

CIRCULARIDAD Y CIRCULACIÓN: NOTAS PARA UNA ONTOLOGÍA ESTÉTICA

*CIRCULARITY AND CIRCULATION:
NOTES FOR A ESTHETIC ONTOLOGY*

Esteban Marcos Dipaola*

Universidad de Buenos Aires
Buenos Aires-Argentina

*Recibido 20 de octubre 2010/Received October 20, 2010
Aceptado 7 de junio 2010/Accepted June 7, 2010*

RESUMEN

En el artículo se pretende problematizar la noción de “experiencia estética”, pensándola desde las condiciones actuales de su producción. Mediante un recorrido teórico y analítico de algunos presupuestos de la tradición filosófica moderna se cuestiona la idea de autorreferencialidad en el arte y el principio de Representación como modelo ordenador de la práctica artística. De este modo, se intenta repensar una ontología estética que dé cuenta, verdaderamente, de las condiciones de producción de la obra artística y que comprenda a la obra, y al arte mismo, como *acto*, y, precisamente, como *acontecimiento*; pero ello no significa remitir necesariamente a los postulados propios de la “estética de la emergencia” o de la “estética relacional”, sino restablecer una dimensión en la que el arte vuelve a recuperar un campo de intervención crítica y de acción.

Palabras Clave: Estética, Circulación, Obra de Arte, Representación.

* Coronel Pringles 171 3º A. C. P. 1183. Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Argentina. E-mail: estebandip@yahoo.com.ar

ABSTRACT

In this article it's problematized the notion of "aesthetic experience", thinking it from the current conditions of its production. By means of a critical theoretical and analytic approach to some assumptions of the modern philosophical tradition, the "self-reference" idea in the art is questioned as well as the principle of representation, understood as the principle that organizes the artistic practice. Thus, it is possible a reconsideration of an aesthetic ontology that can explain, in the first place, the building process of the work of art; and second, that understands the work, and the art itself, as act, and in consequence, as event but this does not mean to remit, necessarily, to the postulates of the "aesthetics of emergency" or the "relational aesthetic," but, on the contrary, looks for the reestablishing of a dimension of art in which this recovers a field of critical intervention and action.

Key Words: *Aesthetic, Circulation, Work of Art, Representation.*

"Hablar de la palabra es para ella un objeto".

Anne-Mariee Mièville, 2000, *Después de la reconciliación.*

INTRODUCCIÓN

Giorgio Agamben, en uno de sus libros, ha expresado que en las sociedades modernas la experiencia es algo que es posible hacer, pero que nunca se llega a tener (Agamben, 2004)¹. En este sentido, parece útil preguntarse qué sucede respecto al arte. Esto es, frente a los nuevos modos de circulación artística,

¹ Agamben plantea que mientras desde los griegos la unidad de experiencia y conocimiento estaba consagrada, en tanto eran asumidos como entidades diferentes y dependientes de distintos sujetos –dice Agamben: sujeto de la experiencia era el *sentido común*, en tanto que sujeto de la ciencia era el *nous*–; sin embargo, a partir de la aparición de la ciencia moderna, y específicamente desde la emergencia del *Cogito* cartesiano, la experiencia –alega el pensador italiano– fue anulada en el conocimiento, al punto que hoy la noción de experiencia se halla reducida a la de experimento (Agamben, 2004).

a la aparición de aquello que ha dado en llamarse “estética relacional”, que presentan una manera de circulación del arte (o de los objetos artísticos) tan fluida como discontinua; podría uno preguntarse (pensando en lo dicho por Agamben) si el arte es algo que se puede hacer y también tener o si solamente cabe pensar en una de esas opciones. En definitiva, en el caso de que pudiera pensarse en algo así como una “experiencia artística”, vale interrogarnos sobre el carácter de tal experiencia y su apreciación y formas de aprehensión en los tiempos actuales.

Desde este punto de partida, nos proponemos analizar el carácter de la *experiencia estética*, desde una perspectiva que aborde tanto los rasgos ontológicos como los propiamente subjetivos del arte. Pretendiendo a su vez cuestionar las posiciones estandarizadas referentes al carácter de la Representación en el arte y estableciendo, en ello, la propia noción de tiempo que el arte *dis-locat*².

TIEMPO Y PERCEPCIÓN

Si seguimos el argumento de Agamben al que hacíamos referencia con anterioridad, lo primero que hallamos y se nos presenta con contundencia es una extraña paradoja. Pues, según el filósofo italiano, la experiencia es absorbida, retraída hacia el espacio científico, como dijimos, precisamente con la aparición del *Cogito*. Es decir, en el justo momento que René Descartes introduce al *Sujeto*, la experiencia desaparece, o sea, si hay sujeto, éste no es un sujeto de experiencia. La paradoja a la que referimos surge, en tanto el sujeto que Descartes promueve es desde el principio un sujeto objetivado, relegado única e imprescindi-

² Debido a las características de nuestro trabajo, al hablar de obras de arte nos centraremos especialmente en las cinematográficas, aunque no por ello evitaremos referirnos a otro tipo de expresiones artísticas.

blemente a instancias del pensamiento que objetiva los sentidos adjudicables a las cosas y, más aún, a las relaciones:

...es una cosa manifiesta por la luz natural que debe haber al menos tanta realidad en la causa eficiente y total que en su efecto, pues ¿de dónde puede el efecto extraer su realidad si no de su causa? Y ¿cómo podría esta causa comunicarlo si no la tuviese en sí misma? Y de esto se sigue no solamente que la nada no podría producir cosa alguna, sino también que lo que es más perfecto, es decir, lo que contiene en sí más realidad, no puede ser una consecuencia y una dependencia de lo menos perfecto. Y esta verdad es clara y evidente no sólo en los efectos que tienen esa realidad que los filósofos denominan actual o formal, sino también en las ideas en que se considera únicamente la realidad que llaman objetiva. [...] ...siendo toda idea una obra del espíritu, su naturaleza es tal que no demanda de sí ninguna realidad formal más que la que recibe y adopta del pensamiento o del espíritu, del cual es solamente un modo, esto es, una manera o forma de pensar (Descartes, 1997, pp. 71-72).

Lo que Descartes nos está diciendo es que del hecho de que alguna cosa contenga una determinada realidad objetiva, se desprende que ella depende de una causa que en sí contiene al menos tanta realidad formal como realidad objetiva contiene aquella cosa. Y de este modo, las relaciones mismas son condicionadas en la estructura objetiva del pensamiento. La paradoja a la que nos destina el desarrollo cartesiano es, sin más, que allí donde reside el sujeto no existe la experiencia (condenada a ser sólo una realidad objetiva del pensamiento), pero entonces, tampoco hay sujeto, y ello, porque no hay condiciones de *actividad* que nos permitan distinguir la subjetividad de otra entidad cualquiera. Pues si es el pensamiento lo que determina exclusivamente a la subjetividad, estamos obligados a admitir que tal pensamiento es meramente autorreferencial y no puede, en tal caso, expresar clara y distintamente las relaciones que intervienen en el mundo, en el campo de la experiencia³.

³ Friedrich Nietzsche respondía y objetaba la teoría cartesiana de forma contundente, en el siguiente modo: “cuando yo analizo el proceso expresado en la proposición ‘yo pienso’ obtengo una serie de aseveraciones temerarias cuya fundamentación

Siguiendo con la problemática, recordemos que fue David Hume uno de los que evidenció esta circunstancia y procuró restituir el espacio de la experiencia, y, con ello, de la subjetividad, explicando que “las relaciones son exteriores a los términos”. Lo que Hume proponía es que si el pensamiento sólo obtiene una representación de la realidad, la *naturaleza humana* no sería más que una idea sin referente empírico, y así la experiencia y la subjetividad quedarían completamente anuladas (Hume, 1984). Por eso Hume concibe una crítica a la representación –en tanto idea– reflexionando sobre la experiencia en tanto distinción y desdoblamiento entre espíritu y práctica. Gilles Deleuze sintetiza esta postura del empirista inglés de la siguiente forma:

... lo dado, la experiencia tiene ahora dos sentidos, y éstos son inversos. Lo dado es la idea tal cual se da en el espíritu, sin nada que la supere, ni siquiera y sobre todo, el espíritu, desde ya idéntico a la idea. Pero también la superación se da, en un sentido completamente distinto y de otra manera, como práctica, como afección del espíritu, como impresión de reflexión. [...] La subjetividad empírica se constituye en el espíritu bajo el efecto de los principios que afectan a éste; el espíritu no tiene los caracteres de un sujeto previo. La verdadera psicología, la de las afecciones, va, pues, a doblarse en cada uno de sus momentos con la crítica de una falsa psicología del espíritu, incapaz, efectivamente, de captar sin contradicción el elemento constituyente de la realidad humana (Deleuze, 2002, p. 20).

De este modo, lo que presenta la filosofía de Hume como restitución de la experiencia y la subjetividad es una crítica a

resulta difícil, y tal vez imposible –por ejemplo, que *yo* soy quien piensa, que tiene que existir en absoluto algo que piensa, que pensar es una actividad y el efecto de un ser que es pensado como causa, que existe un ‘yo’ y, finalmente, que está establecido qué es lo que hay que designar con la palabra pensar–, que yo *sé* qué es pensar. Pues si yo no hubiera tomado ya dentro de mí una decisión sobre esto, ¿de acuerdo con qué apreciaría yo que lo que acaba de ocurrir no es tal vez ‘querer’ o ‘sentir’? En suma, este ‘yo pienso’ presupone que yo *compare* mi estado actual con otros que yo conozco ya en mí, para de ese modo establecer lo que tal estado es: en razón de ese recurso a un ‘saber’ diferente tal estado no tiene para mí en todo caso una ‘certeza’ inmediata” (Nietzsche, 1986, p. 37).

la posibilidad de existencia de algún orden objetivo, de alguna relación necesaria entre términos conexionados, porque, según Hume, las relaciones entre las percepciones no dependen de las percepciones mismas (cada una de las cuales es una *substancia* distinta) sino del sujeto (Hume, 1984). Y es así como Hume elimina, en cierto modo, la trascendente dualidad esencia/apariencia, al hacer coincidir el aparecer (la percepción, la imagen) con el ser (la sustancia).

Esta vinculación entre percepción y ser, cuya correlación depende siempre de la existencia de un espacio de experiencia en el cual gestarse, nos traslada a toda una concepción del *hacer* como praxis fundamental de las relaciones sociales y comunitarias. Es en la producción donde la experiencia se determina como tal, y, digámoslo, toda producción implica modos diferenciados de concepción del tiempo. Es decir, el tiempo ya no es único e irreversible, sino una estructuración continuamente alterada en la “gestión” de la praxis humana. Merleau-Ponty fundamentó esta dinámica entre contexto y praxis, estableciendo así los vínculos experienciales entre tiempo y subjetividad: es el sujeto el que al percibir se instala ya en la experiencia sin ninguna relación ni mediación objetivante con la realidad:

Debemos poner en tela de juicio, una vez más, la alternativa del para-sí y del en-sí que arrojaba los “sentidos” al mundo de los objetos y deducía la subjetividad como no-ser absoluto de toda inherencia corpórea. Esto es lo que hacemos al definir la sensación como coexistencia o como comunión. [...] La sensación es, sin duda alguna, intencional, o sea, no se apoya en sí como una cosa, que apunta y significa más allá de sí misma. [...] La sensación es intencional porque encuentro en lo sensible la proposición de cierto ritmo de existencia... (Merleau-Ponty, 1984, p. 229).

En este punto es que podemos empezar a indagar sobre los rasgos ontológicos y subjetivos del arte, pues si nos preguntamos sobre la posibilidad de una experiencia estética y, junto a ello, sobre los diferentes modos y mecanismos de

producción-circulación del arte, estamos, en cierta manera, haciendo referencia a la multiplicidad de objetos y de integración de objetos dados en un espacio de realidad y de experiencia y que constituyen al objeto artístico como tal. Es decir, no hay una forma del pensamiento autorreferencial que permita distinguir a un objeto artístico de otro que no lo es, sino que son los mismos modos de producción y de intercambio de relaciones los que introducen al objeto en el marco de eso que denominamos una experiencia estética, y esto implica que la realidad no es un puro objeto del pensamiento, pero tampoco el arte un mero reflejo o representación adecuada de la realidad. Justamente, lo que el arte, en el marco de una experiencia estética, viene a producir es la transformación de la realidad por medio de una transfiguración del tiempo y, adelantamos, de una concepción del tiempo en el modo del *acontecimiento*.

CIRCULACIÓN Y TIEMPO

Arthur Danto (2004) expone que hay ciertos criterios epistemológicos y ontológicos que permiten establecer la diferencia entre un objeto artístico y otro objeto común, es decir, entre arte y mera realidad. Su propuesta es que en la producción artística se expresa un lazo entre identificación y representación, y así, toda obra de arte se identifica con la realidad sólo a través y a partir de la mediación de una representación que ofrece la diferencia entre el objeto común y la obra de arte. De este modo, la *Fontaine* de Marcel Duchamp o *Brillo Box* de Andy Warhol son obras de arte, justamente, porque la mediación de la representación las diferencia de sus respectivos homólogos materiales. Ahora bien, ¿cómo funciona tal mediación en las tesis de Danto? Pues, la propuesta que el autor plantea tiene una gran consistencia y pertinencia epistemológica, y argumentará que la obra de arte, en su proceso de mimesis, adquiere su diferencia con la materialidad por intermedio de una cuestión conceptual; en sí, dice Danto que

lo que diferencia al arte de la realidad es que para que haya obra de arte debe existir primero el concepto mismo de realidad:

Pero incluso en el arte imitativo [...] del hecho de ser mimético no tendría por qué colegirse que *deba* haber algo oculto que le corresponda. La correspondencia sería una condición pertinente de representación sólo cuando surgen las cuestiones de verdad y falsedad. [...]...el arte difiere de la realidad de la misma forma que el lenguaje lo hace en su uso descriptivo. [...] Esto no es lo mismo que decir que el arte es un lenguaje, sino que su ontología es igual a la del lenguaje, y que el contraste que existe entre éste y la realidad existe entre la realidad y el discurso (Danto, 2004, p. 130).

En síntesis, lo que Danto está proponiendo es que no hay ni puede haber una definición prescriptiva del arte, sino que la “respuesta estética” presupone la distinción entre la obra de arte y su homólogo material, esto es, que el arte es un proceso de producción y, por tanto, de cambio, o de transfiguración en las propias palabras del esteta. El problema de Danto es que cuando propone la mediación de la representación nos está diciendo que la *identificación* precede y permite la *interpretación* de la obra, pues lo que está argumentando es que el reconocimiento-identificación dado a la *Fontaine* de Duchamp –por ejemplo–, en referencia a su homólogo material, nos permite interpretar la obra del artista. Pero, se podría objetar al argumento de Danto que, por el contrario, es la interpretación de la obra del artista la que permite su identificación con su homólogo material, pues si ello no fuera así, nuevamente como en Descartes habría una auto-referencia identificante del pensamiento que impediría la “real” percepción de la obra en cuestión. Si bien el esfuerzo de Arthur Danto es contundente y valioso para la teoría estética, adolece, sin embargo, del problema de concebir todavía la representación como relación de identificación y semejanza, lo cual implica una concepción del tiempo universal y determinante que impediría toda transfiguración de la realidad en obra de arte; es decir, la propia tesis de Danto sobre la distinción entre arte y realidad,

no soportaría su propia lógica, y ello se debe a que esa transfiguración del lugar común que Danto propone, como él mismo dice, no transforma nada en el campo del arte, sino que “sólo hace conscientes unas estructuras del arte que, con seguridad, exigían cierto desarrollo histórico previo para que la metáfora fuera posible” (p. 295)⁴. Esto es, que la estructura lógica que todo campo artístico contiene para Danto, condiciona hacia dentro las leyes y reglamentaciones que determinan qué es obra de arte y qué no lo es, recayendo así, nuevamente, y aún a su pesar, en la vieja tesis del empirismo-lógico de la “clausura deductiva”⁵. Aun cuando Arthur Danto proponga la transfiguración del lugar común como una especie de “salida” o alternativa a la “institución arte”, la propia lógica de sus argumentaciones lo lleva a admitir las mismas normas y reglamentaciones de una tal institución, anulando, así también, la posibilidad de una experiencia, y más precisamente en nuestro análisis, de una experiencia estética.

Pero si sostenemos el principio de distinción de Danto entre la realidad y la obra de arte, pero lo articulamos con aquello que el autor obvió en su teoría, a saber, los modos y mecanismos de circulación de los objetos artísticos, creo que es posible, por lo menos, empezar a pensar una ontología estética que nos permita comprender la experiencia artística en la actualidad.

PRODUCCIÓN E INTERCAMBIO

Martín Rejtman⁶ en una de sus películas (*Silvia Prieto*, 1999) pone en escena la potencialidad redistributiva del carácter del

⁴ Danto, 2004, p. 295.

⁵ Clausura deductiva refiere a la idea de que dado un enunciado H si el mismo es aceptado compromete a aceptar todas sus consecuencias deductivas, es decir, todo lo que pueda lógicamente deducirse de H pertenece a la teoría. [Hempel, 1965].

⁶ Martín Rejtman es un director de cine argentino, perteneciente a la corriente denominada Nuevo Cine Argentino que se inicia a mediados de los años noventa. Entre sus películas se cuentan: *Rapado* (1995); *Silvia Prieto* (1999) y *Los Guantes mágicos* (2004).

don, a partir del intercambio de objetos inútiles e insignificantes entre sus personajes y, también, de intercambios de los personajes mismos, e incluso del nombre “Silvia Prieto”. Con ello, el carácter del tiempo y el estatuto mismo de la representación son desplazados hacia el campo de lo “difuso”. Y afirmamos, que los mecanismos y los modos de circulación artística en la actualidad expresan los mismos soportes y prácticas de intervención sobre lo social que Rejtman presenta en su película.

La experiencia estética, sus expresiones, se ha correspondido con enormes transformaciones en los últimos años. Ya desde las vanguardias de los años sesenta –sobre todo en Estados Unidos y Europa–, pero también con los cambios económicos y culturales acaecidos a partir de la globalización y las crecientes innovaciones en materia de tecnología y comunicación, el arte se ha enfrentado a nuevas formas de aparición y apropiación: el flujo y lo múltiple, lo fragmentario y lo inconcluso, el nomadismo y la transmutación se han convertido en nuevos modos de expresión artística que se articulan, al tiempo, en nuevos mecanismos de circulación. La vieja dicotomía entre el “arte elevado” y la “cultura de masas” ha cedido ante la concreción de *pastiches* efímeros que en su misma concepción de la creación conservan la destrucción: la obra de arte ya no es concebida para su permanencia (lo que implicaría una institucionalización), ahora la obra de arte es pensada como un acto que desaparece en su propia presentación-exposición⁷. Lo efímero es condición del tiempo, al menos, si es que hay tiempo en lo efímero. La política del instante es asumida como la temporalidad del arte. En ese nuevo mundo y proceso del arte dominado y escarnido por las “posvanguardias” (Amícola, 2000), la idea de otredad es absoluta y potencialmente liberada: hay una escena del otro, un lugar de pertenencia, el arte se convierte en relación y todos son el otro en el arte; es Thomas Docherty quien

⁷ Andreas Huyssen realiza una defensa del posmodernismo, en este sentido, aduciendo que de lo que ahora se trata es de reabrir un debate sobre el esteticismo, así como cuestionar las relaciones de la cultura de masas y repensar el asunto del sujeto y del *gender*. (Huyssen, 2002).

determina con agudeza que mientras las vanguardias establecían cotos territoriales, tendiendo a un imperialismo cultural basado en una ética de la Ilustración, la posvanguardia va a implementar una desterritorialización que la lleva hacia una pluralidad internacional. De este modo, lo que enseñaría la posvanguardia es una escucha diferente, en la que no se trata de homogeneizar lo distinto, sino de pretender la no destrucción de la Otredad en el otro⁸.

Ahora bien, en esa implementación del lugar del otro (que aparece como el afuera del arte), la experiencia estética inevitablemente altera su propia temporalidad y percepción. La presentificación del otro obliga a una nueva potencialidad redistributiva: la organización del *don*⁹ (ofrenda del arte en el otro) imponiendo un nuevo modo de circulación, que al igual que lo que planteara Hume hace siglos –y que nosotros referíamos–, provoca una crisis de la representación, puesto que cada percepción responde a una propiedad distinta.

Marcel Mauss analiza el *don*, concebido como un “hecho social total”, describiéndolo como una forma de competencia que se organiza bajo criterios de prestigio social, esto es, mientras más se da, más prestigio se obtiene. Pero, a su vez, el dar obliga no sólo a recibir, sino también a devolver; de esta manera el intercambio es continuo y nunca se cierra. Pero hay algunas características que son centrales en este análisis del *potlach* que el discípulo de Émile Durkheim realiza: en principio los objetos donados no necesariamente deben ser útiles, pues el valor es otorgado por su carga espiritual, el *hau* es el poder espiritual que todo objeto tiene, y es lo que obliga al contradon; por otra parte, nadie se puede sustraer al deber del don, es decir, nadie puede negarse a dar, recibir y devolver, o sea, todos deben asegurar la continuidad del intercambio; por último, es característica esencial del don el principio del sacrificio, aquello que se ofrece a los dioses.

⁸ Docherty, 1996, pp. 205 y 225.

⁹ Tomaremos, en este punto, lo concerniente a la problemática del *don*, según el estudio de Mauss, Marcel, “Ensayo sobre el don” (Mauss, 1971).

En las prácticas artísticas actuales, la dinámica del don es restablecida –por supuesto, según las dimensiones de nuestra época–, pero ahora el don adquiere un carácter efímero, pues quien recibe no se encuentra obligado o en deuda con su dador, sino que su obligación consiste en desprenderse del objeto recibido rápidamente en otra persona y en otro contexto¹⁰. Ese don es, por consiguiente, un trastrocamiento irreversible de las formas de vida. Compromete la transfiguración de la aprehensión sintética de la percepción, en un devenir inusitado de la forma que reclama como condición ineludible la incorporación de la fisonomía, la espera y la invocación de lo otro¹¹. Las cualidades del arte en nuestra época fueron adquiriendo y transformando esta dinámica del don y la desterritorialización; el arte así, adquiere su fuerza como acontecimiento, escapa a toda percepción de temporalidad, y así el homólogo material del objeto artístico del que hablaba Arthur Danto ya no es localizable, o en todo caso, tal homólogo es un contexto efímero en el cual la obra de arte se afirma un instante para luego desaparecer. Pero al contrario de lo que postulan los defensores de una “estética de la emergencia”¹² esto no se debe simplemente a un proceso de “bienalización del arte” caracterizado por la proliferación de encuentros artísticos en diferentes sitios del planeta, pues con ello se sigue respondiendo

¹⁰ Hay numerosas muestras artísticas que responden a esta lógica dinámica, una de ellas, por ejemplo, fue “Puzzle” presentada en la Galerie Art & Essai en Rennes en el año 2002. En los días previos a la exposición se repartieron unas curiosas piezas de puzzle de gran tamaño con instrucciones de acudir a la sala de exposiciones para recomponer un puzzle gigante de más de 15 metros cuadrados. Los transeúntes se veían obligados a rechazar la oferta, adquirir el compromiso de participar y ayudar a la realización del proyecto, o quedarse con la pieza y dejar el puzzle incompleto. Otra práctica del estilo no muy difundida en Argentina, pero sí en otros países, es la denominada “Libro libre” y que consiste en hallar un libro en cualquier lugar –que seguramente fue dejado por alguien adrede–, leerlo y volver a dejarlo en cualquier otro lugar para que otra persona prosiga el proceso.

¹¹ “El sentido del don se desplaza así entre demandas y respuestas del deseo siempre espectral del otro” (Mier, 2006, p. 11).

¹² Cfr. Laddaga, 2006.

a la lógica de la “institución arte”: un arte homogeneizado en la multiplicación de encuentros, donde los artistas son siempre los mismos: la radicalización de la experiencia estética en la actualidad se expresa en su contenido relacional, es cierto, pero ello significa que tal radicalización consiste, como decíamos, en la pérdida absoluta de toda posibilidad identificante de la obra de arte con algún homólogo mundano. Como en Mauss, ahora la obra de arte también responde al principio del sacrificio: es una ofrenda tendiente a desaparecer. O como en Hume, la representación se deshace: no hay proceso autorreferencial y cada percepción es una propiedad diferente¹³.

CIRCULARIDAD Y DEVENIR

La repetición se ha conformado como la directriz paródica de la experiencia estética actual. Si la reinventada dinámica del don en la producción-circulación del arte en la actualidad exige el continuo flujo, el no detenimiento del proceso de intercambio; debemos decir, a su vez, que la circularidad es condición de una tal exigencia. Los objetos artísticos y culturales han interceptado aquella dimensión del tiempo del “devenir” donde cada repetición es instituida como diferente¹⁴, en este sentido, la circularidad a

¹³ En los años sesenta –sobre todo en Estados Unidos–, esta política de lo efímero puede decirse que estaba representada en algún modo por las *drag queen*, cuyo uso de la parodia y el disfraz, el travestismo, ponía en crisis toda idea de representación. La propia idea de *women* era cuestionada allí, en tanto ella dependía, como lo expresara Monique Wittig, de una conceptualización y fundamentación masculina. Recordemos la famosa frase de Wittig que dejó atónita a toda su audiencia: “Las lesbianas no son mujeres” (Wittig, 1992).

¹⁴ Gilles Deleuze piensa el tiempo del devenir según el modo del acontecimiento. Un tiempo que subdivide infinitamente al presente entre el pasado y el futuro, así no hay progreso ni linealidad en el tiempo, sino una continua serialización que instituye siempre lo diferente o el acontecimiento en tanto repetición de la diferencia. En su explicación, Deleuze recurre a las imágenes de *Chrónos* y *Aión*. Según *Chrónos*,

la que referimos se relaciona con la idea de experiencia estética en tanto acontecimiento que veníamos proponiendo. Lo que caracteriza al acontecimiento es la continuidad ininterrumpida del proceso creativo. En el arte actual no hay estructuras predefinidas, noción alguna de representación estandarizada, ni siquiera una lógica de circuitos bienales emergentes en diferentes lugares, por más imprecisos que estos sean (aunque no lo son tanto). La potencialidad del acontecimiento es romper la distancia con el homólogo material, al punto de hacerlo desaparecer, es hacer estallar todo pretendido origen del arte: si lo efímero es la condición del tiempo, en esta forma de experiencia estética, la obra de arte se concibe como una repetición que se sacrifica, desaparece en sí misma¹⁵.

La objeción del arte, entonces, a las condiciones actuales del mundo, es similar a la objeción de Marcel Mauss a la lógica teórica del intercambio que sólo se quedaba en el utilitarismo: el arte no es, por supuesto, únicamente un bien de uso, pero tampoco un bien suntuoso, y ni siquiera es solamente un objeto cultural destinado a una bienal o a un museo. La experiencia estética actual restituye al arte como *acto*, como una dinámica productiva en perpetuo devenir; y lo que deriva de ello es lo mismo que Jean Baudrillard esgrime acerca del valor-signo en la cultura de

sólo existe el presente en el tiempo; el presente es el tiempo de las mezclas e incorporaciones. Según Aión, sólo el pasado y el futuro insisten o subsisten en el tiempo... un pasado y un futuro que subdividen al infinito el presente, en los dos sentidos a la vez. En definitiva, Chrónos es el tiempo de las causas, su presente eterno o continuo; Aión es el tiempo de los efectos, de los acontecimientos que no se confunden con su efectuación cronológica y espacio-temporal, sino que subsisten o insisten por encima o por debajo de ella. La relación entre ambos tiempos ya fue establecida por Platón: Chrónos es la imagen móvil de Aión, el bloque móvil de eternidad (Deleuze, 1989).

¹⁵ Claudio Martyniuk se pregunta: “¿Será este desplazamiento que produce la posmodernidad un nuevo triunfo del *kitsch*? –a lo que él mismo responde–. Como si el kitsch no se encontrara en todo arte. Como si en algún tiempo fue la pura creación. Como si lo cotidiano y reiterado no tuviera su estética. Como si lo posmoderno fuera más que una construcción...” (Martyniuk, 1997, p. 75).

consumo¹⁶: una pérdida absoluta del referente, sustituido por un campo inestable de significantes flotantes¹⁷.

De este modo, la experiencia estética trastoca el propio ámbito de las identidades. En la pérdida del referente, en la destrucción de toda forma de representación, la propia identidad sucumbe en su singularidad y deviene múltiple en el devenir del tiempo. Es así como en la actualidad la experiencia estética se gesta en el marco de lo que Raymundo Mier llama una anomalía de las identidades:

La experiencia estética incide privilegiadamente en la intensidad de los vínculos, en el ahondamiento de las afecciones y en la diseminación de un juego pasional al margen de todo objeto. Compromete intensidades fragmentarias que, sin embargo, trastocan de manera irreparable, duradera, la memoria y la disponibilidad afectiva. [...] Ahondan las expectativas de la conjugación antinómica y las vías múltiples del sentido, pero su incidencia cardinal es que exaltan la disposición a reconocer la fragilidad de las significaciones y la disipación de los márgenes normativos. Fincan una ética de la responsabilidad en la aprehensión de los quebrantamientos y la fragilidad de la certeza y de los hábitos. [...] El sujeto asume, en una aprehensión reflexiva de su propia acción, su lugar en un territorio destinado a una acción sin una esfera de valor ni de sentidos prescritos. La experiencia estética, al hacer patente la fragilidad de las identidades, revela no sólo lo precario e inconsistente de toda regulación, la futilidad de las acciones, sino la turbiedad y la metamorfosis de las identidades (Mier, 2006, p. 12).

¹⁶ Para Baudrillard el rasgo esencial del pasaje a la producción masiva de mercancías es que la obliteración del valor de uso “natural” original de los bienes a causa del predominio del valor de cambio bajo el capitalismo ha hecho que la mercancía se transformara en un signo en el sentido saussureano del término, cuyo significado está arbitrariamente determinado por su posición dentro de un sistema autorreferencial de significantes. El consumo no debe ser entendido como consumo de valores de uso, una utilidad material, sino primordialmente como consumo de signos (Baudrillard, 2005).

¹⁷ “La experiencia estética como la génesis de una potencia de aprehensión formal no es del ámbito de la significación, sino de su negación” (Mier, 2006, p. 11).

CONCLUSIÓN

Ese carácter anómalo de las identidades al que refiere Raymundo Mier es continuamente expresado en el arte como condición de toda experiencia estética. La pérdida de referente normativo, la cualidad del objeto artístico como producción del acontecimiento, como repetición desvanecida, mera diferencia que anula toda posibilidad de representación, es lo que permite escapar a la lógica cartesiana de autorreferencialidad del pensamiento, y asumir las cualidades identitarias tal como Merleau-Ponty concebía la subjetividad en tanto ya instalada en la experiencia y en el tiempo¹⁸.

En la narrativa cinematográfica –por ejemplo– y específicamente en la propia del Nuevo Cine Argentino¹⁹, estas identidades anómalas son expuestas asiduamente, resaltando sobre todo su carácter fragmentario: desde películas como *Sábado* (2002), de Juan Villegas²⁰, donde ninguno de los personajes es correspondido en sus intentos de comunicación y todo diálogo es una continua desaparición del otro, o también un filme como *Monobloc* (2006) de Luis Ortega²¹, donde los cuatro personajes femeninos yacen solos en un mundo apagado y el otro nunca está, no aparece, no muestra su rostro. Y también esas identidades anómalas aparecen

¹⁸ Merleau-Ponty, 1984.

¹⁹ Por Nuevo Cine Argentino se comprende una serie de películas y de realizadores surgidos desde mediados de los años noventa. Sus comienzos son generalmente circunscriptos a la aparición de filmes como *Pizza, birra, faso* (Caetano & Stagnaro, 1997) y *Rapado* (Rejtman, 1995). Se caracteriza a estas películas por una estética que remite a una nueva forma de realismo, sin observaciones morales o ideológicas explícitas sobre la sociedad y la cultura que es expresada en sus imágenes y en ese aspecto son películas que se diferencian y distancian respecto al “realismo costumbrista” del cine argentino de los años ochenta. A su vez, este Nuevo Cine Argentino no se define por una homogeneidad programática entre sus autores, sino que en el mismo corresponden estéticas disímiles provocando una verdadera heterogeneidad de propuestas.

²⁰ Director de cine argentino, perteneciente a la corriente del Nuevo Cine Argentino. Ha realizado dos filmes: *Sábado* (2002) y *Los suicidas* (2007).

²¹ Realizador cinematográfico de Argentina, también incluido dentro del Nuevo Cine Argentino. Su filmografía está compuesta por: *Caja negra* (2002); *Monobloc* (2006) y, recientemente, *Los santos sucios* (2009).

como circulación indefinida y sin sentido, como en las películas de Martín Rejtman, tanto en la ya mencionada *Silvia Prieto* como también en *Los Guantes mágicos* (2004). Por ejemplo en *Silvia Prieto*, el proceso de circulación ya comienza al inicio de la película, y sucede por error: un bolso de ropa equivocado que le entregan en la lavandería y que Silvia Prieto –la protagonista– no pretende devolver, pero tampoco reclamar el que verdaderamente le pertenece. A partir de ahí, todo será intercambio y circulación (personificación de los objetos y objetivación de las personas). Añadiendo que el desencuentro y la discontinuidad, en la película, siempre es producido en el lenguaje como instancia comunicativa, obturando toda posibilidad de interacción. Y, a su vez, el relato (voz en *off* de la protagonista) se presenta como anticipación, y termina conformándose como preludeo de los desencuentros. Desde allí, todo es instante, puro fragmento.

En síntesis, la identidad como idea representativa se vuelve imposible, y el arte ofrece una respuesta estética frente a ello. Ese ámbito de lo *difuso* en el que la experiencia estética se conforma, si destruye toda pretensión de *origen* lo hace en la forma del *anacronismo*: el origen aparece sólo al final, cuando el acto artístico se consuma para desaparecer.

Por ello, pensar en la actualidad una ontología estética, concierne abordar no ya la distinción entre un objeto artístico y su homólogo material, ni la autorreferencia del arte, sino, por el contrario, la desaparición absoluta del homólogo material en la obra de arte y la disolución de ésta en la inmanencia, la materialidad de su uso, expresión y ex-posición, desplazándose, así, de toda forma y trascendencia representativa.

REFERENCIAS

- Agamben, G. (2004). *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Amícola, J. (2000). *Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*. Buenos Aires: Paidós.

- Baudrillard, J. (2005). *Crítica de la economía política del signo*. México: Siglo XXI.
- Bourdieu, P. (1997). *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama.
- Danto, A. (2004). *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*. Buenos Aires: Paidós.
- Deleuze, G. (2002). *Empirismo y subjetividad*. Barcelona: Gedisa.
- Deleuze, G. (1989). *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós.
- Descartes, R. (1997). *Meditaciones metafísicas*. Madrid: Alba.
- Docherty, Th. (1996). *Postmodern Theory: After Theory*. Edimburgo: Edinburgh University Press.
- Featherstone, M. (2000). *Cultura de consumo y posmodernismo*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Hempel, C. G. (1965). *La explicación científica*. Buenos Aires: Paidós.
- Hume, D. (1984). *Tratado de la naturaleza humana*. Madrid: Orbis.
- Huyssen, A. (2002). *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Laddaga, R. (2006). *Estética de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Martyniuk, C. (1997). *Wittgensteinianas*. Buenos Aires: Biblos.
- Mauss, M. (1971). Ensayo sobre el don. En Mauss, M. *Sociología y Antropología*. (pp. 13-42). Madrid: Tecnos.
- Merleau-Ponty, M. (1984). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta-Agostini.
- Mier, R. (2006). Notas para una reflexión sobre el sentido de 'estética radical'. *Confines*, (18), 9-17.
- Nietzsche, F. (1986). *Más allá del bien y del mal*. Madrid: Alianza.
- Wittig, M. (1992). *The Straight Mind and Other Essays*. Boston: Beacon Press.