

LOS LÍMITES DE LA ESTÉTICA DE LA REPRESENTACIÓN

ADOLFO CHAPARRO
EDITOR ACADÉMICO



Universidad del Rosario
Escuela de Ciencias Humanas



COLECCIÓN TEXTOS
DE CIENCIAS HUMANAS





UR

Los límites de la estética de la representación

Los límites de la estética de la representación

Adolfo Chaparro Amaya
Editor académico



COLECCIÓN TEXTOS DE CIENCIAS HUMANAS

- © Editorial Universidad del Rosario
- © 2006 Universidad Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario, Escuela de Ciencias Humanas
- © 2006 Jean Baudrillard, Adolfo Chaparro, Sebastián González, Wilson Herrera, Jean-François Lyotard, Jean Maurel, Leonardo Ordóñez, Consuelo Pabón, Max Pensky, Adryan Fabrizio Pineda, Jacques Rancière, Eduardo Salcedo, René Schérer, Matthias Vollet
- © 2006 Laura Arjona por la traducción del texto “Arte y utopía en la plástica contemporánea”
- © 2006 Adolfo Chaparro por la traducción del texto “¿Existe una estética deleuziana?”, y por la revisión de la traducción del texto “Arte y utopía en la plástica contemporánea”
- © 2006 Consuelo Pabón por la traducción del texto “La ceguera necesaria”
- © 2006 Claudia Ríos por la traducción del texto “Los desechos de la historia”
- © 2006 Camilo Sarmiento por la traducción de los textos “Sofía en el país de las palabras” y “Violencia política y violencia transpolítica”

ISBN: 958-8298-17-2

Primera edición: Bogotá, D.C., noviembre de 2006

Coordinación editorial: Editorial Universidad del Rosario

Corrección de estilo: Claudia Ríos

Diagramación: Margoth C. de Olivos

Diseño de cubierta: Ángela María Echavarría S.

Imagen de cubierta: Demetri Efthymoulos, imagen que pertenece a la serie *Los espíritus de la selva*

Impresión: Servigraphic Ltda.

Editorial Universidad del Rosario

Calle 13 No. 5-83 Tels.: 336 6582/83, 243 2380

editorial@urosario.edu.co

Todos los derechos reservados. Esta obra no puede ser reproducida sin el permiso previo escrito de la Editorial Universidad del Rosario.

Los límites de la estética de la representación / Editor académico: Adolfo Chaparro.
Escuela de Ciencias Humanas.— Bogotá: Editorial Universidad del Rosario, 2006.
333 p.— (Colección Textos de Ciencias Humanas)

ISBN: 958-8298-17-2

Filosofía / Estética / Filosofía del cine / Cine / Filosofía de la fotografía / Arte / Filosofía francesa /
Dialéctica / Filosofía de la historia / Violencia / Violencia política /
I. Título / II. Serie.

Impreso y hecho en Colombia
Printed and made in Colombia

Contenido

Prólogo	9
Adolfo Chaparro	

I. La órbita del espacio-sensación/imagen-tiempo

1. ¿Existe una estética deleuziana?	26
Jacques Rancière	

2. En busca de la imagen del tiempo	38
Adryan Fabrizio Pineda	

3. Los límites de la estética de la representación: del cine perceptivo de Bergson al cine durativo de Deleuze	58
Matthias Vollet	

4. Diferencia y repetición en el acto de crear	77
Consuelo Pabón	

II. La órbita arte-mundo

5. Impresiones sobre una película de agua. Comentario a la proyección de una serie de filminas del fotógrafo Demetri Efthymoulos reunidas bajo el título de “Los espíritus de la selva u otros aspectos de la realidad”	100
Adolfo Chaparro	

6. La ceguera necesaria	121
Jean-François Lyotard	
7. Arte y utopía en la plástica contemporánea	140
René Schérer	
8. Sofía en el país de las “palabras”. La filosofía francesa y la tentación del “mentir verdadero”	159
Jean Maurel	

III. La órbita de la historia

9. Walter Benjamin: el materialismo histórico y la dialéctica de las imágenes	182
Wilson Herrera	
10. Los desechos de la historia	211
Max Pensky	

IV. La órbita político-maquínico-virtual

11. Prótesis video o la máquina de visión. Paul Virilio	241
Sebastián González	
12. La realidad simulada. Una crítica del <i>reality show</i>	266
Leonardo Ordóñez	
13. Decodificando a <i>Matrix</i> , la película	288
Eduardo Salcedo	
14. Violencia política y violencia transpolítica	325
Jean Baudrillard	
Autores	336

Prólogo

A pesar de los matices estilísticos y de las particularidades nacionales, para un analista de la historia del arte es impresionante la coherencia del desarrollo de la pintura europea después de la Edad Media. En efecto, a partir del siglo XV la pintura europea en su conjunto participa de la génesis de lo que Foucault llamó la episteme de la representación, esto es, un modo de conocer según el cual los signos del lenguaje corresponden a una descripción organizada en géneros y especies de las cosas del mundo. El descubrimiento de la perspectiva –entendida como dispositivo visual de esa distribución– puede ser narrado como una épica del esfuerzo técnico y artístico por capturar las leyes físicas y visuales del mundo en el instante del cuadro. Ésa es la constante que da coherencia a la búsqueda artística de la época. A pesar de las líneas de fuerza, de las escenografías, de los gestos dramáticos, la pintura gótica, renacentista y barroca participa de un principio básico de composición espacial que obedece a la centralidad perspectivística del cuadro. El dominio del espacio parece ser la clave para captar el tiempo, sea por medio de la conjunción congelada de las figuras sobre el fondo del paisaje y/o por la fijeza inevitable con que la mirada del retrato contempla a sus contempladores. La perfección de los pintores clásicos se afianza en esa intersección afortunada de la mirada y el paisaje, del afuera y del adentro, de la fuerza del individuo y de la obertura del mundo como representación.

La hipótesis que sugiere este libro es que a pesar de las rupturas producidas en el arte europeo durante el siglo XIX en relación con la pintura representativa, incluso, en contravía de los movimientos y manifiestos vanguardistas que caracterizan las distintas corrientes artísticas del arte del siglo XX, por alguna razón la estética de la representación sigue teniendo una influencia considerable, no tanto en la expresión artística como en la percepción cotidiana del mundo. El problema, visto de esa manera, supone que si bien estamos dispuestos a valorar positivamente las innovaciones en la forma de hacer y concebir el arte, nuestros esquemas perceptivos seguirían siendo básicamente representativos.

El libro, por razones de su organización como compilación, no responde sistemáticamente a las preguntas que se derivan de la hipótesis enunciada pero, a cambio, se instala en la frontera entre la estética y la epistemología con el fin de mostrar las rupturas conceptuales y cognitivas que genera la irrupción de formas de arte, modos de vida y paradigmas de pensamiento que exceden los límites de la estética de la representación a partir del siglo XIX. En ese sentido, la discusión que propone el texto

desborda el arte pictórico, abordando preguntas que surgen del arte cinematográfico, de la proliferación de medios de registro de 'lo real en tiempo real' o de las cuestiones éticas y estéticas que plantea un género como el *reality*, en la televisión.

En el orden del discurso que agrupa los diferentes ensayos subyace la idea de que la exploración de los límites de la estética de la representación es también un cuestionamiento sobre los límites de la estética como disciplina ocupada exclusivamente del problema de la obra de arte.

Es cierto que el *leit motiv* de muchos de los textos evoca las vanguardias que inaugura el romanticismo y a partir del cual el propio Kant incorpora a su filosofía la noción de lo sublime como una instancia irrepresentable en términos de una analítica de lo bello; pero, a partir de allí, los autores analizan aspectos como la sensación, la memoria o la percepción, en un terreno estético y epistemológico que indica la necesidad de llevar el problema más allá del juicio del gusto.

En esa perspectiva, la objeción que se hiciera Kant respecto al fundamento del juicio del gusto y, posteriormente, el cúmulo de preguntas que se derivan de la imposibilidad de establecer un juicio universal y necesario sobre lo bello, resultan fundamentales en el planteamiento general del problema. Pero lo que, a nuestro juicio, resulta pertinente en la discusión contemporánea es que las respuestas de la filosofía del arte a estas cuestiones estarán precedidas, desde entonces, de una crítica previa al concepto de representación antes de asumir por cuenta propia las posibilidades del juicio reflexionante, entendido como un caso especial del ejercicio de la crítica del juicio aplicado a cualquier objeto, artístico o no, pero sobre el cual se quiere establecer una mirada estética.

Esa actitud será decisiva en la ampliación del espectro de lo estético más allá las cuestiones sobre la representación artística, para abordar problemas que atienden a los conceptos fundamentales de la arquitectura kantiana: el espacio y el tiempo, la sensación, la percepción, la imaginación, lo simbólico, lo trascendental, incluso, la idea misma de la razón como un horizonte en el que finalmente pudieran coincidir la causalidad de la naturaleza y la causalidad de la libertad; lo que, por otra vía y en otro lenguaje, vuelve a poner en primer plano las relaciones entre belleza, conocimiento y moral. Por eso, si el juicio sobre el gusto no obedece ya a un canon compartido universalmente, tampoco es suficiente remitir la sensación que el artista descubre –y que la obra produce como percepto– al lenguaje interior o más íntimo del creador. Esos desarrollos siguen vigentes como una exploración sobre el acto creativo, pero son tan importantes como los análisis dialécticos sobre la capacidad crítica del arte para captar simbólicamente el devenir de la totalidad social o como las filosofías del arte que se ocupan de las formas masivas del espectáculo y de la estetización general del entorno social contemporáneo.

Para la organización de los textos hemos establecido cuatro órbitas que dan cuenta de corrientes importantes de la filosofía del arte contemporánea: (i) la órbita del espacio-sensación/imagen-tiempo, (ii) la órbita arte-mundo, (iii) la órbita de la historia, y (iv) la órbita político-maquinico-virtual.

Al agrupar los autores de esta manera espero que el lector pueda seguir, al mismo tiempo, las críticas a la estética de la representación, el modo como esas críticas se inspiran en el paso de lo bello a lo sublime establecido por Kant (órbitas 1 y 2), y las nuevas investigaciones que se le plantean a la filosofía cuando emprende la tarea de mirar el mundo y la sociedad como posible objeto de reflexión estética (órbitas 3 y 4). Aunque podemos señalar en este giro un gesto tardío en relación con la investigación artística o una forma inadecuada de sociologizar el problema, en realidad es una salida a la incapacidad de la estética –concebida como canon del juicio sobre la obra de arte– para definir y, sobretodo, para decidir *lo que es* una obra de arte.

No sobra advertir que los autores escogidos *no* utilizan el lenguaje ni la perspectiva kantianas para plantear sus problemas pero, igual que Kant en su momento, se debaten alrededor de la pregunta por los límites de la representación.

I. La órbita del espacio-sensación/imagen-tiempo

La primera órbita plantea una relectura de conceptos típicos de la teoría kantiana a la luz de los desarrollos del arte moderno y contemporáneo. A tal efecto, Jacques Rancière (**capt. 1**)¹ rescata el concepto de sensación que, si bien tiene poco valor cognitivo en la arquitectura del sistema kantiano, siguiendo a Deleuze, le permite mostrar cómo la pregunta por lo sensible atañe a “una potencia de pensar que habita lo sensible antes del pensamiento, en la emergencia misma del pensamiento”. Cada vez que se produce la irrupción de un nuevo modo de expresión sucede que el material primigenio dado por la sensación comporta una nueva forma de pensamiento. Es cierto que muchas de esas formas de pensamiento están ligadas a la capacidad de la obra para establecer una cierta semejanza representativa con el mundo externo, sin embargo, a partir del impresionismo se rompe esa dependencia mimética y lo que se rescata de la sensación del artista frente al mundo es la posibilidad de concebir a la naturaleza como “potencia de obra” y ya no tanto lo natural como “modelo de figuración”. Esa potencia no es, entonces, la síntesis formal de un objeto representado sino todo lo contrario, esto es, la irrupción del caos que entraña la sensación y que pone en catástrofe el espacio figurativo, tratando de traer al cuadro las fuerzas no humanas, no orgánicas, que

¹ En adelante, la reseña de los autores sigue el orden establecido en el índice. Las citas corresponden exclusivamente a los artículos publicados en este libro.

parecen atravesar la figura. Para lograrlo, el artista propone nuevas formas de presentar la materia pictórica, literaria o musical.

Al captar la verdad de lo sensible como algo opuesto a las ideas heredadas de la estética y a las formas transmitidas culturalmente, en el acto de pintar el artista pone en evidencia “el carácter incondicionado de lo sensible”, singularizado a través de la obra. Rancière insiste en la posibilidad de descubrir en el trabajo del arte sobre lo sensible, un *pathos* que estaría operando desde el comienzo mismo de la obra en la lógica organizativa y compositiva del cuadro. En otras palabras, el pensamiento pictórico sería una manera de expresar lo que no piensa, el sin fondo de la vida indiferenciada, lo no individual, el flujo indiferente de los átomos. En esa antinomia entre la lógica formal y compositiva de la obra –sea pictórica, literaria o musical– y esta suerte de antilógica que surge del caos indiferenciado a través de la sensación, en ese punto paradójico, Rancière establece el presupuesto fundamental de lo que podríamos llamar una estética deleuziana ocupada en la “tarea interminable” de imaginar la imagen del pensamiento a partir de los perceptos y los afectos que comporta la sensación y que constituirían la materia ineludible de la obra de arte.

El texto de Fabrizio Pineda (capt. 2) se ocupa de la memoria, haciendo un ejercicio de deconstrucción de la tradición fenomenológica del concepto, en la línea que conecta a Kant, Heidegger y Husserl, y en el contexto de la novela Proust *A la búsqueda del tiempo perdido*. Al enfocar la complejidad de la memoria en el mundo interior del sujeto, Pineda establece una primera crítica a Kant, afirmando la diferencia interna que supone la perspectiva de cada sujeto sobre el mundo actual. En ese sentido, resulta tan importante la incidencia del momento de la rememoración en el trabajo de reconocimiento, como el acontecimiento por el cual cada rememoración de las imágenes del pasado entra en conjunción con la retención de las vivencias en el presente constitutivo del mundo de la vida. En el caso de Proust esta dinámica entre pasado y presente sólo es posible por la mediación del lenguaje, de modo que la evocación del recuerdo o el registro de la memoria involuntaria forman parte de un ejercicio de desciframiento que otorga sentido al presente del personaje y del propio Proust como escritor. Pineda muestra cómo, finalmente, re-presentación y retención resultan constitutivos del horizonte temporal, de modo que la virtualidad de la memoria resulta indisociable de la actualidad de la vivencia. A partir de aquí, el autor se apoya en Deleuze para avanzar en la lectura del recuerdo como signo, esto es, en el aprendizaje que supone la interpretación del pasado como un intento de descifrar el tiempo vivido. Finalmente, para dar el paso de la fenomenología a la constitución ontológica del tiempo, Pineda sugiere que en lugar de un tiempo lineal o de una pura interioridad del tiempo, se pueda pensar la *Imagen-tiempo* –el libro segundo sobre cine de Deleuze– por analogía con el mar, esto es, como un ser consistente que contiene en sí mismo la posibilidad de

actualizarse en las diversas imágenes que provienen del pasado y del futuro, entendidas como capas-olas que arriban a la experiencia del presente.

Por su parte, Matthias Vollet (capt. 3) se ha tomado el trabajo de reconstruir la lectura que Deleuze hiciera de Bergson en *Imagen-movimiento e Imagen-tiempo*, los dos estudios sobre cine, en su intento por fundamentar una teoría no representativa del arte cinematográfico. Dado que en esa relación Deleuze ha terminado por ‘apropiarse’ de Bergson para sus propios fines, Vollet prefiere aclarar diferencias claves. De entrada, una que parece fundamental: para Bergson, la materia que nos representamos es un conjunto de imágenes dentro del cual las diferentes cosas actúan, se relacionan y reaccionan frente a las otras. La inteligencia sería la capacidad de establecer relaciones con ese mundo de acuerdo con los intereses de los individuos, y bajo el supuesto de que esa continua acción reacción de las imágenes-cosas del mundo captada por el cerebro puede ser puesta en distancia por la representación: “por su complejidad interna el cerebro puede romper el encuentro inmediato y cambiarlo en un contacto mediato; de la presencia se desarrolla una representación”. De esta capacidad se derivan todas las propiedades del lenguaje como un instrumento de abstracción y diferenciación que media nuestra relación con el mundo y se puede comprender cómo el ‘re’ de la re-presentación tiene una función de mediación a través de la cual la pura presencia se convierte en una “re-presencia”.

Justo en esa duplicación surge la variante que Deleuze imprime a la teoría de Bergson. Si uno acepta, con Bergson, que el mecanismo cinematográfico simplemente externaliza la percepción de las imágenes-cosa, acepta también que se trata de un mecanismo artificial para captar el movimiento. La objeción de Deleuze es que, más que una representación, el cine es una re-producción directa del movimiento. Por esa vía se convierte en una presentación directa o indirecta del tiempo, según el caso: indirecta, cuando recurre a la pura reproducción del movimiento, como sucede en el cine de acción y en buena parte del cine documental; directa, cuando recurre a la complejidad mental del tiempo, más allá del movimiento, como sucede en las obras más interesantes del cine de postguerra hasta la actualidad.

En vez de la reproducción del movimiento domesticado y capturado por la cámara, propio de la presentación indirecta, irrumpe una diversidad temporal que es la de la vida misma, lo que le permite plantear a Deleuze la idea del arte cinematográfico como una presentación directa del tiempo en su complejidad. En esa búsqueda, más que una re-presentación, el cine sería, justamente, una presentación de la simultaneidad de tiempos que se cruzan en el acontecimiento que es la vida condensada en la duración de una película en la pantalla.

El texto de cierre de la primera órbita recoge buena parte de las investigaciones sobre la oposición entre el carácter representativo y el carácter acontecimental

del arte, desde un ángulo nuevo que, en cierto sentido, atraviesa toda la filosofía de Deleuze. En efecto, tratando de resignificar las nociones de creación y de concepto, Deleuze critica la insistencia de la historia de la filosofía en la representación de lo Mismo, sea por la vía de la semejanza artística o de la adecuación del objeto y el concepto filosófico. En su lugar propone los conceptos de repetición y diferencia a partir de los cuales se establece una nueva ontología inspirada en el eterno retorno (Nietzsche) y una dinámica distinta en la producción y reproducción de conceptos y perceptos.

Es cierto que el lenguaje filosófico y las formas artísticas se repiten pero –y ésa es la insistencia de Consuelo Pabón a lo largo de su texto (capt. 4)– cada vez la repetición sucede como diferencia, esto es, como “máquina creadora de nuevos conceptos y de nuevos simulacros artísticos cuyo motor es la voluntad de potencia, el juego eterno de máscaras, la afirmación del devenir [...] que implica una transmutación interna del ser” y por la cual el ser se diferencia de sí mismo. El carácter afirmativo de la diferencia tiene varios efectos en relación con el arte y la filosofía, básicamente, abandonar el mundo de la representación, sea pictórica o conceptual, en la cual se supone una centralidad del logos y una correspondencia previa entre el sujeto que mira, o que piensa, y la cosa pintada o pensada.

Para argumentar su crítica a la estética de la representación Pabón recurre en cada capítulo a ejemplos paradigmáticos a los que es plausible aplicar una filosofía de la diferencia: (i) el furor y el trance de la danza que exige al participante la iniciación en los Misterios Eleusinos; (ii) la pintura mental y el arte conceptual inaugurados por Duchamp; (iii) la riqueza de sentido que surge en el cruce de lo íntimo y lo histórico, y las múltiples relaciones que se establecen entre lo sonoro, lo literario y lo visual como posibilidades de reconstrucción de la película *Hiroshima mon amour*, de Alain Resnais, inspirada en la novela de Marguerite Duras.

Si bien las consecuencias ontológicas de esta fórmula: diferencia/repetición no son exploradas en el texto, su exposición deja abierta (i) una gama de posibilidades de aplicación al análisis de la obra de arte y (ii) un criterio de ‘selección’ para la construcción de conceptos capaces, no de juzgar, sino de incorporar la producción artística como un componente esencial que les da singularidad, pertinencia histórica y consistencia icónica, matérica y procesual.

II. La órbita arte-mundo

Entre las experiencias de lo sublime que, por principio, no se pueden representar pero que el arte intenta presentar, una de las más prolíficas ha sido la de totalidad del mundo. En esta segunda parte se hacen varias exploraciones de esa idea –plausible como objeto de reflexión estética pero imposible como concepto– desde el mito, la pintura, la utopía y la literatura.

En esa secuencia, el ensayo de Adolfo Chaparro (capt. 5), concebido como una guía de lectura de las filminas del fotógrafo Demetri Efthymoulos, muestra cómo las formas de la naturaleza selvática, sin otra mediación que la mirada fotográfica, devienen arte y revelación del mundo mítico de los habitantes de la selva. El motivo estético parece sencillo: fotos típicas de un paisaje selvático, al ser invertidas 90% de modo que el plano horizontal deviene vertical, adquieren una riqueza icónica y figural inesperada.

Después de aclarar los procedimientos técnicos y estéticos que suscitan esta proliferación de imágenes y la alteración que producen en la percepción habitual, el texto explora las analogías de lo visual con lo narrativo, recurriendo al mito del árbol primordial presente en la tradición amazónica, y común a muchas de las antiguas mitogonías en todo el mundo. En efecto, por medio de la analogía con el mito de Yadiko, en vez de escuchar el relato, ‘vemos’ el mito como una continua superposición vertical de formas animales, máscaras, tótems, arquitecturas que exceden el referente cultural amazónico y nos permiten acceder a “la dimensión sagrada de la naturaleza presente en las mitologías de los pueblos de todo el mundo”. Inmerso en esa experiencia, el análisis de Chaparro extrae ciertos principios semióticos y estéticos aplicables a otras posibilidades de presentación ‘directa’ de la naturaleza como arte, en cuya lectura es tan importante el rol del artista y del crítico, como el del chamán indígena o el de los habitantes que participan de la tradición mítica, a partir de la cual el paisaje de la selva se revela como una cantera de mundos posibles.

En una lectura renovada de Kant y Freud, Lyotard aborda la (im)posibilidad del arte de presentar lo impresentable enfocando la atención no en la obra sino en el acto creador (capt. 6). La hipótesis fuerte del autor es que la naturaleza del arte es irreductible a la cultura y a la historia del arte. Sea cual sea el contexto o la tradición, en la verdadera obra de arte, dice Lyotard, se produce una relación privilegiada entre el pintor –igual pasa con el escritor o el músico– y lo sensible, que se puede traducir al lenguaje de la estética como un despertar del ánimo por efecto del *aistheton*, esto es, por la sensación que surge del mundo visto pero que no se confunde con él, y por la cual lo visible, tal como todos lo reconocemos, se traduce en lo visual como algo desconocido. Esa extraña metafísica del ánimo que despierta al mundo por efecto del color, de la palabra o del sonido artístico sólo es posible a partir de lo que Lyotard concibe como un espasmo que suscita en nosotros la admiración por la obra y, en el creador, una visión inédita del mundo visible. En los dos casos, lo que se produce es un acontecimiento sensible sobre un sujeto afectado que ya no es el sujeto cognoscente sino lo que Lyotard prefiere llamar ‘pensamiento-cuerpo’.

A través del gesto pictórico el artista hace visible lo invisible dejando por fuera el mundo de lo visible para refugiarse en una materia que ya es color pero que sólo se revela como acontecimiento cuando se plasma como lenguaje. La conclusión de Lyotard

es que, al asumir la condición de la creación como espasmo y la disposición del ánimo como algo que sólo puede ser despertado por lo sensible, los criterios típicos de la crítica y la historia del arte no pueden dar una respuesta acerca de la naturaleza del arte. En esa línea, anticultural y ahistórica al mismo tiempo, la conclusión es que “debemos volvernos ciegos a lo cultural si queremos tener acceso a lo artístico”.

Restituyendo la riqueza de un diálogo posible entre Deleuze, Fourier, Rancière, Benjamin y Lyotard, el texto de Schérer (**capt. 7**) insiste en definir el arte como una exploración de lo invisible y lo indecible, pero otorgándole a esa exploración el impulso hacia lo imposible que se deriva de la utopía inmanente a la creación artística. Utopía en varios sentidos. Ante todo, por la desterritorialización que el arte ejerce sobre las formas heredadas de la tradición artística. Utopía, porque el arte –frente a la decepción por los grandes relatos del progreso y la emancipación– hace que volvamos a creer en el mundo abriendo una suerte de “hendidura utópica en lo real”. Utopía porque, por momentos, el arte pareciera poner en primer plano la ‘verdadera’ vida que ha sido opacada por la costumbre y el control social. Pero, sobre todo, porque el arte funciona como una máquina que utiliza fuerzas inéditas y transforma al creador y al espectador poniéndolos en disposición de vivir un mundo falso “más verdadero que lo real”.

La continua irrupción de nuevas vanguardias en la historia del arte moderno muestra, para Schérer, esa potencia de la máquina artística como utopía y, dado que esa utopía no acaba de cristalizar en una forma definitiva, el sentido que genera sobre el mundo estará siempre inacabado y en continua resurrección. La utopía sería entonces, como señalara Deleuze, el carácter virtual del mundo que no puede ser actualizado plenamente ni reducido a las técnicas artísticas e informáticas en que ha venido a organizarse el mundo ‘real’. La pertinencia de las artes en el desciframiento cultural de la relación virtual/real, es que ellas aparecen justamente en toda su heterogeneidad por la ‘violenta generosidad’ con que la plástica contemporánea destruye el espacio puramente representativo para acoger, a partir de materiales, actitudes y técnicas completamente inéditas, lo desconocido.

Para cerrar esta sección hemos escogido el texto de Jean Maurel (**capt. 8**), que plantea una utopía semejante en el intento de resolver un diferendo fundamental en la cultura de Occidente: hacer coincidir la palabra filosófica y la palabra literaria siendo formas heterogéneas de nombrar el mundo y de vivir la ciudad. Tanto la filosofía como la novela son discursos urbanos, pero mientras que la primera se mueve por una cierta voluntad de verdad, la segunda pareciera recoger todo el detritus del habla cotidiana que la filosofía ignora como insensata, fallida, irrelevante. Frente a la gravedad y la profundidad del logos filosófico, el lenguaje literario se expone como un flujo interminable en donde la superficie del sentido no termina de adquirir la profundidad del pensamiento. La propuesta de Maurel es justamente preguntar hasta dónde se

puede mantener esta disociación suponiendo un logos universal que habitaría la ciudad interior, el alma de lo verdadero, sin reconocer que todo logos tiene un origen y que ese origen, entendido como la esencia del hombre que mora en la verdad del ser, es múltiple, y no el privilegio histórico-geográfico de una lengua determinada, como la griega o la alemana, por ejemplo. En el estilo de Maurel, la manera de restituir esa multiplicidad del logos es adjudicándole a la palabra poética la capacidad de decir-verdad en un lenguaje de afectos y experiencias que suscitan en el lector la misma profundidad del discurso filosófico.

Para sustentar esa disolución de las fronteras entre lo filosófico y lo literario, Maurel acude a autores como Sartre, donde la jerarquía entre los géneros desaparece para dejar convivir la novela con el panfleto y el tratado filosófico, pero también a una larga estirpe de personajes filósofos poseídos por la locura, que van desde el Quijote hasta el sobrino de Rameau y el Zaratustra, pasando por la ingeniosa verborrea del entrañable Pantagruel de Rabelais.

Finalmente, Maurel propone dos puntos de coincidencia en su utopía: por el recurso constante a Heidegger y a Hölderlin restituye la fragmentación y la pluralidad de tonos de la palabra literaria que alumbra el sentido del *Dasein* como ser urbano; por la revaloración del 'espacio literario' funda un logos hospitalario que da abrigo a ese exceso de realidad que desdobra la palabra filosófica en acontecimiento, esto es, en plano de multiplicidad desde donde pensar la *polis*.

III. La órbita de la historia

El esfuerzo de la literatura y el arte del siglo XX por recrear el mundo en la forma de pequeñas totalidades fragmentadas, referidas a un contexto sociocultural o inspiradas en figuras capaces de interpretar el sentido y las expectativas de la época, han terminado por crear una suerte de rivalidad entre el concepto y la imagen como instrumentos privilegiados de comprensión de la sociedad. Cuando esa rivalidad entre el pensamiento filosófico y la crítica implícita en el texto literario se produce en un mismo pensador, es probable que la estética termine por disolver la epistemología o que una descripción adecuada del mundo ponga en primer plano la memoria y la imaginación, junto al entendimiento.

Ese es el caso de Walter Benjamin, el filósofo que ocupa el interés de los dos autores encargados de esta órbita: Max Pensky y Wilson Herrera. Los dos participan de un mismo marco interpretativo en la búsqueda de claves para renovar la historia a partir de los procedimientos cognitivos que supone la 'imagen dialéctica' postulada por Benjamin como herramienta privilegiada de interpretación de la experiencia del mundo moderno. A su vez, ambos aceptan la diferencia benjaminiana entre imagen dialéctica y alegoría como una forma de separar arte y filosofía, fragmento y totalidad,

imagen artística y representación verdadera de las ideas; y ambos coinciden con Benjamin al considerar que esa oposición se vuelve especialmente productiva en el intento de construir la imagen dialéctica de la mercancía, en forma de crítica inmanente a la experiencia del sujeto en el capitalismo.

Pero, mientras Wilson Herrera (**capt. 9**) pone el énfasis en los componentes que Benjamin extrae de la historia de la filosofía (la mónada de Leibniz, el materialismo histórico de Marx, la crítica a Kant respecto de los límites de la inducción y la deducción) en el intento por dar cuenta del contenido de los objetos y de la obra de arte, entendidos como “expresión verdadera de una experiencia absoluta”; por su parte, Max Pensky (**capt. 10**) se ocupa de proyectar el método de la imagen dialéctica como un intento de afinar el rigor objetivo de la filosofía de la historia frente a las imágenes míticas construidas para mantener el dogma de una armonía entre naturaleza y sociedad en el capitalismo.

Como se trata de una propuesta post-materialista, para evitar el subjetivismo de la alegoría, Pensky se ocupa en demostrar la objetividad que supone el método de reconocimiento del objeto o de la obra, la colección de materiales que los constituyen histórica y culturalmente y, finalmente, la construcción de la imagen. El grado de objetividad o subjetividad puesto en el proceso daría el índice diferenciador entre lo que sería una verdadera imagen dialéctica de la totalidad de la experiencia en juego y una simple alegoría de un fragmento de la realidad. Lo interesante, más allá de esta división, que parece reciclar la vieja dicotomía entre verdad y error, es la forma como Pensky muestra la incidencia de los procedimientos de montaje artístico (vgr. el collage y el recurso a la imagen onírica en el surrealismo de los años treinta) en la construcción de la imagen dialéctica. Esta incidencia supone reconocer el carácter crítico-destructivo de la subjetividad en el proceso de conocimiento, en la selección de los fragmentos de realidad a partir de los cuales se proyecta una determinada totalidad y, por tanto, la necesidad del polo subjetivo en el recorrido de los diferentes momentos temporales que permiten reconstruir dialécticamente el proceso histórico. Finalmente, no queda claro si la construcción de la imagen dialéctica tiene como fin exclusivo la construcción teórica de representaciones verdaderas o si el énfasis está en la “apropiación subjetiva de los objetos histórico-culturales”; pero queda claro que los dos polos son indisociables en una filosofía que se ocupe de la experiencia de la modernidad y que tenga como propósito una crítica inmanente al capitalismo.

El aporte de Herrera a la exposición metódica de Pensky, es establecer una tipología en la que al modelo de la imagen dialéctica ligada al arte cabría agregar un segundo tipo de imagen: inmanente, y una tercera, inspirada en la memoria involuntaria (Proust). En la primera, la tarea de la filosofía es la salvación del fenómeno y la representación de la idea, en la segunda, el rescate del objeto histórico y la verdadera

representación de la historia. Al introducir la tercera, Herrera radicaliza la tesis según la cual la memoria involuntaria –al activar “la conjunción de todos los tiempos: el presente, el pasado y el futuro”– puede renovar los principios metódicos del materialismo histórico y enriquecer estéticamente las demandas de los oprimidos. Sin embargo, inmediatamente, reconoce que la memoria involuntaria como modelo de la crítica materialista es problemático pues, como lo señala Pensky, “los logros de la memoria involuntaria no son frecuentes, son impredecibles y frágiles”. Al final, sin renunciar al papel de la memoria, el arte y la imaginación como procedimientos crítico-cognitivos, al punto de suscribir las sugerencias de Benjamin acerca de que la literatura “no es una simple reproducción de los objetos reales ni una simple ficción, sino una manera, tal vez la más fructífera, de representar la verdad”, aún así, Herrera concluye advirtiendo que sólo el entendimiento puede proponer alternativas consistentes al capitalismo.

IV. La órbita político-maquínico-virtual

Lo político, lo maquínico y lo virtual, entendidos como una condición de las sociedades postindustriales, constituye el contexto sobre el que trabajan los autores de la última parte del libro. Cada uno explora en ese nuevo universo tecnológico el lugar del arte y los nuevos procesos de subjetivación colectiva que supone la estetización del entorno, la mediatización informática del mundo social y la industria cultural.

Este universo ha sido el resultado de un largo proceso de desafío, apropiación e hibridación entre el arte y la técnica a partir de la aparición de la fotografía en la primera mitad del siglo XIX. Mostrar ese proceso es el objetivo del texto de Sebastián González en su reconstrucción de las máquinas de visión, siguiendo las investigaciones de Paul Virilio (*capt.* 11). El giro de Virilio en la teoría estética es radical. En lugar de insistir en las variantes del juicio del gusto o en los problemas de la creación artística, se ocupa de mostrar la emergencia de un régimen de *presentación* ligado a la maquinización generalizada de la percepción. La tecnología de las máquinas de visión, por su capacidad de reproducción ilimitada y por el perfeccionamiento de su aparato “perceptivo”, han superado al ojo como instrumento privilegiado de percepción de la realidad y han creado un acercamiento completamente inédito entre el individuo y toda clase de entornos visuales, macro o microscópicos. Por efecto de esta mediación tecnológica el individuo contemporáneo relativiza las condiciones del espacio-tiempo que exigían su presencia para dar cuenta de la realidad y la sustituye por esta emisión electro-óptica del video que nos permite tener una visión instantánea de las cualidades visuales de un entorno cualquiera y una proximidad tal que ‘casi’ podemos estar en ciudades, paisajes, espacios que se encuentran a distancias insuperables. González sugiere una nueva ontología de la percepción a partir de esta nueva relación de proximi-

dad entre el sujeto que percibe y el mundo producido como ‘imagen de la experiencia’. En síntesis, no tenemos ya realidad sino telerrealidad, de la misma manera que nuestra presencia en el mundo ha sido sustituida por esta suerte de telepresencia ayudada por la presentación de las apariencias del mundo que ofrecen los materiales electrónicos, cada vez más sofisticados, del video y la televisión.

En esa misma línea, aunque con otro aparato crítico, Leonardo Ordóñez (capt. 12) se ocupa de un fenómeno de moda en la producción televisiva: el *reality show*, para mostrar cómo un determinado dispositivo de producción de imágenes, como es la televisión, puede llegar a crear un simulacro de realidad que parece más real que lo real, aunque lo único que haga sea simular las vivencias anodinas y las reacciones ‘espontáneas’ que los individuos tienen de su vida cotidiana. Ordóñez analiza cómo, con el pretexto de transmitir “la vida en directo”, el *reality* abandona los procedimientos de la estética de la representación dramática –no es necesario tener actores, ni libreto dramático, ni siquiera un director artístico, sino un equipo de ‘producción de realidad’– para inaugurar una estética de la simulación.

Desde luego, no es difícil mostrar cómo la realidad simulada del *reality* recurre a los comportamientos más o menos obvios y predecibles de un grupo de personas puestas en continua observación, pero no resulta tan fácil explicar cómo millones de espectadores terminan por aceptar que las imágenes resultantes de esta simulación sean más reales que lo real y, sobre todo, que la supervivencia mediática de los protagonistas del *reality* adquiera la trascendencia de un dilema entre la vida y la muerte, como si su eliminación o su selección tuvieran la capacidad de traerlos a la vida o de hacerlos desaparecer. En busca de una explicación, el autor plantea la hipótesis de que el *reality* es el síntoma de una tendencia cada vez más creciente a la estetización de lo real y al control de las masas de espectadores a partir de un nuevo axioma económico según el cual el valor de lo estético ya no estaría mediado por el arte sino por los propósitos y los intereses de la industria del entretenimiento.

Para completar este panorama que incluye la simulación y la proximidad como nuevos conceptos estéticos que están justo en el límite entre la estética y la epistemología de la representación, Eduardo Salcedo Albarán propone una lectura cognitiva de la película *Matrix* (capt. 13). La pregunta de Salcedo es hasta dónde es pensable la utopía –o contrautopía, según la perspectiva– de un mundo en el que la experiencia de la naturaleza, incluso nuestra naturaleza, estuviese mediada totalmente por los avances de la tecnología y la informática. Un mundo tal supone una simulación total de los entornos visuales, de modo que el individuo actúe dentro de ese mundo como si fuese la única realidad. Para ello, se supone, necesitaríamos varias generaciones de computadores y un avance tecnológico tal que los individuos pudieran ser producidos como máquinas inteligentes conectados ‘naturalmente’ a esta nueva realidad.

En esas condiciones, es probable que las formas de organización social deriven en una forma de control total del destino de las personas o, por lo menos, pondrían en cuestión las figuras tradicionales de libre albedrío/libertad/autonomía. Lo que se vislumbra en la película es un mundo en el que la coincidencia de los fines de la naturaleza con los fines de la libertad por la vía del confort y la automatización de los procesos sociales en general, terminarían por convertir la sociedad en una pesadilla –o en un sueño logrado– en la que el hombre no se diferenciaría de la máquina, ni la realidad de su proyección virtual.

Lo interesante del texto de Salcedo es que, asumiendo los códigos ficcionales de la película, muestra cómo el drama de *Matrix* recrea supuestos epistemológicos básicos de la filosofía de la mente y encarna en sus personajes la discusión entre los partidarios de la inteligencia artificial débil (IAD) –donde el individuo simplemente perfecciona su capacidad funcional y perceptiva por medio de prótesis técnicas– y los partidarios de la inteligencia artificial fuerte (IAF), para los cuales la diferencia entre naturaleza orgánica y naturaleza virtual ya no es pertinente. A mi juicio, la eficacia del análisis está en dejar abierta la discusión, igual que la película deja abierta la ambigüedad entre las interpretaciones internalistas y externalistas de lo real.

Para el cierre, hemos escogido un texto de Jean Baudrillard (capt. 14) que, en varios sentidos, sintetiza las discusiones desarrolladas en esta órbita y abre un campo de reflexión adonde concurren lo técnico, lo cultural, lo político y lo antropológico. La hipótesis de Baudrillard es que, aunque no se halla llegado a un nivel de organización y control del mundo tal como el de *Matrix*, la utopía ya está en camino de realizarse en la medida en que el conjunto social trabaja sistemáticamente en la “programación y modelización artificial del mundo”.

El problema, dice Baudrillard, es que este proyecto de programación globalitaria produce un desecho equivalente a nivel humano y estructural, más aún, habríamos llegado al límite en que el hombre y la naturaleza se estarían convirtiendo en una sustancia residual, “en un residuo arcaico destinado a parar en las canecas de la historia”. Allí se van acumulando, como detritos inútiles, lo vivo, la libertad y la idea misma de acontecimiento, que habrían sustentado durante siglos nuestras nociones de naturaleza, de sujeto y de historia. Por efecto de esta decepción surge una indiferencia generalizada sobre los valores tradicionales y aparece una proliferación de sentimientos sociales ligados a la indiferencia y el odio.

A medida que se aglomeran las grandes masas urbanas se multiplican los fenómenos de exclusión, racismo y violencia social derivados de esta suerte de promiscuidad forzada. Al tiempo que las autopistas de la información y la conexión universal de todas las redes conducen a un estado de instantaneidad universal de la información, se produce una suerte de catástrofe por la cual no sólo estamos cada vez más incomu-

nicados como individuos, sino que ese cúmulo de información parece anularse a sí mismo, como un efecto perverso de la sobreinformación.

Tomando como ejemplo a los jóvenes marginales de las urbes parisinas que aparecen en la película *L'haine*, Baudrillard plantea que el odio viene a ser la expresión exacerbada de la indiferencia, el rechazo del mundo indiferenciado, una suerte de reacción vital a esta entropía de la indiferencia. En definitiva, el odio se habría instalado en las sociedades contemporáneas como una reacción 'viral' a la imposibilidad de dejar de ser nosotros mismos, por un efecto de sobreidentificación que nos impide escapar de un destino programado el cual, paradójicamente, parece causado por nuestra libertad. Por efecto de ese exceso de información y de identificación el mundo se vive como una pantalla de velocidad en la que sólo vemos "a quienes van en la misma dirección que nosotros". Para Baudrillard, ésta es la definición más adecuada de comunicación. Sólo que, detrás de esa fachada hipercomunicativa "crece una desafección secreta y una denegación de cualquier vínculo social". La quema de carros que los jóvenes franceses realizan hoy día estaba anticipada en el análisis de Baudrillard como un ejemplo de esa especie de guerra civil "intestinal y visceral", propia de las sociedades que se consideran inmunes a la violencia pero que terminan agredidas por los anticuerpos que secretan desde el interior de su engañosa armonía.

En cuanto a los criterios generales de la edición, además de la pertinencia de las investigaciones compiladas, quisiera resaltar el interés que me ha producido el hecho de juntar en un mismo texto profesores y estudiantes de pregrado y maestría con intelectuales y filósofos ampliamente reconocidos en el ámbito internacional. Si bien en algunos casos se nota la diferencia de estilo –más académico y farragoso en el primer caso y más relajado y desprovisto de citas en el segundo–, todos parecen estar de acuerdo en dar un giro en la investigación estética a problemas extra-estéticos, sea hacia la experiencia de lo sublime, hacia los procesos mentales, hacia la vida histórico-social o hacia las zonas de frontera entre arte, cultura y entretenimiento. En ese plano, a pesar de las diferencias de formación y estilo, creo que podemos hablar de una tendencia hacia el afuera de la estética en los estudios estéticos.

De otra parte, en la selección de las imágenes pictóricas que acompañan el texto, frente a la infinidad de artistas posibles, el criterio ha sido el de reproducir exclusivamente obras citadas y comentadas en los artículos. Respecto de las imágenes fílmicas, como el lector puede advertir, hemos dejado de lado los fotogramas que corresponden a películas recientes o a fenómenos televisivos que todos conocen de primera mano.

Me queda agradecer tanto a los Maestros como a los profesores y estudiantes por autorizar la publicación de sus textos, rompiendo prejuicios y prevenciones. Igualmente, a la Escuela de Ciencias de Humanas por abrir el espacio a este tipo de investigaciones y al Centro Editorial de la Universidad del Rosario por el cuidado y la paciencia que exige un texto tan heterogéneo en autores y materiales. Finalmente, un agradecimiento especial a Demetri Efthyvoulos por la generosidad con que ofreció las fotos para ilustrar el artículo sobre su obra y la carátula del libro.

Adolfo Chaparro
Editor académico

La hipótesis de este libro es que a pesar de las rupturas producidas en el arte europeo desde el siglo XIX en relación con la pintura representativa, la estética de la representación sigue siendo la referencia básica, individual y colectiva, de la organización visual del mundo. Aunque este libro no responde a todas las preguntas que se derivan de esa hipótesis, sí explora la frontera entre la estética y la epistemología con el fin de mostrar las rupturas conceptuales y cognitivas que genera la irrupción de formas de arte, modos de vida y paradigmas de pensamiento que exceden los límites de la estética de la representación.

Dado que el texto es resultado de una estrategia para articular la investigación con la formación de posgrado dentro de la Línea de Arte y Cultura del Grupo Estudios sobre Identidad, el lector encontrará artículos de estudiantes y profesores de la Maestría en Filosofía de la Universidad del Rosario, junto a filósofos reconocidos en el ámbito internacional como Jean-François Lyotard, René Schérer, Jacques Rancière y Jean Baudrillard, y académicos de prestigio en universidades europeas y norteamericanas



nas como Max Pensky, Jean Maurel y Matthias Vollet.

Desde diferentes perspectivas teóricas, la mayoría de los autores parecen estar de acuerdo en dar un giro en la investigación estética a problemas extra estéticos, sea hacia el acto creativo, los procesos mentales, lo histórico-social o las zonas

de frontera entre arte, política y cultura del entretenimiento. En ese sentido, la idea que atraviesa el libro es que la exploración de los límites de la estética de la representación es también un cuestionamiento sobre los límites de la estética como disciplina ocupada exclusivamente del problema de la obra de arte. Trabajando sistemáticamente sobre esa idea, el texto logra presentar a los lectores de habla hispana referentes clave de una fuerte tendencia en la filosofía del arte contemporáneo, que consiste en llevar los estudios estéticos hacia 'el afuera' de la estética, respondiendo a la tendencia del arte actual a intervenir directamente en entornos naturales y en contextos específicos de la vida social.

