

Escudero, María Carolina

Fahce-Cimecs

Unsam-Cef

carolinaescu@yahoo.com.ar

Es posible asir un cuerpo?

El trabajo presenta una serie de reflexiones en perspectiva metodológicas surgidas del proceso de investigación que acompaña la realización del proyecto de tesis doctoral. En éste trabajé de manera sistemática en torno a los usos que la danza occidental y académica ha hecho del cuerpo durante el siglo XX. He seguido principalmente la línea de análisis que propone Foucault, complementando su perspectiva con los desarrollos de Agamben y Nancy. En este sentido, he realizado un trabajo de definición conceptual preciso y riguroso y he adoptado una postura epistemológica clara en lo que refiere a la concepción de sujeto que acompaña a la categoría de cuerpo.

El problema se presenta cuando quiero formalizar y volver tangible o mensurable el concepto de cuerpo con el que trabajo y entiendo que esto surge por una doble cuestión; de un lado por la especificidad de la perspectiva en el recorte y armado del objeto, propongo mirar un cuerpo que se sitúa en el límite entre lo simbólico y lo real, es decir ni organismo biológico ni superficie de inscripción sensible, pero sí sustrato real en el que el síntoma hace carne la inscripción del hombre en el orden simbólico- es decir el sujeto. Respecto de esto surge la pregunta de si es posible y tiene sentido volver tangible y mensurable esa “experiencia” del cuerpo o bien sólo es posible reconstruir discursos que la rodean modulándola sin tocarla. O incluso si a través del discurso se puede traducir la experiencia límite del cuerpo y de ser así, cómo. De otro lado y vinculado a la localización del cuerpo en relación al arte (no sólo en relación al sujeto) emerge un problema de “política de investigación” si se quiere; esto en la medida en el modo de formalización más adecuado que encuentro para darle nombre a este problema viene del lado de la singularidad, lo que se aleja notablemente de las formas clásicas de investigación en ciencias sociales que tienden a la generalización de casos en base a un modelo o bien al armado de un modelo a partir de un caso.

Quisiera presentar ahora de manera algo esquemática y sintética el recorrido de investiga estoy trabajando actualmente. En primer lugar creo oportuno mencionar que el problema de investigación en base al cual llegué a adoptar la categoría de cuerpo y su vínculo con la de sujeto con las que emerge de manera intuitiva y en relación a mi historia vital cuestión que, lejos de servir a una justificación desimplicada de ciertas impresiones conceptuales de primer momento, me sirve para

argumentar positivamente respecto de que las precisiones de abordaje y concepto se presentan necesariamente como un punto de llegada y, aún más, de carácter singular (salvo que se investiguen imposiciones de agenda).

Así es que en un primer momento la idea de estudiar los “usos del cuerpo” en la danza occidental del siglo XX se hacía manifiesta en relación a las fisonomías y formas en que aparecía el cuerpo en el escenario (o en la sala de ensayo o en el aula). Las diferencias positivas servirían para ver y describir algo que estaba más allá de él, una concepción o un modo de entender el mundo y las formas de conocerlo y relacionarse (del sujeto con el objeto). Luego, esto se complejiza cuando pasamos de los cuerpos “reales”, de carne y hueso de los bailarines, al cuerpo como categoría poética a ser expresada o trabajada en una composición de movimiento. Aquí la fisonomía y forma de aparición del cuerpo nos hablaría de cierta función poético-política de la danza, sin embargo ligada todavía a cierta ética del deber ser.

Un abordaje de las clases o de algunas obras paradigmáticas de la danza a la luz de este esquema revela rápidamente al menos dos cuestiones: 1) emergen ciertas dicotomías de principios: lo que redundaba en forzar el objeto y hacer un análisis parcial del mismo para que responda al esquema interpretativo inicial, lo que tiene por consecuencia la construcción de un resultado de investigación exitoso o exitista y en correspondencia con los conceptos propuestos para el análisis; esto significa al mismo tiempo un movimiento que anula el proceso investigativo ya que no hace eco de las preguntas que puedan surgir como efecto de la no correspondencia entre esquema y cosa observada-interpretada. 2) emergen ciertos aspectos del objeto que no se corresponden con las dimensiones conceptuales propuestas y se pone la atención allí para rearmar la pregunta de investigación y precisar el esquema con el objetivo de alcanzar precisión en el modo de abordar el objeto, sin inventar problemas que no existen pero sí teniendo escucha de la intuición inicial en la medida en que allí se captura que es aquello de lo que se quiere saber (como deviene). El resultado en este sentido sería el de relanzar el proceso investigativo, conservando el tema y el problema pero con el objetivo de encontrar o definir un otro modo de trabajarlo.

En este segundo punto se sostiene mi toma de posición y mi práctica de investigación. La primera consecuencia de esto fue la que me llevó a replantear la manera de hacer las preguntas que orientan la búsqueda, no tanto por el ser sino más por el cómo, lo que reenvía a la práctica y al modo en que las cosas se construyen. Este cambio en la manera de preguntar, que parece mínimo, generó efectos que trastocaron bastante la lógica en que estaba acostumbrada a mirar las cosas. Las categorías se fueron precisando y la posibilidad de arbitrar un préstamo de categorías exitoso entre la filosofía y la danza fue tomando forma y creo sin forzar a la danza y sin banalizar a la filosofía. No hay temas propios de la filosofía, hay maneras filosóficas de entender los temas (parafraseando a F.).

Resulta entonces que no hay concepciones del sujeto subyacentes a los cuerpos ni una poética del cuerpo acertada. Antes bien habría modos de hacerse sujeto, formas de construir el cuerpo y maneras de relacionar o tocar el cuerpo-el sujeto; esos modos, formas y maneras no sólo se presentan de manera singular sino, y especialmente en el ámbito de la danza, emergen como modalidades estéticas y políticas, hay un uso del cuerpo por parte del sujeto. En este punto es necesario reconocer que lo singular no se vincula con lo único, por el contrario son modos y usos siempre plurales. No habría algo así como un cuerpo siempre idéntico ni para múltiples sujetos ni para el mismo sujeto, ya que tampoco habría algo así como un mismo sujeto.

Esto me lleva a replantear el propósito de la investigación, el mismo se orientaba a construir una categoría de cuerpo para pensar la danza; de manera preliminar podría decir que hay cierta imposibilidad lógica de alcanzar esta empresa con éxito en la medida en que en cada obra y cada intérprete habrá diversos modos de hacerse cuerpo el sujeto. Esta revisión me lleva a sugerir que con éxito sólo podré describir esos modos de hacerse y de usar el sujeto al cuerpo y viceversa, descripción que no culmina allí sino que abre la posibilidad de análisis riguroso desde la perspectiva propuesta, sin embargo no habría algo así como un concepto de cuerpo para pensar la danza, habría un modo de concebir el cuerpo que puede servir como perspectiva de análisis para abordar las maneras de construcción de cuerpo que la enseñanza y composición en danza utilizan de manera más o menos regular.

Podría sintetizar esta perspectiva de la siguiente manera:

De todos ellos una primera y rápida conclusión, “el cuerpo” no se presenta como una conjunción identificable diáfana con un sustantivo. Esto presenta representa a la vez que una ventaja, una desventaja. La ventaja radica en la posibilidad potencialmente nutritiva, que la no identificación/significante/significado reenvía respecto del abordaje teórico-crítico de los fenómenos. Esto en la medida en que un mismo fenómeno puede en sí contener muchos significados, de acuerdo a la situación, perspectiva y sujeto/significante, lo cual enriquece necesariamente el abordaje que podamos hacer del mismo al tiempo que complejiza la realidad en el que se sitúa.

La dificultad radica en que no siempre podemos establecer con nuestros mentados interlocutores un trasfondo conceptual-discursivo de acuerdos básicos que nos permita la comprensión común y conjunta de los fenómenos que teorizamos, enunciamos, describimos o problematizamos (lo cual también reenvía a una ventaja, la de que existan concretamente diversos discursos en torno a un tema). Una breve síntesis de lo que nos encontramos en la bibliografía sobre danza abona las siguientes críticas:

- Todo cuerpo es a un tiempo organismo biológico y soporte de principios o formas filosóficas, y ninguna de las dos dimensiones agotan la complejidad discursiva y real del

fenómeno cuerpo.

- Las búsquedas poético-metafóricas tendientes a conceptualizar un cuerpo en obra, no deja de ser una búsqueda incompleta hasta el encuentro con el público (otro modo del cuerpo), quien hace lecturas singulares y más acá de las intenciones del artista (en la medida en que siempre se abre un hiato entre artista-obra existe la posibilidad del público)
- Las teorías que buscan aprehender el problema del cuerpo en la danza (bajo las distintas formas que este problema aparece-como medio, como concepto, etc.) tienden a parcializar procesos de alcance global, situados en la episteme propia de una época (en los 60 no sólo la danza re-descubre el cuerpo, también lo hacen la filosofía, el psicoanálisis, las artes plásticas; y digo re-descubren porque también el arte, la filosofía y la ciencia había conceptualizado el cuerpo cada una a su modo en la “época del imperio” 1870-1920)
- Los diversos modos de historizar la aparición del cuerpo en la danza, desde la estética y teoría del arte hasta la filosofía y la crítica inscriben su discurso y línea de análisis en interpretaciones y cuerpos teóricos hegemónicos de la cultura occidental, obviando la necesidad de revisiones críticas constantes respecto de los modos de hacer historia y de las categorías utilizadas.
- Teorías y fundamentos en la creación suponen un *a priori* del cuerpo y de la experiencia corporal, lo cual refiere no sólo a su sustanciación sino también a su implicación lógica en términos causa.

De esto, la siguiente toma de posición que me lleva a sostener que el cuerpo es la vez el sujeto y el objeto del sujeto. Es a priori y resultado, es organismo biológico y sustancia pensante. Quizás aclarar que el sujeto nunca es tal sin un encuentro y un pasaje por el objeto, que el sujeto nunca es uno y único y que esa des-limitación se vincula directamente con su apertura al objeto, que lo define, lo circunscribe, lo acota, pero nunca lo completa. El cuerpo como objeto del sujeto es el que le permite a éste abrirse a la experiencia, sentirla, formarla (objetivarla), materializarla, plasmarla. El cuerpo como objeto del sujeto es el que posibilita el ser, el cómo y el modo de la subjetivación. El cuerpo como objeto del sujeto es el que reenvía a concebir una ontología ya no del sujeto de conocimiento sino del sujeto de experimentación, sujeto poético-político en tanto que singular, productor de formas y significados y potencia activa en el despliegue de un hacer (ser).

Ahora bien, el cuerpo como objeto del sujeto es siempre resultado impreciso, nunca idéntico y siempre efecto de una relación de apertura y de modulación del sujeto consigo mismo. Ésto en la medida en que aquélla relación se inscribe en la distancia que ella misma abre (su cuerpo, a la vez propio y ajeno, un sí-mismo y un otro). Esta concepción que supone al cuerpo como ontología del sujeto y que rescata el momento de reflexividad de este último como instancia de apertura, de

distancia y de diferencia de sí¹, no como cierre y ni principio de comprensión o fundamento de certeza. Sino como política de la problematización de la totalidad del ser, como instancia de des-identificación y des-conocimiento en tanto operaciones lógicamente necesarias en el proceso de subjetivación sitúa al cuerpo en ese intersticio, en esa distancia abierta por reflexividad, ya no origen del sujeto, sino posibilidad de su cuerpo. Hay aquí una modalidad de poder hacer-se sujeto con el cuerpo que reenvía a la lógica del ejercicio como modo de formación o devenir sujeto.

“Ninguna técnica, ninguna habilidad profesional pueden adquirirse sin ejercicio; tampoco se puede aprender el arte de vivir, la *téchne tou bíou*, sin una *áskesis* que hay que considerar como un entrenamiento de sí por sí mismo: éste era uno de los principios tradicionales a los que, desde mucho tiempo antes los pitagóricos, los socráticos y los cínicos le habían concedido una gran importancia”² Y aquí especificar, ya no hablamos de “el cuerpo” sino de un cuerpo, indeterminado, organismo biológico siempre igual en su función pero siempre distinto en su subjetivación. Hay un cuerpo del sujeto pero no siempre el mismo cuerpo para el mismo sujeto. Cada uno forma su cuerpo en el devenir ser, no hay a priori lógicos, sólo hay epistemes históricas. El sujeto emerge en acto más allá de los tiempos lógicos de elaboración y relación con su objeto-cuerpo, el acto supone necesariamente la puesta del cuerpo, el cuerpo está allí siendo sujeto (hay subjetivación del cuerpo en un estado). El sujeto emerge en el cuerpo actuante. No como a priori esencial sino como a priori epistémico o condición de posibilidad.

De todo esto alguna síntesis.

1) En primer punto reforzar la idea según la cual el cuerpo se posee y emerge como resultado de un conjunto de prácticas, usos, ejercicios y modos de hacer que el sujeto pone en marcha en su acontecer subjetivo de encuentra y apertura al mundo. 2) En segundo lugar, el cuerpo que se posee es el objeto por excelencia del sujeto, del cual necesita para volver tangible y materializar sus modos de ser, es una referencia no-idéntica a sí, única certeza de su mismidad, aunque nunca un sí-mismo del sujeto en cuestión. 3) En tercer lugar el sujeto hace acción en el cuerpo, al formarlo y poseerlo³ posibilita el acto subjetivo en tanto y en cuanto es el límite de referencia y desconocimiento del sujeto sobre sí. El el ser, el como y el modo. 4) Luego, el sujeto usa el cuerpo y el cuerpo habita al sujeto, se traba entre ellos una relación de imposibilidad en términos de identidad e identificación. Al tiempo también se traba una relación de posibilidad real, esto en la medida en que existe una distancia entre sujeto y cuerpo, resto o diferencia que posibilita la relación. Ninguno es substrato del otro pero no hay uno sin el otro. No hay cuerpo sin sujeto ni

¹ En contra de la idea de sujeto idéntico, soberano, único y uno.

² Michel Foucault; “La escritura de sí” en *Estética, ética y hermenéutica. Obras esenciales. Vol III*. Pág 291. Paidós Básica, Madrid, 1999.

³ Posesión se diferencia de propiedad en diversos puntos. Se puede ampliar con Agamben y con Nancy

sujeto sin cuerpo. Lo organizado o desorganizado de la experiencia corporal, redundando en un punto de llegada en la medida en que allí anidan modos posibles de subjetivación. 5) Finalmente, el cuerpo se produce, es movimiento del sujeto, el cuerpo nunca es estático, idéntico e identificable (algo de esto dije arriba). No hay esencia del cuerpo en la medida en que no hay esencia del sujeto. Hay modos de experimentar la relación sujeto-cuerpo, hay modos de producir cuerpo y formas de producir sujeto. Siempre se implica el cuerpo, el sujeto desconoce su cuerpo en la medida en que es un sujeto-objeto para otro, ahora bien, en la instantánea en que el sujeto reconoce su propia dimensión de objeto, su estatuto de objetualidad reconoce al cuerpo como cosa suya, siendo el cuerpo sujeto (no como cosa del mundo o como ser si mismo el sujeto).

Llegados a este punto es oportuno referir las dificultades metodológicas concepciones las que me encuentro. Principalmente cómo escapar al análisis del cuerpo tal como aparece, en función de su morfología y su estética de superficie. En segundo lugar cómo capturarlo desde el análisis del discurso si entendemos que no es posible hacer un uso racional y bien-intencionado del lenguaje. En tercer lugar cómo hacer comunicable una forma de saber situada en lo singular y para la cual no hay palabras que lo nombren acertadamente. En cuarto lugar, cómo validar un camino de construcción de saber que ponga el interés en lo singular del objeto como tal y que no se oriente por la construcción de modelos aplicables. En quinto y último lugar, cómo construir un pensamiento estético desde el cuerpo que revista interés para la teoría social -creo que en este punto, la respuesta viene dada por la dimensión política de la estética y del cuerpo- .

Ahora voy a desarrollar o explicitar a qué hago referencia con la idea de lo singular del objeto y por tanto del saber construido sobre el mismo; un elemento importante a retener es la que vincula lo singular con un movimiento de retracción⁴. En relación a la creación de objetos de arte, hay cierto consenso en sostener que los mismos se presentan como ejemplares (esto liga con la idea de único) y que esos ejemplares, en su función de representación contienen o muestran un significado o sentido posible de ser capturado (en especial por la crítica o por el público especializado).

En oposición a esta manera hegemónica de construir saber acerca del arte, se presentan algunos desarrollos que proponen entender a la obra no en términos de ejemplar sino en términos de objeto singulares. Esto supone principalmente que el objeto estético realiza una sustracción de significado de la cadena significante, la obra de arte entiende como emergente de un efecto de clinamen, lo que sugiere una lectura del encuentro del sujeto con el objeto (la cosa o lo real) situada en la contingencia pura. No hay intención de artista que valga ni institución arte que dicta reglas del juego. Hay interpelación intespestiva al sujeto por parte de la obra (objeto estético). Esta idea de

⁴ Recalcati, Massimo; *Las tres estéticas de Lacan*. 2006, Ediciones del Cifrado, Bs. As.

interpelación intespestiva, o lo de interpretación de la obra al sujeto es el efecto que se produce a operar la sustracción de la cadena del significante de cualquier significado posible. En palabras de Recalcati leemos “En la tercera estética una nueva teoría del encuentro nos conduce hacia la dimensión singular del acto como modalidad de separación del sujeto de la sombra simbólica del Otro.”⁵ Esta sustracción como singularidad del acto supone entender la obra de arte ya no como un a manera de mortificar al cuerpo y aquietarlo en el movimiento de constitución subjetiva; antes bien propone entender al objeto estético como causa en cuanto tal, la emergencia de lo singular en el encuentro del sujeto con el objeto se sitúa en la dimensión de irreductibilidad que la propia universalidad de la cadena significante tiene.

Lo singular es absolutamente contingente, en la medida en que marca como sustracción o exterioridad a la universalidad del significante y absolutamente necesario, en tanto es efecto de clinamen, es exceso de real es la mostración de la causa en términos de estructura, es la posibilidad misma como irreductible constitutivo de la cadena significante (siempre metonímica y trasladable al infinito). Lo singular implica la reducción por parte del sujeto del movimiento de amplificación significante, lo que supone un abandono en la búsqueda de un sentido, en la asignación de significado o la constitución de metonimias que refieran al exceso de sentido en lo real sin nombrarlo. Una vez más lo singular es la contracción de aquél mecanismo, lo cual supone liberar al lenguaje de la dimensión imaginaria del sentido o del movimiento subjetivo de amplificación significante.

En este punto es oportuno introducir una de las cuestiones que signa la investigación en ciencias sociales y es la vinculada al análisis del discurso. Si bien es claro cierto reconocimiento general orientado a no sostener la construcción de “conocimiento científico” sobre una cosa (o un caso) en base exclusiva a los argumentos que los sujetos implicados brindan como explicación o justificación de la misma (desde la doble hermenéutica de Giddens para acá) no es menos cierto que se presentan serias dificultades en relación a cómo tratar o trabajar con ese discurso; de manera general se entiende que hay correspondencia entre lo que se dice y lo que se hace porque existen en medio de esas dos instancias, factores exteriores que introducen “ruido” y que generan: consecuencias no deseadas, efectos imprevistos, racionalidades instrumentales orientadas por la finalidad, medios institucionales que colonizan, formas de socialización que habitúan, modalidades de estructura que reproducen lógicas más allá de la intención y explicación propuestas por parte del sujeto.

La principal limitación metodológica que encuentro en estas perspectivas es que ninguna de ellas ponen en duda la capacidad del sujeto para usar el lenguaje, si no hay correspondencia entre la intención, el enunciado y el acto es por factores ajenos a la relación sujeto/lenguaje. No se concibe

⁵ Recalcati, Massimo; *Las tres estéticas de Lacan*. 2006, Ediciones del Cifrado, Bs. As., pág 28.

la existencia de ese desfasaje o diferencia como constitutivo de la relación y mucho menos se concibe al sujeto como usado por el lenguaje.

Lo dicho renglones arriba en relación al objeto estético y su comprensión en términos de singularidad del acto refiere, en términos epistemológicos, a este otro modo de entender a sujeto (y al cuerpo como un modo de ser del sujeto) a su constitución en relación al uso del lenguaje y la palabra y a la institución del otro como medida de objeto en términos estructurales que le permite tanto centrarse como descentrarse (volverse normalidad o singularidad). Esta perspectiva implica también un modo de entender el arte y el estatuto del objeto estético, Reccalcati nos habla de la estética de la letra, para poner en evidencia el estatuto del lenguaje que tiene el arte y el objeto estético. El lenguaje usa al sujeto y la obra interpreta al espectador; si bien en la experiencia hegemónica y normalizada de la palabra y del arte podemos ver una primacía “práctica” de la perspectiva que critico, la finalidad de mi investigación se orienta mostrar modos “auténticos” - “autónomos” de subjetivación y esto desde la perspectiva de uso y construcción de un cuerpo que permita ser sujeto y desde la perspectiva del análisis estético del arte.

Es oportuno introducir una intuición que liga el concepto de uso del cuerpo con el de constitución estética de la subjetividad y el concepto de estética al de política; esto en la medida en que no quisiera que se entienda mi búsqueda como discurriendo por dos canales paralelos sino que entiendo que en el arte se da un cruce específico y altamente nutritivo en lo que refiere a estos campos problemáticos, en especial en la danza que presenta un carácter performático y que sitúa en el cuerpo la posibilidad de constitución de un objeto estético (esto ojo! Relativizar)

En relación con esto propongo abordar a la obra de arte no como un objeto que se construye en función de una representación de sentido ni como un signo que muestra un significado por el contrario, propongo entender la obra de arte en términos de un objeto estético se produce a condición del vaciamiento de sentido, sin embargo este vaciamiento se alcanza sólo a partir de un modo de encuentro particular con el sujeto público. La posibilidad de emergencia de lo singular como una modalidad del encuentro que implica un vaciamiento de sentido o reducción y sustracción del significado de la cadena signifiante se da, cuando el objeto de arte o la función estética de una obra o, porque no, la función política de constitución de subjetividad que una obra de arte comporta, toca aquél exceso de sentido de lo real que como tal no puede ser dicho ni nombrado, y que se muestra a condición de exhibir la cosa (lo real, el exceso) como tal. En palabras de Giner Ponce leemos: “Toda interpretación del arte, también la psicoanalítica, yerra en lo nodal sino tiene en cuenta la función del objeto como tal, distinto del signifiante y del significado. El arte moderno comienza allí donde lo que no puede ser dicho puede ser mostrado o, incluso, exhibido (...) Por

tanto el objeto de arte no es portador de ningún mensaje cuyo contenido permanezca reprimido, cifrado e ignorado. Más bien al contrario, no se interpreta al artista a través de su obra, sino que es el objeto de arte el que interpreta al espectador al funcionar como objeto que causa su deseo porque captura su mirada (...)"⁶

La función de objeto como tal refiere a una estructura lógica de la constitución del encuentro del sujeto con lo real, momento que no es sino del orden del acontecimiento ya que en sí toca y un exceso y cierta instancia de desregulación del sujeto, es en este sentido que el objeto de arte no tiene por función (lógica si se quiere o política, depende la perspectiva epistemológica en la que se esté situado) "traer a la presencia" la intención del artista o la completud de un objeto resultado de un (metódico y formal) proceso creativo.

La del objeto de arte es una función no un sentido.

La función estética del objeto de arte en su interpelación al sujeto introduce en éste algo así como una demanda, un llamado, una captura; aquí tiene lugar el cuerpo. Tanto el del bailarín como el del coreógrafo, como el del público; todo organismo biológico, sometido a técnica, normalizado y atravesado por el lenguaje puede ser interpelado, pero el efecto de función del objeto como tal y más aún, en el marco de un encuentro -contingente- ligado a la sustracción, será necesariamente singular. Depende de cómo encuentra el cuerpo al sujeto y la obra a éste último.

También el cuerpo cumple para el sujeto una función de objeto como tal, también hay modos de captura del sujeto por el cuerpo que devienen singulares y pueden entenderse en términos de sustracción (también hay modos del encuentro sujeto-cuerpo que reenvían a la amplificación de la cadena significativa).

En este punto, y para tratar de retomar cierta articulación conceptual propuesta de manera intuitiva introduzco la categoría de uso del cuerpo. La constitución de subjetividad en relación al uso del cuerpo puede pensarse en términos estéticos, esto siguiendo una asociación algo analógica respecto de el efecto de función (política) que pueda implicar. Pongamos por ejemplo el rostro, los ojos. Siguiendo a Didi-Huberman⁷ y a Vinciguerra⁸ podemos introducir una perspectiva que sugiere el acto de ver (acto en relación al encuentro) es distinto del acto de mirar. Se entiende el ver en relación a un criterio ordenador, sostenido y sistemático del sujeto sobre el mundo que implica, sino una completud de la cosa, si un cierre de sentido sobre el fenómeno (en la medida en que se entiende o se conoce la cosa por la representación-semiología). La mirada por el contrario emerge ante un imposible de ver, un modo del encuentro o del ser en la presencia del sujeto con la cosa en el cual el objeto deviene en su función (la mirada liga con la sustracción) introduciendo una falta,

⁶ Giner Ponce, Xavier; "Entre naufragos, notas sobre la fotografía" en *Las tres estéticas de Lacan*, 2006, Ediciones del Cifrado, Bs. As., pág 150.

⁷ Didi-Huberman, Georges; *Lo que vemos, lo que nos mira*. 1997, Editorial Manantial, Argentina.

⁸ Vinciguerra, Rose-Paule; "Tu no me ves desde donde yo te miro" en *Las tres estéticas de Lacan*. 2006, Ediciones del cifrado, Bs. As.

un deseo o un imposible de ver y desnuda en una contingencia al sujeto.

En relación al ver, el acto de mirar propone un movimiento de intervención del funcionamiento perceptivo “...intervención (alteración, permutación), del ojo y del espectáculo, que en la experiencia de la mirada yo me sitúo menos viendo que siendo visto.”⁹ Se visualiza aquí el cruce entre cuerpo-sujeto y arte que tengo interés en profundizar, no hay modo de generalizar un saber que hable del efecto estético que tiene un acto en la constitución de un sujeto, provenga el efecto de función del objeto como tal del cuerpo o de la obra o más aún, de una obra situada en el cuerpo entendiendo el acto estético.

Bibliografía:

- Didi-Huberman, Georges; *Lo que vemos, lo que nos mira*. 1997, Editorial Manantial, Argentina.
- AA.VV., *Las tres estéticas de Lacan*. 2006, Ediciones del Cifrado, Bs. As.
- Foucault, Michel; *Estética, ética y hermenéutica. Obras esenciales. Vol III*. 1999, Paidós Básica, Madrid.
- Wajcman, Gérard; *El objeto del siglo*. 2001, Siglo XXI Editores, Bs. As.
- Foucault, Michel; *Historia de la Sexualidad. El uso de los placeres*. 2003, Siglo XXI Editores, Bs. As.
- Rancière, Jacques; *El inconsciente estético*. 2006, Des estante editorial, Bs. As.
- Nancy, Jean Luc; *58 Indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma*. 2007, Ediciones La Cebra, Bs. As.
- Nancy, Jean Luc; *La representación prohibida*. 2006, Amorrortu editores, Bs. As.
-

⁹ Vinciguerra, Rose Paule; “Tu no me ves desde donde yo te miro” en *Las tres estéticas de Lacan*. Ediciones del cifrado, Bs. As, 2006, pág 156.