

Envidia

nº3

“En toda obra se unen un *deseo*, una *idea*, una *acción* y una *materia*. Estos elementos esenciales tienen entre sí relaciones muy diversas, no muy simples, y a veces tan sutiles que es imposible expresarlas. Cuando así ocurre, es decir, cuando no podemos representar o definir una obra por una especie de fórmula que nos permita concebirla hecha y rehecha a voluntad, la llamamos Obra de Arte”

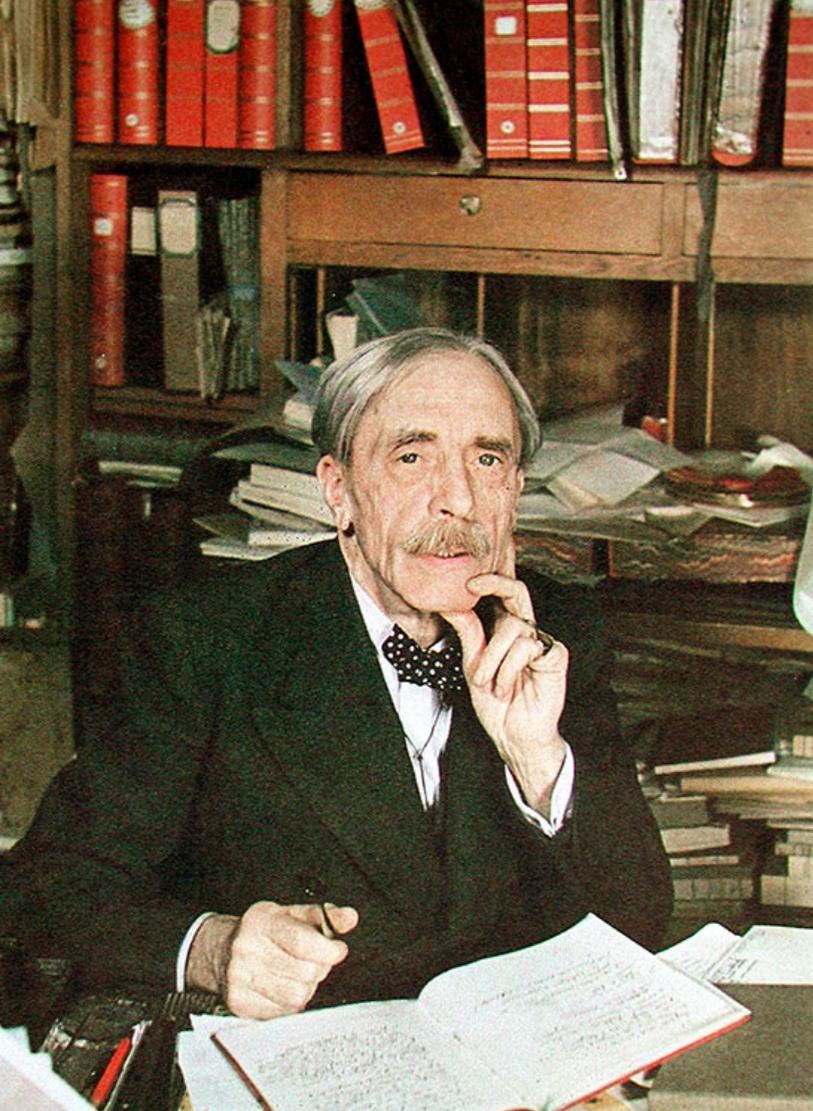
Piezas sobre arte
Paul Valéry

ACCIÓN

eman ta zabal zazu



Universidad del País Vasco Euskal Herriko Unibertsitatea



Paul Valéry, en su despacho, París, 1938.

Tenía sesenta y siete años cuando lo fotografié en su casa, en su despacho. Estaba entonces considerado como el poeta y el pensador francés más importante de su generación, y también el más oficial. En 1919, le fue consagrada la primera sesión organizada por Adrienne Monnier en su librería. Se leyeron, por primera vez en público, fragmentos de “La Jeune Parque” y “La Soirée avec Monsieur Teste”. Murió en 1945. El Estado francés le hizo funerales nacionales.

GISÈLE FREUND

Texto: Freund, Gisèle. *Itinéraires*. Ed. Albin Michel, Paris, 1985. p. 74.

Fotografía: <http://www.gisele-freund.com/writers/> (Visto por última vez, mayo 2014)

El texto que aquí presentamos es un extracto de la traducción, realizada con fines educativos, por Txaro Arrazola, Fito Ramirez Escudero y Lorea Alfaro, del original: *Paul Valéry. Cours de Poétique au Collège de France. Leçons 2 à 16, notées par Georges Le Breton*, en el nº5 de la revista *Recherches Poïétiques*, Revue de la Société Internationale de Poïétique, editado por *ae2cg Éditions*, en invierno de 1996/1997.



PAUL VALÉRY

CURSOS DE POÉTICA EN EL COLLÈGE DE FRANCE

Anotados por Georges Le Breton entre diciembre del 37 y febrero del 39.
Selección de las lecciones 3, 5, 7, 9 y 15.

3- Viernes 17 de diciembre

El ojo del animal percibe el astro, pero el animal no saca nada de ello. *Una de las propiedades del hombre, al contrario, es perder el tiempo con percepciones inútiles y obtener conclusiones considerables.* La idea de la inutilidad y aquella de lo arbitrario presentan un paralelismo remarcable sobre dos vertientes del ser, la de la sensibilidad y la de la acción: recibimos más sensaciones y tenemos más posibilidades de actos de las que necesitamos. Quizá si podemos hacer algunas cosas útiles es que podemos hacer muchas inútiles. El conjunto de percepciones inútiles y de actos arbitrarios constituye un ámbito destacable en la vida de todo individuo.

El arte ha consistido en crear una utilidad de segundo orden para unos y una necesidad de segundo orden para otros. Pero esa utilidad y esa necesidad no son vitales, ni se imponen a toda persona: aceptarlos o rechazarlos depende del temperamento de cada individuo. Ocurre que algunas de nuestras impresiones inútiles se nos imponen tanto que nos excitan a renovarlas, nos disponen a esperar otra sensación teniendo con ellas una relación

de naturaleza o de intensidad. También sensaciones que no son la expresión de una necesidad orgánica, sino que crean cierta necesidad y se encargan de satisfacerla. Evito pronunciar las palabras y hacer referencia a nociones de placer, dolor, de lo agradable, etc. La vista, el tacto, el olfato y el movimiento nos inducen a detenernos en la sensación. Nos enfrentamos aquí a una acción que tiene la sensibilidad como origen y como fin –e incluso como medio- que se distingue netamente de acciones de orden práctico, las cuales, provocadas por las necesidades, son apagadas por las satisfacciones y entonces cesan las imágenes creadas por la necesidad. La sensación de hambre, por ejemplo, cesa con la satisfacción de la necesidad, ¡o las imágenes creadas por la sed del naufragio! Por el contrario, en el dominio restringido de la sensibilidad del que hablo, la satisfacción hace renacer el deseo, la respuesta renueva la demanda. La sensación excita su espera y trata de reproducirse, ningún límite cierto ni acción resolutoria puede abolir esta excitación recíproca.

El arte tiene, entre sus elementos necesarios, este propósito de organizar un sistema de cosas sensibles que poseen esta prioridad de volver a demandar sin nunca satisfacer la necesidad que provocan. El problema del arte consiste en hacerse desear, y en hacerse desear continuamente. La creación busca producir el objeto que engendra el deseo de sí mismo. Es lo que yo llamo el *infinito estético* y lo que distingue más claramente la obra de arte de otras obras del hombre.

A un color intenso, que la ha impresionado, la retina responde emitiendo el color complementario; a su vez, el complementario llama en respuesta al primer color, que recuerda al complementario, y así sucesivamente con una intensidad decreciente según una ley análoga a la ley del péndulo amortiguado. Una sensibilidad local puede por lo tanto comportarse como productora aislable de sensaciones periódicas, todas ellas apelando a su antídoto y ninguna útil. Ahora bien, es esta posibilidad misma la que encontramos en el acto del pintor. La visión útil no retiene aquello que puede tener una significación, un valor de acción. El pintor no se refiere para nada a las significaciones sino a los valores aislables que presentan las sensaciones de colores. Las propiedades del grupo sensorial aislable (sonidos, colores) se vuelven útiles de una utilidad de segundo grado y, desde ahí adquieren un valor comparable al valor significativo. Entre la densa amalgama de sensaciones elegimos, saliendo del dominio de la significación, que reproduce el desorden mismo de la vida, para entrar en la vía del orden, del cual extraer elementos puros. Y estos elementos son clasificados en un orden natural o vecino al mismo. Además, desde ahí podemos entrar en la acción, necesaria para manejar los elementos de futuras combinaciones: desde donde la creación de medios materiales permita encontrar, en todas las cosas y todos los ámbitos, las mismas grandezas (instrumentos de música, colores puros, etc.). Existen entre los colores, entre las notas,

unas relaciones de producción o de espera: somos sensibles a algo (complementarios, armónicos). Toda nota despierta en nosotros la espera de otra nota: estamos ya en la vía de la existencia de una música. En el orden de las sensaciones musculares hay también un sistema de correspondencia entre la sensación y su reanudación infinita: palpar un objeto es apreciar un orden de contactos sin saber qué tipo de orden de contactos. El palpar un objeto puede inducirnos poco a poco a recomenzar sin fin nuestra maniobra envolvente. Esta maniobra se reexcita ella misma. Poco a poco se pierde el sentimiento de lo arbitrario del gesto, sus reanudaciones crean cierta ligazón. Hay un comienzo en una sucesión de sensaciones que constituyen una necesidad de segunda clase. La sensibilidad está aquí ensimismada. La obra de arte tiene esta intención de ensimismar la sensación. Ahora bien, esta forma que nos induce a retomarla, se opone a cualquier otra que no sea ella misma. Poco a poco, si estamos dotados, descubriremos que hay ahí también correspondencias y llamadas entre hechos complementarios y los contactos se engendrarán. Buscamos en la masa plástica informe encontrar algo que nos guste: entonces haremos una obra de arte de la misma manera que el salvaje, quien, en su placer por modelar, descubre que ha hecho una vasija. La materia sufre este placer, es transformada según el placer, la forma del placer va a estar impresa en ella.

Así, la sensibilidad es creadora. En resumen, existe toda una actividad, enteramente descuidada cuando el individuo no se preocupa más que de su conservación vital.

Actividad descuidada también por el intelecto: el intelecto tiende a sobrepasar y a abandonar todo un desarrollo de sensaciones para ir a su objetivo, comprender es destruir: al productor inicial de la obra le sustituye un productor nuevo, que existe en nosotros y que expresa las mismas cosas en otros términos, con otras fórmulas. Al contrario,

quien lea con un sentimiento de arte no podrá separar forma y significación, pues existe indisolubilidad entre la forma y el fondo. El fondo del pensamiento es siempre desorden, caos de imágenes, de palabras, de impulsos, de esquemas que se forman y se deforman. Convertir el pensamiento de uno en un lenguaje, es salir del desorden interior para entrar en un mundo relativamente puro, homogéneo, únicamente compuesto por palabras. Hay progreso hacia la pureza. Así la forma se separa del fondo, como un producto puro se separa de una mezcla.

Considero esencial el carácter receptor-emisor de la sensibilidad. Vista en ese sentido, la sensibilidad no es únicamente pasiva, sino productora, se opone al vacío: *la sensibilidad tiene horror al vacío.*

Es productora y se opone a la ausencia de excitaciones, reacciona en contra de su escasez. Siempre que surge una cierta prolongación vacía de sensaciones particulares, nace en nosotros una emisión que tiende a llenar esta vacante. Una producción de energía especial en nosotros pide ser empleada. Discernimos así, en el cerebro, actividades que se parecen a las de la retina, emisiones de complementarios. Así pues, si frente a nosotros, estando retenidos, hay una muralla desnuda, trazaremos dibujos.

El aburrimiento es un gran generador de poesía. Como el rojo crea verde en la retina, el vacío es creador por complementario, por necesidad del lleno. Una negación actúa así positivamente sobre nosotros: fenómeno curioso de nuestra sensibilidad.

Y es que nuestra sensibilidad es todo, excepto lo que hemos intentado obtener de ella, como las nociones de mundo exterior o de objetividad, para darnos puntos fijos que no sean ella misma.

5- Viernes 7 de enero de 1938

Nuestras sensaciones excitan en nosotros todo lo necesario para anularlas: reflejo, renovación

de la indiferencia. Tendemos a volver al estado que precedía a la percepción. Pareciera que *el gran asunto de nuestra vida fuera volver a la sensibilidad cero, proporcionarnos un cierto máximo de libertad, de disponibilidad en relación al mundo exterior.* Estos efectos de excitaciones, que tienden a agotarse con lo que acaba de ocurrir, son tan diversos como las sensaciones mismas.

El orden de las cosas prácticas es el orden de los efectos finitos: cuando hemos respondido a la excitación, todo ha acabado y volvemos al estado anterior. *El orden de las cosas estéticas, al contrario, es el del infinito:* la presencia engendra la ausencia, la posesión engendra el deseo, el alimento renueva la necesidad. El placer excita el deseo de ser tenido de nuevo y quiere perpetuarse. La acción consciente interviene para prolongar y aumentar lo que la acción refleja aboliera. Pronto el hombre refinará su alimentación, aprenderá a comer sin tener hambre. Todos nuestros sentidos nos inducen así, a veces, a entretenernos en nuestras sensaciones, la respuesta regenera la demanda, sensación y expectativa de sensación se buscan la una a la otra indefinidamente.

El cansancio, que se acompaña de un hundimiento de la sensibilidad, tiene su complementario: una tendencia del órgano a cambiar de objeto. El cambio se hace deseable en sí, se demanda lo que es reemplazado por lo que no lo es. Así pues la variedad aparece como un complementario de la duración. Para que se entretenga el deseo, tiene que ser deseada otra cosa. Así nace el deseo del deseo, así nace lo insaciable, cuyo papel es tan considerable en poesía y en música.

Pero puede pasar que el efecto no se produzca, que el medio no ofrezca objeto digno de infinitud. La sensibilidad se excita entonces al producir a partir de sí misma imágenes de lo que no obtiene.

El orden de las tendencias finitas, que es el orden de la acción, se combina además

maravillosamente con el orden de las cosas estéticas. *La acción del artista se desarrolla en el orden finito y tiende a producir el infinito estético.* El artista coge medios del ámbito de la acción, se sirve de actos finitos, de instrumentos finitos, para producir efectos con los cuales el consumidor no pueda finalizar.

Sin embargo no podemos, por el cálculo, construir una obra de arte, como otras veces hubiera querido la estética. Salvo excepciones patológicas o artificiales, estamos en estado de producción de sensibilidad continua. Y lo difícil es saber bien, no lo que es esta sensibilidad, sino lo que no es. Nuestra consciencia en ningún momento tiene demasiada sensibilidad. Esta sensibilidad que es a la vez acontecimiento, duración, medio donde se coloca el acontecimiento, la encontramos en todas partes. *El yo no es en el fondo más que una producción de sensibilidad.* El yo designa una referencia que es una respuesta. Es reacción a algo. Un accidente patológico puede abolir la personalidad y nada quedará de este monumento pero el yo no será abolido con su orgullo y sus conocimientos.

Entre los efectos de sensibilidad más curiosos, y que tocan más de cerca nuestras funciones intelectuales, existe *la sensibilidad de asombro.* Es la que nos hace percibir, no sólo las cosas, sino también sus lagunas, sus diferencias, sus discontinuidades. Ocurre que, sobre el curso normal de las cosas, flujo de demandas y de respuestas, surge una resistencia. La corriente se para y las consecuencias le siguen. Pensemos en el ejemplo clásico de Newton. Newton se preguntaba una cosa cuando era niño: la manzana cae, ¿por qué no cae la luna? Lo que más estimo en el mundo, son las cuestiones estúpidas, son justamente éstas las que nos pueden enseñar. Todo lo que pasa por evidente esconde algo que para nada lo es. (Deberíamos poner todo entre comillas). La cuestión sobre la caída de la manzana podría haber llevado al espíritu de una persona a

muchas otras consecuencias: Newton, por ejemplo, podría haber puesto la caída de la luna en poema. Un poeta chino lo hubiera escrito. Notad que Newton tenía gran parte del espíritu místico del que se ha ocupado mucho el Apocalipsis y que, de este libro o del de los Profetas, habría podido conservar algunas imágenes, que abundan, de estrellas que caerían como los higos de la higuera, cuando están maduros. Pero se alejó de esta vía para entrar en su vía preferida, la de la mecánica. Newton está sensibilizado con la mecánica. Siente que la ley de Galileo debe ser aplicada a la caída de la luna, este astro que cae y que no cae, y él funda la mecánica celeste: en el origen de un inmenso descubrimiento había un por qué, en sí perfectamente desdeñable, una sensibilidad de asombro, pero que no hubiera dado ningún fruto si no hubiese estado Newton particularmente sensibilizado.

La mayoría de los hombres son y deben ser perfectamente indiferentes ante la mayoría de los fenómenos del mundo, como los animales ante los astros, como un carnívoro ante una zanahoria. Las cosas, en su gran mayoría, nos dan igual e incluso tan igual que no sabemos ni siquiera que nos dan igual.

Igual significa insensible: todo nos parece igual, todo parece afectado por una especie de similitud y de ello concluiremos que sensible significa lo no-igual.

7- Viernes 14 de enero

El ser vivo no puede ser considerado en un instante dado. No sabemos de lo que somos capaces. El ser vivo es una virtualidad de modificaciones a merced de los acontecimientos exteriores, siendo el cuerpo el acontecimiento exterior más importante.

Hay tres grandes objetos: el mundo, nuestro cuerpo, el espíritu. Desde que el hombre despierta, se distinguen estas tres grandes masas de acontecimientos.

La sensibilidad llena los vacíos de la espera, da alimento a los que tienen hambre y bebida

a los que tienen sed. Es productora de miles de cosas que vienen a oponerse a lo que es.

El hombre pone puntos de interrogación un poco en todas partes. La inteligencia es una red de preguntas. La pregunta nos arranca del estado de inercia. El número de hechos desatendidos es inmensamente más grande que el de los hechos retenidos. También nuestro conocimiento es mucho más estrecho que nuestra percepción. Es en esta reserva desatendida donde el espíritu puede descubrir motivos de interés. Los descubrimientos son hechos por hombres suficientemente naïfs.

Distingamos entre las *producciones no significativas de la sensibilidad* (un rojo después de un verde) y las *producciones esencialmente significativas* (imágenes que parecen implicar todo nuestro ser).

La historia, la novela, el teatro son los resultantes de dos órdenes de hechos vitales. Componer una obra es combinar con ciertas leyes de la sensibilidad la causalidad banal de los actos. Un personaje evocado será a la vez el signo de las cosas reales y un valor especial para la sensibilidad. El artista tortura, simplifica figuras y, al mismo tiempo, el parecido permanece. Las artes representativas se mueven también entre dos extremos: el *trompe-l'oeil* y la obra ornamental. Una novela es la mezcla de observaciones directas y frescas con toda una estructura que no es verdad.

Lo sensitivo y lo motriz son las dos vertientes del ser en las que casi todo se resuelve. Toda la sensibilidad del mundo reducida a ella sola es incapaz de desplazar una brizna de paja, un grano de polvo. La sensibilidad se limita a mover algunos elementos del sistema motor que obedece como puede. ¡Qué personaje tan extraordinario el músculo! Es el gran misterio del organismo. No sabe más que recogerse y alargarse y todas nuestras obras son sumisas a estas condiciones del músculo.

9- Viernes 21 de enero 1938

El músico tiene ante sí la posibilidad de producir un número infinito de efectos con un número finito de medios. Toda la música en tanto que posible se encuentra designada por el trozo que oímos – e incluso, por ahí, todo el universo de la sensibilidad. La música puede en eso compararse a un mar, que, si es bello y grande, nos hace sentir toda su profundidad.

Encontramos en otras artes propiedades análogas. En algunas vidrieras las disposiciones de colores son curiosamente combinadas con las significaciones de los personajes. Incluso hay constataciones parecidas a propósito de combinaciones de la arquitectura –que no es para nada un arte inmóvil, ya que nos movemos en ella y el monumento está compuesto por una serie de formas, relacionadas con nuestra marcha alrededor de ella que se engendran las unas a las otras: ahí, el trozo de música escrito es la catedral.

Remarquemos de paso que, cada vez que hablamos de proporciones, la noción que tenemos no es nunca puramente geométrica, ni está separada de las nociones de sensibilidad, agrado o desagrado. Ante un rectángulo, el espíritu realiza una tentativa de modificación virtual de esa forma: el ojo trata de alargar o recortar uno de los lados y encuentra que ese rectángulo no es el que debería: veis un pequeño sombrero sobre una persona grande, vuestro ojo trata de agrandar el sombrero a falta de poder reducir la persona – y es ahí donde notamos la desproporción.

La famosa *sección áurea* de los Antiguos, de la que tanto hemos oído hablar en algunas épocas y que está representada por la relación 1/1,618, teóricamente debía contar en la construcción de una figura ideal. Pero el ojo no tiene nada que ver con semejantes reglas; si construimos un rectángulo basado en esta relación, el efecto producido está viciado en todos los casos por el hecho de que no vemos el rectángulo, sino más bien su proyección.

Así, el número no juega más que un papel muy modesto para el consumidor, pero ha servido mucho al productor, porque simplifica para él tanto las dudas como los tanteos.

Nótese incluso que el metro del arquitecto, aplicado verticalmente y horizontalmente, es una falsa medida porque nuestro ojo no lo sigue: nos harían falta tres unidades de longitud diferentes que respondieran a nuestros distintos sentimientos de medida según la dirección de las líneas en el espacio, en la altura, en la profundidad, en la longitud. Volvamos al trozo de música donde constatamos una totalidad virtual: en este arte, cada caso particular nos hace sentir la posibilidad de un orden total; cada figura se presenta como una especie de separación en relación a este orden; el trozo oído nos aparece como una especie de molestia de un sistema total; cada una es una manera de separarse del silencio y de volver, como el agua que cae de las alturas tiende a volver a un estado de equilibrio.

¿Diríamos que un cuadro es una obra que no puede ser situada en el tiempo, que una catedral existe únicamente en el espacio, que son fenómenos enteramente simultáneos? Respondo que no: el que está de vuelta lo considera como una utilización de su tiempo –es un conjunto de sensaciones donde el tiempo interviene; la sensibilidad, que nos hace tomar conocimiento del objeto, no existe más que en el tiempo. Así todas las artes pueden, como la música, provocar en el sujeto la misma especie de evolución que media entre una distancia y una vuelta.

La música más pura puede, al mismo tiempo, evocar un paisaje distinto que el suyo mismo, excitar numerosas posibilidades, pasionales, variables con los individuos. Así el músico puede maniobrar todo el ser, y éste proporcionará todos los recuerdos que necesite de su vida para completar el efecto. Incluso, si el músico ha querido actuar sobre la sensibilidad, no se puede prever nada preciso a este respecto; como en una pintura, nada se parecerá aquí a nada humano: el trabajo

del artista, en este caso, se hace enteramente sobre el ser vivo. Pero el artista puede también no querer ejercer acciones de sensibilidad, únicamente excitar los sentimientos *estésicos* (*esthésiques*), es decir, tenerse al efecto de las convenciones más estrictas de su arte –las reglas del juego.

Estas convenciones de las artes son calculadas, e indispensables, para poder añadir las sucesivas sensaciones: sin esto la sensibilidad no es más que una serie de accidentes. Las convenciones son tan necesarias, fundamentales y eficaces en las artes como en las ciencias para perseguir, dentro del universo de posibilidades, un fin particular entre los grupos de sensaciones. Mientras que las sensaciones heterogéneas coexisten en la vida con incoherencia, el hecho de discernir afinidades entre ellas, de percibir y prever sus reacciones recíprocas, sus clasificaciones naturales, ha dado nacimiento a las artes puras.

El juego de las convenciones es una cuestión particularmente importante en poesía: combinar valores de sensibilidad y de significación no es posible más que al precio de sacrificios recíprocos: hay que pagar en valores de significados lo que ganamos en valores de sensación: así llegaremos, por ejemplo, a las inverosimilitudes, pero que cuadrarán con las exigencias de la sensibilidad musical o visual; y, por otra parte, estaremos obligados a hacer un verso poco sonoro para decir algo: los versos no están hechos para decir algo, pero en definitiva a veces lo necesitan.

Un arte puro sería aquel que no abrazaría más que funciones de sensibilidad, excluyendo de sus aplicaciones los hechos de la vida práctica, la cual implica siempre la incoherencia de lo real. Un arte tal tiende a crear un sistema absoluto, o al menos a dar esa impresión, un sistema cerrado y al mismo tiempo más general, que contiene en estado virtual todas las posibilidades.

Ahora bien, puede pasar que el artista, creando en este orden de la sensibilidad pura, vea que cuando quiera hacer una obra de

alguna amplitud, de algún alcance, este arte puro exija, al contrario, el máximo empleo de lo que llamamos inteligencia: es lo que podemos llamar la paradoja del arte puro.

Lo que existe siempre es una presión exterior de incoherencia que se cierne sobre el artista; sitiado por todos estos fenómenos de diversión donde vivimos, le hará falta resistir constantemente por medio de un esfuerzo de pureza, de elección y de voluntad. Así es en el mundo de la física: el químico se agarrará al hecho de preparar un cuerpo puro, preparación que exige un trabajo, una discriminación: ahora bien, mientras que la mezcla es fácil y se realiza ella misma, el fraccionamiento exige un gran gasto de energía. Y así ha sido siempre que hemos querido sacar del universo de los ruidos, el universo de sonidos. Un esfuerzo que debe ser mantenido para pasar de la impureza constante de la vista a la pureza creciente del arte.

Hay que luchar también contra los elementos intuitivos, demasiado humanos, que sin embargo empalman la obra al desorden vital permanente- una obra que no es jamás totalmente pura. Pero habrá eliminado lo más posible las combinaciones del azar; sin duda el azar intervendrá siempre en su composición, pero solo para despertar en el espíritu del músico ese punto de un sistema de sonidos que preexiste a este azar.

15- Viernes 11 de febrero

En el punto en el que estamos de este curso –que no es además una enseñanza en el sentido propio del término, mucho menos una exposición de resultados, sino un examen de problemas hecho desde un punto de vista personal- conviene considerar de nuevo nuestro objeto primero y preguntarnos si lo hemos precisado. Hubiera querido construir una noción nueva. No sé si llegaré.

Hemos partido de esta idea de que la producción de obras del espíritu tenía como condición, sustancia, fuente, término y como alimento, una disponibilidad especial sin objetivo

expresable a la que he llamado sensibilidad.

La acción será objeto de la segunda parte de este curso, la abordaremos el año que viene.

Las producciones de sensibilidad son tan inherentes a nosotros, a lo que nos rodea, que es muy difícil distinguirlas. *Sensibilidad generalizada, tal es el título de lo que quería decir.* Sensibilidad generalizada significa que no se trata solo de fenómenos en correlación con los sentidos. Normalmente, entre las actividades del espíritu, consideramos a parte los hechos de la inteligencia. Pero la distinción entre intelecto y sensibilidad me parece ilusoria cuando es presentada sin precisión; porque, incluso en el caso donde podemos hablar claramente de una separación entre intelecto y sensibilidad, el objetivo mismo es siempre un producto de la sensibilidad. Mientras que el nombre sensibilidad habitualmente no se aplica más que a los fenómenos de los sentidos, he pretendido anexar a este sentido restringido otros ámbitos; de ahí, que el término de sensibilidad generalizada significa que no se trata solo de acontecimientos que se producen en nuestros sentidos, sino de todo lo que se presenta en ciertas condiciones de espontaneidad y de respuesta a una necesidad, a una laguna, a una excitación. En la acepción habitual, la sensibilidad casi no se ocupa más que de fenómenos sensoriales, incluyendo ahí los fenómenos de orden intelectual.

Por otra parte, he insistido sobre las propiedades productoras que parecen de tal importancia que la receptividad puede ser considerada como un caso particular de la noción general de producción de la sensibilidad. Todas las veces que decimos recibir una impresión, esta no es considerada como tal más que porque no es simple, sino producida por una pluralidad de aparatos. Si podemos considerar uno de nuestros sentidos aisladamente, reducido a una sola actividad, distinguiremos difícilmente lo que es recepción de lo que es producción. Nos encontramos entonces en presencia de implicaciones mutuas.

Sobre la retina, por ejemplo, sabéis que algo que no es color funciona para crear algo

que es color; en un momento dado sucede una transformación de una naturaleza completamente desconocida: la luz de los físicos llega al ojo (y ya no puedo decir lo que es esta luz), y se produce un color. La retina recibe ondulaciones, fotones. Una modificación, no me atrevo a decir de qué, sobreviene en el ojo. ¿Cómo representar este hecho extraño? Sabemos, por el fenómeno de complementarios, que el estremecimiento de la retina contribuye a él, pero no de qué manera. Nuestro rojo se transforma en verde. No sabríamos construir una noción simple de todo esto, nunca encontramos más que una correspondencia entre hechos absolutamente heterogéneos.

El problema permanece. Hemos construido algunas ideas para poner un orden en estas cuestiones. El mundo parece constituido de elementos de esta naturaleza. Estos elementos que son nosotros, nos son extraños; y los más extraños son precisamente los que nos parecen más íntimamente ligados a nosotros, placer, dolor. Somos el foco de modificaciones que se distinguen de algo. Y, lleno de sorpresa, ¡este algo se distingue de nosotros! A cada instante, nuestro yo mismo es una especie de respuesta a la heterogeneidad, a la diversidad de la sensibilidad general. Lo he podido comparar al centro de gravedad de un cuerpo hueco, esfera o anillo, noción abstracta, centro que juega un papel esencial y sin embargo no existe. Nuestro yo funcional es de la misma naturaleza a la vez abstracta y existente. Este punto vivo y abstracto, este yo siendo y no siendo, podemos considerarlo a él mismo como una función, la función superior de la sensibilidad. El yo abstracto es producido y reproducido y por ello pertenece a los efectos de la sensibilidad. Así, vemos regresar, antes del conocimiento, en un ser que ha estado dormido, anestesiado, algo que se separa, que es este yo abstracto que pertenece a los efectos de la sensibilidad. Estos lo llenan todo.

Encuentro sensibilidad en todas partes, lo difícil es llegar a definir lo que no es sensibilidad... Habría que investigar las características que se pueden encontrar en

la mayoría de los hechos de sensibilidad. Por ejemplo, pertenece incontestablemente a la sensibilidad todo lo que nos pasa en un tiempo extremadamente breve: se podría decir que estos hechos son indivisibles; contienen bien una excitación o bien una respuesta; pero, en general, no se encuentran en un tiempo indivisible. Desde el momento en el que tenéis conciencia de la correspondencia, siempre heteróclita, entre una excitación y una respuesta, algo nuevo se inserta.

Así mismo, si consideráis un objeto como una duración indeterminada –esta mesa, por ejemplo, de la que sabemos ciertamente que de hecho es una renovación continua, un ballet prodigioso de elementos que son moléculas, átomos, electrones, pero vemos una mesa que se conserva –¿cómo habláis de continuidad de objeto? Aquí interviene algo, debo aportar algo para hacer que la mesa dure. En resumen, el conjunto de objetos que nos encierran en una esfera de percepciones es un conjunto conservado, mantenido de dos maneras, por una energía exterior que no conocemos bien y por los órganos de los sentidos. Nuestra energía de vida se mezcla con ella y otorga a esta energía exterior una sucesión, una existencia consciente. Este conjunto que nos rodea debe ser *llamado mundo exterior*, que yo distinguiría del *medio exterior*, extensión que estudia la física. Este mundo exterior me penetra enteramente: no sé hasta qué punto mi pensamiento forma parte de él.

Si hemos podido asimilar el pensamiento de la vigilia a nuestros estados de sueño (la sensación que se continúa, todo este conjunto, esta esfera cambiante), es que hemos podido encontrar en algunas características de la vigilia, las del sueño. Estamos tentados a asimilar la vigilia a un estado de sensibilidad. Así, esto me lleva a unificar cantidad de cosas bajo esta autoridad de productos de la sensibilidad. Debo llegar ahora a una noción capital pero muy difícil de justificar.

Primero os he dicho que es más difícil hablar de no-sensibilidad que de sensibilidad. Sin embargo hay algunas características que

comúnmente no asociamos a la sensibilidad y que atribuimos bien a la condición física de los objetos, o bien al ámbito intelectual. Investigando las oposiciones a la sensibilidad, encontramos características que se clasifican casi todas dentro del ámbito de las ciencias. Por un lado el cuerpo sólido y por otro la lógica formal constituyen dos buenos contrastes con la sensibilidad.

La ciencia parece haber desarrollado una fobia en lo que concierne a la sensibilidad, en su intento de elaborar la noción de objetividad. Por ejemplo, en los principios mismos de la mecánica, encontraremos lo que se opone a la sensibilidad, caracterizada esta por la desigualdad de la excitación y de la reacción, opuesta al gran principio de igualdad de la acción y de la reacción dado por Newton: la heterogeneidad de la naturaleza entre choque y dolor, y también la inconmensurabilidad entre los dos fenómenos. El signo igual significa en mecánica la homogeneidad de dos términos. Nada parecido en el orden de la sensibilidad. En una acción refleja no existe ninguna homogeneidad entre la sensación de pinchazo y el movimiento de retroceso, más bien una completa inconmensurabilidad. La sensibilidad está igualmente fuera de la conservación, no se preocupa de la duración, mientras que todo lo que respecta a las ciencias se ocupa de la duración y postula la continuidad.

En estas investigaciones sobre la sensibilidad, hemos intentado dar una fisionomía un poco más inteligible a algo que en sí no lo es.

El ser se divide en partes que son verdaderos indivisibles: elemento retiniano, fibra muscular que no puede producir más que un solo tipo de acción. Si consideráis uno de estos elementos orgánicos de la sensibilidad, constatáis el hecho curioso de que, cualquiera que sea la acción ejercida sobre ellos, responden siempre de la misma manera. Son los seres que no han aprendido más que una palabra y responden siempre con esta palabra, unos elementos especializados a fondo y por siempre y que recitan indefinidamente la misma lección, sea cual sea la pregunta hecha.

Ninguna proporción entre el efecto y la causa en el ámbito de la sensibilidad. Aquí la fórmula de “pequeñas causas, grandes efectos” posee un valor constante. Varía además según los individuos y los momentos. Bajo la influencia de un fenómeno particular, que es la atención, nuestra facultad de distinguir entre los objetos parece sufrir variaciones curiosas de potencia: admitimos más o menos impresiones a la vez, y por un tiempo más o menos largo. La atención sería como una lupa que permitiría aumentar la capacidad, variar la especialización de la retina.

Estoy construyendo una especie de mito bajo el nombre de sensibilidad generalizada. Más tarde, quizá, después de este año, abordaré el estudio de la acción aplicada a las obras del espíritu.

*Hemos mantenido las cursivas del texto original.

En el caso de que alguien esté interesado en la traducción al castellano del resto de las lecciones (2, 4, 6, 8, 10, 11, 12, 13, 14, 16) o en la colaboración en su mejora, puede dirigirse a: enbidia.ehu@gmail.com

Para leer la lección inaugural en francés:
http://meatschool.free.fr/R%E9f%E9rences/cours_de_poetique%20PaulValery.pdf
(Visto por última vez, mayo 2014).

CITAR/SE

MAITE GARBAYO MAEZTU

La acción como aparición

Implícito a la acción hay un viraje que va de la concepción tradicional de representación a la de presentación. Propondré el término “aparición” para abordar las prácticas performáticas y de forma especial la irrupción de los cuerpos en el espacio artístico, que comienza a ser patente, fundamentalmente, a partir de la década de los sesenta. Una irrupción que toma una forma distinta, lo cual no quiere decir que esos cuerpos no existieran previamente, sino que cobran presencia en un espacio concreto, en un momento concreto, y sobre todo, de una forma específica, que era inédita hasta entonces en ese contexto, pues no había sido codificada ni interpretada todavía atendiendo a parámetros estéticos.

El concepto de aparición, amplio y sumamente heterogéneo, alude primeramente a la certificación de una presencia. Una presencia que se define siempre en diálogo con una ausencia. La materia, el cuerpo, parecen cobrar existencia atendiendo a la evidencia de su falta, a partir de la cual, hablando en términos psicoanalíticos¹, el sujeto construye su propia realidad. Si el fantasma es una manera de ser del sujeto frente al otro, de aparecer ante el otro, la realidad que el sujeto configura es siempre una fantasmaticación de una supuesta realidad objetiva que se materializa a través del cuerpo.

Al margen de conceptualizaciones dicotómicas de la realidad y del discurso, podría afirmarse que en la aparición está ya implícita la desaparición (y viceversa). En este sentido, la aparición es susceptible de reparar, o al menos revisar, ciertos efectos vinculados a la desaparición. Diana Taylor analiza, desde una perspectiva estética, la presencia de las Madres en la Plaza de Mayo en Buenos Aires como un acto performativo. La forma que toma la aparición (siempre corporal) de las Madres, además de transgredir las prohibiciones que fundan el espacio público dictatorial, “*logra hacer visible la ausencia / presencia de todos aquellos que habían desaparecido sin dejar rastro, sin dejar un cuerpo.*”² El cuerpo de las Madres, su carnalidad, deviene constitutivo de una realidad concreta, y, lejos de instituirse como representación, instaura un espacio de presencia que es sin duda previo a cualquier intento de significación o de interpretación. Su aparición hace visible la atrocidad de la desaparición en ese contexto concreto. Para Taylor, la performance de las Madres llena los espacios públicos de un Buenos Aires vacío por el estado de sitio, y lo llena “*de gente; cuerpos espectaculares, fantasmales, aparecidas figuras que rehusaron permanecer invisibles.*” Los desaparecidos reaparecen a través de una performance que deviene estética y políticamente eficaz.

En el interior de la historia del arte, los cuerpos que “aparecen” a partir de la década de los setenta desbordan la visualidad del campo artístico del momento. Aunque cada puesta en escena de lo corporal pone en juego distintas cuestiones, la idea de hacerse presente es común a todas ellas. El término “aparición” implica que lo que se hace presente es aquello que no estaba previamente, o al menos no de esa forma. La presencia, como puede extraerse de las conceptualizaciones de Hans Ulrich Gumbrecht, compete en primera instancia a aquellas cosas que están en el mundo antes de que se les atribuya un significado, antes de que se vuelvan parte de una cultura.³ Cuando ciertas

prácticas artísticas devienen acontecimiento, y el cuerpo su elemento central, se pone en juego un tipo de presencia desconocida hasta entonces, y por tanto todavía no codificada. Una presencia que hace gravitar estas propuestas artísticas entre su estatus de espectáculo y/o representación y su carnalidad autorreferencial, “real”. La separación entre sujeto y objeto típica del arte tradicional se problematiza, se altera, puesto que la corporalidad, la carnalidad, es anterior a toda interpretación que quien contempla pueda atribuir a lo que acontece. Como señala Erika Fischer-Lichte, esta alteración de la relación entre sujeto y objeto que se da en la performance o arte de acción está estrechamente vinculada con la transformación de la relación entre materialidad y signicidad, entre significativo y significado, pues la corporalidad o materialidad de la acción tienden a prevalecer sobre la signicidad⁴. La obra de arte ya no es simplemente un objeto sobre el que un receptor (sujeto) proyecta significados e interpretaciones: en la acción, la dicotomía sujeto-objeto se trasciende en favor de una intersubjetividad: quienes están presentes en el acontecimiento, se convierten en cierta forma en co-sujetos del mismo, en un momento concreto, en un espacio concreto. Y ese espacio de tiempo en el que prevalecen la materialidad y la corporalidad (presencia de uno o varios cuerpos), posee en sí mismo un grado de independencia con respecto a toda interpretación o dotación de significado que pueda producirse a posteriori.

La aparición está presente en toda actividad estética. En la performance, por su condición de acontecimiento, se genera un presente particular en el que la idea tradicional de representación no tiene cabida. En su lugar, se impone la presentación: la aparición hace de la obra de arte, de la intervención, algo idéntico a sí mismo. Ya Adorno en su *Teoría estética*, al abordar la cuestión de la imagen, afirmaba que “*en tanto que aparición y no en tanto que copia, las obras de arte son imágenes*”⁵. La aparición funciona aquí como elemento de ruptura con la tradición mimética del arte, basada, desde tiempos platónicos, en una dinámica representacional. En su lugar, la imagen pasa a concebirse como presentación, como aparición, como aquello que no existía previamente y cobra, de pronto, existencia. Para Adorno, al ser definido como aparición, “*el arte lleva insertada teleológicamente su propia negación*”⁶. Lo que implica que el arte siempre deviene, se transforma, o, como tal vez señalaría Adorno, es historia. Aunque es obvio que en ningún momento el autor lo analiza en este sentido, parece claro que se introduce aquí, en el devenir, la noción de performatividad, de acto, de repetición: la aparición conlleva un hacerse en cada nueva aparición, un aparecer, cada vez, en formas diferentes, que terminaría por negar lo esencial de la aparición misma, de la acción misma, de la obra.

El aparecer me interesa sobre todo en la medida en la que implica a un cuerpo, cuestión que posee una especificidad muy concreta en el espacio de las prácticas performáticas. Aquello que no es necesariamente visible toma forma en el cuerpo, se encarna en él, aparece a través de él. El cuerpo siempre es performativo: por medio del acto, produce fuera de sí y se produce a sí mismo. En este sentido, el cuerpo, puede concebirse como la encarnación de determinadas posibilidades históricas.

La cita

Hablar de performatividad implica referirse a la noción de “cita”, y a cómo a través de ella se materializan los cuerpos, los espacios, las formas, los discursos, y también aquellos márgenes residuales que son necesarios para que se produzcan estas materializaciones. El concepto de

performatividad desarrollado por Judith Butler es deudor de la filosofía del lenguaje, pero sobre todo de las revisiones derrideanas de la misma, en las que la cuestión de la cita ocupa un lugar primordial. Para Derrida⁷, una cualidad inherente a todo signo es la de poder ser citado: “¿Qué sería una marca que no se pueda citar? ¿Y cuyo origen no pudiera perderse en el camino?” El filósofo critica que la teoría del performativo propuesta por John L. Austin en su libro *Cómo hacer cosas con palabras*, en su empeño por otorgar importancia a la determinación exhaustiva de los contextos en los que opera el performativo (que provocan que éste sea afortunado o desafortunado), obvia el carácter citacional del lenguaje y de cualquier signo hablado o escrito. Para Derrida, “comunicar (si algo semejante existe con todo rigor y en pureza), sería comunicar una fuerza por el impulso de una marca”, lo que indica que ni la comunicación ni el performativo pueden existir sin el signo y sin su carácter eminentemente citacional. El performativo es ante todo acción, no describe o da cuenta de una situación externa a él, sino que actúa, opera; y esta autorreferencialidad (dada siempre por el signo, por la cita) es constitutiva del enunciado performativo y marca una diferencia con respecto al resto de enunciados lingüísticos analizados por Austin. El performativo, produzca o no los efectos que pretende producir, sea afortunado o desafortunado, repite siempre una convención (un signo), y todo parece indicar que no podría existir un performativo exitoso, en el sentido en el que Austin lo propone, que no esté sujeto a esa citacionalidad: “Un enunciado performativo ¿podría ser un éxito si su formulación no repitiera un enunciado «codificado» o iterable, en otras palabras, si la fórmula que pronuncia para abrir una sesión, botar un barco o un matrimonio no fuera identificable como conforme a un modelo iterable, si por tanto no fuera identificable de alguna manera como «cita»?”⁸

Propone Derrida un término clave para profundizar en el análisis del performativo y en las posibilidades críticas a él inherentes: la *iterabilidad*, que surge de la unión entre repetición y alteridad. La palabra da cuenta de la relación indisoluble que existe entre repetición y diferencia, y de cómo toda repetición instaaura siempre una diferencia. La repetición entendida como fórmula que introduce una variable en el interior del lenguaje convencional. La repetición como aquello que erosiona la convención, que propone un cambio de ritmo, una fuga en el núcleo de la representación y la hace devenir presentación. Son numerosos los autores (Kristeva, Deleuze, Butler, Derrida...) que han identificado en las estrategias repetitivas una potencialidad transgresiva que pone en jaque los códigos de comunicación normativos. Esa repetición inherente al performativo se convierte en una táctica crítica de primer orden, pues a la vez que abre una brecha, señala una impureza en el interior mismo del lenguaje y la representación hegemónicas: “Si la repetición existe, expresa a la vez una singularidad contra lo general, una universalidad contra lo particular, un extraordinario contra lo ordinario, una instantaneidad contra la variación, una eternidad contra la permanencia. En todos los aspectos, la repetición es la transgresión. Pone en cuestión a la ley, denuncia su carácter nominal o general, en provecho de una generalidad más profunda y más artística.”⁹

Lo incalculable en el cuerpo

La comprensión de la cita como algo con potencial para producir la diferencia, es lo que permite a Judith Butler analizar cómo opera la materialización de los cuerpos, lo que establece un punto de partida para pensar en la existencia de ciertas posibilidades de re-materialización de los mismos. Para Butler, tanto los sujetos como los actos emergen de procesos de reiteración de una norma o

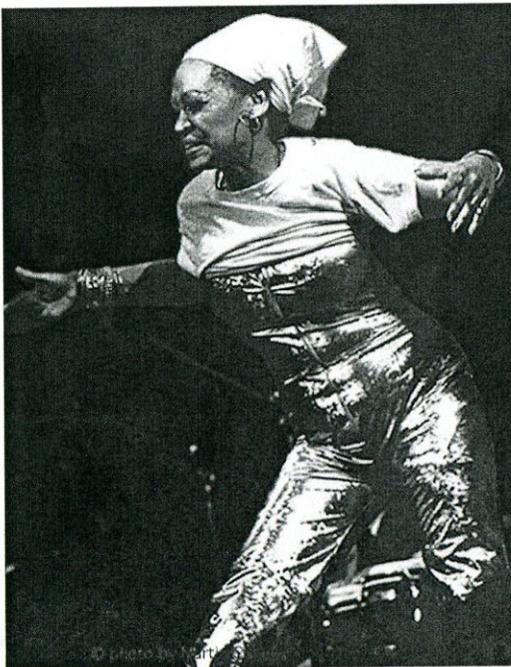
de una serie de normas, y *“la performatividad es el poder reiterativo del discurso para producir los fenómenos que regula e impone”*.¹⁰ La autora aclara que la performatividad no es simplemente una repetición de actos que permanecen idénticos a sí mismos a pesar de su repetición en el tiempo, sino que esa misma repetición, al estar siempre atravesada por la diferencia, permite pensar que quizá la ley podría citarse de forma diferente. Butler señala que *“son las inestabilidades, las posibilidades de rematerialización abiertas por este proceso las que marcan un espacio en el cual la fuerza de la ley reguladora puede volverse contra sí misma y producir rearticulaciones que pongan en tela de juicio la fuerza hegemónica de esas mismas leyes reguladoras.”*¹¹

Dice Butler, en alusión a esa iterabilidad a la que tanto el lenguaje como el cuerpo están condenados, que *“un ‘acto’ es siempre una falla de la memoria”*¹². Si en la memoria está codificada la reiteración de la norma que materializa los cuerpos y los sujetos de acuerdo al imperativo de esa misma norma, en su falla, en su fuga, en la posibilidad de imaginar reiteraciones torcidas y desviadas, es donde podemos vislumbrar procesos de cambio, que quizá terminen dando lugar a materializaciones incompletas. A sujetos, a cuerpos, a actos, a discursos..., que no estén simple y estrictamente determinados por las normas en el interior de las cuáles han sido producidos, aunque sea obvia la imposibilidad de escapar por completo de ellas. Aquí está la posibilidad de la acción, o más bien, la acción como posibilidad, como promesa crítica no teleológica ni determinable, sino sujeta a lo incalculable.

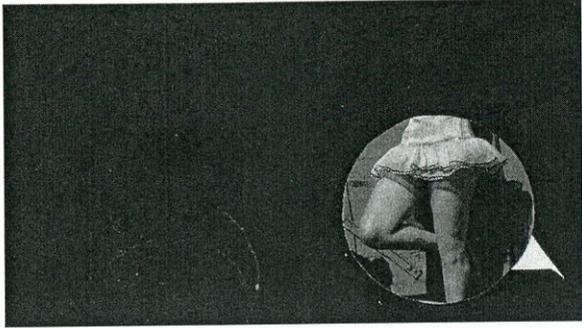
Como constitutiva de realidad, la performance funda un presente concreto (“presentación”) que está igualmente determinado por la citacionalidad y en el que tienen lugar ciertas materializaciones de los cuerpos que integran la escena. En este sentido, las prácticas de acción ofrecen un lugar privilegiado de observación y análisis de esos procesos de materialización/re-materialización de los cuerpos y de las identidades de los que se ha ocupado Judith Butler.

Lo que el concepto de iterabilidad aporta a la acción es un impulso transgresivo, una fuerza propositiva capaz de reinventarse en cada nueva presentación, en cada nueva aparición del (los) cuerpos. La irrupción de lo inédito es siempre inesperada y está condicionada por la capacidad de presentarse de otras formas, de formas que no están fijadas en el interior de la economía de representación dominante.

Pero... si todo aparecer, si todo presentarse está sujeto a la repetición, a la cita de algo que existía previamente, ¿es posible presentarse de formas inéditas, de formas que no estén codificadas? Mas aún, ¿existen formas inéditas? ¿existen formas no codificadas? Llegados a este punto, parece que cualquier intento de avanzar ha de pasar por repensar el concepto mismo de forma. Su genealogía, en el interior de la historia del arte, está marcada por complejos procesos históricos, estéticos e ideológicos que dificultan enormemente nombrar la forma hoy, definirla dentro de las coordenadas del arte contemporáneo de principios del siglo XXI. La oposición ideológica al modernismo inherente a una crítica del arte surgida del posmodernismo y del posestructuralismo ha colocado al formalismo en el punto de mira. Pensar la forma ha devenido una obsolescencia tras la celebrada y en realidad nunca acaecida desmaterialización del objeto artístico, y cuando el término se usa en oposición al “contenido”, parece remitir a una especie de vacuidad no exenta de ciertas connotaciones reaccionarias. El énfasis en la forma se interpreta comúnmente como un estar vacío de contenido, lo que contribuye a mantener una dicotomía y una oposición binaria sinsentido que



Cadena atomista: Lorea (Fito, Txaro, David, Usoa)



hace tiempo que debería haberse trascendido. Peio Aguirre enfatiza la relevancia de la forma como agente transmisor de cambio y subraya que el concepto de forma es imprescindible para un análisis de los modos de producción: “*El reciente énfasis en la politización del arte vía el documentalismo (formas de resistencia, el par arte y revolución, y discurso de la hegemonía y el antagonismo) ha puesto en el olvido la importancia que en todo proceso revolucionario tuvieron los cambios de paradigmas formales. De manera más precisa, éste es un olvido selectivo en el seno de la izquierda artística.*”¹³

La forma, en la cual ya está implícito aquello que algunos se empeñan en aislar para denominar contenido, es una cuestión indisociable de la visualidad y, por tanto, cualquier intento de cambio ha de pasar por un cuestionamiento de la misma. Una panorámica general de la historia del arte revela que toda apuesta vanguardista o experimental ha partido de repensar la forma. La adopción de nuevos lenguajes y formatos permite la apertura de nuevas vías de conceptualización estética. La oposición dicotómica forma/contenido tiende a obviar tanto el valor de la experimentación formal (materializada o no), como la importancia de trabajar el propio medio. Y es que, en última instancia, una propuesta artística ha de ser lo más “revolucionaria” posible en el desarrollo de su propio lenguaje.

Esto no excluye que gran parte de las críticas contemporáneas al proyecto moderno y a su impulso formalista adquieran pleno sentido al calor de los debates surgidos de la posmodernidad, en especial en el interior de una crítica feminista del arte, que por razones obvias ha identificado el modelo moderno y formalista de evaluación artística con un sujeto y con un relato hegemónicos, que han obviado la inclusión de miradas diferenciales para fundar “*el mito de una historia del arte o una crítica del arte “desinteresada”*”¹⁴.

En el formalismo, el cuerpo del artista estaba ausente. La aparición del cuerpo es inseparable de la adopción de nuevos lenguajes y nuevos medios que es característica común de los artistas y las prácticas de acción que surgen a partir de la década de los sesenta.

El cuerpo de los artistas emerge subjetivizado y por tanto politizado, aunque no siempre de forma literal, sino filtrado por la especificidad que deriva del distanciamiento estético. Estos cuerpos que aparecen, que se presentan de otras formas, desafían la concepción del cuerpo utópico, despojado de carne, y con ello desafían un modelo de sujeto, el que Amelia Jones identifica como sujeto moderno. Conceptualizar el cuerpo como el lugar en el que se juega la fragmentación de la identidad monolítica es un rasgo común que comparten muchas de las acciones corporales realizadas en las décadas de los sesenta-setenta, y que adquiere especial relevancia en las propuestas de ciertas mujeres artistas.

Al hilo de lo analizado, todo parece indicar que la cita no excluye la posibilidad de presentarse de otras formas, sino mas bien al contrario, pues en ella está implícito el impulso de cambio, de desvío. El presentarse de otras formas viene dado por la iterabilidad en la que todo lenguaje (y todo cuerpo) están insertos, y se potencia a través del distanciamiento estético que las prácticas de acción posibilitan. Aunque probablemente, si todo está sujeto a la citacionalidad, no existan formas inéditas, la experimentación formal puede dar lugar a presentaciones cuyas formas no estén todavía codificadas y puedan por ello abrir nuevas vías de conceptualización y de análisis crítico.

Volviendo a Butler, podríamos imaginar que en cada nueva presentación se producen materializaciones y re-materializaciones incompletas de aquello que se presenta, que en el caso de la

performance, suele ser el cuerpo. La posibilidad de disidencia formal (atendiendo a los parámetros representacionales del arte, pero también a las representaciones normativas del cuerpo) funda un espacio de posibilidad que está ligado al potencial político de lo incalculable, como un margen que no puede ni sujetarse, ni definirse, ni encasillarse.

Hay algo en el cuerpo que excede al lenguaje. Un exceso, un transgredir el límite del propio lenguaje. Seguramente todo sea lenguaje, y no exista nada fuera de él, o al menos nada fuera de aquello cuya existencia podemos nombrar. Algo de lo incalculable, como aquello que está fijado al cuerpo, y a todo lo que éste tiene de no ordinario, de mutable, de imprevisible, hace que lo que el cuerpo convoca desborde el lenguaje.

La pregunta sería entonces cómo abordar aquello que excede al lenguaje, qué hacer con eso que excede al lenguaje. En este punto, la investigación se topa con una imposibilidad, con una roca no interpretable por el momento, con un no lograr comprender.

Si el cuerpo excede al lenguaje... ¿no excedería también al performativo tal y como ha sido definido y conceptualizado hasta el momento? ¿Sería posible, a través del cuerpo, imaginar incluso un más allá de la performatividad?

¹ Para profundizar en la cuestión de la falta, ver: Lacan, Jacques, "Ideas directivas para un congreso sobre sexualidad femenina", en *Los Escritos de Jacques Lacan*, Escritos 2, Cinco, Paidós, Barcelona, 1995 y *La relación de objeto.(Seminario 4)*, Paidós, Barcelona-Buenos Aires, 1995.

² Taylor, Diana, "El espectáculo de la memoria: trauma, performance y política", <http://performancelogia.blogspot.mx/2007/08/el-espectculo-de-la-memoria-trauma.html> (Visto por última vez, agosto 2013)

³ Ulrich Gumbrecht, Hans, *Producción de presencia. Lo que el significado no puede transmitir*, Universidad Iberoamericana, México D.F., 2005.

⁴ Fischer-Lichte, Erika, *Estética de lo performativo*, Abada Editores, Madrid, 2011, p. 36.

⁵ Adorno, Theodor W., *Teoría estética. Obra completa 7*, Akal, Madrid, 2004, p. 117.

⁶ *Ibid.*

⁷ Derrida, Jacques, "Firma, acontecimiento, contexto", en *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra, 1998, pp.347-372.

⁸ *Ibid.*

⁹ Deleuze, Gilles, *Diferencia y repetición*, Anagrama, Barcelona, 1995, p.53.

¹⁰ Butler, Judith, *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*, Paidós, Barcelona, 2002, p.19.

¹¹ *Ibid.*, p.18

¹² *Ibid.*, p.29

¹³ Aguirre, Peio, “La forma como hecho social”, en *Behar Gorria Primavera Azul* (Catálogo Manu Muniategiandikoetxea), Koldo Mitxelena, Donostia, 2008, p.131.

¹⁴ Jones, Amelia, *Body Art: performing the Subject*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1998, p.4.

“Comenzaremos, pues, poniendo como ejemplos algunas expresiones lingüísticas que no pueden ser subsumidas en ninguna categoría gramatical admitida hasta ahora, excepto la de “enunciado”. Dichas expresiones no son un sinsentido, y no contienen ninguna de esas señales de peligro verbales que los filósofos han descubierto, o creen haber descubierto. Me refiero a palabras curiosas como “bueno” o “todos”, a verbos sospechosos tales como “poder” o “deber”, y a construcciones dudosas tales como la de los enunciados hipotéticos. Todos nuestros ejemplos tendrán, como se verá, verbos en la primera persona del singular del presente del indicativo en la voz activa¹. Se pueden hallar expresiones que satisfacen estos requisitos y que, sin embargo:

A) no “describen” o “registran” nada, y no son “verdaderas o falsas”; y

B) el acto de expresar la oración es realizar una acción, o parte de ella, acción que a su vez no sería normalmente descripta como consistente en decir algo.

Esto dista de ser tan paradójico como puede parecer, o como, no sin mala intención, he tratado de presentarlo. En realidad los siguientes ejemplos pueden parecer decepcionantes.

E.a) “Sí, juro (desempeñar el cargo con lealtad, honradez. etc.)”, expresado en el curso de la ceremonia de asunción de un cargo².

E.b) “Bautizo este barco Queen Elizabeth”, expresado al romper la botella de champaña contra la proa.

E.c) “Lego mi reloj a mi hermano”, como cláusula de un testamento.

E.d) “Te apuesto cien pesos a que mañana va a llover”.

En estos ejemplos parece claro que expresar la oración (por supuesto que en las circunstancias apropiadas) no es describir ni hacer aquello que se diría que hago al expresarme así³, o enunciar que lo estoy haciendo: es hacerlo. Ninguna de las expresiones mencionadas es verdadera o falsa; afirmo esto como obvio y no lo discutiré, pues es tan poco discutible como sostener que “maldición” no es una expresión verdadera o falsa. Puede ocurrir que la expresión lingüística “sirva para informar a otro”, pero esto es cosa distinta. Bautizar el barco es decir (en las circunstancias apropiadas) la palabra “Bautizo...” Cuando, con la mano sobre los Evangelios y en presencia del funcionario apropiado, digo “¡Sí, juro!”, no estoy informando acerca de un juramento; lo estoy prestando. ¿Cómo llamaremos a una oración o a una expresión de este tipo?⁴ Propongo denominarla oración realizativa o expresión realizativa o, para abreviar, “un realizativo”. La palabra “realizativo” será usada en muchas formas y construcciones conectadas entre sí, tal como ocurre con el término “imperativo”⁵. Deriva, por supuesto, de “realizar”, que es el verbo usual que se antepone al sustantivo “acción”. Indica que emitir la expresión es realizar una acción y que ésta no se concibe normalmente como el mero decir algo.”

¹ Esto no es casual: todos ellos son realizativos “explícitos” y pertenecen a esa clase avasalladora que más adelante llamaremos la de los “ejercitativos”.

² En el original inglés se alude a una ceremonia nupcial y se ejemplifica con las palabras “I do” dichas por el novio. J. O. Urmson incluyó allí la siguiente nota: “Austin advirtió demasiado tarde que la expresión «I do» no se usa en la ceremonia nupcial; ya no podía enmendar su error. No hemos modificado su ejemplo porque el error carece de importancia filosófica”. Nosotros hemos reemplazado, aquí y en el resto del libro, los ejemplos referentes al acto de casarse porque los contrayentes no emplean, entre nosotros, expresiones realizativas ni otras que puedan confundirse con ellas. (T.)

³ Menos aún algo que ya he hecho o que no he hecho todavía.

⁴ Las oraciones forman una clase de “expresiones lingüísticas”. Esta clase debe ser definida, según pienso, en forma gramatical. Tengo mis dudas, empero, de que se haya dado ya una definición satisfactoria. Las expresiones realizativas son contrastadas, por ejemplo y esencialmente, con las expresiones “constatativas”. Emitir una expresión constatativa (es decir, emitirla con una referencia histórica) es hacer enunciado. Emitir una expresión realizativa es, por ejemplo, hacer una apuesta. Ver infra lo relativo a “alocuciones”.

⁵ En otras ocasiones usé la palabra “realizatoria” (“performatory”), pero ahora prefiero “realizativa” porque es menos fea, más manejable, y porque su formación es más tradicional.

HECHO NO ACCIÓN

JON OTAMENDI

La central de Lemoniz, una central nuclear que empezó a construirse en 1974 en el homónimo pueblo costero, nunca llegó a entrar en funcionamiento. El proyecto se presentaba como el camino a una supuesta independencia energética de Euskadi para unos, de España para otros, con la construcción de cuatro centrales nucleares. Pero no contó con el apoyo de gran parte de la sociedad que se movilizó en torno a distintas asociaciones ecologistas. En una de estas movilizaciones, que sorprendieron a casi todos por su magnitud, un guardia civil asesinó a una manifestante ecologista, Gladis de Estal, y la organización terrorista ETA dejó tras de sí 6 víctimas mortales: los obreros Ángel Baños, Andrés Guerra y Alberto Negro, el ingeniero José María Ryan, el directivo Ángel Pascual Mújica y el etarra David Álvarez Peña.

El punto final al proyecto lo puso la derogación de energía nuclear de 1984. Con las obras ya acabadas y sólo a falta de poner en marcha la central, esta se empezó a dismantelar dejando como único resultado la mole de hormigón que hoy conocemos.

Esa mole muerta es, por lo tanto, monumento natural a un momento histórico en el que la violencia cogía con facilidad distintas representaciones extremas en España. Un lugar sobre-significado, una vez que se señala.

El trabajo *Luz sobre Lemoniz* (2000), de Ibon Aranberri (Deba, 1969), consistía en crear un espectáculo pirotécnico sobre la inactiva central. La génesis del trabajo incluía una parte importante de gestión que se llevó a cabo a través de la productora Consonni en 1999. Se establecían unos espacios delimitados para el público y se garantizaban las infraestructuras y dotaciones necesarias para poder llevarlo a cabo con la máxima seguridad. Pero el proyecto de Ibon Aranberri no recibió los permisos necesarios y, al igual que la central, quedó paralizado.

En el primer trimestre de 2001, tal y como explica Miren Eraso, “la invitación de *Papers d’Art* a participar en ‘Territoris d’assaig’ le permite a Aranberri trabajar con el concepto de traslación y de adecuación de los proyectos a los diferentes espacios, provocando la reconversión de un proyecto de producción en uno de publicación” (Aranberri, Eraso, 2001: 17). Hace pública, así, dentro del marco de una revista mensual sobre arte, una selección de las imágenes y documentos que había manejado durante la preparación del proyecto junto con una entrevista llevada a cabo por Eraso (entonces directora de la revista Zehar, Arteleku).

Aranberri explica en esta entrevista que tenían “todo menos el permiso de la empresa propietaria” (Aranberri, Eraso, 2001: 18). No era, tal y como aclara el propio autor, que *Luz sobre Lemoniz* entrañara ningún tipo de riesgo deducido de las explosiones controladas sobre una central nuclear inactiva. “Los riesgos no son de tipo físico... la central nuclear de Lemoniz nunca llegó a tener

actividad, por lo que no hay radioactividad, y es a la vez un lugar seguro por su ubicación...” (Aranberri, Eraso, 2001: 18). El riesgo específico del trabajo era la reaparición de una serie de elementos concretos del pasado de la central que, tal y como dice Aranberri, “después de más de 15 años (...) sigue representando una memoria cargada de sucesos trágicos” (Aranberri, Eraso, 2001: 19).

Símbolos nacionalistas, fotografías de movilizaciones, la banda terrorista ETA, logotipos de empresas, la energía nuclear... el proyecto de Aranberri hacía aparecer de nuevo todos estos elementos sin un enjuiciamiento previo. Es probable que eso fuera a lo que Iberduero, empresa propietaria de la central, no quería enfrentarse. Los riesgos no eran de tipo físico, sino que eran los “riesgos mediáticos que todavía este contexto conlleva en el País Vasco” (Aranberri, Eraso, 2001: 18).

A la pregunta de cómo un espectáculo pirotécnico puede entrañar “un riesgo mediático” Aranberri responde que “Los fuegos artificiales son una forma clásica de placer visual y constituyen como consecuencia un acto social. Llevando fuegos artificiales a Lemoniz se da una acumulación de elementos aislados que en su conjunto adquieren un significado concreto. Hay... ..un gran contraste entre la densidad del enclave y la levedad del acontecimiento. Se refuerza lo efímero haciéndolo espectacular.” (Aranberri, Eraso, 2001: 19) “...No se trata de recordar el pasado ni de provocar, sino más bien de rediseñar un espacio lleno de significado” (Aranberri, Eraso, 2001: 18). Vamos a fijarnos especialmente en estas dos últimas afirmaciones del autor.

Creo, en contra de lo que dice, que los elementos no adquirirían un significado concreto, sino todo lo contrario. Y el riesgo que se intuye, y que desde luego parece que intuyeron en su momento las instituciones y la empresa implicada, es que para “rediseñar” ese “espacio lleno de significado” sí que se lleva a cabo un acto de rememoración.

Partiendo de esta idea, y antes de continuar, hay que decir que en el acto de rememoración hay una diferencia importante entre la mera recuperación del pasado y su utilización. Es posible que la primera no pueda darse sin la segunda, pero desde luego la segunda, la utilización, puede darse mucho más allá de la primera. En este trabajo Aranberri está usando el pasado y no deja claro de antemano con qué fin. Esto provoca, provocó, cierta incertidumbre.

Refiriéndose a estos usos de la memoria T. Todorov establece una diferencia interesante entre un uso literal de la misma y uno ejemplar. El primero permanece intransitivo: “subraya”, dice, “las causas y las consecuencias” de ese acto y descubre a todas las personas que puedan estar vinculadas al autor inicial del sufrimiento propio (Todorov, 2009: 33). Así, no se establece una diferencia real entre pasado y presente, que aparecen ligados en la persona a través del afecto, y las circunstancias de dicha percepción quedan insertas en la rememoración, y en la actualidad misma. Todo es un mismo bloque, rígido. El riesgo que entraña esta literalidad de la memoria es bastante claro. Un inmovilismo, una imposibilidad de cambio, una cristalización que sólo genera violencia. Un riesgo tanto personal como político. A esa literalidad Todorov opone un uso ejemplar de la memoria. En esta ejemplaridad, “sin negar la singularidad propia del suceso”, se decide hacer uso de él

para utilizar ese recuerdo como modelo útil a la hora de comprender situaciones nuevas (Todorov, 2009: 33). Para esto es necesario coger distancia respecto de la afección propia y tratar de reconocer los rasgos esenciales de esa experiencia. Y dice: “Es entonces cuando nuestra conducta deja de ser privada y entra en la esfera pública... ..El pasado se convierte por tanto en principio de una acción para el presente” (Todorov, 2009: 33).

Esta explicación de los usos de la memoria puede ser un comienzo interesante para el estudio de este trabajo de Aranberri. Pensar que *Luz sobre Lemoniz* pone en jaque los afectos de nuestra memoria política reciente, ante un posible uso modélico de los hechos, puede dar razón a esa incertidumbre, a esa holgura, que pudo desembocar en la no obtención de los permisos para llevar a cabo la acción. Pero aún no aclara el motivo por el que este proyecto, no habiendo sido hecho, encuentra su sitio en el espacio público del arte.

Hay sin duda, en ese funcionar ejemplarizantemente, un valor, pero eso no implica que sea necesariamente arte. Todos “literalizamos” y “ejemplarizamos” sin parar en un frágil equilibrio. *Luz sobre Lemoniz* es más específico que todo eso. No puede entenderse simplemente como una rememoración modélica ya que aquí no se neutralizan las afecciones, sino que se desestructuran los elementos del relato en el que esas afecciones tienen lugar. No se modeliza el hecho, sino que se desarticulan los elementos que lo constituyen. Al negar la jerarquía de esos elementos, al saltarse la gramática de los distintos discursos que explicaban los hechos, se define, tal y como dice el propio artista, “un espacio propio del significado” pero no, como hemos dicho antes, para “un significado concreto”, sino para su significación. Esa apertura del signo puede ser entendida como lo que Barthes llama un sistema semiológico segundo, que es, según el mismo autor, un modo concreto de significación; la del mito (Barthes, 1980: 174).

Lo que era una foto de prensa, documento de un acontecimiento puntual del pasado, ahora es material de otro tipo; elemento de un trabajo artístico. Elemento de un conjunto nuevo cuyo sentido será nuevo. Pero esa novedad no es total. Lo que antes era signo ahora es significante de otro sistema (segundo). Y ese signo (ahora signo-significante), esa foto de prensa, ese documento testimonial, arrastra consigo algo de lo que ya era y queda a la espera de lo que aún no es (en ese segundo sistema). Es decir, su nueva posibilidad se apoya totalmente en su anterior participación en el significado (otro) (Barthes, 1980: 172). Esto es importante. La foto en ningún momento deja de ser foto. Pero antes era foto testimonio, y ahora es foto-elemento-arte. Ese cambio no implica un borrado total de su anterior ser, si no sería simplemente otra cosa. Cambia en parte, y en parte mantiene las características de su origen.

En el caso concreto de este trabajo, por ser arte, nos resulta especialmente importante esta consideración desde un punto de vista plástico. La foto se apoya en la factualidad de su anterior sistema, donde no había duda de su ser y dota, a ese estado nuevo de inconclusión, del carácter de realidad que antes tenía a favor de la representación. En su nueva apariencia, en ese no ser lo que era hasta el instante antes de ser elementos de este conjunto, radica la plasticidad. Es materia en

otra forma. Lo que nos dice tres cosas. Que estos materiales existen por sí mismos, es decir, que hay en ellos un principio de verdad que les dota de existencia; que se pueden alterar al ponerlos en relación; y lo más importante para nosotros, que esas transformaciones se pueden detener en un instante. Que se pueden fijar, hacia la permanencia. Y es en esa permanencia donde la experiencia de este trabajo se vuelve potencia.

Pensemos en la escultura del niño de la espina. No conocemos el original, pero si muchas de sus réplicas, alguna en mármol. Según el relato que en algún momento se ha unido a esta representación ese niño se quita la espina del pie porque el encargo que le había hecho correr también le había hecho no parar. Porque hasta que cumplió con todos no tuvo tiempo de cumplir consigo mismo. Este es más o menos el mensaje más o menos moralizante. Y es desde luego una referencia hacia lo político. Pero este relato del niño de la espina no parece justificar suficientemente la existencia de la escultura, ni la de todas sus réplicas. Lo narrativo ya se ha dado en este texto, y se da mejor aún en los relatos que lo recogen. Si su sentido fuera el relato no habría diferencia entre un San Jorge de Rubens o uno de Ucello. Entonces ¿qué es lo específicamente propio de esa figura? Su presencia. Se podrían referir algunas características fundamentales: estabilidad, posición, forma... pero el niño de la espina es ante todo un niño de mármol. El mármol de una estatua no es el mismo mármol que el de una encimera. No es el mismo mármol que el bloque de origen, ni el mismo que el mineral. El mármol de esta estatua es mármol niño. Mármol carne niño. La carne de este niño no tiene células, no enferma, no muere. Delante de él me sobrevive. Me está sobreviviendo. Me preexisten sus siglos de existencia. Mi tiempo se escala sobre una referencia de lo humano mucho mayor que a la que acostumbro, mucho mayor de la que obtengo de mi realidad cotidiana. Es otro tiempo. Este niño mármol detenido justo antes, justo después, ha sido hecho. Toda su superficie, y es importante remarcar el “toda”, ha sido hecha. Es una decisión mantenida: por un artista, por un motivo, por una sensibilidad, por una técnica, por un contexto, un momento cultural; y conservada, por una historia, por un deseo, por un sentido político. Delante de esa piedra no necesito entender nada. Es un niño detenido en un instante que representa a todos los niños, a todos los cuerpos, a todos los movimientos y a todos los instantes. Eso es para mí político, y es arte.

Y ¿qué diferencia hay entre interpretar el trabajo de Aranberri como una treta semántica o mediante la analogía con esta escultura? La sensibilidad. Que la técnica será una u otra pero la intención es más hacia una sensación de verdad primera, pre-semántica, que hacia una construcción mítica, o una recuperación de la memoria.

Podría ser prejulgado como un trabajo de documentación, un artículo, un espectáculo de entretenimiento... pero no es así como *Luz sobre Lemoniz* llega a ser objeto del tratamiento que se le da, que se le ha dado, en el espacio público. Y esa existencia, guste o no, es un hecho.

En Aranberri esa recopilación de datos que parece ser *Luz sobre Lemoniz* deviene de algo anterior que es necesariamente de origen sensible. Un interés por el mundo, suyo. Una percepción de realidad que busca quedarse.

Desde su deseo de conocer planteó, planeó, una intervención en la realidad que devolviera, que desvelara, algo más que lo acordado. Hizo todo lo posible por concretarlo pero la empresa propietaria de la central no dio su permiso. Esa es también parte de las condiciones de realidad del trabajo, de la manera de este de aparecer. No se hizo el espectáculo pirotécnico, pero se hizo la publicación, y esa traslación fue coherente con su sensibilidad respecto de su deseo de conocer. Es esto último, el deseo, la coherencia, la obstinación, la que empuja a ese algo más, inaprensible, incomprensible, del arte.

En arte es esa obstinación la que empuja a las cosas hasta ese límite de su posibilidad.

Lo que este trabajo en su quietud, en su aparecer arte, permite, no es sólo un enunciado, ni siquiera un nuevo enunciado, es un cambio de régimen. Es algo realmente nuevo. Una nueva constitución de realidad. Puede que lo más político del arte sea su fuerte carácter apolítico. Su poder “individualizador”, singularizador, hacia el sujeto. Pero no hay que olvidar nunca que ese espacio ganado para la sensibilidad propia que es el arte se gana a través de lo común.

Cuál fuera el tema, cuál el motivo, le son completamente indiferentes a este hacer del arte. No al hacer artístico, pero sí al hacer del arte. El hecho artístico está dándose en cada sujeto que se le aproxime honestamente. Donde honestidad tiene que ver con un deseo profundo de verdad. Y ese deseo puede aparecer como algo ideológico o como algo alegre y sencillo, vital. Directo. Intuitivo. Amoroso. Esto último sí que es revolucionario. Sin estrategias, sin manipulaciones, sin ninguna forma de violencia. Sólo poder arte. Poder hacer. Un acto de poder futuro.”

Aranberri, Ibon. Eraso, Miren. *Territoris d'assaig. Papers d'art*. Girona: Edit. Fundació Espais. Primer trimestre de 2001. 17-29.

Aranberri, Ibon. Dossier de prensa del proyecto *Luz sobre Lemoniz*, Edit. Consonni. 2000 [en línea] <http://www.consonni.org/produccion/index.asp?id=11> [consultado: 1 octubre del 2010]

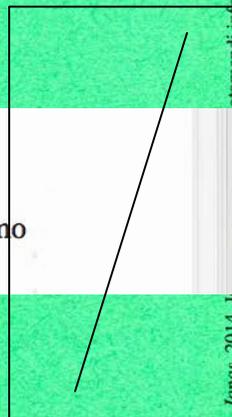
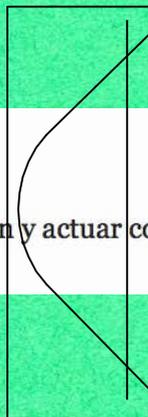
Aranberri, Ibon. *No trees damaged*. (Cat. Exp.) Bilbao: Edit. Sala Recalde, Bilbao. 2003.

Barthes, Roland. *Mitologías*. Ed. Siglo XXI de España, 1980. 214 p. ISBN 978-84-323-1320-2.

Todorov, Tzvetan. *Los abusos de la memoria*. Ed. Espasa libros, 2008. 62 p. ISBN 978-84-493-2861-9.

Acción, Acto, Actividad

1. "Hay que pensar como hombre de acción y actuar como hombre pensador." (H. Bergson)



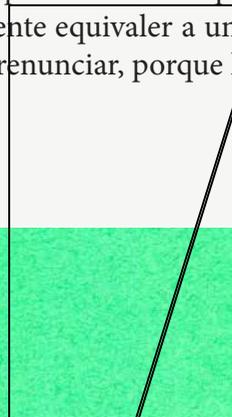
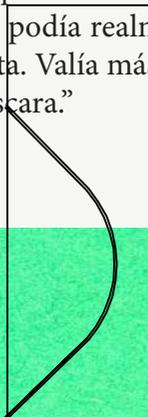
otomartel@info
Luzas, 2014, J

"En el prólogo de la película de Godard "El Rey Lear", un contestador automático reproduce los insistentes mensajes de los productores (Sony) exigiendo al director su sumisión a las condiciones "reales" (económicas) de la ejecución del film. Un último y amenazante mensaje clama con despersonalizada voz: "Señor Godard: ¿Cuáles es su respuesta?". Un instante de silencio y la voz del director: "Acción!". Comienza la película."

(Texto de Txomin Badiola para el catálogo de la exposición de Ángel Bados en ARSenal en 1996)

"Hacer. Hacer algo, hacer el bien, hacer pis, hacer tiempo, la acción en todas sus barajas. Pero detrás de toda acción había una protesta, porque todo hacer significaba salir de para llegar a, o mover algo para que estuviera aquí y no allí, o entrar en esa casa en vez de no entrar o entrar en la de al lado, es decir que en todo acto había la admisión de una carencia, de algo no hecho todavía y que era posible hacer, la protesta tácita frente a la continua evidencia de la falta, de la merma, de la parvedad del presente. Creer que la acción podía colmar, o que la suma de las acciones podía realmente equivaler a una vida digna de este nombre, era una ilusión de moralista. Valía más renunciar, porque la renuncia a la acción era la protesta misma y no su máscara."

(Rayuela, Julio Cortazar)



Reproducimos aquí dos páginas de la revista semestral *Index* n° 0, editada por el Museo d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), en otoño de 2010.



Zoom

LA FUERZA DEL ARTE. SIETE TESIS

Christoph Menke

Catedrático de filosofía, especialista en ética y estética, profesor en la Universidad Goethe de Frankfurt. Autor de las obras *La soberanía del arte: la experiencia estética según Adorno y Derrida* (1997) y *Spiegelungen der Gleichheit* (2000).

atrae los anillos de hierro, sino que les comunica la fuerza para que estos actúen como la propia piedra magnética y atraigan otros anillos». «Así, la musa inspira primero a unos, y a estos se les añaden otros en serie, inspirados por los primeros.» La totalidad del arte es un conjunto de transmisión de fuerzas. La fuerza de la inspiración, del estar fuera de sí, se transmite al artista, al espectador, al crítico, «hasta que este se siente inspirado, alcanza la inconsciencia y la razón deja de habitar en él».

4. De esta percepción de la fuerza del arte deduce Sócrates que el arte debe ser desterrado de la ciudad, pues esta última se funda en la razón. Desde un comienzo han existido dos maneras opuestas de defender el arte frente a esa conclusión. Una defensa proclama que el arte es una práctica social. Afirma, frente a Sócrates, que no es cierto que en el arte actúe una fuerza que exalta de tal manera que hace perder la conciencia. Antes bien, en el arte —en su arranque, acogida y valoración— actúa una capacidad adquirida socialmente; el arte es un acto de subjetividad práctica. Ese es el sentido de la «poética» concebida por Aristóteles como *poiétique* (Valéry): una teoría del arte como realización, como ejercicio de una capacidad que el sujeto ha adquirido mediante la educación, es decir, mediante su socialización (o disciplinamiento), y que entonces está en disposición de ejercer conscientemente. Frente a ella se halla, desde el inicio, otra manera de pensar el arte, que el siglo XVIII bautizará con el nombre de «estética». Esa reflexión «estética» del arte se basa en la idea de que en el arte se despliega una fuerza que conduce al sujeto fuera de sí, tanto hacia atrás como más allá de él; una fuerza que es, en definitiva, inconsciente: una fuerza «oscura» (Herder).

5. ¿Qué es la fuerza? La fuerza es el concepto estético opuesto a la capacidad («poiética»). «Fuerza» y «capacidad» son los nombres

1. En la era moderna nunca había habido tanto arte como ahora, ni había tenido este tanta visibilidad, presencia e influencia en la sociedad. Hasta ahora, el arte nunca había sido hasta tal punto un elemento del proceso social, una pieza más de entre las muchas formas de comunicación que constituyen la sociedad: una mercancía, una opinión, un conocimiento, un juicio, una acción.

Nunca antes en la era moderna ha sido la categoría de lo estético tan central para la concepción cultural propia como en la época contemporánea, aquella que en su ardor inicial se dio el nombre de «posmoderna» y que ha ido evolucionando, cada vez más, hacia la idea de una «sociedad de control» posdisciplinaria (Deleuze). Del mismo modo, nunca hasta ahora había sido lo estético, hasta tal punto, un simple instrumento para el incremento de la productividad.

La ubicua presencia del arte y la importancia central de lo estético en la sociedad van unidas a la pérdida de lo que propongo denominar como su *fuerza*. Es decir, a la pérdida del arte y de lo estético como fuerza.

2. No es posible eludir esta situación tratando de plantear el arte y lo estético como medios de conocimiento, política o crítica opuestos a su absorción social. La concepción del arte o de lo estético *como* conocimiento, *como* política o *como* crítica solo contribuye a hacer de ellos un simple elemento de comunicación social. La fuerza del arte no consiste en ser conocimiento, política o crítica.

3. En su diálogo con el rapsoda Ion, Sócrates definía el arte como una excitación y una transmisión de fuerza: la fuerza de la exaltación, del entusiasmo. En primer lugar, la musa aviva esa fuerza en los artistas, y después estos la transmiten a través de sus obras a los espectadores y críticos, igual que un imán que «no solamente

de dos formas contrapuestas de entender la actividad artística. Una actividad es la realización de un principio. La fuerza y la capacidad son dos formas opuestas de entender el *principio* y la *realización* de este.

Tener *capacidad* significa ser un sujeto; ser sujeto significa poder hacer algo. Lo que puede el sujeto es lograr algo, llevar a cabo alguna meta. Tener capacidad o ser un sujeto quiere decir poder lograr que una acción tenga éxito mediante la práctica y el aprendizaje. Poder lograr una acción quiere decir, a su vez, poder repetir una forma general en una situación nueva y particular. La capacidad implica repetir la forma general, que es la forma de una praxis social. Entender la actividad artística como ejercicio de una capacidad significa, por tanto, entender esa actividad como una acción en la cual un sujeto realiza la forma general, reflejo de una praxis social; significa entender el arte como praxis social y el sujeto como participante en ella.

Las *fuerzas*, como las capacidades, son principios que se hacen realidad en las actividades. Pero las fuerzas son la otra cara de la capacidad:

— Mientras que las capacidades se adquieren mediante la práctica social, los seres humanos ya disponen de fuerzas *antes* de ser adiestrados como sujetos. Las fuerzas son humanas, pero presubjetivas.

— Mientras que las capacidades de los sujetos se ejercen mediante un autocontrol consciente, las fuerzas operan *por sí mismas*; su funcionamiento no está dirigido por el sujeto, y este no es, por lo tanto, consciente de ellas.

— Mientras que las capacidades hacen realidad una forma general predefinida socialmente, las fuerzas son *formadoras*, y, por lo tanto, *carecen de forma*. Las fuerzas modelan formas y remodelan nuevamente cada una de las formas que han modelado.

— Mientras que las capacidades están orientadas a lograr algo, las fuerzas no tienen ni meta ni medida. Las fuerzas operan en el *juego*, en la generación de algo que ellas ya han superado.

Las *capacidades* hacen de nosotros sujetos que pueden par-

7.

Por eso el arte no es un aspecto de la sociedad. No es una praxis social, porque la participación en una praxis social tiene la estructura de la acción, de la realización de una forma general. Y por eso en el arte, en la producción o en la recepción del arte, no somos sujetos. Porque ser sujeto quiere decir realizar la forma de una praxis social. El arte es más bien el territorio de una libertad, no en lo social, sino de lo social; la libertad de lo social en lo social. Cuando lo estético se convierte en una fuerza productiva del capitalismo posdisciplinario se lo despoja de su fuerza; porque lo estético es activo y tiene efectos, pero no es productivo. Sin embargo, lo estético es asimismo desposeído de su fuerza cuando ha de dar forma a la praxis social opuesta a la productividad desenfrenada del capitalismo; porque lo estético es liberador y transformador, pero no es práctico. Lo estético como «desencadenamiento total de todas las fuerzas simbólicas» (Nietzsche) ni es productivo ni práctico, ni capitalista ni crítico.

En la fuerza del arte está en juego nuestra fuerza. Se trata de la libertad de la figura social de la subjetividad, ya sea de la subjetividad productiva o de la práctica. En la fuerza del arte está en juego la libertad.

Este artículo es un extracto del libro de Christoph Menke, *Kraft. Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie*, 2008.

ticipar eficazmente en las prácticas sociales y reproducir la forma general de las mismas. En el juego de las *fuerzas*, somos presubjetivos y suprasubjetivos: agentes que no son sujetos, seres activos no conscientes, seres inventivos sin finalidad.

6. El pensamiento estético describe el arte, como Sócrates, como un territorio de despliegue y transmisión de fuerzas. Pero el pensamiento estético no solo valora esto de forma distinta a Sócrates, también lo entiende de otra manera. Según Sócrates, el arte es *simplemente* la estimulación y la transmisión de fuerza. Pero así no existe arte. El arte es más bien el tránsito *entre* capacidad *y* fuerza, entre fuerza y capacidad. El arte consiste en la divergencia entre fuerza y capacidad. El arte consiste en un poder paradójico: poder, no poder; ser capaz, ser incapaz. El arte no es ni siquiera solo la razón (*Vernunft*) de las capacidades, ni el mero juego de la fuerza. El arte es el instante y el lugar del retorno desde la capacidad a la fuerza, del surgimiento de la capacidad desde la fuerza.

Fuerza: Un concepto fundamental de la antropología estética interpreta la estética moderna como una teoría de la «fuerza». Para ello, demuestra que la filosofía moderna arranca de la estética por partida doble, de dos formas diferentes e incluso opuestas: en cuanto estética del sujeto y de sus «capacidades», y en cuanto experiencia y teoría de la fuerza, que concibe la estética como un juego de la imaginación. La fuerza distingue la naturaleza estética del ser humano respecto del elemento cultural de las prácticas adquiridas socialmente. «Fuerza» es el concepto de una diferencia –diferencia entre naturaleza y cultura, entre humanidad y subjetividad, entre juego y práctica–, diferencia que posibilita la libertad. «La última palabra de la estética es la libertad humana.»

Acción es el tercer número de una serie de 4 revistas editadas por el grupo de investigación *Envidia* gracias a la ayuda del Vicerrectorado de Investigación de la UPV/EHU.

Editores del nº3:

Lorea Alfaro
Txaro Arrazola
Fito Ramirez-Escudero

Diseño:

Lorea Alfaro

Colaboraciones / Textos:

Maite Garbayo Maetzta
Jon Otamendi

Pág. 16/17:

Collage “atomista”, realizado en base a las aportaciones de los miembros del grupo *Envidia*: uno de los participantes envía a todos los demás una imagen, a la que cada uno de ellos responde con otra.

Pág. 27:

Intervención de Jon Otamendi. Dibujos:
Jonas y Catenaria.

Versión on line:

http://issuu.com/envidia/docs/envidia_n__3_accion

Mayo, 2014.

Envidia



IKERKETA TALDEA:

Lorea Alfaro
Txaro Arrazola
Gentz Del Valle
Joseba Eskubi
Usoa Fullaondo
Iñaki Imaz
Txemi Mediero
Fito R. Escudero
Alberto Rementeria
Rita Sixto
Dani Tamayo