

LA AUTODESTRUCCIÓN DE LA ESTÉTICA

Gustavo Luna López*

Resumen

Desde su surgimiento como subdisciplina filosófica, la estética no ha dejado de generar controversia, sin que hasta ahora se haya logrado un consenso sobre sus métodos, sus objetivos o sus criterios de fundamentación; desde finales del siglo XX ha entrado en crisis por una especie de “inflación” no solamente en las definiciones del término, sino sobre todo en sus campos de aplicación. Las artes no son ya el ámbito restringido de sus debates, y eso está conduciendo a su autodestrucción, a su obsolescencia como criterio de evaluación e interpretación del arte. La crisis ha llegado de diversas partes: la categoría de lo bello como principio de discriminación (sea objetivo, *v.g.*, en los principios formales; sea subjetivo, *v.g.*, en la recepción sensible); la categoría de “arte” para distinguir qué lo es y qué no; la crítica de sus políticas en la legitimación de la producción simbólica y de su propia definición; incluso se cuestiona lo que aporta a la construcción de la historia del arte. Platón propuso el demiurgo como alegorista cosmológico: él reprodujo el orden de las ideas en la apariencia sensible y con ello nos condujo al engaño –tan efectiva fue la copia que hizo de la eternidad–, y la reproducción del valor simbólico se acerca cada vez más a la *imagen* de la cosa estetizada (embellecida en (la) apariencia), que el sujeto contemporáneo no puede sino sucumbir al *sex appeal* de lo inorgánico –*pase* Benjamin–. Si todavía en Kierkegaard parecía posible superar el estadio estético de la existencia a través del salto al abismo de la fe (que *él* mismo nunca pudo *dar*), *actualmente* la fe se ha vuelto fetichismo y el salto se ha consumado *qua* evento artístico (*Kunst-Ereignis*) *de la apariencia*. ¿Qué opciones tiene el sujeto contemporáneo si la apariencia sensible del objeto *parece* triunfar sobre su capacidad crítica?

Palabras clave: Estética. Arte. *Sex appeal*. Imagen. Estetización. Fetichismo.

Abstract

Since its emergence as a philosophical sub-discipline, aesthetics has not ceased to generate controversy, and until now a consensus has not been reached on its methods, its objectives or its criteria for a starting point; since the end of the 20th century, it has entered a crisis due to a kind of “inflation”, not only in the definitions of the term but, above all, in its fields of application. The arts are no

* Profesor-investigador de la licenciatura en Estudios e Historia de las Artes del Colegio de Arte y Cultura de la Universidad del Claustro de Sor Juana. Correo: gluna@elclaudio.edu.mx.

longer the restricted sphere of its debates, and this is leading to its self-destruction, to its obsolescence as a criterion for the evaluation and interpretation of art. The crisis has come from various items: the category of the beautiful as a principle of discrimination (whether objective, *e.g.*, in formal principles; or subjective, *e.g.*, in sensitive reception); the category of “art” to determine what is and what is not; the critique of its policies in the legitimation of symbolic production and of its own definition; even questioning what it contributes to the construction of art history. Plato proposed the demiurge as a cosmological allegorist: he reproduced the order of ideas in the sensible appearance and with this he led us to deceit—so effective was the copy he made of eternity—, and the reproduction of the symbolic value comes ever closer to the *image* of the aestheticized thing (embellished in (the) appearance), so the contemporary subject cannot but succumb to the *sex appeal* of the inorganic—*pace* Benjamin. If in Kierkegaard it still seemed possible to overcome the aesthetic stage of existence through the leap of faith (which he himself was never able to *make himself*), *today* faith has become fetishism and the leap has been consummated *qua* artistic event (*Kunst-Ereignis*) of *appearance*. What options does the contemporary subject have if the sensible appearance of the object *seems* to triumph over his critical capacity?

Keywords: Aesthetics. Art. Sex appeal. Image. Aestheticization. Fetishism.

* * *

Estado del arte

En las últimas décadas hemos experimentado toda clase de denuncias sobre el estado actual del arte, desde la condición postmoderna (Jean-François Lyotard) y las denuncias patéticas de la corrupción de la modernidad (Gilles Lipovetsky, Jean Baudrillard, Zygmunt Bauman, Slavoj Žižek) hasta el fin del arte o el abuso de la belleza (Arthur Danto), los manifiestos contra el bienalismo (Fernando Castro Flórez), los divorcios (Guy Debord) y las reconciliaciones (Nicolas Bourriaud). Lo que aún no queda claro es cómo tratar, cómo tomar posición frente a esas pavesas en la estética ni de dónde proviene esa sensación, esa impresión sensible de agotamiento y descomposición. Así pues, es urgente examinar las prácticas artísticas contemporáneas en el marco de una serie de teorías estéticas que permitan describir las transformaciones en las estrategias de producción y su valoración artística de acuerdo con criterios, a fin de que sea posible repensar el estado actual del arte contemporáneo *situado* en cuanto tal.

El momento que vive el arte contemporáneo es una paradoja: natural y espontáneamente se reproduce *de la forma más completa o pura* en su

autogénesis automatizada, de tal manera que hace de sí una *reproducción técnica isomórfica* que se complace en sí misma (en la que *finje* crear al *con-formarse* con el acto de la reproducción). La obra de arte, convertida en *allegoresis*, no alcanza ya la máxima perfección –no hay ya “obras maestras”–, pero sí alcanza *cierta* belleza cuando en sí misma es *isomórficamente* perfecta en pleno acuerdo con su reproducción técnica. Cuando se reproduce técnicamente, el mito se vuelve rito y la *reproducción* (léase: la repetición de su *epifanía*), mecánica: *apó mejanés*¹. Pura ceremonia, ademán afectado, digámoslo ya sin más: *puro formalismo*. Pero ¿es el arte contemporáneo *en todo caso* un puro formalismo?

En todo caso, cuando el arte llega al puro formalismo, al endurecimiento –por la rigidez mecánica– de las prácticas creativas (en verdad, reproductivas) que *con-forma* el mundo en un modelo estático (un estilo), se ve obligado a repensarse a sí mismo y a replantear su creatividad. Sin embargo, en cuanto *evento artístico*, el arte ha de ser espacio-temporalmente ubicado en su contexto; esto es, que es urgente establecer criterios de valoración del arte contemporáneo que les sean igualmente contemporáneos, no por aversión al anacronismo sino por mor de la objetividad, de la objetualidad que le corresponde –eso permitiría saber si hay en él *un estilo*–.

Ahora bien, ¿cómo representar esa falta de compromiso, esa infidelidad, ese escándalo que parece ser –para algunos– el arte contemporáneo?, ¿cómo hablar de lo finito, lo contingente, lo incomprensible de sus relaciones tácitas?, ¿cómo aceptar lo arbitrario, lo superficial, lo banal, lo absurdo, lo vulgar, lo idiota, lo egoísta de su actitud profana?, ¿cómo comprender aquello que carece de unidad (porque es abierto e indeterminado), de consistencia espacio-temporal (por ser finito, contingente y caprichoso), de fundamento (porque no tiene razón de ser ni justificación), de objetividad (porque se constituye en la relación con la cosa misma)? Fuera de todo artificio poético, la única pregunta fuerte o dura que hacer al arte contemporáneo no es, irónicamente, cómo justificarlo –pues ya está ahí, ocurriendo– sino cómo comprenderlo en sus propias palabras, en sus acciones, en sus manifestaciones *críticas* –más allá del gusto y de las ideas recibidas acerca de lo que el arte “debería” ser–.

En efecto, lo que aquí se entenderá por *arte contemporáneo* está en *estado crítico* permanente: se critica a sí mismo, a veces de forma seria, a veces irónicamente; avanza un poco y se detiene, regresa a estadios previos y se repite a sí mismo, luego da saltos que lo colocan al borde del abismo (su disolución en pura mercancía, en autocomplacencia inocua, en apología de

¹ Es la expresión griega para el latinismo, más popular, [*deus*] *ex machina*.

la técnica, en dispositivo estetizante), y de pronto está de nuevo proponiendo salidas críticas –hasta la violencia– a las crisis que él mismo está *provocando*.

Esa situación crítica permanente del arte contemporáneo (mientras dure) no es nueva, la viene arrastrando prácticamente desde que se pensó a sí mismo como artificio, no como mentira, pero sí como engaño, como ficción reconocida, aceptada e incluso deseada, buscada, fruida. Basta con rastrear un poco ese pasado del arte como estrategia de reproducción simbólica; por ejemplo, en Simónides de Ceos y en Platón, para constatar que ya desde aquel entonces el acto creativo (al que los griegos llaman *poiesis* y, *malgré lui, tejné*), la producción simbólica era una estrategia semiológica de sustitución de objetos por signos –dando así origen a la interpretación–.

También resultaría sin duda ilustrativo identificar algunos de sus cambios más radicales, como el que ocurre en la transición (histórica sí, pero quizás no localizable) del arte renacentista al barroco, cuando la belleza ideal se volvió carne y sangre y los principios de composición formal que se mantenían ocultos en la representación se volvieron el tema mismo de la figuración artística. Esos cambios permiten reconocer cómo es que se volvió una exigencia, tanto para la teoría del arte como para la producción artística, buscar categorías de descripción ajenas al clasicismo (unidad, proporción, armonía, *concinntas*, organicidad; en suma, belleza).

Otro objetivo muy importante de este proyecto tiene que ver con dos estrategias que podríamos considerar complementarias. Por un lado, cuando Kierkegaard explora los estadios de la existencia, deja ver la dificultad del salto a la fe que le permitiría sobrepasar el estadio estético hacia el religioso: sin esa confianza ciega en la trascendencia (esto es, falta de fundamento), resulta *prácticamente* (esta expresión no es expletiva) imposible renunciar a la estética, cuya singladura parece insuperable. Por otro lado, la estética contemporánea ha dejado atrás el ámbito del arte y se ha vuelto difusa (Francalanci, 2011, p. 15)², de modo que la encontramos en toda clase de prácticas (sean artísticas o no), esto es, se ha vuelto omnipresente, ubicua. Así pues, la preeminencia del estadio estético es ya ahora pregnante en toda clase de prácticas culturales y, por tanto, es muy difícil para el sujeto contemporáneo seguir buscando un arte aurático –*pace* Benjamin–, al que explícita y hasta cínicamente ha renunciado en favor de una experiencia efímera de complacencia sensible y consciente e irónicamente profana.

² Para Francalanci hay una relación directa entre la difusión de la técnica y la de la estética, al punto de que aquélla ha llegado a ser la cualidad estética de los objetos, de todos los objetos, y no sólo de los que se encuentran en el terreno del arte.

Es importante señalar que el desarrollo mismo de la hermenéutica (de su concepción clásica a su revolución filosófica) ha conducido a una preponderancia de la imagen frente a la palabra. Gadamer mismo reconoce más de una vez que no sólo hay verdad en la imagen, sino que incluso hay más verdad en ella que en las palabras, resignificando así –sin decirlo– la frase del poeta griego Simónides que habría dicho que “las palabras son imágenes de las cosas” a “las imágenes son el lenguaje de las cosas” –las cosas nos hablan a través de las imágenes y nos dicen más de lo que su articulación lingüística podría haber dicho, exigiendo así un giro icónico en la cultura contemporánea–.

Hasta ahora, las líneas fundamentales de la investigación mencionadas anteriormente nos han permitido profundizar en algunos de los problemas básicos que el arte contemporáneo viene arrastrando desde tiempos antiguos básicamente debido a su propia autocomprensión técnica. Tenemos dos casos, por demás ilustrativos, a la vista: Simónides de Ceos y Platón. Veamos brevemente lo que se ha conseguido hasta ahora con cada uno.

El mundo como imagen kinética de la idea

Platón señala, en el libro X de la *República*, que el arte está dos grados alejado de la verdad: copia (parcialmente) al ente y el ente copia (parcialmente) a la idea; el arte es mimesis en el sentido de copia isomórfica de la figura del ente y el ente, a su vez, es isomorfismo de la forma (*eidos*), de la idea. Y no puede ser [de] *otra forma* puesto que la idea no tiene figura, es pura forma, mientras que el ente (el ser del caso, la instancia sin consistencia del ser-*esenciante* que es la idea) *parece* forma, pero sólo *figura* –es un recorte, un escorzo de aquélla–. Por tanto, la tarea del arte, su perfeccionamiento, tendría que ir o bien en la dirección de representar la idea –lo cual no es posible porque la materia del arte *viola* la forma–, o bien copiar isomórficamente a la forma en la figuración. Sólo que entonces, justo en tanto más se aproxima a la idea sin serlo, más se transforma en anamórfica, en engaño para los sentidos: de cualquier forma, el arte engaña. El único ámbito para la imagen (*eikona*) *hologramática* de la idea es la naturaleza misma, que es para Platón la imagen resultante de que el demiurgo copie o imite *a la perfección*³ al arquetipo en el acto creativo primario, arqueológica y filológicamente primero. Platón reconoce que hay varias cosas ya en el ser, por lo menos cuatro: el demiurgo,

³ El genitivo es doble: es a la idea en cuanto perfección a la que el demiurgo copia y es perfectamente que la copia –gracias a su capacidad re/creativa–.

las ideas, el material *sobre* el cual el demiurgo mismo proyecta la imagen de la idea y las pseudoformas en las que las ideas mismas se ven malamente reflejadas (por la intervención del demiurgo, hay que subrayar eso) por ser impuras –“hijas bastardas de un pensamiento igualmente bastardo y apenas creíble” (Platón, 2010, 52a 9-52b 2)–. La participación del ente en el ser es puramente representacional y pasiva, es un ser falsamente estacionado, sin poder para mantenerse en la estancia (el soporte donde ese *fantasma fugitivo* que constituye el ente como tal transita); quiero decir, que por sí mismo nada significa, que no es *per se* un ser porque no va ni remite a parte alguna, no tiene consistencia, sino que pasa merodeando en cuanto que extensión intransitiva, de manera que su estancia engaña por ser espuria. A esa estancia en y por la que el ente transita la llama Platón *jora*, término que normalmente se traduce como “espacio” pero que, una vez que se describe cómo trabaja (re/crea) el demiurgo, es más fácil de comprender como *extensión intransitiva* o *estancia*, primero que nada, porque el acto creativo del demiurgo no tiene ni objeto directo ni indirecto, sólo re/crea las ideas en la *jora* imitando el ser de las ideas. En efecto, el único signo real es la idea, a la que podemos llamar *eidos* 1; mientras que el resultado del acto re/creativo del demiurgo, al que podemos llamar *eidos* 2 (en cuanto *copia* de la idea), es tan espurio como el lugar (el *tercer género* del ser en Platón, 2010, 52a 9) por donde el ente transita y donde aparentemente y sólo por un momento parece o aparece, *i.e.*, la *pantalla* llamada *jora*.

En efecto, el cosmos re/creado por el demiurgo es la proyección kinemato-gráfica de la caverna, en donde la idea suspende el referente provisionalmente: no es un ente ahí sin sentido (*pseudés*), sino que está ligado, unido en una cadena de sentido, *encadenado al ser*, pues para ser tiene-que-ser-encadenado, *dia-logado*, *dia-lógico*; la función icónica (el idear) es la producción misma del *montaje* entre el significante (participio activo) y los múltiples significados (participios pasivos), la generación de sentido icónico proyectado sobre la pantalla del ser espurio en el que consiste la *jora*.

Sorprendentemente está ya aquí planteada una *kinesis icónica*: el ente es una sombra (un fantasma semitransparente o semiopaco en montaje) proyectada sobre un fondo neutro y vacío (la *jora*) que sin embargo *da apariencia de solidez* a lo proyectado gracias al montaje que el demiurgo lleva a cabo, imitando así a la idea. Me parece que ésta es la mejor manera de comprender la alegoría de la caverna, como *triunfo de la imagen kinemato-gráfica* y el carácter virtual-espurio del soporte sobre el cual se proyecta el ente como imagen sobre fondo blanco.

Quizás en contra del propio Platón, la tarea re/creativa del demiurgo no es sino la creación del engaño: si el demiurgo es una especie de artista, de *protoartista*, su actividad creativa –mecánica *per se*, pues *es lo que él hace*– la vemos proyectada como real, y lo real no deja de ser pura apariencia. El quehacer del demiurgo es poiético, pero también profano, pues su imitación pretende igualarse a la perfección de la idea, pero con una diferencia: el tiempo. Mientras que la idea (*eidos* 1) es eterna (permanente, constante y autorreferencial), el ente es pura apariencia transitoria (*eidos* 2) que, sí, se extiende infinitamente en el tiempo, pero sin poder detenerse *nunca* (ironía del tiempo).

La imagen-mundo

Esa concepción mecánica del mundo como pura sucesión de imágenes en el tiempo no parece ser muy distinta de la que planteara, un siglo antes que Platón, Simónides de Ceos como una revolucionaria forma de iluminación profana gracias a sus capacidades memorísticas ya no asociadas con la épica sino con la lírica: en lugar de que el poeta cante las gestas heroicas que, *aun no habiendo visto*, recuerda; Simónides es capaz de correlacionar grandes gestas presentes con esos eventos memorables produciendo nuevos eventos inmemoriales (cosas que *nunca pasaron*, al menos no así, como las cuenta el poeta) pero tan vívidos que engañan a quien lo escucha y además se complace en ello. Efectivamente, es a eso a lo que parece referirse el testimonio sobre el poeta: “según Simónides, la palabra es imagen de las cosas” (Poltera, 2008, p. 84).

El marco en el que Michael Psellos (Mikhaél Psellos) cita a Simónides es un diálogo ficticio entre dos personajes, Timoteo y un tracio, sobre la posesión demoníaca (*peri enérgeias daimonon*). Según el tracio, en caso de que Simónides tenga razón, *si las palabras son imagen de las cosas*, entonces nada bueno (*ofélimos*) se ha de aprender de hablar de aquellos que tienen creencias extravagantes (*dógmata te allókota*: creencias, costumbres, leyes, acciones e incluso lenguaje) y que hacen cosas demoníacas (*erga daimonia*), presuntamente bajo el sello de la comunidad cristiana. La expresión *ton prágmaton* puede ser fácil o difícil de traducir; la salida fácil, dice Pierre Hadot, es precisamente traducir *pragma* por “cosas” (Hadot, 1980), pero el uso más común en el lenguaje natural griego es, por otro lado, “aquello de lo que se habla”, “lo que está en litigio” (Hadot, 1980, p. 309), que, en nuestro caso, corresponde a *creencias, costumbres, leyes, acciones e incluso el lenguaje* de una comunidad en específico (*kath hemás*).

Así pues, *pragma*, ese *corpus* de dogmas al que podemos afirmar que se refiere el término, transforma a *logos* y *eikos* en furtivos paradigmáticos: el lenguaje oral es sustituido por el lenguaje visual-icónico, que además se encuentra fijado en un soporte material externo a la memoria (el poema escrito) y en el que las imágenes se suceden unas a otras de manera interminable. Precisamente, Marcel Detienne reconoce que “la *doxa* pertenece al orden del engaño” (Detienne, 1981, p. 115) y señala que “[e]n un mundo en el que las relaciones sociales están dominadas por la palabra, el sofista y el retórico son ambos técnicos del *logos*” (Detienne, 1981, p. 123). A eso podríamos revirar nosotros que *en un mundo en el que las relaciones sociales están dominadas por la imagen, el sofista y el retórico son ambos técnicos del eikos*.

En medio de la lógica de la ambigüedad (*alétheia/apatê*) y la lógica de la contradicción (*alétheia/lethé*) surge una retórica de la *endoxa*, profana a la fe ciega que tanto la religión como la filosofía han cultivado en la palabra (*logos*), una retórica que no contempla ya la idea (*eidos*) sino que se recrea infinitamente en la imagen (*eikos*). En esa estética no hay écfrasis: ni la palabra imita a la imagen ni ésta a aquélla, sino que el orden sintagmático de la palabra es sustituido por el orden paradigmático de la imagen: no leemos lo que dicen las palabras, sino que *vemos lo que dicen las imágenes* (Sprigath, 2004, p. 23).

Como amantes del engaño (*filodoxoi*), vivimos en el sueño (*fancy*), pues es lo cierto que desde la modernidad y a causa de la estética difusa, esto es, de la difusión indiscriminada de la experiencia estetizada por la imagen (Francalanci, 2011), el mundo entero se ha vuelto imagen para nosotros y las cosas que nacen y perecen en la constante movilidad (la imagen sustituida por la imagen) se desplazan unas a otras como en un *pandemónium*; no sólo se seculariza la palabra poética en Simónides (Detienne, 1981, pp. 118-121), sino que, al pertenecer la *doxa* al orden del *kairós*, la poesía se ubica al mismo nivel que la pintura o la escultura, como un producto material (compuesto de imágenes dinámicas) por el que se paga un precio (Galí, 1999, p. 146), una práctica del ágora comercial (como dice Svenbro, 1976, p. 166)⁴, esto es, propia de la vida civil, donde importan las virtudes políticas más que las religiosas.

Frente a Heidegger mismo incluso, que tanto insistió toda su vida en la importancia de la palabra, se levanta Simónides como un verdadero

⁴ Sin embargo, una cosa no impide la otra: los tesalios son ignorantes de las leyes comerciales, por eso tampoco pueden ser “engañados” por la poesía, no saben identificar la figuración sino como mimesis.

iconófilo, un *entusiasta* de la imagen, un fundamentalista de la *iconomía* contemporánea (Smith, 2006, p. 41). De ahí que Michael Psellos se refiera a Simónides en el marco de la posesión demoníaca, no porque Simónides sea un poseso, sino porque sabe del poder de las imágenes, que pueden hacer de una persona un *energúmeno*. Si bien Gorgias confiaba ese poder a la palabra poética (como bien subraya Gentili, 1996, p. 122), una vez que Simónides lleva a cabo la secularización de la palabra al equipararla a la imagen, eleva a la vez la imagen al rango de *imagen poética*.

Si el poeta era considerado maestro de verdad en la Grecia antigua porque podía recordar lo que nadie había visto y por ello estaba vinculado a lo sagrado, el nuevo poeta simonídeo posee esa misma habilidad memorística (una *ars memorix*) pero la utiliza, como aprenderán a hacerlo también los sofistas, para persuadir a su auditorio contando historias de cosas que no han pasado, *de creencias, costumbres, leyes, acciones e incluso palabras* que nadie ha dicho, de tiempos *inmemoriales* que sumergen a quien lo escucha en el río del olvido (*lethé*), que desemboca en la vorágine de la cultura visual actual, en el que predomina la fotogenia de las imágenes: la producción interminable e indiscriminada de imágenes constituiría así el paradójico hábitat donde el ser acontece visualmente como imagen autorreferencial, fotogénica y kinética, *de lo que nunca pasó* –abolido lo real en aras de la *apaté*–.

Esto deja claro, pues, que nuestra vida actual sigue dominada por esa concepción mecánica de la imagen, en una sucesión demoníaca implacable en la que el sujeto se encuentra totalmente anestesiado (anestético) para la crítica, incapacitado para tomar distancia frente a la proyección de ese filme interminable al que ya ni siquiera podemos llamar “lo real” sino quizás sólo *la realidad virtualmente predominante*. No estamos diciendo que el séptimo arte sea ahora el primero, sino que todo el arte, desde su *concepción* (Simónides/Platón), es *ex machina*⁵; dado que no se puede alcanzar el final (el tiempo es interminable), la temporalidad se corta en cualquier finitud,

⁵ Por supuesto, el cine bien puede ser el último paso que ha dado el desarrollo de esta concepción del arte, una consecuencia lógica de la concepción *mimética* del arte. Por cierto que la llamada *image-temps*, la imagen-tiempo de Gilles Deleuze, como imagen óptica-sonora pura en la que ya ni siquiera es necesario el diálogo sino donde cada objeto (personas, animales y cosas) aparece como imagen de sí mismo *actuando* en la pura presencia de sí –como *crystal de tiempo* o tiempo cristalizado–, podría resultar interesante si no fuese al mismo tiempo tan peligrosa en razón de su confianza ciega en la capacidad del cine para *re/crear acciones (pragma)* prácticamente sin argumento y lo único que *virtualmente pasa* es el tiempo –el guion se realiza a través de la objetividad de los aparatos y lo que éstos narran, su diégesis es su puro tránsito temporal en *coalescencia*– (Deleuze, 1985, pp. 92-93).

en cualquier imagen de la temporalidad congelada sólo por artificio: aquí no hay sino *anagnórisis* de cada cosa consigo misma en y durante su aparición *qua* imagen; la catarsis no cura del tiempo, sólo aplaza indefinidamente.

Esa situación no es nueva. Como acabamos de señalar, ha dejado huellas en distintos momentos y autores; uno de ellos, Kierkegaard, pensó a fondo la (im)posibilidad de la repetición. Asumiendo –sin conceder– que haya una visión sistemática en Kierkegaard según la cual el hombre *pudiera* pasar por tres estadios de la existencia (el estético, el ético y el religioso), lo cierto es que el salto al abismo de la fe le parece poco viable a la vista de la razón crítica que lo domina. Sobre esto hemos hablado en otra parte, pero no lejos de los problemas estéticos a los que nos hemos estado refiriendo; en el estadio estético el ser humano ansía la repetición del evento originario (el primer amor, el mensaje evangélico, el retorno de la imagen *qua agálma*) aun sabiendo que, de presenciarlo, sería incapaz de reconocerlo, precisamente a causa del predominio de la razón que se finca, paradójica y a su vez kantianamente, en los datos de la sensibilidad. Para dar un salto anacrónico como el que plantea la fe en Cristo (confiar en su manifestación, en que *ya vino*), podemos ubicar la experiencia estética contemporánea en la ficción de la repetición a la que se refiere Boris Groys cuando se dirige a nosotros, sus lectores, como contemporáneos (*zeitgenössisch*), como camaradas del tiempo presente, un tiempo en el que la repetición acontece todo el tiempo como ficción. En efecto, según Groys (2014, p. 92),

practicar la repetición literal puede ser visto como un modo de iniciar una ruptura en la continuidad de la vida, a través de la creación de un exceso de tiempo sustraído de la Historia por medio del arte. Y éste es el punto en el que el arte puede, de hecho, volverse verdaderamente contemporáneo.

El propio Kierkegaard distingue entre una actitud concéntrica y una actitud excéntrica para subrayar cómo la existencia del sujeto se dirige hacia su propia temporalidad concéntrica (en sentido claramente inverso para él frente a la excéntrica), en la que el sujeto sería uno con el tiempo, en absoluta contemporaneidad con el discípulo de primera mano, aquel que está delante de la parusía y no de aquel que (como él) duda. La paradoja está en que cuanto más contemporáneo es el sujeto más estético se vuelve y más se imposibilita el salto a la fe, pues se concentra en el presente y se cierra al futuro. El estadio estético de la existencia es precisamente aquel en el que la imagen lo es todo, aquel en el cual la proyección de lo real es más real que la vida misma. La añoranza de la repetición se cumple ahora en el

engaño visual pues cada imagen es la repetición de otra imagen –de algo que *nunca ha sido*–.

*Entretejer (en) el tiempo: el arte textil como genre debordé*⁶

Sin embargo, diversas prácticas artísticas han intentado superar esa situación crítica con medios paradójicamente repetitivos, incluso mecánicos, cuyo resultado es, no obstante, único y curativo, enmendador del tiempo. Me refiero al arte textil. Si bien en diversos momentos de la historia del arte se ha cuestionado si el textil es un género del arte, una de las formas de producción simbólica –o semiótica, según sea el caso– en las que es posible comunicar algo, lo que sea, aquello *que sea comunicable*, en y con un mensaje poético y no simplemente como un código cultural o una *praxis* femenina de ocio o entretenimiento. De ser así, el género mayor o superior sería (seguiría siendo) el arte, y el arte textil sería un modo (un modo de aquel género, del género de los géneros), o, si escapa de la delimitación genérica del arte, ya sea en su borde interno –todavía artístico, pero en el límite, al acercarse peligrosamente a lo puramente decorativo– o en su borde externo –ya no artístico, acaso más o acaso menos arte que todo arte–, en la *exosfera* del arte, desbordando todo intento de pliegue o de repliegue de la producción simbólica –o semiótica, lo cual *está por verse*– al terreno del arte, al género de los géneros, a la ley del género (Derrida, 1986).

De imponerse la ley del género (del género de los géneros), es decir, si se impone la categoría de “ARTE” al género del arte textil, en cuanto género subordinado, lo que éste pueda o no decir dependerá de qué tanto se someta a la semiótica y a la semántica de la categoría “ARTE”, a la ley del género y a su *campo semántico*. Sin embargo, ¿puede el arte textil desbordar el género, subvertir la ley del género de los géneros?, ¿cómo podría?, ¿cómo lo haría?, ¿qué haría? ¿Puede el arte textil “servirse de todas las categorías tranquilas de la teoría y de la historia de los géneros para inquietar sus seguridades

⁶ La expresión *genre debordé* la propone Janis Jefferies (1998, pp. 281-296) a partir del artículo de Derrida “La loi du genre” (*Glyph* 7, 1980). En dicho artículo no se encuentra como tal la expresión, pero un pasaje puede aclarar con toda precisión a qué se refieren tanto el autor como la autora: “Aquí ahora, muy rápidamente, está la ley del desbordamiento, de la participación sin pertenencia, que anuncié antes. Parecerá pobre e incluso sorprendentemente abstracto. En particular, no se refiere a géneros, tipos, modos o cualquier forma en el sentido estricto de su concepto. Por tanto, no sé cómo denominar el campo u objeto sujeto a esta ley [del género]. Quizás sea el campo ilimitado de una textualidad general.”

taxonómicas, la distribución de sus clases y las nominaciones controlables de sus nomenclaturas clásicas?” (Derrida, 1986, p. 262).

Una pieza de Rosemarie Trockel puede marcar y *remarcar* el comienzo de un género nuevo de arte, de ese arte que, presumo, se mueve en la exosfera del género superior de la historia del arte, de la categoría de “ARTE”. Se trata de *Cogito, ergo sum* (1988, tejido de punto en hilo de lana sobre lienzo, 210 × 160 cm), de la que se comenta en el Centre Pompidou, donde actualmente se encuentra:

Al parecer, sus obras se relacionan con el universo femenino. Pero aquí, cuando la artista cambia sus agujas de tejer por sofisticadas máquinas programadas por ordenador, es para citar al filósofo René Descartes. La frase *Cogito, ergo sum* de esta obra también puede leerse: “Tejo, luego existo” (Storsve, 2007).

Si bien la sugerencia de Jonas Storsve, el curador de Centre Pompidou, de leer “*Je tricote, donc je suis*” donde *el tejido dice “Cogito, ergo sum”* no es directa, la inferencia quizás no esté tan lejos. Primero, por lo que toca a la substancia de la expresión, esto es, el significante como materia prima del signo, y que no es otra cosa que el tejido mismo, el cruce de trama y urdimbre de que está hecha la tela, en la que a su vez está inscrita la afamada frase *Cogito, ergo sum*, y de ahí entonces tejido como quien escribe sobre papel, con la salvedad de que no ha sido tejido a mano sino de algún modo “impreso” por un proceso tecnológico industrializado gracias al cual la escritura se entrama en la urdimbre interrumpiendo la textura *uniforme* de la tela gris⁷ con la textura *irregular* del hilo negro de la frase –y aunque la pieza es reproducible, pues se ha producido a máquina, es *cada vez única*–.

Por otro lado, hay una relación directa entre el latín *cogitare*, “pensar”, y *cogitatus*, “cuidar o curar algo”⁸, de manera que la cita, el texto citado –que, por partida doble, no es una *cita textual*: Descartes no usa literalmente la frase ni en el *Discurso del método* ni en las *Meditaciones metafísicas*⁹ y Trockel no pone el texto entre comillas, como exigen las reglas de la escritura

⁷ No se olvide que Jean-Luc Marion (1993) publicó un libro sobre Descartes con el título de *Sur l'ontologie grise de Descartes / Science cartésienne et savoir aristotélicien dans les Regulae* (Vrin, París): ontología gris de Descartes.

⁸ “Curar” se usaba para la atención que se presta a cosas inanimadas y “cuidar”, para cosas vivas (Toro Varela, 2017).

⁹ Vale la pena subrayar, por lo demás, que la frase no se encuentra literalmente en Descartes sino en las primeras objeciones a sus *Meditationes de prima philosophia* y como respuesta al uso simplificado que de la argumentación cartesiana hacen sus detractores. *Objectiones doctorum aliquot virorum in praecedentes meditationes cum responsionibus auctoris / Primae objectiones* [AT vii 91-561].

cuando uno toma la frase de alguien más— podría leerse, en primera persona: “Cuido/Curo, luego existo”. *Cogitatus* significa “[esto está a mi] cuidado”¹⁰, “yo [lo] cuido” (= *ego cogito*).

Si el objetivo general (implícito) del arte como técnica ha sido durante siglos el producto (simbólico o alegórico) del que además con demasiada frecuencia se espera que sea un objeto único para la contemplación estética, el arte textil pone entre paréntesis esa meta, antes que nada, al reinsertar en la historia del arte a un ser que sistemáticamente fue expulsado de ella en el siglo XX bajo la categoría pasiva de /mujer/, sujeto al que se asociaban como naturales una serie de funciones “domésticas” o de “cuidado”, de manera que su actividad creativa fue relegada al rubro de artesanía, decoración o entretenimiento. Las actividades agrupadas bajo la categoría de *textil art* o *fiber art* (costura, tejido, bordado, telares, etcétera) han *desbordado* con mucho ese campo restringido al que fueron confinadas, pues no es ya ningún tipo de artesanía utilitaria o decorativa en un doble sentido: trabajan críticamente en el deshilachado –*Verfransung*¹¹– (Rebentisch, 2021, p. 137) de la ley del género, del género de las artes que había dejado fuera de su campo toda forma de producción textil, destejendo la trama del poder; pero también es posible trabajar críticamente con medios textiles al producir y proponer *praxis* curatoriales y curativas que ayudan a resarcir, tejer y entrelazar personas con personas en actividades improductivas o cuyo producto no es objeto de evaluación artística sino punto de encuentro o participación.

Conclusiones

En el campo de las artes textiles falta mucho por hacer (análisis, crítica, descripción, etcétera), ya que aún no se entiende la capacidad crítica de

¹⁰ Esto es así porque la terminación *-tus* en *cogitatus* denota la presencia del rasgo *control*, junto con la compatibilidad de sus significados con expresiones de duración, y la ausencia del rasgo *telicidad* (término o fin de una acción, esto es, su producto), lo que nos permite clasificarlo como actividad en curso.

¹¹ Cf.: “Se puede aclarar fácilmente lo que significa este término [*Verfransung* = *débord*] si pensamos en dos alfombras contiguas cuyos flecos se han enredado y anudado (*verwickelt und verknötet*) unos con otros, o simplemente deshilachado (*verfranst haben*) a tal punto que se produce un cruce (*Übergang*) entre ellas. Pero para Adorno lo decisivo sigue siendo que ese entrelazamiento (*Verfransung*) que se produce en sus bordes no disuelva inmediatamente consigo a las respectivas alfombras, pues defiende una evolución que se deriva de la confrontación con las especificidades (*Spezifika*) mediales de cada una de las artes” (Rebentisch, 2013, p. 99).

esa *poiesis*; incluso entre quienes dedican su tiempo y su imaginación a ello son con frecuencia incapaces de cuestionar las asociaciones normalizadas, esto es, la semantización del medio con lo artesanal, lo decorativo, lo *kitsch*, etcétera, en lugar de provocar la confrontación entre las respectivas lógicas particulares y las diferentes tradiciones que están constituyendo esa *praxis* como intermedial, más acá del sistema de las artes (en la *praxis* vital, no en el ideal de los conceptos) en el que ha triunfado la reproducción mecánica de la imagen. El trabajo manual –con todo y que puede parecer mecánico– improductivo, es decir, artístico, que no busca la complacencia estética sino desbordar las ideas recibidas, que no busca lo bello sino la participación y la tematización de la experiencia con el tiempo, que no copia ni reproduce lo que antepredicativamente se comprende como “real”, aún no ha alcanzado su momento crítico (la institución-arte lo estetiza muy rápidamente): aquel en el cual no sea ya posible distinguir qué es y qué no es arte con base en la técnica o la producción sino a partir de su crítica a la ley del género, deshilachando el campo semántico del género de los géneros.

Se han puesto las bases para reconocer que la concepción platónica y simonídea del arte como imagen *no se refiere a la sustitución* de la palabra por la imagen en un sentido sintagmático *ecfrástico* (sintaxis por sintaxis), sino en un sentido *paradigmático* en el que un sistema de representación simbólica (la escritura y/o la articulación fonética) ha sido *desplazado* por otro visual-icónico, presuntamente un mensaje sin código pero en el fondo plagado de mensajes connotados que pretenden representar “lo real” desplazándolo por lo virtual –que detenta el ser con el aparecer–.

También ha quedado asentado que en un mundo secularizado y profano que idolatra la imagen el salto a la fe es un salto al abismo del engaño, una confianza ciega en la kinética de la imagen que –podríamos proclamar ahora– hunde al sujeto en el estadio estético-difuso de la existencia. Si el arte contemporáneo, lo que sea que se presente actualmente como tal, intenta escapar de la lógica/dinámica de la imagen, sólo podría hacerlo *desbordando* el género de los géneros, esto es, la categoría de “ARTE”, destejendo su trama (basada en la pretensión del isomorfismo icástico que no es sino *aparato ideológico*), desmontando sus fotogramas y *desgarrando su himen*.

Referencias

- Deleuze, G. (1985). *Cinéma 2 / L'image-temps*. Les Éditions de Minuit.
- Derrida, J. (1986). *Parages*. Galilée.

- Detienne, M. (1981). *Los maestros de verdad en la Grecia arcaica* (versión castellana de Juan José Herrera). Taurus.
- Galí, N. (1999). *Poesía silenciosa, pintura que habla / De Simónides a Platón: la invención del territorio artístico*. El Acantilado.
- Genette, G. (noviembre de 1977). “Genres, ‘types’, modes”. *Poétique* 31, 389-421.
- Gentili, B. (1996). *Poesía y público en la Grecia antigua* (traducción de Xavier Riu). Quaderns Crema.
- Groys, B. (2014). *Volverse público / Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea* (traducción de Paola Cortes Rocca). Caja Negra.
- Jefferies, J. (1998). “Texto y tejidos: tejer cruzando las fronteras”. En K. Deepwell (ed.), *Nueva crítica feminista de arte / Estrategias críticas* (traducción de María Condor), pp. 281-296. Cátedra.
- Platón (2010). *Timeo* (edición de José María Zamora Calvo). Abada.
- Poltera, O. (2008). *Simonides lyricus / Testimonia und Fragmente* (edición, traducción introducción y notas de Orlando Poltera). Schwabe Verlag.
- Rebentisch, J. (2013). *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*. Junius.
- Rebentisch, J. (2021). *Teorías del arte contemporáneo / Una introducción* (traducción de Maximiliano Gonnet). Universidad de Valencia.
- Smith, T. (noviembre de 2006). “Currents of Contemporaneity: Architecture in the Aftermath”. *Architectural Theory Review* 11(2), 34-52.
- Sprigath, G.K. (27 de junio de 2004). “Das Dictum des Simonides: Der Vergleich von Dichtung und Malerei”. *Poetica / Zeitschrift für Sprache und Literaturwissenschaft* 36(3-4), 243-280. <https://doi.org/10.30965/25890530-0360304002>.
- Svenbro, J. (1976). *La parole et le marbre / Aux origines de la poétique grecque*. Studentlitteratur.

