se ubica en un espacio en el que ninguna figura intermediaria va a asegurar su encuentro: es dentro del conocimiento, el enlace establecido entre la idea de una cosa y la idea de otra²³¹.

Es precisamente brillantez orgánica, las fracturas plásticas, los fraseos imaginarios y los posibles sensibles de la postura de los cuerpos en movimiento en la luz, que delatan el límite posible de la entelequia. Más allá de ésta, se des-borda la significación y los cuerpo se escapan por el sentido límite de la propia “excritura” de los cuerpos más allá del cuerpo.

²³⁰ Deleuze, Gilles (2003). *Lógica de la Sensación*. Madrid, España: Arena, p. 25

²³¹ Cfr. Foucault, Michel (2005). *Las Palabras y las Cosas*. Argentina: Siglo XXI, p. 70

CUERPO, SENTIDO Y COMUNIDAD DE CUERPOS EN LIGHTS IN THE CITY

Alcanzarse -en el límite- no es comulgar, acceder a otro cuerpo, total, donde todos se funden. Alcanzarse, tocarse, más bien, es tocar el límite donde el ser mismo, el estar-en-común. Nos oculta los unos a los otros, y ocultándonos, retirándonos del otro ante el otro, nos expone a él.

Jean-Luc Nancy*

*La cúpula se transformará para la ocasión en un signo socialmente doloroso. (...) Puede ser entonces esta acción una ofensa a la conciencia social (...)*²³².

Esto es lo que ofrece políticamente Jaar a la comunidad. Con este tercer fragmento de la instalación, abordaremos con mayores precisiones, algunas ideas sostenidas en relación al cuerpo en o de la obra y el correlato con su aparecer en la comunidad social.

La cita interpela dos cuestiones interesantes de leer: Por una parte, el cuerpo –el del indigente- aparece en la cúpula como signo de los cuerpos que representa - la indigencia- en su exposición lumínica –signo de sí y ser-sí-mismo del signo (Nancy). ¡Qué gesto más político! Si pensamos que en su enunciado la indigencia se socializa en el dolor que la luz propaga por la ciudad, me pregunto ¿quién descifra este gesto?, ¿la obra de arte por sí misma?, es decir, ¿su condición de ser obra de arte?. Y desde ahí, ¿su vinculación con el observador?. Me parece que esta creación artística, permite el surgimiento de estas interrogantes. Jaar re-contextualiza el concepto de arte, al provocar una breve pausa a distancia en el observador... “algo que descentre y los perturbe”, como

* Nancy, Jean Luc. *La Comunidad Inoperante*. Op. Cit. p.116

²³² Transcribo el texto en francés: “*La coupole se transformera pour l’occasion en un signe socialment douloureux. (...) Peut-être alors cette action fera-t-elle outrage à la conscience sociale*».

decía anteriormente Adriana Valdés. ¿Qué cuerpo es ese capaz de intervenir el cuerpo del otro desde su invisibilidad?, Dejaré por el momento en suspenso esta pregunta.

Una segunda cuestión de la cita, nos pone en evidencia el propósito “oculto” de la obra: su acción política. Precisamente, la ofensa a la conciencia social, se dirige a la comunidad social como totalidad. Es una acción imperativa que dona a su vez, el sentido de su necesidad. Sería como una recordación ante el llamamiento que la impunidad y el olvido realizan en la indolencia, comunidad ciega ante el cuerpo visible de la pobreza. Lo político está en la luz, como signo del desamparo y de la invisibilidad de los sin-hogar. Y por cierto se encuentra en la comunidad como la comunidad de los otros iluminada.

La doble operación estética/política, nos obliga a entrar en el sentido particular de la exposición del cuerpo en el gesto artístico de Jaar, en el entendido que la obra *Lights in the City*, evoca una imagen visible de lo invisible que se espacia como cuerpo y en los cuerpos cifrados. Esta evocación reúne a todos los cuerpos de la pobreza y también, a la pobreza como cuerpo que se expone en la luz. Al escribir desde esta posición escribimos no en torno a las cualidades fisiológicas, significantes, disciplinares del cuerpo de la pobreza y menos en su condición piadosa o compasiva, sino y siguiendo una cautelosa lectura Nancy, escribimos el cuerpo o si se quiere, la posibilidad de volcar el cuerpo –constituido en la obra- hacia afuera. ¿Es posible realizar así una lectura del cuerpo mismo?, ¿relatar el cuerpo desde su límite?. Parece ser que esto es lo provocativo de la obra, la existencia de un cuerpo que toca el sentido desde su inmaterialidad y distanciamiento. “Llega el momento en efecto de escribir y de pensar este cuerpo en el alejamiento infinito que lo hace nuestro, que nos lo hace venir de más lejos que todos

nuestros pensamientos: el cuerpo expuesto de la población del mundo”²³³. Por este hecho, los cuerpos tienen un lugar en un límite donde tocan esta ausencia que proviene de algún afuera, de algún lugar que separa o hace de un extraño al significado.

La luz que ilumina el monumento, como recurso estético posibilita esta sensación sentida y por sentir de un espacio que entra en tensión por la espacialidad de los cuerpos, por su exposición hacia el sentido de su propio límite, hacia el mundo que se encuentra fuera de la cúpula y que se aleja de ese lugar. Los cuerpos viajan por la luz desde el adentro de las hospederías que exponen la indigencia como partida.

Por esto las obras de Jaar –no solamente la escrita aquí– tocan y tocan en el lugar de su extensión. Como sostiene Nancy, el cuerpo se hace otro al tocarse ahí, al ser tocado ahí en el sentido de la apertura provocada. Por esto el filósofo señala que “de un cuerpo no hay nada que descifrar –salvo esto, que la cifra de un cuerpo es ese mismo cuerpo, no cifrado, extenso (...) Mientras los cuerpos estén ahí, disfrutan de la claridad del alba –ella misma lábil en su evidencia, diversa, pausada, desplazada por toques”²³⁴. Con este motivo, el cuerpo sugerido en el sentido de la luz, es a su vez, el cuerpo de la obra que en su “plasticidad”, en su imagen, como ofrecimiento de los cuerpos entre sí, tienen lugar todas las existencias indigentes.

Sigamos con las interrogaciones: ¿Qué sentido tiene concentrar la obra de Jaar en el cuerpo de la invisibilidad miserable?. Precisamente porque ahí radica su sentido, no como significación* ni presencia de una determinación denotada, que tendería

²³³ Nancy, Jean Luc. *Corpus*. Op. Cit. p. 13

²³⁴ *Ibíd.* pp. 38-39

* Es interesante como Nancy se refiere al proceso de significación ya que “se vacía precisamente porque cierra su proceso subjetivo: no tiene por sentido más que así misma, en su inercia, es decir, a la vez su propio

a presentar sus razones sobre sí misma. El sentido es justamente lo opuesto, su apertura en su propia alteridad, el cual se expone en su distanciamiento, en su ausencia o en su lejanía. Se podría decir que la obra de Jaar en su representación, se ha donado como tal ya que la propia significación se ha puesto en su propio límite, en otras palabras, todos los cuerpos contenidos en la luz del monumento y en el lugar en que cada vez es pulsado el botón que lo ilumina, desde su antítesis arquitectónica (las hospederías), se nos ha presentado el límite de la obra propiamente tal en tanto presencia-a-distancia.

En este contexto, el sentido vendría a ser algo así como la posibilidad de las significaciones que no se han realizado manifiestamente y que quizás sus retornos sean, precisamente, aquellos que se exponen en la luminosidad del edificio. Como sostiene Nancy, “no se trata de ajustar una mira, sino de dejar que la cosa se presente en verdad (...) Lo que es verdadero no es una conformidad de lo presentable y de su presentación, que guardará siempre lo presentado a distancia de representación, sino el surgimiento de una presencia²³⁵”. Por esto, el sentido de la obra nos expone en un lugar común, que junto con ella, entramos en su apertura, entramos en con-tacto como una forma que nos interrumpe... “La interrupción está al borde; o mejor, forma el borde donde los seres se tocan, se exponen, se separan, comunican así y propagan su comunidad²³⁶”.

En este límite, que a su vez soporta todos los cuerpos, la comunidad recibe la obra aludida, la comunidad recibe el sentido cada vez que esta ausencia se convierte en la posibilidad de referirse a ella. Alfredo Jaar, en su reparto de sentido, desplaza los cuerpos por el espacio y sorprende todas las significaciones para que en su lugar y

deseo, su propia proyección, su propia distancia de representación, además de su propia representación de la distancia”. *El Olvido de la Filosofía*. Arena Libros, Madrid, España, 2003, p. 48

²³⁵ *Ibíd.* p. 59

²³⁶ Nancy, Jean Luc. *La Comunidad Inoperante*. Op. Cit. p. 108

entonces, se produzcan nuevas razones significadas. Por tanto, “el paso del pensamiento suspendido sobre este sentido ya nos ha tocado (...) Todos los cuerpos, los uno fuera de los otros, hacen el cuerpo inorgánico del sentido (...) Todos los sentidos son el sentido, el sentido del mundo es el mundo del sentido²³⁷”

Finalmente, la cúpula que instala la obra, se transformó en un espacio socialmente doloroso. Cito a Jaar (...) y *tendrá así el poder de transformar la condición de las personas sin hogar de Montreal*²³⁸. Esta última cita del texto que es su instalación, remite al lugar donde la obra cobra su acontecimiento: En la Comunidad. Quizás uno de los textos más sentidos que han hablado del tema, ha sido el de Maurice Blanchot “La Comunidad Inconfesable”. Señala el filósofo: “Mantenerme presente en la proximidad del prójimo que se aleja definitivamente muriendo, hacerme cargo de la muerte del prójimo como única muerte que me concierne, he ahí lo que me pone fuera de mí y lo que es la única separación que pueda abrirme, en su imposibilidad, a lo Abierto de una comunidad²³⁹”. El hombre moderno, los hombres todos, los cuerpos en la comunidad, han venido reclamando una pérdida paulatina y creciente: su imposibilidad de compartir el sentido como su propia participación en el mundo. Sigamos con Nancy: “es posible que el hombre no desee, en el fondo, otra cosa que el “mal”: no el buen vivir de Aristóteles, que exige un complemento siempre renovado a la “vida”, una expansión más allá de la necesidad, sino, por el contrario, ese otro complemento y esa otra expansión que puede llevar a cabo la aniquilación tanto de sí mismo como de los otros, y de lo común así

²³⁷ Nancy, Jean Luc (2003). *El Sentido del Mundo*. Op. Cit. pp. 28, 103, 233

²³⁸ Transcribo el texto en francés como aparece en la hospedería: “**et aura ainsi le pouvoir de transformer la condition des sans-abri de Montréal** »

²³⁹ Blanchot, Maurice. *La Comunidad Inconfesable*. Op. Cit. p. 24

reducido a la común carbonización. Sí, eso es posible, y la era actual de la humanidad nos representa una comunidad de osarios, hambrunas, suicidios y embrutecimientos”²⁴⁰.

Sin embargo, el mundo y la comunidad de la cual participamos, también claman en silencio por su propio valor como existencia. Si para Nancy *nosotros hacemos el sentido*, es porque existimos en la medida que la existencia de los otros se transforma en un habitar-nos como seres sociales. Este imperativo nos habla del ser singular/plural que somos. Extraña “fórmula” de sentido existencial, que el filósofo lo manifiesta como el origen de un particular reparto de las singularidades y que permite el aparecer de la comunidad. Somos seres en común en una permanente ausencia de relaciones, no videntes del otro y ciegos de la propia comunidad a la cual se pertenece. Este hecho manifiesta una condición de transformación en la medida que la ausencia del otro, llega a un límite... márgenes que la obra de Jaar precipitó en su transgresión.

La creación del artista puso en común el propio estar de la obra, su propio aparecer en la ciudad, su propia luminosidad y en consecuencia, su destello propio que nos hizo estar junto con los otros cuerpos de la invisibilidad del dolor. En esta singularidad plural, tocamos la obra porque fuimos tocados por ella: “tocamos en la medida en que nos tocamos, y en que tocamos el resto en cuanto es. Nos tocamos en tanto que existimos. Tocarnos es lo que nos hace nosotros, y no hay otro secreto por descubrir o por esconder tras este tocar mismo, tras el “con” de la co-existencia”²⁴¹ Por este motivo, *Lights in the City*, no habla en particular, o si se quiere, singularmente de los “sin casa” de Montreal, por el contrario, se puede suponer en su exclusividad como una presencia que dispone el espaciamiento de todas las singularidades “sin hogar” y todas sus obras puestas en la

²⁴⁰ Nancy, Jean Luc. *La Verdad de la Democracia* (2009). Buenos Aires, España: Amorrortu, p. 53

²⁴¹ Nancy, Jean Luc, *Ser Singular Plural*. Op. Cit. p. 29

escena de la brillantez de la luz. Cada una de éstas, cada uno de estos hombres, corresponden a una apertura hacia el mundo, una llegada cada vez a una nueva presencia del mundo. La obra se distancia de su lugar de origen ya que revela un secreto que solamente el sentido más allá de ella puede declarar: su posibilidad de ser obra de arte y co-presencia del mundo en la representación de todos los hombres, que en ausencia o invisibles, se transforman en luces para una ciudad.

Quisiera terminar con una cita de Nancy, que toca este texto para ser quizás re-escrito:

El co-mismo y como tal, la co-presencia del ser, no resulta presentable como el ser que es, ya que no lo es sino distanciándolo. Es impresentable no porque ocupe la región del ser más remota y misteriosa, incluso la de la nada, sino porque no se somete, simplemente, a una lógica de la presentación. Ni presente, ni a presentar, el con, es la condición –singular plural– de la presencia en general como co-presencia²⁴².

²⁴² *Ibíd.* p. 55

LA EXPOSICIÓN DE LOS CUERPOS EN LA HOSPEDERÍA



En la pared de las hospederías, los indigentes pueden leer este texto escrito por Alfredo Jaar:

Le Mois de la Photo à Montréal

Lumières dans la Ville

Un projet d'Alfredo Jaar

Cette intervention artistique vise à informer la société de la situation quotidienne des sans-abri. Un flash rouge illuminera la coupole du Marché Bonsecour à chaque fois qu'un individu dans le besoin appuiera sur ce déclencheur. Les flash lumineux témoignent ainsi de votre présence croissante dans les refuges de Montréal en respectant toutefois votre dignité et votre vie privée.

La coupole se transformera pour l'occasion en un signe socialement douloureux. Cette intervention reproduira métaphoriquement un signal de détresse visible le jour comme le soir, dans le secteur du Vieux-Montréal et bien au-delà. Peut-être alors cette action fera-t-elle outrage à la conscience sociale et aura ainsi le pouvoir de transformer la condition des sans-abri de Montréal.

Un dispositif identique est installé dans trois refuges à Montréal : à l'Accueil Bonneau, à la Maison du Père et au Refuge des Jeunes de Montréal²⁴³.

CONCLUSIONES

Sin lugar a dudas, el cruce entre filosofía contemporánea y la producción artística se ha transformado en nuestros días, en una necesidad primordial para el escritor que trata de realizar la puesta en escritura de lugares desconocidos y a distancia de cualquier significación que pudiese determinar y clausurar su permanente apertura. Esta verdadera traza y trayectoria de un conjunto de supuestos e interpretaciones, fueron tejiendo en esta investigación un entramado de posibilidades para poder acceder al cuerpo moderno desde el movimiento del tacto de la luz en la obra de Alfredo Jaar y en particular, tomando una de sus obras más emblemáticas: *Lights in the City*.

²⁴³ El Mes de la Fotografía en Montreal. Luces en la Ciudad. Un proyecto de Alfredo Jaar

Esta intervención artística tiene por objeto informar a la sociedad de la situación diaria de las personas sin hogar. Un flash rojo iluminará la cúpula del Mercado Bonsecour cada vez que un individuo en la necesidad se apoye sobre este disparador. El flash luminoso da prueba así de su presencia creciente en los refugios de Montreal respetando no obstante su dignidad y su vida privada.

La cúpula se transformará para la ocasión en un signo socialmente doloroso. Esta intervención reproducirá metafóricamente una señal de desamparo visible en el día como en la tarde, en el sector del Viejo-Montreal y bien más allá. Puede ser entonces esta acción una ofensa a la conciencia social y tendrá así el poder de transformar la condición de las personas sin hogar de Montreal.

Un dispositivo idéntico se instala en tres refugios en Montreal: en la Acogida Bonneau, en la Casa del Padre y en el Refugio de los Jóvenes de Montreal. En www.alfredojaar.net

La obra como gesto, expresa una con-moción que se constituye como imagen, tanto figurativa como abstracta, reveladora u oculta de intenciones pulsionantes y abiertas a su significación en un aquí y en un allá simultáneos. El gesto de la instalación le es propio al cuerpo y se hace cuerpo para conducirnos a una acción que presenta un hecho y un estado social moderno.

La fuerza significativa de Jaar, posee la cualidad tanto en su movimiento como en sus significaciones de constituirse como una serie de opacidades corporales que revelan un conjunto de secretos enunciados en lo que disimula u oculta, cargándose de sentidos de expresión situados en la movilidad de los cuerpos enviados en la exposición de su silencio. Si asumimos que el gesto, comunica como lenguaje, más allá de la palabra, se puede pensar en una conexión entre el gesto y el movimiento del sentido. Es más, el gesto es movimiento en la medida que lo constituimos como una acción que pone en circulación el espacio, el tiempo y la intensidad. En este sentido la instalación, espacia todo el espacio, todo el tiempo se hace presente y convoca el imaginario de los posibles sentidos de la obra. Por otra parte, la obra también es un pre-texto en el imaginario que sin duda nos acerca al abismo de los bordes, límites y cercanías de un adentro y un afuera, para que precisamente aparezca el ser-en-el-mundo, ser-en-la instalación como el gesto de un movimiento sensible.

Con lo anterior, nuevamente volvemos a la hipótesis enunciada en la introducción para justificar estas palabras finales:

La obra "Lights in the City" de Alfredo Jaar, puede suponerse como la exposición de una pulsión de luz, una especie de luminosidad gesto-sensible que interrumpe la significación evidente del destello proyectado desde el edificio de la instalación. Desde

aquel lugar, se fundaría una posibilidad de advenimiento del cuerpo en la luz, del cuerpo/luz como el tacto del sentido. Este sentido es el que puede tocar el sentir del espectador como una nueva forma de interrogar la obra, que evidencia nuevas posibilidades de pensar el sentido de ésta y como una especulación que transforma el soporte luminosidad de la creación –recordando la marginalidad en Montreal- como el sentido de un aparecer de cuerpos expuestos a nuevas sensibilidades en su representación. En este contexto, se tensiona el resplandor visible de la obra, para transitar el cuerpo en su exposición y en su distancia al imaginario convencional.

La obra que sin duda representa el mundo, nos instala también desde el ojo observante y vidente un ser-en-el-mundo que mira las sensaciones realizadas en cuerpos invisibles y en permanente movimiento. Al mirar el movimiento de aquellos, los otros, el cuerpo vidente moviliza sus sentidos en torno a su posibilidad de apropiación del sentido. Cuerpo que se escapa en el movimiento de las luces sobre la ciudad de Montreal y en sus sombras. Los cuerpos reflejan como espejos las intensidades que desbordan su propio límite.

Los cuerpos reflejados en sus “dobles” desde la instalación, recordaría las salas en las hospederías donde la imagen del sí mismo marginal, como reflejo de su extra cuerpo, evidencia el tacto de la imposibilidad de significar esa experiencia como abandono a su propio sentir. Deleuze manifiesta en referencia al gesto en movimiento, que dentro del imaginario de las representaciones, la sombra, tiene tanta relevancia como el cuerpo, en tanto que presencia/ausencia de ese acontecimiento, el propio cuerpo se hace escapar por su opacidad.

Si bien la visión y la videncia es aquella suprema experiencia fenomenológica en la re-presentación de las cosas, Merleau-Ponty sostiene que toda traducción y apropiación de las cosas por medio de la vista o el tacto –con los sentidos-, se hacen de una vez acontecimiento relacional al constituirse como el propio cuerpo. En otras palabras, cada sentido tiene un espacio o lugar independiente uno de otro. Su unidad aparece como engranaje/de conjunto, siendo precisamente la unidad de los sentidos, la manifestación en su diversidad. La unidad no pertenece a la intelección, se acerca más al espíritu de las cosas y al alma del acontecimiento. Si bien es posible pensar la instalación y el hecho que representa -en la conciencia- el aparecer del mundo en aquellos cuerpos no sería sino la manera en que el cuerpo toca la extrañeza del sentido sensible.

Pensar los cuerpos desde la brillantez de la imagen luz –formas, figuras, manchas, retratos, contorsiones, espasmos, historias, mundos- en la obra de Jaar, se tornaron pre-textos que permitieron narrar la posibilidad de ubicarse en los límites del sentido de la significación de la obra. Lo necesario de su actualidad no sería sino una especie de “toque”, un tocar justamente aquello que no cierra la posibilidad de pensar *el cuerpo* como un acto descifrado en la totalidad/partes del sentido de la instalación, sino en el sentido como presentación del sentido de presencia de los cuerpos en una exposición que se revela en la sensación.

Con lo señalado, pensamos también, el aparecer de todos los cuerpos representados en la luz y en esos cuerpos frente al observador, que manifiestan la acción de una serie de fuerzas e intensidades que actúan sobre las partes de la corporalidad como principios de “escapatoria”, de espaciamento y exposición. Estas fuerzas, materializadas en los cuerpos de la pobreza, se transforman en impulsos necesarios, en

movimientos de sensaciones capaces de descifrar la exposición de los cuerpos más allá de las tradicionales maneras de presentar la materia, trazos y figuras del artista.

Precisamente, el pensar filosófico, nos remite a una nueva ubicación que bordea el sentido de las significaciones establecidas por la subjetividad. Se trata aquí de pensar el cuerpo como **pensamiento necesario** en tanto sentido anterior a toda significación realizada y que permita la posibilidad de apertura de nuevas significaciones. Con lo dicho, si transformamos el cuerpo en signos o si pensamos los signos como referencias, no sería posible dejar que el cuerpo se presente en el sentido de su propio límite. Si el sentido depende del pensamiento, en cuanto que es él quien lo acoge, y no quien lo hace, el pensamiento abre su condición de clausura hacia la exposición de nuevos significados o si se quiere, hacia nuevos signos desde la distancia del sentido o “más precisamente el signo de su presencia-a-distancia” (Nancy).

La investigación permitió hacer sentido sobre el cuerpo, es decir, tomar distancia de los significados posibles y establecidos en cualquier fenómeno del mundo y en particular de las obras de Alfredo Jaar. Volver permanentemente a Nancy, nos permitió mirar frente a frente el signo del sentido tradicional –sentido en general- como entelequia, como entendimiento y razón, como lo inteligible y lo sensible, en otras palabras, la propia significación como presencia de toda realidad. “La significación es la certeza que cierra la abertura restituyendo los dos lados homogéneos. La realidad comporta un orden y la razón ordena lo real”²⁴⁴.

Por esto, la cautela de esta investigación de presentar el cuerpo como arquitectura del sentido, radicó en evidenciar que la significación se transforma en

²⁴⁴ Nancy, Jean Luc. *El Olvido de la Filosofía*. Op. Cit. p. 24

sentido general, en sentido convenido y reconocido, cada vez que cierra su proceso de apertura, cuando se contrae sobre sí misma, para constituirse como significación de lo presentable. El sentido no general -si se quiere- sería para Nancy, el intento de significar en el límite de cualquier significación y, por tanto, en su condición de posibilidad en el margen de sus sentidos. Por esto y como se señaló en diferentes apartados del texto, el sentido en apertura no estaría más que en referencia a algún “afuera” en su condición de exposición y espaciamento. Dicha posibilidad se enfrenta al pensamiento como confrontación permanente de significaciones históricas y relativizadas culturalmente. Todo proceso analítico nace del mundo que construimos y donde el sentido se inventa o se mantiene. ¿Es posible pensar el cuerpo fuera del sentido general de significaciones y apropiaciones?. La tarea fue entonces, tocar la interrupción del sentido. Pensar en el sentido del sentir, en su distanciamiento desapropiante y en consecuencia “in-significante”. Sentir el significado situado en su distancia como cuerpo lejano y próximo. Como señala Nancy...La ley del tacto es precisamente la separación.

Por esto Nancy retorna al sentido expuesto o al *sentido abierto* -como lo designa- el cual puede extender y exponer la significación de estos cuerpos desde una distancia susurrante. Se entiende entonces que la experiencia del hombre y su relación con el mundo no radica en volver a las tradicionales interpretaciones o dar más sentidos sobre ellas mismas, sino entrar en el propio sentido que él mismo es. Con esto “habrá otras significaciones, habrá otras tareas de significación y habrá otras tareas distintas a la significación. Pero, para descubrirlas, es necesario, antes que nada, hacernos capaces de asombrarnos de esto: que la significación haya tenido una historia, que esta historia se haya cumplido, que este cumplimiento sea un acontecimiento y que nosotros estemos ya (...) comprometidos por el sentido y en el sentido de lo que nos acaece de esta

manera”²⁴⁵. Al profundizar esta cita, se nos aproxima lo que para Nancy, no es sino el acontecimiento –el acontecer- como ese “algo” que da que pensar lo que se nos presenta cotidianamente. Quizás una cita complementaria a la anterior, clarificaría el propósito de esta fundamentación concluyente, que presenta el cuerpo como una posibilidad de escribirlo o narrarlo en nuevas dimensiones. Los cuerpos en la luz de la instalación, testimonian este acontecer, esta presencia inquietante, que se nos escapa por sus partes y por sus toques de lo incorpóreo. Deleuze, se refiere a este movimiento “espasmático” del cuerpo, como una “relación de fuerzas” que provendrían, según lo expuesto, del sentido límite y de su condición de exteriorización del pensamiento significado. “Hay, pues, algo que pensar- no puede sino surgir de la sorpresa, no puede más que pillar al pensamiento por sorpresa. Hay que pensar cómo el pensamiento puede y debe sorprenderse –y cómo, quizá, es esto mismo lo que le hace pensar”²⁴⁶.

Por este motivo, para esta investigación también fue un momento para suponer en posibilidad de situarse en el “afuera” de la obra y volver a mirar todos esos cuerpos de la singularidad/cuerpo que murmuran algo más allá de su representación. En este contexto, cualquier posibilidad de nuevas significaciones tendrá que revelarse a partir de la propia exposición del sentido del cuerpo, del sentirse tocado por el cuerpo y sus infinitas partes. En otras palabras, dejar que el cuerpo se constituya en el espacio de lo abierto, es decir, “el espacio en un sentido propiamente espacioso más que espacial, o lo que se puede todavía llamar el lugar. Los cuerpos son lugares de existencia, y no hay existencia sin lugar, sin ahí, sin un “aquí”, “he aquí” para el éste. El cuerpo lugar no es ni lleno, ni vacío, no tiene ni fuera ni dentro, como tampoco tiene partes, totalidad, funciones o finalidad (...) el cuerpo da lugar a la existencia”²⁴⁷. El sentido del cuerpo, es decir, el

²⁴⁵ *Ibíd.* pp. 75-76

²⁴⁶ Nancy, Jean Luc. *Ser Singular Plural*. Op. Cit. p. 179

²⁴⁷ Nancy, Jean Luc. *Corpus*. Op.Cit. p. 15

cuerpo situado en el límite de sus propias significaciones, comienza donde su presencia se ha distanciado de su corporalidad y ha logrado espaciarse y arrojarse hacia la partición de su sentido. El cuerpo toca el límite de su sentido, en la medida que el sentido/significado es interrumpido en otro sentido del sentido: en el sentido del sentir, es decir, en el sentido del tacto que los cuerpos de la instalación pueden realizar.

Con la investigación, logramos esbozar un pequeño momento sobre la instalación. Ningún pensamiento del arte, ni el arte del pensamiento en esta obra, podrían descifrarnos lo que ocurrió y seguirá aconteciendo. ¿Qué es lo que se expone de ese acontecer permanente?, ¿qué es lo que es puesto fuera cuando se vuelve a la obra?.

La sensación de la instalación con los supuestos dados a lo largo del trabajo y la utilización de la luz en Jaar, susurran el murmullo de una distancia, de una separación, de un espaciamiento, de una exposición del sentido de sentirse tocados por el sentir de una marginalidad invisible. En otras palabras, los cuerpos enviados al firmamento por la brillantez de la instalación, dejan entre-ver una suerte de resistencia a cualquier circuito de significantes o definiciones de moda sobre el arte. Una murmuración suspendida y supuesta, que niega la imposibilidad de ser cuerpos invisibles al mundo, ya que no existe una invisibilidad o silencio absoluto precisamente porque el mundo habla también desde su opacidad. Los cuerpos situados en las hospederías, “hablaron” desde la iluminación de la instalación, como una manera de hacer presencias sus ausencias.

En la investigación se señaló que, escribir *el cuerpo* y no sobre el cuerpo, nos ubicaba en el límite de la significación, es decir, tocar ese límite en contacto con el sentido, al contacto con la extrañeza de esa separación –que será siempre cuerpo, y en este contexto será siempre un sentirse sentido en nuestro cuerpo. Por esto, la comunidad

de seres en ausencia o en la marginación, reclama el distanciamiento de la exposición y espaciamiento, no como alienación sino como una manera de entrar en contacto y darse sentido los unos con los otros. Si el sistema político y social imperante nos pone en un límite es porque ha llegado a un límite su aceptación. ¿Será que esta instalación nos recuerda permanentemente este límite?. Precisamente en los bordes de esta obra, escuchamos su resonancia, su tono, sus vibraciones, sus fugacidades de venida y de retirada: un silencio propio de su habla cuando la creación nos deja al borde de la palabra y nos vuelve al cuerpo.

Los cuerpos expuestos ahí y los que se seguirán exponiendo en las obras de Jaar, nos hacen sentir intensidades comprometedoras y deseantes. El sentir del cuerpo interpela el alma desde esos cuerpos en luz y sombra, en su estar fuera de sí mismos. Cuando el cuerpo se siente a sí mismo desde el exterior, hay un cuerpo que toca su interior. Hay un cuerpo que nos toca a todos. Será este toque de los cuerpos visibles o invisibles de las obras de Jaar, ¿la resonancia y murmuración del silencio de todos los cuerpos donados en los soportes artísticos?. ¿Es eso lo que vemos en su oír – ahí frente a nosotros-?. Al experimentar así su resonancia, esta obra fue capaz de formar la sonoridad de una visión o bien, poner en/un movimiento semejante, la murmuración y proyección de esos cuerpos y de todos por venir al arte.

La locura del propio cuerpo –como nos referimos en el capítulo correspondiente- permite interpretativamente pensar que las imágenes que logran proyectarse desde la cúpula intervenida por Jaar, representan esta suerte de sonoridad de sentidos, del afuera y del adentro, que tratan de revelar y exponer esos cuerpos marginales en la tracción, contracción y atracción que manifiestan. De un movimiento a otro hay resonancia entre múltiples resonancias. Lo que se nombra entonces, con el

cuerpo en la obra no es sino esa resonancia de las resonancias, esa atracción de sus contracciones entre zonas de emoción. Para Nancy este juego de posibles se deja ver/oír ya que la primera resonancia se da expresamente en eco, deja murmurar un propósito, susurrar un sentido (...) Pero si escuchamos con atención ese silencio, como nos invita a ello (...) entonces nuestro ojo comienza a oír. Si nos aventuramos más allá de la instalación, -ante, entre y nosotros- escuchamos que resuena otra murmuración: lo que resuena así no es otra cosa que los cuerpos mismos en su indigencia y en su exposición. Las formas, los movimientos, sus evocaciones –realizadas en los cuerpos- movilizan un deseo, el placer deseante de un entre y en, cuya consistencia no es sino los contornos de los imaginarios cuerpos en el susurro de la luz.

Esta puntualidad (el sentido de la invisibilidad de la brillantez de la imagen de los cuerpos) que marca el límite entre lo interno y lo externo –punto inestable de equilibrio- estaría dado por la interrupción que el sentido despliega hacia un “adentro” del propio cuerpo, como una estancia de lugares comunes entre un aquí y un allá, una suerte de movimiento permanente. La metáfora de Moebius, permitió pensar el cuerpo como una oscilación entre lo interno y lo externo, inquietando las significaciones tradicionales al tener que situarnos desde la simultaneidad de una doble mirada. Mantener entonces la pregunta de Pier Aldo Rovatti ¿lo interno de lo externo? vendría a ser la propia donación del sentido en el sentir de los observadores.

Los autores que han dialogado en este trabajo, desde la sensibilidad de Aristóteles, la sorpresa de Descartes, las convulsiones de Deleuze, la maravilla de Blanchot, la inteligencia de Derrida, la distancia de Husserl, la blancura de Merleau Ponty, las carcajadas de Foucault, la ironía de Debord, el tacto de Nancy y la pulsión de Jaar, permitieron para el desarrollo de la investigación, el toque de estas sensaciones

escriturales que fueron dando forma a las suposiciones sobre el cuerpo, y por qué no decirlo también, a la escritura de estos filósofos como un cuerpo en formación.

¿Qué evocan los cuerpos de Jaar en sus repetidas “idas y venidas al sentido”? Son particularmente las contorsiones in-corporales de estos cuerpos lo que des-borda la significación y permite que los cuerpos se escapen por el sentido límite de la propia escritura sobre ellos. Concluyendo desde este sentido, el lugar del cuerpo se encuentra en lo que Nancy relacionó con el alma. El alma mira el límite del cuerpo desde su afuera, desde su ahí –lugar del deseo de sentir y sentirse sentido, entra y sale de sí mismo, con el sentido del tacto, con el sentido de ser-ahí-en-el-cuerpo de la instalación. En el movimiento de esos cuerpos, se manifiesta una apertura: la relación de las partes orgánicas del cuerpo –tronco-brazos-piernas- con su sentido expuesto. La exposición del movimiento ha permitido borrar las evidencias figurativas de la corporalidad, para presentar un entre-cruzamiento de “partes extra partes” arrojadas al imaginario del espectador.

La imagen de Jaar y las creadas en nuestro propio imaginario, que sin duda presentan citas del sentido -referencias al mundo y a los mundos posibles que las obras convocan- instalan al ojo observante y vidente, la alegoría de movimientos que pausan los sentidos en torno a la posibilidad de entrar y salir de ellas. Cuerpos que se escapan en los movimientos y en sus silencios. Cuerpos dobles, reflejados en ese símil espejo, cobran la potencia de extraer desde su física el despliegue de su propio límite. Es esta extraña manera de co-pertenencias lo que posibilita el logro de estar en la unidad de nuestro cuerpo en conjunto con la imagen y las imágenes artísticas, y es a partir de éstas que nuestra visión, nuestro tocar y todos nuestros órganos de los sentidos se nos aparecen y se nos revelan.

En la instalación *Lights in the City*, este ir y venir de la locomoción corporal, se expresa con los cuerpos que cifran simultáneamente, ser presente, pasado y devenir. Para Deleuze el pasado no sucede al presente que él ya no es, coexiste con el presente que él ha sido. El presente es la imagen actual, y su pasado contemporáneo es la imagen virtual, la imagen en espejo. Por esto, movimiento y tiempo nos tocan en la medida en que fundamos la relación co-participante del sentido de apropiación del mundo, de las imágenes, de las obras. Claro está que los cuerpos presentados bajo dichas condiciones artísticas o bajo cualquier soporte para el arte están presentes y en presencia.

En esas presencias están convocados todos los cuerpos sin tiempo, en ese tiempo que se escapa, es necesario ser tocado por la gravitación y suspensión de todos los cuerpos en movimiento. Nuestro asombro: El que podamos tocar lo intocable del cuerpo en el movimiento y tiempo de esta obra para la sensibilidad de cada cual. El cuerpo en la instalación, es la luz en la medida que nos conduce al encuentro con el mundo, con la vida y con los cuerpos de la marginalidad. Esta verdadera poética tiene su razón de ser y su concreción en un lugar: en la conjunción del espacio, las luces, las materias, los sonidos de Montreal, el cuerpo, el movimiento, las intensidades, la transpiración de las hospederías y la experiencia de sentirse sentir tocado por la obra.

Estos elementos están depositados en nosotros a partir de nuestro sentir, de nuestras sensaciones, de lo que hemos vivido, mirado, tocado, escuchado y gustado. Todo esto está y queda en nuestro cuerpo para apreciar y re-conocer los cuerpos de la instalación. Este proceso es de tal intensidad que las cosas pueden ser aprehendidas por cada uno de nosotros en la medida que ponemos “en sentido” los sentidos dinámicos del movimiento de los cuerpos, del murmullo de los colores y en consecuencia la puesta en juego de los espasmos, los espacios y las fuerzas móviles de la aparente inmovilidad. La

obra recordaría dichas condiciones en su simpleza moviente. Los gestos leídos en Jaar, son los gestos del cuerpo que se exponen en el límite de los signos.

Podemos finalmente suponer, que el cuerpo en la obra de Jaar corresponde al verdadero acontecimiento de la síntesis humana, de la exposición sin límites de la humanidad en virtud de ser sujetos que expresan la revelación de lo indecible de la materialidad del cuerpo en los trazos de los brazos, de los pies, de las piernas, de las caderas y de todas las posturas corporales puesta ahí en la luz.

Por ello nos toca y nos susurra el lenguaje de esos cuerpos. Sin palabras, sin significación, solamente en la descarga de escuchar el silencio del otro en la cúpula del "Mercado Bonsecour".

BIBLIOGRAFÍA

Alfredo Jaar (2006), *Conversaciones en Chile, 2005*. Barcelona, España. En Catálogo JAAR SCL.: Actar.

Allende, Luciano. Duelo y Melancolía en la Post Dictadura. www.escriturasaneconomicas.cl/duelo.php.

Althusser, Louis (1972). *Para Leer el Capital*. México: Siglo XXI

Aristóteles. *Acerca del Alma, Libro II* (1978). Traducción Tomás Calvo. Madrid, España: Gredos

Babha, Homi. *Luciérnagas Atrapadas en Melaza. Temas de Traducción Cultural*. Texto sugerido en el curso « Escrituras Sobre Arte », impartido por Adriana Valdés, Doctorado en Filosofía, mención Estética, 2007

Baudrillard, Jean. La Ilusión y La Desilusión Estética. En www.caosmosis.acracia.net/

Baudrillard, J (1996). *El Crimen Perfecto*. Barcelona, España: Anagrama

Baudrillard, Jean. *La Transparencia del Mal* (2001). Barcelona, España: Anagrama

Blanchot, Maurice (2003). *La Comunidad Inconfesable*. Madrid, España: Arena Libros

Bernard, Michel (1985). *El Cuerpo*. Buenos Aires, Argentina: Paidós

Bourdieu, Pierre. *Las Reglas del Arte* (1997). Barcelona, España: Anagrama

Cerroni, Humberto (1965). *Marx y el Derecho Moderno*. Buenos Aires, Argentina: Jorge Álvarez editor

Cioran Emil E (1986). *La Caída en el Tiempo*. España, Barcelona: Planeta-Agostini. Traducción de Esther Seligson. En <http://estafeta-gabrielpulecio.blogspot.com/2010/03/emil-m-cioran-retrato-del-hombre.html>

Debord, Guy (2007). *La Sociedad del Espectáculo*. Valencia, España: Pre-Textos

Deleuze, Gilles, Guattari, Félix (2005). *El Antiedipo. Capitalismo y Esquizofrenia*. Buenos Aires, Argentina: Paidós

Deleuze, Gilles, Guattari, Félix (2006). *Mil Mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia*. España: Pre-Textos

Deleuze, Gilles (2003). *Lógica de la Sensación*. Madrid, España: Arena

Derrida, Jacques. *Espectros sobre Marx*. Traducción José Miguel Alarcón y Cristina de Peretti. www.jacquesderrida.com.ar.

Derrida, Jacques (1989). *La Escritura y la Diferencia*. Barcelona, España: Editorial Antrophos,

Descartes, Rene. *Meditaciones Metafísicas*. Madrid, España: Austral

Didi-Huberman (2008). *La Emoción no dice "Yo". Diez Fragmentos Sobre Libertad Estética*. En Alfredo Jaar. *La Política de las Imágenes*. Adriana Valdés, Editora General, Metales Pesados, Santiago, Chile

Fischer, Ernst (1997). *La Necesidad del Arte*. Barcelona, España: Península

Foucault, Michel (1992). *Microfísica del Poder*. Madrid, España: La Piqueta

Foucault, Michel (2005). *Las Palabras y las Cosas*. Argentina: Siglo XXI

Francastel, Pierre. *Sociología del Arte* (1990). Madrid: Alianza

Henry, Michel. *Filosofía y Fenomenología del Cuerpo*. (2007). España: Sígueme

Husserl, Edmund (1994). *Problemas Fundamentales de la Fenomenología*. Madrid, España: Alianza,

Imbert, Gérard (2001). *El Cuerpo como Producción Social*. En Islas, Hilda compiladora. *De la Historia al Cuerpo y del Cuerpo a la Danza*. México: CONACULTA

Kuusinen, Otto y otros (1961). *Manual de Marxismo Leninismo*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Fundamentos

Le Breton, David (1992). *Antropología del Cuerpo y Modernidad*. Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión

Levinas, Emmanuel. *Humanismo del Otro Hombre* (2005). México: Siglo XXI

Maharaj, Sarat. *Xenoepistemias: Instrumental Hechizo (Provisorio) para Sondear (Tantear) el Arte Visual como Producción de Conocimiento y los Regímenes Retinianos*. Texto sugerido en el curso « Escrituras Sobre Arte », impartido por Adriana Valdés, Doctorado en Filosofía, mención Estética, 2007

Marchant, Patricio, “*Discurso contra los Ingleses*”, en Revista de Crítica Cultural, N°2, noviembre de 1991, Stgo, Chile

Marcuse, Herbert (1969). *Cultura y Sociedad*. Buenos Aires, Argentina: Sur

Marcuse, Herbert. Eros y Civilización (1985). España: Sarpe, p. 102

Marx, Karl. *El Capital*. En www.bibliotecagratis.com/autor/K/karl_marx/el_capital_3.htm

Merleau-Ponty, Maurice (1970). *Lo Visible y lo Invisible*. Barcelona, España: Seix Barral,

Merleau-Ponty, Maurice (1977). *El Ojo y el Espíritu*. Buenos Aires, Argentina: Paidós

Merleau Ponty, Maurice (1997). “*Fenomenología de la Percepción*”, Serie. Colección Historia, Ciencia, Sociedad. Barcelona, España: Península

Merleau-Ponty, Maurice (2002). *El Mundo de la Percepción. Siete Conferencias*. Buenos Aires, Argentina: FCE

Merleau-Ponty, Maurice (2006). *Elogio de la Filosofía*. Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión

Nancy, Jean Luc (2000). *La Comunidad Inoperante* Santiago, Chile: Lom Ediciones

Nancy, Jean Luc (2002). *Un Pensamiento Finito*. Barcelona, España: Anthropos

Nancy, Jean-Luc (2003). “*Corpus*”. Madrid, España: Arena Libros S. I.

Nancy, Jean Luc (2003). *El Olvido de la Filosofía*. Madrid, España: Arena Libros

Nancy, Jean Luc (2003). *El Sentido del Mundo*. Buenos Aires, Argentina: La Marca

Nancy, Jean Luc (2006). *Ser Singular Plural*. Madrid, España: Arena Libros

Nancy, Jean Luc (2006). *La Mirada del Retrato*. Argentina: Amorrortu

Nancy, Jean Luc (2007). *58 Indicios sobre el Cuerpo – Extensión del Alma*. Traducción Daniel Álvaro. Buenos Aires, Argentina: La Cebra

Nancy, Jean-Luc (2007). *La Comunidad Enfrentada*. Buenos Aires, Argentina: La Cebra

Nancy, Jean Luc (2008). *Las Musas*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu

Nancy, Jean Luc (2009).. *La Verdad de la Democracia* Buenos Aires, España: Amorrortu

Nancy, Jean Luc. *Desnudez*. en www.filosofíaytragedia.com/cursos/nancy.pdf

Nancy, Jean Luc. *Tocar, Sentido y Arte*. En www.blogger.com/email-post.g?blogID=6976041868126494047&postID=2245614322840494791

Ossa, Carlos (2005). *Inmediatez y Frontera*. En *Arte y Política*. Santiago, Chile: Consejo Nacional de la Cultura y la Artes

Oyarzún, Pablo (2003). *El Rabo del Ojo. Prólogo Para Una Muestra de Arte Site Specific*. Santiago, Chile: Arcis

Oyarzún, Pablo, Richard, Nelly, Zaldivar, Claudia Editores. *Arte y Política*. Santiago, Chile: Universidad Arcis

Oyarzún, Pablo (2005). *Tesis Breves sobre Arte y Política en la Época de la Elípsis de la Obra*. En *Arte y Política*. Santiago, Chile: Consejo Nacional de la Cultura y la Artes

Patocka, Jan (2005). *Introducción a la Fenomenología*. España : Herder

Rancière, Jacques (2008). *El Teatro de las Imágenes*. En Alfredo Jaar. *La Política de las Imágenes*. Adriana Valdés, Editora General. Santiago, Chile: Metales Pesados

Richard, Nelly. *Lo Político en el Arte: Arte, Política e Instituciones*. En www.hemisphericinstitute.org

Rojas, Sergio (2002). *Las Obras y sus Relatos*. Santiago, Chile: Editorial ARCIS

Rovatti, Pier Aldo. *La Locura del Propio Cuerpo*. En *Cartografías del Cuerpo* (2004). España: Cende

Sloterdijk, Peter. *El Arte se Repliega sobre Sí Mismo*. En www.observacionesfilosoficas.net/elartese repliega.html

Valdés, Adriana (2006). *Apuntes para una Poética de Alfredo Jaar*. En Catálogo "JAAR SLC 2006". Barcelona, España: Actar

Vásquez, Adolfo. *La Crisis de las Vanguardias y el Debate Modernidad-Postmodernidad*.

En www.criticarte.com/Page/ensayos/text/ModernPostmodernPrint.html

Villalobos-Ruminott (2008), Sergio. Modernidad y Dictadura en Chile. La Producción de una Relato Excepcional. En www.ncsu.edu/acontracorriente/fall_08/villalobos.pdf

Zúñiga, Rodrigo (2006). *El Sitio y la Fórmula*. En Catálogo JAAR SLC. Barcelona, España: Actar

Zúñiga, Rodrigo (2007). O(ot)o(b)e(r)-OBSoLeTe. Texto sugerido en el curso « Escrituras Sobre Arte », impartido por Adriana Valdés, Doctorado en Filosofía, mención Estética

Zúñiga, Rodrigo (2008). *La Demarcación de los Cuerpos*. Santiago, Chile: Metales Pesados

ANEXOS: LA LUZ EN LAS OBRAS DE ALFREDO JAAR

ANEXO N° 1

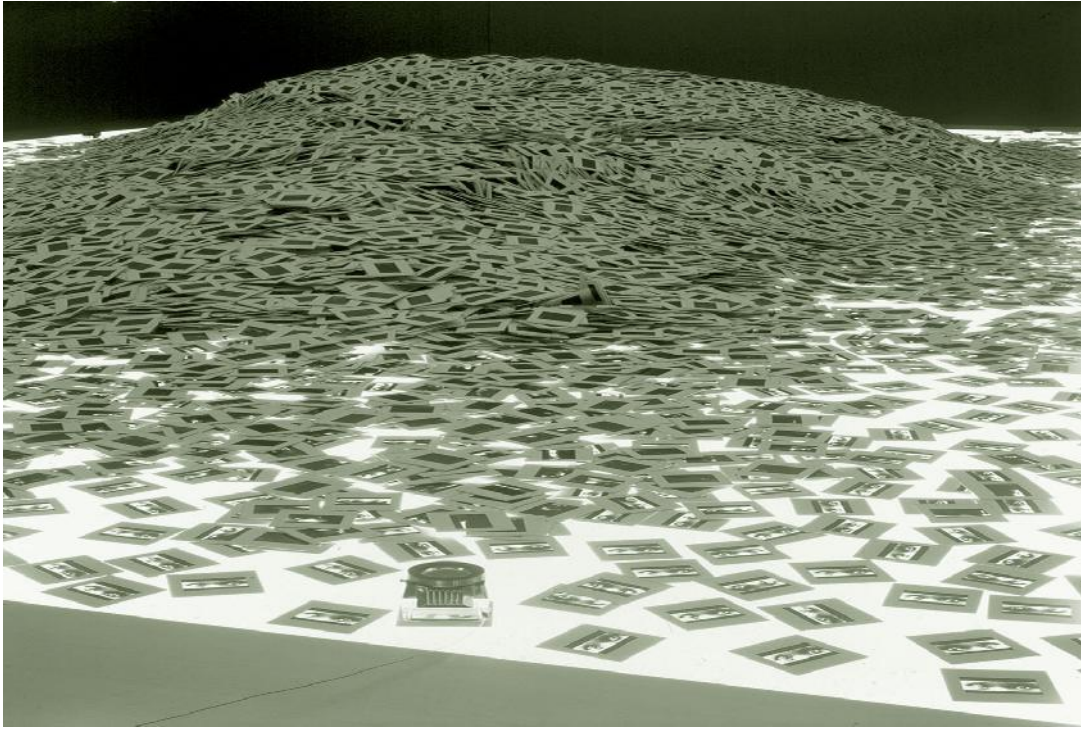
Obras del Artista Alfredo Jaar con una programática utilización de la luz y su proyección de sentido en los cuerpos proyectados. Para el artista, la utilización de la luz implica en sus obras:

Hago las intervenciones públicas porque necesito salir del cubo blanco perfecto, del mundo del arte, que para mí es bastante ficticio. Las intervenciones públicas ocurren en el mundo real, y me mantienen real.

Alfredo Jaar, Conversaciones en Chile, 2005. En Catálogo "JAAR SCL. Actar, Barcelona, España, 2006, p. 74

Siempre hay un elemento de luz: lo necesito. Es verdad que está enmarcada en un espacio muy oscuro. Siempre me pregunto cuánta luz quiero dejar ver: es un elemento clave del programa. Es una cosa objetiva, un elemento de esperanza. En cada obra está. En algunas no es tan evidente, pero está. Gracias a esta luz puedo seguir haciéndolas.

Alfredo Jaar, Conversaciones en Chile, 2005. En Catálogo "JAAR SCL. Actar, Barcelona, España, 2006, p. 87



EL SILENCIO DE NDUWAYEZU, 1997

Mediante performances o instalaciones que combinan una coreografía arquitectónica y una durée cinematográfica, explora lo que pueden hacernos las imágenes, de modo de enfrentarnos tanto a la visibilidad como a la invisibilidad en calidad de signos de cómo conocemos o dejamos de conocer el sufrimiento –la vida y la muerte- de los demás.

Pollock, Griselda. Sin Olvidar África. En Alfredo Jaar. La Política de las Imágenes. Adriana Valdés, Editora General, Metales Pesados, Santiago, Chile, 2008, p. 93



LAMENTO DE LAS IMÁGENES, 2002

Lo poético, en la obra de Jaar, es lo que aspira a hacer que esa visibilización tiemble en el borde mismo de su posibilidad, y “así irradie”, se vuelva “radiante”. Es lo que, más allá de dar información puesta en palabras, crea experiencias visuales que sugieren y hasta refuerzan a “desenmarse”, a exigir los hábitos mentales del pensamiento moderno (...) a entrar en una extrañeza y en una deriva, y finalmente, a conmovearse.....

Valdés, Adriana. Apuntes para una Poética de Alfredo Jaar. En Catálogo “JAAR SLC 2006”. Actar, Barcelona, España, 2006, p. 6



UN LOGO PARA AMÉRICA, 1987

(...) en incontables ocasiones la luz se ha vuelto cuerpo, letra: escritura. Una luz que se blinda a veces con la armadura del neón, por ejemplo, y que encintada de este o de algún otro modo se deposita sobre muros, sobre agua, sobre edificaciones públicas, sobre iglesias. Inscrita en estas superficies, traza sobre ellas nombres de ciudades, de personas, citas de poemas (...) como si la mención del nombre alumbrara una presencia, o trajera a la luz al ausente, a la sombra murmurante de ese nombre.

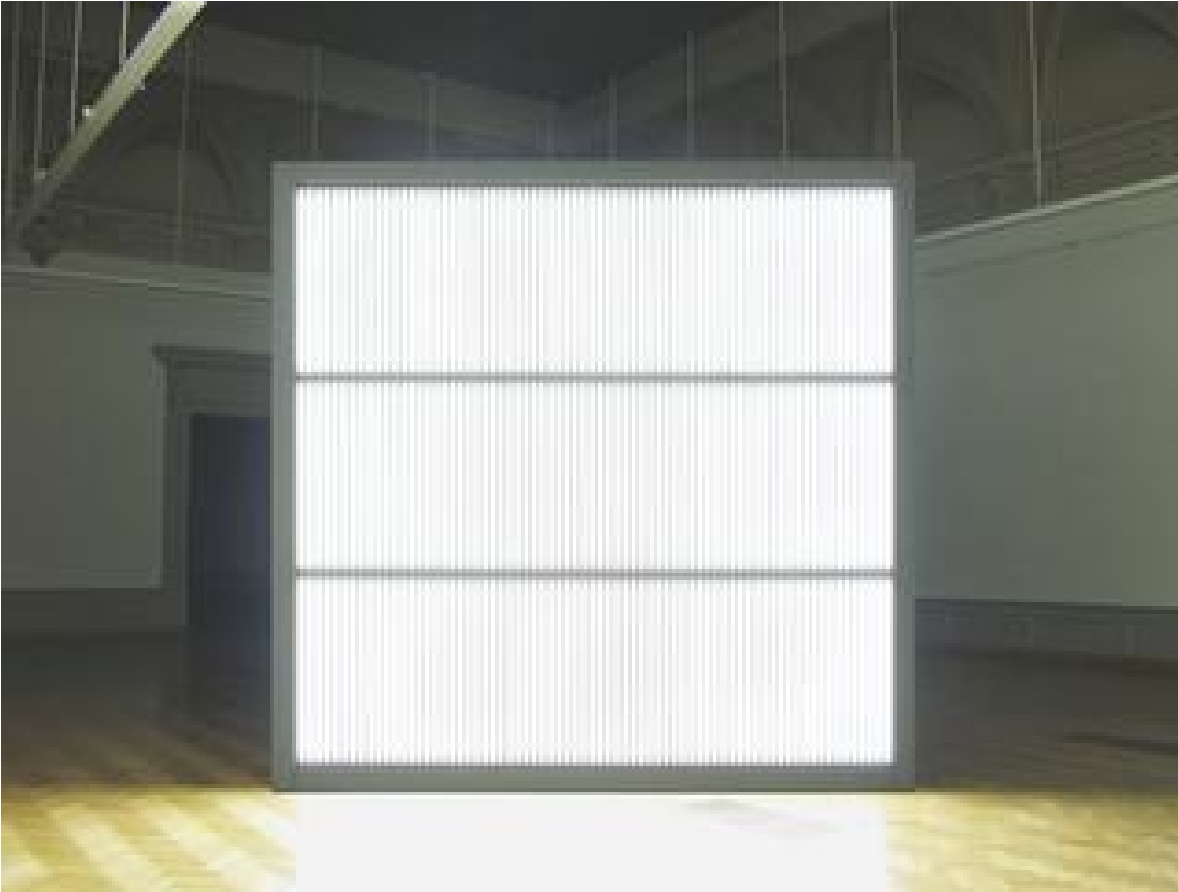
Zúñiga, Rodrigo. El Sitio y la Fórmula. En Catálogo JAAR SLC. Actar, Barcelona, España, 2006, p. 117



RWANDA RWANDA, 1994

(...) en rigor se trata de una vida que puede no ser visible, que puede no dejar huella, que incluso puede no tener seña; es decir, que porta en sí misma su desaparición como forma extrema de la proscripción. Y es esa potencia de infinito desvanecimiento lo que, en buena medida, se hace aparecer en el escenario de la ciudad de Montreal.

Zúñiga, Rodrigo. La Demarcación de los Cuerpos. Metales Pesados, Santiago, Chile, 2008, p. 109



EL SONIDO DEL SILENCIO, 2006

Hacer luz: abrir una grieta, precipitar una crisis, dar a pensar. Hacer luz, en este caso, en el mecanismo petrificado de la significación, de la representación cultural que se detenta y se naturaliza. Hacer luz para “comunidades carentes de imágenes”....

Zúñiga, Rodrigo. El Sitio y la Fórmula. En Catálogo JAAR SLC. Actar, Barcelona, España, 2006, p. 119



FIELD, ROAD, CLOUD, 1997

El recuento político de aquello que vale tomar en cuenta es también la operación poética que pone una palabra o una imagen por otra, una parte por el todo, una multiplicidad por la otra. Esa identidad entre la redistribución política de lo que se toma en cuenta, por una parte, y el uso poético de las figuras, por otra, es el fundamento de muchas de las instalaciones de Alfredo Jaar.

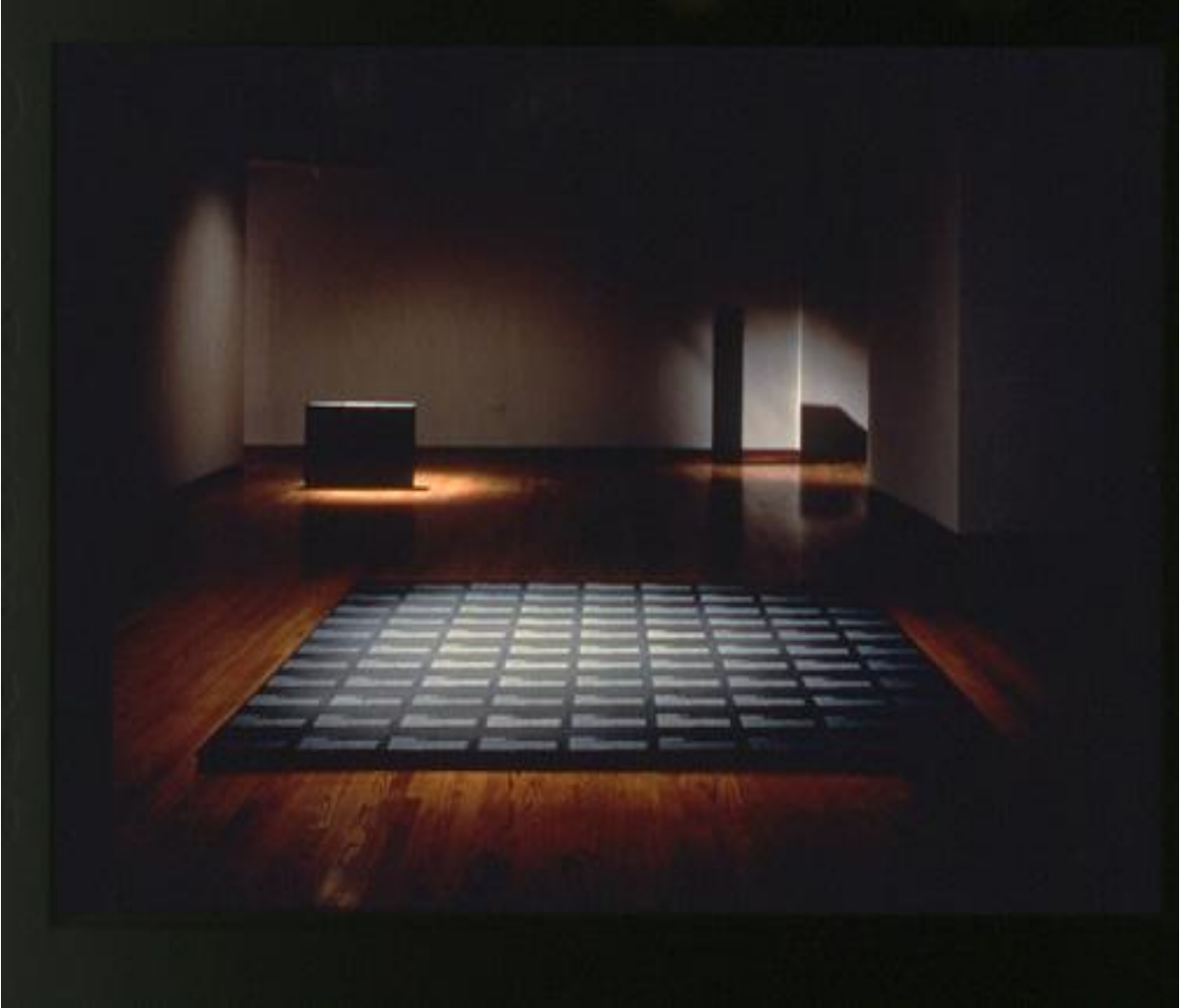
Rancière, Jacques. El Teatro de las Imágenes. En Alfredo Jaar. La Política de las Imágenes. Adriana Valdés, Editora General, Metales Pesados, Santiago, Chile, 2008, p. 78



VIDEO INSTALACIÓN SOBRE LA CONDICIÓN DEL TERCER MUNDO

El ejemplo de Jaar atestigua, precisamente, la intransable urgencia de esta pesquisa permanente: basta con referir el descalce que su trabajo opera respecto de la tradición documental, al insertar las preocupaciones socio-políticas en el contexto del desgaste de la conmoción afectiva de las imágenes.

Zúñiga, Rodrigo. O(ot)o(b)e(r)-OBSoLeTe. Texto sugerido en el curso « Escrituras Sobre Arte », impartido por Adriana Valdés, Doctorado en Filosofía, mención Estética, 2007



CARITAS, REAL PICTURES, 1995

Ni simple ornamentación ni simple placer, la belleza lacónica y generalmente minimalista de los trabajos de Jaar se llama para él “lo poético”, y es una dimensión más del pensamiento, precisamente la que “la obra expresa de un modo no verbal”, su diferencia específica en relación con la información”.

Valdés, Adriana. Apuntes para una Poética de Alfredo Jaar. En Catálogo “JAAR SLC 2006”. Actar, Barcelona, España, 2006, p. 53



Sköghall Konsthall, 2000

El tipo de obra que expone Jaar, se encuentra inserta en el mundo para tener presente y recordarnos en la memoria que somos parte de la realidad y no ajenos a ella. Podemos escribir y reescribir críticamente la situación actual del mundo, sin embargo el poder de las imágenes y sobre todo cuando éstas creativamente producen el tipo de obra al estilo de Jaar, provocan que la visualidad se exponga en el límite de la conmoción, de la emoción, del pensamiento y de la acción.

Ferrada, Jorge. El Cuerpo como Arquitectura del Sentido: Para Poética de la Luz en la Obra de Alfredo Jaar. Santiago, Chile. Universidad de Chile, 2014



ESTUDIOS SOBRE LA FELICIDAD, 1980 – 1981

La obra completa (Estudios sobre la Felicidad, 1980 – 1981) corresponde a una serie de ocho fotografías en blanco y negro, cinco apaisadas y tres verticales, que registran intervenciones realizadas en la ciudad de Santiago y sus alrededores, incorporando la pregunta “¿Es Usted Feliz?” al paisaje, en vallas publicitarias de pequeño y gran formato, con tipografía negra sobre fondo blanco. Las imágenes exhiben en su impresión, un marco correspondiente a una película fotográfica, la cual nos indica su condición de registro, evidenciando el medio utilizado para documentar la ejecución de la obra y su carácter efímero.

http://www.mac.uchile.cl/educacion/colección_arte_experimental/alfredo_jaar.pdf