

Rigel \aleph

Revista de Estética y Filosofía del Arte

Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética

Universidad Nacional de Catamarca

Facultad de Humanidades

ISSN 2525-1945

Nº VIII, noviembre-diciembre de 2019

Estética y teoría crítica. Paradojas del arte en el mundo contemporáneo

Coord. Agustín L. Prestifilippo

Variaciones sobre la representación en la era digital

Hernán Borisonik
(Universidad Nacional de San Martín - CONICET)

Resumen:

Las últimas décadas han marcado una creciente y acelerada digitalización de la experiencia vital en conjunto con una fuerte tendencia hacia una supuesta "desmaterialización" de los medios más clásicos de interacción humana (el dinero, las comunicaciones, las artes). De cara a eso, en este artículo se trabajarán (a partir de diversos autores) algunos aspectos relevantes de los derroteros conceptuales de la digitalización como puntapié inicial para reflexionar sobre el paradigma estético y la representación del cuerpo y el deseo en la contemporaneidad.

Palabras clave: Digitalización, Paradigma Estético, Representación, Deseo.

Variations on representation in the digital age

Abstract:

The last decades have marked a growing and accelerated digitalization of life experience together with a strong trend towards a supposed "dematerialization" of the most classical means of human interaction (money, communications, arts). In view of this, this article will work (from different authors) on some relevant aspects of the conceptual paths of digitalization as a starting point for reflecting on the aesthetic paradigm and the representation of the body and desire in the contemporary world.

Keywords: Digitalization, Aesthetic Paradigm, Representation, Desire.

I

Por lo menos desde mediados del siglo XX, las reflexiones filosóficas han intentado recorrer nuevos caminos, en una búsqueda por superar el legado monolítico de la Modernidad y los peligros que ésta demostró portar, en relación

Cómo citar este artículo:

MLA: Borisonik, H., "Variaciones sobre la representación en la era digital", *Rigel. Revista de estética y filosofía del arte* N°8 (2019): Pp. 164-186.

APA: Borisonik, H., (2019) "Variaciones sobre la representación en la era digital", *Rigel. Revista de estética y filosofía del arte* N°8 (2019): Pp. 164-186.

Chicago Borisonik, Hernán, (2019) "Variaciones sobre la representación en la era digital", *Rigel. Revista de estética y filosofía del arte* N°8 (2019): Pp. 164-186.

con el trato a las diferencias y las "irracionalidades". Si bien algunas de esas vías han sido abandonadas y otras aún se encuentran siendo exploradas, la pista sobre la que se desarrollarán las siguientes páginas es una que intenta (tal vez de modo lateral) asir algo de la herencia de los *Espectros de Marx* de Jaques Derrida (1998), en tanto que contextualización de un momento del pensamiento estético-político contemporáneo y además por la intención de interrogarse acerca de los vínculos y tensiones entre lo material y lo inmaterial (lo fantasmal, lo espectral) en una época en la que parecería haber una tendencia absoluta hacia la desmaterialización de la experiencia vital y un ocultamiento sistemático de los procesos físicos, pero a la vez una pretendida "superación" de lo espiritual que sin embargo (o por eso mismo) nos asedia indeclinablemente. Así, mientras que el mundo actual parecería pretender imponer una lógica dualista, lo espectral se manifiesta como aquello que la excede necesariamente y pone en cuestión una enorme serie de supuestas disyuntivas basadas fundamentalmente en el juego entre presencia y ausencia. Por eso, nos parece que hoy es central prestar atención, a partir de la cuestión de lo espectral *hauntológico*, al modo en el que lo fantasmal parecería haber encarnado en la actualidad, es decir, la imagen "tele-tecno-mediática" y las enormes transformaciones en el campo de las comunicaciones y la estética hegemónica, a partir de la conceptualización de un espacio virtual, recordando a cada instante el compromiso de recuperar (en concomitancia con un pensamiento como el derridiano) nos enfrenta a una concepción de lo político alejada de todo binarismo.

De todas maneras, la intención de este texto no es profundizar o actualizar concretamente los conceptos de Derrida (cosa que, por otra parte, ha sido sobradamente y muy bien realizada), sino utilizar algo de esa atmósfera conceptual para pensar puntos muy determinados de nuestro presente. En ese sentido, nos serviremos también de algunos entramados filosóficos actuales, como los llevados

adelante por Fabián Ludueña Romandini, Maurizio Ferraris o Markus Gabriel.

Dentro de ese marco, el trabajo específico se dará en torno de algunas intervenciones artísticas que refieren a lo corporal o material en el entorno de la virtualidad, a través de un análisis de la digitalización en sus tensiones con la cuestión del deseo y la literalidad, elementos todos que se presentan como indicios para profundizar en una comprensión crítica del ideario y la subjetividad contemporáneos. El recorrido de estas páginas buscará poner de manifiesto algunas aristas constitutivas de una subjetividad contemporánea (aún en formación), tales como la digitalidad, el deseo, el cuerpo físico y la representación.

II

Para comenzar, haremos una breve referencia a un hecho muy curioso: la *Fontaine* de Marcel Duchamp fue galardonada en diciembre de 2004 (es decir, unos 90 años después de su presentación original en Nueva York) como “la obra de arte moderno más influyente de todos los tiempos” por un jurado de 500 “expertos del arte” (entre quienes estaban, por ejemplo, Tracey Emin, Damien Hirst y Charles Saatchi, es decir actores realmente muy influyentes del arte contemporáneo) que habían sido reunidos para ese fin. Lo curioso no es tanto el señalamiento, sino el hecho de que en 1917 esta fue la única pieza rechazada en una exposición de arte que había nacido con el fin de democratizar las artes plásticas e incluir a cualquiera que se sintiera artista (VV.AA., 1917).¹ Lo que muestra esta anécdota es cómo a lo largo de un arco temporal de casi un siglo, una pieza pasó de no ser considerada una obra de arte (incluso para una asociación que se había propuesto ser vanguardista y totalmente abierta) a ser vista como la obra de arte moderno más influyente de la historia.

¹ Para un análisis sobre el rechazo de la *Fuente* y los intercambios entre Duchamp y el resto de los integrantes de la asociación norteamericana de artistas independientes (Society of Independent Artists), ver, por ejemplo, Camfield (1987).

Con esta historia como excusa, podemos ver que en el mundo contemporáneo se ha vuelto central una reformulación de la pregunta sobre qué es una obra de arte y qué es ser artista una vez que se hubo desmoronado el paradigma del arte académico. Hoy se ha vuelto una tarea muy difícil intentar trazar un límite claro entre artistas y diseñadores (o entre arte y diseño), entre otras cosas porque la idea de "original" se ha vuelto virtualmente inaprensible de cara ya no a las posibilidades de reproductibilidad técnica de las obras de arte que enunciara Walter Benjamin (2003), sino directamente frente a la posibilidad inmediata e infinita de copiar y hacer circular cualquier imagen que, entre otros, ha descrito Hito Steyerl en una compilación de artículos intitulada *Los condenados de la pantalla* (2014, pp.33-48).

En relación con esto, el siglo XXI ha democratizado enormemente el acceso a determinadas tecnologías que permiten que cualquiera que lo desee pueda bastante fácilmente producir y consumir imágenes. Boris Groys ha explicado este fenómeno de un modo muy claro en su libro *Volverse público* (2010):

En los siglos XVIII y XIX, cuando se inició y desarrolló la reflexión sobre el arte, los artistas eran minoría y los espectadores, mayoría. La pregunta acerca de por qué alguien debe producir arte resultaba irrelevante ya que, sencillamente, los artistas producían arte para ganarse la vida. Y esta era una explicación suficiente para la existencia del arte. La verdadera pregunta era por qué la otra gente debía contemplar ese arte. Y la respuesta era: el arte debía formar el gusto y desarrollar la sensibilidad estética, el arte como educación de la mirada y demás sentidos. La división entre artistas y espectadores parecía clara y socialmente establecida: los espectadores eran los sujetos de la actitud estética, y las obras producidas por los artistas eran los objetos de la contemplación estética. Pero al menos desde comienzos del siglo XX esta sencilla dicotomía comenzó a colapsar [entre otras cosas, por] la emergencia y el rápido desarrollo de los medios visuales que, a lo largo del siglo XX, convirtieron a un inmenso número de personas en objetos de vigilancia, atención y observación (2010, p.13).

En el párrafo recién citado, Groys muestra la importante transformación que

se dio en el ámbito del arte, pero no olvida ponerlo en relación con los avances del capitalismo. En la "era digital", la enorme democratización de los medios de registro y expresión ha redundado en una casi inmediata ilusión de inmaterialidad. Si hasta hace pocos años, antes de tomar una fotografía era necesario sopesar el gasto (en dinero y en espacio) que esto significaba, ahora parecería que el recurso es ilimitado (lo cual es, por supuesto, falso; pues los dispositivos requieren recargar sus baterías y descargar datos para liberar sus memorias). Al respecto, Groys luego continúa:

El acceso relativamente fácil a las cámaras digitales de fotografía y video combinado con Internet –una plataforma de distribución global– ha alterado la relación numérica tradicional entre los productores de imágenes y los consumidores. Hoy en día, hay más gente interesada en producir imágenes que en mirarlas. (...) Hoy en día, no son solo los artistas profesionales, sino también todos nosotros los que tenemos que aprender a vivir en un estado de exposición mediática, produciendo personas artificiales, dobles o avatares con un doble propósito: por un lado, situarnos en los medios visuales, y por otro, proteger nuestros cuerpos biológicos de la mirada mediática" (2010, pp.14-15).

Esta definición es la que tomaremos a lo largo de todo el presente texto. Y, a partir de ella, dejaremos de lado las clásicas distinciones entre artistas y público para abocarnos a pensar las implicancias estético-políticas del intercambio y la circulación de imágenes "privadas" o "personales" en medios digitales. Asimismo, las divisiones tradicionales entre arte y diseño serán relativizadas en función de profundizar en la comprensión del clima de la época actual. Así, a partir de las palabras de Groys, podemos hallar un primer punto nodal de la cuestión que aquí nos ocupa: junto con la ampliación de las posibilidades técnicas y la democratización de la participación han aparecido los avatares y dobles digitales como modos de dejar ocultos a los cuerpos biológicos. Y este proceso puede comprenderse en un doble sentido simultáneo: esconder los cuerpos físicos de la

mirada ajena (del prójimo) por ser imperfectos y vulnerables y también refugiarlos y mantenerlos a salvo para no ser objetos del control (de los Estados y las corporaciones). Como contrapartida, es sencillo comprobar que durante las últimas décadas hubo un incremento exponencial en la fuerza de la mirada social (pero especialmente política y comercial) sobre los cuerpos. Si bien está constituida por múltiples estratos, uno de los aspectos más importantes de esta mirada es que se encuentra atravesada por la digitalización, es decir, por una forma de mirar que convierte en "dato" (que vuelve "información") a todo lo que toca y, sobre todo, que entrega esos datos a plataformas virtuales que tienen la capacidad de procesar esa información de manera mucho más rápida e interconectada que nunca antes en la historia, lo cual nos deja a merced de intereses que ni siquiera terminamos de conocer o comprender.

En concomitancia con la exhibición de un cuerpo imaginario, digitalizado, convertido en información que puede ser analizada por algoritmos programados, otra cuestión que necesariamente debemos mencionar es la de la posibilidad y virtual exigencia permanente de mostrar productos, de generar "contenido", de hacer obra, de obrar (como trabajar), fundamentalmente a través de la formación o generación de imágenes que deben ser subidas a plataformas en Internet. Eso hace que cada individuo sea simultáneamente sujeto un productor permanente de cosas para ser miradas y un objeto que fácilmente puede ser consumido por otros. Lo primero (ser productores) nos coloca, de algún modo, en el lugar clásico de los artistas, pero también de los trabajadores, que quedan así, prácticamente indiferenciados; y lo segundo (ser objeto) nos deja a merced de una imagen que oculta al cuerpo biológico y lo reemplaza por uno imaginario que se supone que es mejor para agradar al prójimo. A partir de lo anterior, se pone de manifiesto una relación de negatividad y disyunción entre las tecnologías digitales y los cuerpos

concretos, precisos, de quienes usan esas tecnologías.

III

Para profundizar acerca de la idea de digitalidad (o digitalización) de la sociedad contemporánea, nos parece interesante hacer un breve rodeo para mostrar la forma dual en la que se expresa el mundo ante nuestros ojos. En tanto que seres humanos, encontramos en la realidad dos tipos de encadenamientos que han tomado muy diversos nombres, pero que aquí denominaremos, en una primera instancia, a partir de una de sus caracterizaciones más clásicas: lo continuo y lo discreto. Una de las ideas que recorre este texto es que lo continuo se halla más asociado a lo poético o lo metafórico (es más sencillo de percibir o captar por medio de los sentidos), mientras que lo discreto es estructuralmente afín a lo conceptual y lo literal (es más fácil de comprender de modo lógico-racional).²

Para definirlo sucintamente, el primero de estos polos, lo continuo, es aquello que no puede diferenciarse en términos de cantidades fijas, sino que – como el nombre lo indica– fluye en un *continuum* que vuelve imposible recortar imágenes absolutas. Las variables continuas son por definición imposibles de medir de manera categórica. Por ejemplo, el degradé de una pintura (o de una pincelada), el movimiento de los astros o el peso de una persona, cuyos valores varían a cada instante y no pueden nunca ser definitivos ni totalmente reflejados en magnitudes numéricas. Lo mismo ocurre con los procesos históricos, desarrollos largos y continuos que solamente se recortan *ex post facto* por razones clasificatorias.

Del otro lado, aparece lo discreto, que puede ser descripto como aquello

² Para quien se interese en ahondar sobre la cuestión de lo discreto y lo continuo, recomiendo dos libros que salieron en estos últimos años: *Arcana Imperii* de Fabián Ludueña Romandini (2018) y *El sentido del pensamiento* de Markus Gabriel (2019). Ambos autores se posicionan en contra de la creencia de que la inteligencia artificial pueda ser la salvación de la humanidad y hacen referencias a la distinción recién presentada en un sentido muy similar al aquí propuesto.

que solamente puede caer en categorías cuantitativamente claras y precisas, por ejemplo, el número de crías que nacen en un mismo parto o la cantidad de dedos que tiene una mano. Un ejemplo que ha tenido una importante influencia sobre la estética musical contemporánea y un uso muy extendido en los últimos veinte años es el programa de computación *Autotune*, el cual procesa y modula las voces y los sonidos de modo que estos se ajusten a una u otra nota predeterminada, por lo que ningún dato ingresado que sale del proceso puede nunca estar desafinado, pero cuyo efecto más notorio es el corte del movimiento continuado de la voz y su reemplazo por una serie de notas correlativamente presentadas una detrás de la otra.

Esta distinción entre continuo y discreto ha sido interpretada en diversas oportunidades (tanto dentro del ámbito de la filosofía como en el de la ciencia) como contienda. Un ejemplo fundante es el de Platón, quien, tal vez en un extremo de esta dicotomía, coloca a lo discontinuo (las ideas absolutas y distintas) como lo real y a lo continuo como una burda copia en perpetua corrupción.³ Hay que aclarar, sin embargo, que Platón era absolutamente consciente de que la experiencia humana es vivida en el continuo y que los números y las ideas sirven como modelos que nunca terminan de plasmarse en el plano de lo sensible. Del otro lado del arco es posible hallar a pensadores como Arthur Schopenhauer, quien sostenía la idea de que la vida es un puro continuo, una voluntad que se expresa en todo lo que existe (2016: §35) y que frente a eso, la representación conceptual es una ilusión que caracteriza a la razón humana para ocultar o evitar el dolor de

³ "-Puesto que lo Bello es contrario de lo Feo, son dos cosas.

-¡Claro!

-Y que, puesto que son dos, cada uno es uno.

-También eso está claro.

-Y el mismo discurso acerca de lo Justo y de lo Injusto, de lo Bueno y de lo Malo y todas las Ideas: cada una en sí misma es una, pero, al presentarse por doquier en comunión con las acciones, con los cuerpos y unas con otras, cada una aparece como múltiple" (Platón, 1986, pp. 475e-476a).

estar sometidos al puro querer del ser (2016, §4).

De modo similar, también Nietzsche afirmaba que lo real es un continuo imposible de conceptualizar y que por debajo de nuestras categorías (fundamentalmente, debajo del sujeto y de la consciencia) lo que se encuentra es una especie de resentimiento contra la vida (Nietzsche, 2003a; 2003b). Al mismo tiempo, en una de sus obras más académicas, como es *El nacimiento de la tragedia*, este pensador diría que la existencia se justifica solamente como un fenómeno estético (2001, p.69), puesto que, desde su perspectiva, la creación artística ocupa la parte más fundamental de nuestro ser, lo cual se explica por el hecho de que no somos fundamentalmente animales racionales, sino animales creadores. En este texto, Nietzsche analiza, a partir de un estudio sobre los antiguos griegos, la preocupación acerca de cómo vivir bien y se opone la posición de Sócrates, quien sostenía que para vivir bien hacía falta conocer y particularmente conocerse a sí mismo. Sin embargo, para Nietzsche, el arte capta y transmite mejor el conocimiento sobre la condición humana y el cosmos que el pensamiento discursivo. Pero no cualquier arte, sino especialmente la tragedia griega, por haber sido un tipo de expresión que logró combinar los dos principios que rigen la vida, que son lo apolíneo y lo dionisiaco (Nietzsche, 2001, §2), que (y esta es una hipótesis del presente artículo) podrían ser vistos como principios análogos a lo discreto y lo continuo. En Nietzsche, mientras que lo apolíneo es una apariencia bella, ordenada, organizada de objetos individuales, lo dionisiaco es el aspecto de la realidad donde la individualidad se desintegra y las distinciones se pierden en una consumación totalizante y unificadora (por eso lo asocia a la embriaguez y las fiestas). Entonces, en pocas palabras, lo apolíneo es aquella energía cósmica que tiene que ver con la creación (natural o humana) de apariencias y formas de acuerdo con el principio de individuación y lo dionisiaco es el pulso de la realidad

misma, sin diferenciación ni límite.

Ahora bien, a Nietzsche le interesaba pensar cómo esos principios se manifestaron a nivel cultural en la experiencia griega, porque entendía que los griegos antiguos habían logrado combinar o equilibrar ambos principios al crear la tragedia. El problema de los griegos fue, siempre para Nietzsche, que con la aparición de Sócrates y su escuela se desequilibró la valoración del mundo hacia el ámbito de lo apolíneo (por lo que se dio mayor importancia al conocimiento y al concepto que al sentimiento y lo indiferenciado). Asimismo, según este filósofo, la Modernidad repitió ese fallo colocando a la ciencia y a la medición como formas rectoras que acabaron confundiendo las palabras con el mundo. Así, Nietzsche sospechaba de (o se oponía a) la ciencia moderna por su afán permanente de dar un nombre a todo, medirlo todo y controlarlo todo.

Resumiendo una serie de procesos históricos de gran extensión en el tiempo y enorme complejidad, podríamos sugerir que el resultado del recién descrito *ímpetu apolíneo o discretista* tuvo como resultado que tanto la matemática como la economía y el derecho se fueran convirtiendo en la Modernidad en disciplinas rectoras del accionar humano, porque eran vistas como las formas conceptuales que podían acomodar al mundo en unidades separadas de información. Sin el triunfo de un tipo de matemática (y sus reflejos en la economía de mercado y la regulación legal de la vida) no hubiera sido posible naturalizar un hecho hoy tan simple y cotidiano como el de poner precios en dinero a las cosas (cuantificar objetos y acciones que son cualitativamente distintos) o el de encarcelar a una persona por un delito tipificado (en lugar, por ejemplo, de comprender ese acto como una falla de la sociedad o una característica de la naturaleza).

Pues bien, esa voluntad de medir y cuantificar llegó a su paroxismo en la llamada "era digital". Esto se debe, en primer lugar, a que la digitalidad supone un

espacio absoluto de discreción (no hay otra opción que el cero o el uno) y, además, porque todo lo digital tiene la forma de la abstracción, en tanto que esquema conceptual que representa una parte del mundo restando complejidad para sumar precisión y comunicabilidad.

IV

Dentro del escenario recién descrito, tal vez de forma algo esquemática, el *cuerpo digital* –o la concepción del cuerpo en la época de la digitalidad– es una entidad abstracta y discreta. Del mismo modo que el sujeto jurídico de la Modernidad era una instancia formal distinta de cualquier sujeto realmente existente, el sujeto (y el cuerpo) de la digitalidad es aquel que es producido a partir de la manipulación de datos que son captados y manejados desde centros estatales (y extra estatales, fundamentalmente desde aquellos alojados en el Silicon Valley) bajo la promesa de una superación de ese continuo imposible de expresar con sencillez, y en busca de una imagen limpia, manejable, clara, predecible y perfecta.

Este proceso ha sido coincidente con una mercantilización del cuerpo (del ajeno tanto como del propio), que es tomado, justamente, como una “unidad” y como una propiedad privada. Por esa razón, el *autodiseño* ha cobrado un papel fundamental. Así, el cuerpo singular se desingulariza a partir de las técnicas digitales (como filtros, maquillajes y hasta de ropa digital) que básicamente sirven sólo en el contexto de las redes sociales.

Parecería que en el mundo contemporáneo se dan formas que intentan superar las imperfecciones de los cuerpos concretos con técnicas que van desde la depilación y la lisura (Byung Chul Han, 2014) a la virtualidad total, pasando por los mejoramientos que incluyen a lo ciborg o lo trans. Se da una búsqueda

permanente por presentar un cuerpo que sea siempre terso y joven, pero a la vez indestructible y prevalezca sobre la muerte y la corrupción. La lisura es puesta al servicio del ojo y de la vista que ha sido el sentido privilegiado por la ontología y la estética tradicionales de Occidente (Agamben, 2016).

Al respecto, una primera conclusión preliminar de este texto es la siguiente: lo digital es el punto máximo de lo discreto, lo discontinuo, lo apolíneo. Y dado que la digitalidad es una de las marcas más contundentes de los tiempos que corren, esto trae como consecuencia una fuerte tendencia a esconder o ignorar lo continuo y lo imponderable. Tal vez esto ocurra porque aquello que no tiene nombre o categoría es mucho más difícil de ubicar, de aislar, lo cual supone una clara oposición al paradigma digital en el que lo individual, lo discreto absoluto, pretende un triunfo definitivo sobre lo borroso y mezclado. Y esto ocurre, en principio, bajo los mandatos del mercado económico, cuyas representaciones son siempre cantidades numéricas traducidas en dinero.

V

¿Qué sucede con el deseo en el entorno de la digitalización? En primer lugar, hay que decir que hoy el deseo se actúa y representa desde un sentido performativo. Para ser o tener cualquier cosa en los tiempos contemporáneos parecería que bastase con sólo desearlo, es decir, sin mediaciones, trabajos o intercambios. En otros términos, el deseo es hoy reconvertido en derecho o justificación de los hechos. En efecto, el deseo parecería ser el motor principal de todo lo que sucede, desde los programas de televisión que se empeñan en “cumplir los sueños de la gente”, hasta el discurso más generalizado por la publicidad y ciertas formas de vulgarización de las neurociencias, que lleva a cabo una frivolidad de las luchas por los derechos y plantea axiomas del tipo “si lo

deseo mucho, va a suceder” o “no importa cuáles sean las consecuencias de mis actos, si son los que yo deseo”.

Sobre esta cuestión, nos parece importante llevar adelante una breve perífrasis, con el fin de poder indagar más profundamente algunas de las dimensiones que lo conforman. Hacia fines del siglo XIX (precisamente, en una época en la que la pregunta por la sociedad y la vida en común era retomada con fuerza desde todos los ámbitos del saber –por ejemplo, una serie de filósofos y científicos dieron nacimiento en ese momento a la sociología–), Sigmund Freud (1992) planteó que existe una vinculación entre el hecho de que los seres humanos hayamos superado la periodicidad del deseo sexual animal (es decir, el celo) y que podamos tener un deseo más o menos constante, pero también que poseemos la capacidad de permutar las metas sexuales por otras sin perder la intensidad original de la libido. Así, define a la sublimación, que es, siempre siguiendo a Freud, un proceso psíquico que consiste en un desvío de las pulsiones más primarias hacia nuevos fines (principalmente hacia lo artístico y lo intelectual), que por lo general son tareas creativas o vinculadas con el prestigio público (1992, p.142, pp-161-162). Para decirlo muy sencillamente, según Freud, para sostener la vida social es necesario controlar o reencauzar los deseos de modo que se pueda preservar la integridad del prójimo, reconvirtiendo las pulsiones primarias en deseos sublimados.

La idea de un control social de los puros deseos estaba ya presente en toda la filosofía clásica, desde Platón (1986, libro IV) y Aristóteles (2008, p.413 a; 1999, 1117 b 24 – 1118 b 7) hasta la Modernidad temprana, con Thomas Hobbes (2005, I, 8) e incluso con los utilitaristas y los primeros liberales. Pero mucho más en general, se puede decir que cualquier forma de la ética implica una contracción de las posibilidades físicas de los cuerpos en función de un ordenamiento moral

determinado.

Mientras tanto, el siglo XXI parece enfrentarnos a una era de *desublimación*, es decir de regreso a un estadio más primario, de tendencias levemente comparables (aunque, por supuesto, con grandes distancias) al modo de vida de los bebés o de los animales no-humanos, que presentan una menor capacidad de abstracción y se mueven mayormente a partir de sus inclinaciones. Siguiendo las postulaciones de Fabián Ludueña Romandini (2012), podría vincularse este hecho con el abandono o agotamiento del "principio antropológico", que hacía del hombre el sustrato (el sujeto) sobre el cual se fundamentaba todo el sistema ontológico occidental. Dado que tal idea iba siempre acompañada por intentos permanentes de superar la animalidad del humano a partir de formas de la comunidad, de la mente, de la razón o incluso de hombres "mejorados", la llegada de la digitalización no haría más que exacerbar esas tendencias. Sin embargo, con la llegada de las Guerras Mundiales el pensamiento exploró nuevos rumbos y comenzó a ver al sujeto humano, a la idea de "progreso/crecimiento" y a la razón como problemas. Así, tomando elementos de Nietzsche y de Heidegger, muchos intelectuales que participaron del *Mayo francés* (y fueron luego llamados "posmodernos") plantearon una deconstrucción de lo antropológico como fundamento, lo cual estableció desde una suerte de anti-humanismo que se ocupó de defender la animalidad sustancial del hombre y el primado ontológico de la Vida. Pese a haber buscado aportar elementos emancipatorios que se enfrentaban a un modelo científico monolítico e imperialista, una consecuencia del *devenir animal* tuvo que ver con la recuperación de un deseo desublimado (o pre-sublimado). En otros términos, el posmodernismo se opuso a esa racionalidad colonial, pero la deconstrucción no acabó con una reconstrucción y los fragmentos de la Modernidad quedaron diseminados a la deriva, lo cual fue finalmente

utilizado como herramienta para la obtención de más poder por parte de los poderes reales. Siguiendo al filósofo italiano Maurizio Ferraris, quien también utiliza el término *desublimación* (2012, p.14), se puede decir que la "revolución del deseo" no se dio en los términos emancipatorios de Deleuze y Guattari, sino que, al contrario, fue absorbida por las derechas, que supieron ver cómo alimentar relaciones de adulación, seducción y tiranización entre los individuos y (peor) entre las sociedades y sus gobernantes (Ferraris, 2012, pp.14-18), sobre todo a partir de las posibilidades brindadas por el control a través de las redes digitales. Hoy el "puro deseo" está detrás de los linchamientos, la *postverdad*, el imperio de las consideraciones personales no demostrables y una manipulación de la opinión pública que ha alcanzado niveles inéditos.

Este retiro de lo humano del centro de la escena parecería hoy estarse dando en torno de movimientos como el posthumanismo o el transhumanismo y la creencia en la inteligencia artificial y en la tecnología como formas de salvación o resolución estable de los problemas de la Modernidad. Esto habilitó un desarrollo enorme de aquello que Michel Foucault había llamado "gubernamentalidad" que es la combinación o intersección entre técnicas de dominio sobre los otros y las referidas a sí mismo (Foucault, 2006, 2007).⁴ Para decirlo más claramente, la desublimación del deseo humano colocó (al menos simbólica o imaginariamente) en manos de actores no-humanos la resolución de nuestros problemas.

Retomando, y para concluir este apartado, habría que puntualizar que en la actualidad, además de desublimado, el deseo se ha organizado desde afuera del individuo, es decir, éste se ve objetualizado y captado (aunque tal vez no de manera total o definitiva) por dispositivos que lo usan como insumo para fines

⁴ Un texto muy preciso de Foucault, entre otros que ha dedicado a esta cuestión, es "Nuevo orden interior y control social" (Foucault, 1991, pp163-166). Para un análisis de gran interés sobre las perspectivas foucaultianas sobre el siglo XXI y sus huellas efectivas en la actualidad, ver Costa (2017).

económicos, políticos, etcétera. El mundo contemporáneo se montó sobre los ideales de la anti-racionalidad y apuntó al cuerpo. Pero el cuerpo fue asimismo globalizado, mercantilizado, digitalizado, virtualizado y convertido en un elemento disgregable, fácil de consumir, conservar y transportar. Para ejemplificar lo anterior, veamos algunos breves ejemplos que ponen de manifiesto las tendencias aquí esbozadas en tres espacios que, si bien heterogéneos, son atravesados por las formas de representación contemporáneas: la moda, la *industria* de la salud y las artes visuales.

En primer lugar, la moda (que en al menos desde la década de 1970 ha tendido a confundirse y mezclarse con el arte) es un buen espejo de las modificaciones que se han dado sobre la concepción y el gobierno del cuerpo. Ya a principios del siglo XX el filósofo y sociólogo Georg Simmel (2008) hablaba del fenómeno de la moda como el espacio donde se daba la combinación entre dos aspectos contradictorios, es decir, entre la imitación o adaptación de cada individuo al grupo al que pertenece, por un lado, y por el otro la pulsión por diferenciarse y ser singular. A partir de la década de 1980, estas fuerzas contradictorias fueron exacerbadas y aprovechadas por una industria abocada a maximizar las ganancias a cualquier costo. Esta transformación implicó mentar al cuerpo "natural" como algo erróneo, imperfecto, obsoleto, como una falta a subsanar, como un objeto superable que precisa constantes modificaciones y actualizaciones.⁵ Con esto, la moda ha dejado de referirse simplemente al vestir, para pasar a tomar a las personas y sus cuerpos como totalidades que deben ser permanentemente mejoradas de las formas más variadas (que van desde los cursos para respirar al *mindfulness* y de las intervenciones cosméticas al

⁵ Acerca de las implicancias de la moda en la subjetividad contemporánea y sus efectos sobre los cuerpos, un aporte de enorme interés es el (aún inédito) texto de Turquesa Topper, intitulado *Modus operandi*.

perfeccionamiento genético) o incluso descartadas por obsoletas.⁶

En relación con eso, como segundo ejemplo, el cuerpo fragmentado de la era digital es mentado como un conglomerado al que pueden (o deben) reemplazarse partes para alargar su vida. La medicina en general, pero la cirugía estética muy en particular, adoptó una vía en la que un deseo mercantilizado se ha convertido en el conductor de las acciones médicas. Si en el pasado (incluso en el pasado reciente) la medicina y la cirugía eran técnicas para “rectificar” funciones o formas defectuosas o enfermas de los organismos,⁷ hoy los tratamientos médicos (ya no sólo los estéticos o cosmiátricos) se hacen a medida y al gusto del consumidor. El deseo de los propios pacientes es el que marca en muchos casos el ritmo de los estudios y tratamientos a los que se someten, pues, al igual que en el resto de los ámbitos, hoy son los consumidores y no los profesionales los que toman las decisiones. Así, la salud ha dejado de verse desde el punto de vista de la clínica y por lo tanto los diagnósticos han pasado a ser poco más que guías para que los pacientes operen sobre sus cuerpos de los más diversos modos.

Por su parte, las artes visuales también han reflejado (tal vez de modo privilegiado, junto con las redes sociales) los destellos de la concepción estético política que aquí estamos intentando delinear. Sólo por citar algunos ejemplos (que no dejan de ser arbitrarios, en algún sentido), se pueden mencionar en primer lugar a Jon Rafman, un artista que utiliza fotografías tomadas por las cámaras de Google Maps, a las que denomina como simples, indiferentes, sin intención humana y que no atribuyen ningún significado particular a ningún evento o

⁶ No debería llamarnos la atención, en ese sentido, el hecho de que la empresa Dolce & Gabbana haya montado durante 2018 un desfile en el que se reemplazaron a las modelos humanas por drones que llevaban colgadas sus carteras.

⁷ Ese tipo de formulaciones fueron leídas (y con razón) desde diversas perspectivas como imposiciones imperialistas y colonialistas sobre los cuerpos, que fueron, en consecuencia, reentregados a sus poseedores. En este proceso, no obstante, no ha dejado de estar penetrado por una industria estética que se ha montado sobre el poder individual sobre el cuerpo para organizar un mercado capitalista de imágenes “personales”.

persona (Rafman, 2009). Otro caso es el de Mario Santamaría, cuya obra propone desenmascarar la materialidad de la tecnología a través de imágenes en las que se ve efectivamente la cámara de Google o la información que Facebook anota sobre las fotos que suben sus usuarios. Un tercer ejemplo es la artista alemana Beate Gütschow, quien realiza collages fotográficos con partes de ciudades y construye espacios futuristas, posapocalípticos, ya casi deshumanizados, o la videasta Carolina Fusilier, con su reciente obra *Cocina con una vista* (de 2019). En el reverso de estas expresiones que muestran el mundo de las máquinas, hay una serie grande de trabajos que han buscado develar la objetivación y mercantilización de los cuerpos humanos, entre los que pueden citarse los de Alba d'Urbano (*Il sarto immortale*), Sarah Sitkin (*Bodysuits*) y Jana Sterbak (*Distraction*), entre otros. Finalmente, vale la pena mencionar a Heather Dewey-Hagborg, quien ha realizado una serie de retratos en base a muestras de ADN tomadas en espacios públicos de la ciudad de Nueva York. Aquellos retratos son, en palabras de Flavia Costa, un modo de plasmar "aquello que podríamos haber sido si no hubiésemos estado expuestos a la vida; son el reflejo de una serie de posibilidades, al que le falta sin embargo todo lo referente a la actualización concreta y efectiva de esas mismas posibilidades" (Costa, 2017, p.18).

VI

El paso de la era industrial a la financiera implicó en casi todos los órdenes de la vida un aumento del nivel de abstracción que trajo un quiebre fundamental con la referencialidad, tanto en el campo lingüístico como en el monetario o en el artístico. Eso tuvo como consecuencia una enorme estandarización de las palabras, los estilos y las formas. Ya hace varias décadas, Jean Baudrillard pudo prever algo de lo que se avecinaba y aludió a este proceso como la "emancipación del signo", es decir, como su liberación de aquello a lo que venía a simbolizar (1976).

En directa relación con eso, otra de las aristas que conforman el paradigma estético contemporáneo se encuentra íntimamente vinculado con lo que hemos dado en llamar *la era de la literalidad* (Borisonik, 2017, pp.35-48). Para expresarlo en pocas palabras, la cuestión pasa por un problema entre las imágenes como partes del mundo contra las imágenes como representaciones del mismo. Siguiendo a Emmanuele Coccia (2011), es dable pensar que la experiencia vital individual se da, antes que nada, en forma de imágenes internas. Cada humano vive permanentemente pulsado por una serie infinita de imágenes de todo tipo que lo conducen a constituir aquello que luego habrá de denominar "yo".

No obstante, al menos desde la Modernidad, se ha impuesto paulatinamente una asunción que reza que el mundo es una sumatoria de datos pasibles de ser sometidos a la medida. Esa fue la base sobre la cual se han edificado varios de los ejes centrales que hoy definen la convivencia humana, desde el periodismo a las neurociencias, pasando por la "verdad" de las "leyes" de la economía o la inevitabilidad del capitalismo. De hecho, (Rouvroy y Berns, 2013) las nuevas estadísticas algorítmicas no se enfocan en sintetizar un promedio entre todas las respuestas recibidas, sino en dar cuenta de la simultánea existencia de todos los ejemplares, entre los que hallan correlaciones (no necesariamente racionalizables, entre elementos nunca antes vinculados) basadas en la repetición de elecciones hechas públicas a través de medios digitales.

En este contexto, la verdad es aceptada como una vivencia psicológica o colectiva que el arte sólo puede documentar o registrar, pero ya no producir. Pues, al contrario, la experiencia creativa se postula desde lo personal: la voluntad de cada individuo es poder alcanzar una imagen apolínea de sí mismo que virtualmente lo reemplace como objeto de la mirada. Así, se reemplaza al cuerpo celular por uno virtual que tiene la capacidad de ser literalmente liso, perfecto, sin

fallas. Lo digital permite la circulación de imágenes "limpias" que superan las imperfecciones de lo que está vivo. Y ese lugar de literalidad y completud es ajeno a lo humano. De modo que la piel cede frente a una imagen que tiene la capacidad de ocultar el cuerpo "real" en dos sentidos: por un lado a partir de la creación de avatares que lo reemplazan y por el otro procurando desaparecer de una escena en la que las empresas y los Estados (a través de Internet) parecen poder lograr un control prácticamente total.

Al respecto, la llamada inteligencia artificial (o AI, por sus siglas en inglés) asume a los humanos como series enormes de datos que pueden ser captados, comprendidos e incluso manipulados. Eso hace que un punto central de la era digital sea (y esta sería una de nuestras hipótesis, para continuar elaborando) la escasa (cuando no nula) presencia de lo metafórico. Los intereses que se encuentran detrás de las nuevas tecnologías plantean un mundo totalmente inteligible como datos e información. Cada imagen y cada palabra que se producen y expresan en contextos digitales pueden ser captadas y utilizadas política o comercialmente. Frente al imperio del dato, la vida queda atrapada y reducida a sus expresiones numéricas y la historia moderna ha mostrado con creces que el lugar privilegiado de la cantidad y del número es el mercado.

Para finalizar, es preciso manifestar que las diversas expresiones aquí captadas intentan dar cuenta de algunos de los resultados que pueden avistarse de un proceso, comenzado ya hace algunas décadas, en el que la representación se ha transformado a través de una convergencia de diversos aspectos que incluyen discursos provenientes de disciplinas no tradicionales, como la autoayuda o la publicidad, en torno de las posibilidades de un posthumanismo que plantea que lo extra humano puede ser la solución a todos los problemas humanos y cuestionan los límites entre el cuerpo físico y lo virtual (sin romas en consideración, por

ejemplo, al claro hecho de que todo lo virtual es en última instancia físico, pues ocupa un lugar en el espacio y gasta energía). En el mismo sentido, es menester recordar que aquello que hoy es señalado como información implica siempre e indefectiblemente una serie de recortes. Lo real siempre es más que lo que se puede predicar de lo real. Lo interpretable (ya sea por un humano o por un algoritmo) es conceptual, abstracto, y por lo tanto enfoca en algunos de los puntos (pero no en todos) de aquello que analiza (Gabriel, 2019). Tal vez por eso, hoy los usuarios digitales consumimos permanentemente formas estandarizadas.

Podría decirse que un lema de la Modernidad ha sido: *no hablaremos más de lo que deberíamos ser, sino de lo que realmente somos* (Descartes, 1995; Hobbes, 1992; Maquiavelo, 1996). Sin dudas, ese hecho dio lugar a la ilusión de una imagen real del ser humano que lograría guiar nuestras acciones desde una idea acabada y apriorística en relación con un deber apoyado en un esencialismo que el dogma jurídico supo plasmar de manera muy certera. Como respuesta, en la actualidad contemporánea, la representación de lo humano está perfilándose en otro sentido: *no hablaremos más de lo que somos en general, sino que los algoritmos nos dirán lo que es cada cual es particular*. Es representación pretendidamente no metafórica es riesgosa, pues deja afuera la posibilidad de la contingencia. En ese sentido, quizás la pregunta que más urgentemente debería hoy plantearse no es aquella por una esencia absoluta, sino la que indaga acerca de qué deberíamos hacer para vivir bien colectivamente.

Bibliografía

- Aristóteles (1999). *Ética nicomaquea*. Trad. J. Pallí Bonet. Madrid: Gredos.
- Aristóteles (2008). *Acerca del alma*. Trad. T. Calvo Martínez. Madrid: Gredos.
- Agamben, Giorgio (2016). *Gusto*. Trad. R. Molina-Zavalía. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

- Baudrillard, Jean (1976). *L'échange symbolique et la mort*. París: Gallimard.
- Benjamin, Walter (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Trad. A. Weikert. México D.F.: Editorial Itaca.
- Byung-Chul Han (2014). *La agonía del Eros*. Trad. R. Gabás. Barcelona: Herder.
- Camfield, William A. (1987). *Marcel Duchamp: Fountain*. Houston: The Menil Collection.
- Coccia, Emanuele (2011). *La vida sensible*. Trad. M.T. D'Meza. Buenos Aires: Editorial Marea.
- Costa, Flavia (2017). "Omnes et singulatim en el nuevo orden informacional. Gubernamentalidad algorítmica y vigilancia genética", *Poliética. Revista de Ética e Filosofía Política*, vol. 5, n° 1, pp. 40-73.
- Derrida, Jacques (1998) [1995]. *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional*. Trad. J.M. Alarcón y C. de Peretti. Madrid: Trotta.
- Descartes, René (1995). *Discurso del método. Para conducir bien la razón y buscar la verdad en la ciencias*. Trad. E. Frutos. Barcelona: Planeta.
- Gabriel, Markus (2019). *El sentido del pensamiento*. Trad. N. Fominaya Meyer. Barcelona: Pasado y presente.
- Ferraris, Maurizio (2012). *Manifiesto nuevo realismo*. Trad. J. Blanco Jiménez. Santiago de Chile: Ariadna Ediciones.
- Foucault, Michel (1991). *Saber y verdad*. Trad. J. Vareta y F. Álvarez-Uría. Madrid: La piqueta.
- Foucault, Michel (2006). *Seguridad, territorio, población. Curso del Collège de France (1977-1978)*. Buenos Aires: FCE.
- Foucault, Michel (2007). *El nacimiento de la biopolítica. Curso en el Collège de France (1978-1979)*. Buenos Aires: FCE.
- Freud, Sigmund (1992) [1905]. "Tres ensayos de teoría sexual". *Obras completas*, tomo 7. Trad. J.L. Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu. Pp. 109-222.
- Gabriel, M. (2019) [2018]. *El sentido del pensamiento*. Barcelona: Pasado y presente.
- Groys, Boris (2014) [2010]. *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Trad. P. Cortes Rocca. Buenos Aires: Caja Negra.
- Hobbes, Thomas (1992). *Leviatán. O la materia, forma y poder de una república, eclesiástica y civil*. Buenos Aires: FCE.
- Ludueña Romandini, F. (2012). *Más allá del principio antrópico. Hacia una filosofía del outside*. Buenos Aires: Prometeo.
- Ludueña Romandini, F. (2018). *Arcana Imperii. Tratado metafísico-político*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Maquiavelo, N. (1996). *El príncipe*. Trad. R. Raschella. Buenos Aires: Losada.
- Nietzsche, F. (2001). *El nacimiento de la tragedia*. Trad. A. Sánchez Pascual. Madrid: Alianza Editorial.
- Nietzsche, F. (2003a). *Así Habló Zaratustra*. Trad. Sánchez Pascual. Madrid: Alianza.
- Nietzsche, F. (2003b). *Sobre la utilidad y el perjuicio para la vida (segunda intempestiva)*. Trad. G. Cano. Madrid: Biblioteca Nueva.

HERNÁN BORISONIK

Variaciones sobre la representación en la era digital

- Platón (1986). *República*. Trad. C. Eggers Lan. Madrid: Gredos.
- Rafman, Jon (2009). *Sixteen Google Street Views*. Lenexa: Golden Age.
- Rouvroy, A. y Berns, T. (2013). Gouvernamentalité algorithmique et perspectives d'émancipation. Le disparate comme condition d'individuation par la relation? En: *Réseaux* n° 177, 1/2013, pp. 163-196.
- Schopenhauer, Arthur (2016). *El mundo como voluntad y representación*. Trad. P. López de Santa María. Madrid: Editorial Trotta.
- Simmel, Georg (2008). *De la esencia de la cultura*. Buenos Aires: Prometeo.
- Steyerl, Hito (2014) [2012]. *Los condenados de la pantalla*. Trad. M. Expósito. Buenos Aires: Caja Negra.
- VV.AA. (1917). *Catalogue of the First Annual Exhibition of the Society of Independent Artists*. Nueva York: William Edwin Rudge. Disponible en <http://bit.ly/2kkBduY> (última consulta: octubre 2019).

Recibido: 17/08/2019
Aprobado: 23/11/2019