

■ Prácticas de lo Sensible. Prefacio para un Archivo de la Producción Artística Colectiva en las Artes Argentinas (2001 hasta la actualidad)

Lic. Alicia Romero¹

Facultad de Filosofía y Letras (UBA) / IUNA

Especificaciones

Las investigaciones que anteceden y conviven² con este nuevo emprendimiento han tenido el propósito común de colaborar al diálogo en diversidad y de multiplicar los intercambios -en tanto son condición de existencia de las culturas-. El actual preproyecto prosigue esa senda; se trata del análisis semiótico de los escritos que emergen en correspondencia con producciones artísticas colectivas desde 2001 a la fecha en Argentina, para describir su gramática de producción, identificar la gestión de «lo sensible» entendido como dimensión de la discursividad social y fundamentar la posible emergencia de una nueva formación discursiva estética cuyo núcleo es la sensibilidad. Lo haremos en la vía abierta por la Teoría de las Discursividades Sociales y la Arqueología foucaultiana, las Semióticas que se han propuesto una aproximación a la Estética y los aportes recientes de esta disciplina

Contexto/s

Intentaremos aquí expandir algunas de las nociones centrales del preproyecto: ¿Qué designamos como *prácticas de lo sensible*? Liberando la construcción sintagmática especificaremos en primer lugar la noción de *práctica*. Nuestra perspectiva se asienta en postulados marxistas y foucaultianos que autorizan a considerar el primado de las prácticas en la construcción del sentido en el orden social.

En sus *Tesis sobre Feuerbach* Karl Marx dice: «La vida social es, en esencia, práctica. Todos los misterios que descarrían la teoría hacia el misticismo, encuentran su solución racional en la práctica humana y en la comprensión de esa práctica»³. Distintos desarrollos como la *filosofía de la praxis* (A. Labriola, A. Gramsci) y la *teoría de la práctica teórica* (L. Althusser) han provisto lecturas paradigmáticas del marxismo en este aspecto.

Michel Foucault hace de las prácticas su dominio de análisis. En sus trabajos tempranos se trata de reglas anónimas siempre determinadas en tiempo y espacio que definen las condiciones del *saber*. «...No hay saber sin prácticas discursivas definidas»⁴. Foucault distingue entre prácticas discursivas de enunciados y prácticas no discursivas de visibilidades; Deleuze acota: *Cada formación histórica dice todo lo que puede decir en función de sus condiciones de enunciado. Cada formación histórica ve y hace ver todo lo que puede en función de sus condiciones de visibilidad. Las prácticas sólo existen bajo umbrales arqueológicos cuyas cambiantes distribuciones constituyen las diferencias históricas entre estratos*⁵. En un movimiento que va de la noción de *episteme* a la de *práctica* -pasando por la de *dispositivo*-, Foucault extenderá el alcance de sus análisis desde el orden del saber al del poder para culminar en la estética de la existencia. Las prácticas elaboran la única continuidad entre lo acaecido y lo nuevo o, si se quiere en retroacción, las prácticas son las maneras en que el presente da cuenta del pasado.

Roger Chartier ha calificado las nociones de «práctica», «discurso» y «representación» como la trilogía productiva que permitió «renovar la reflexión de las ciencias humanas y

sociales»⁶. De más en más, en una evolución que se estabiliza hacia la década de 1970, la problematización de la noción de práctica se orientó a la síntesis de oposiciones tradicionales entre sistemas abstractos y acciones singulares. Por esta vía, su productividad conceptual irradió sobre vastos conjuntos teóricos y disciplinares. Destacaremos en la esfera de los discursos las investigaciones reunidas en el *Número 17* de la revista *Langages*; la construcción conceptual de la cultura como acto de Michel de Certeau; los aportes de Pierre Bourdieu a partir de su *Esbozo de una Teoría de la Práctica*⁷. Más allá del concepto de práctica como síntesis entre sistemas generales y actos singulares, existen otros aportes en nuestra consideración sobre el tema. Las obras y derivas de T. Adorno; W. Benjamín; R. Williams; L. Marin.

Tal vez ha llegado el momento de recordar los significados que los usos del vocablo **PRÁCTICA** han depositado en nuestra lengua: Ejercicio de cualquier arte o facultad, conforme a sus reglas./ 2: Destreza adquirida con este ejercicio/ 3: Uso continuado, costumbre o estilo de una cosa./4: Modo o método que particularmente observa uno en sus operaciones./ 5: Ejercicio que bajo la dirección de un maestro y por cierto tiempo tienen que hacer algunos para habilitarse y poder ejercer públicamente su profesión. U.m. en pl. / 6: Aplicación de una idea o doctrina, contraste experimental de una teoría. // *En la práctica*: loc. Adv. Casi en realidad. // *Llevar a la práctica*: fr. poner en práctica. // *Poner en práctica*: fr. Realizar ideas, planes, proyectos, etc.⁸. He aquí el repertorio que práctica evoca a la conciencia común, y que retendremos al lado de los usos construidos por la teoría. Y esto porque «quien utiliza un concepto en sentido diferente del que generalmente se le atribuye, tenderá a subrayar esta diferencia y a justificar explícitamente los motivos de su elección»⁹.

A través de la cita convocamos una referencia fundamental para nuestro proyecto, la Teoría de la Discursividad Social. La advertencia metodológica aparece en un escrito de 1984, en el que Eliseo Verón se ocupa del análisis de *la teoría de los actos de lenguaje*. Entretejadas en su crítica, encontramos disquisiciones respecto de las prácticas sociales.

Tras afirmar que «... la oposición entre *significar* y *hacer* parece (...) una oposición fundamental en las ciencias humanas»¹⁰, el autor se pregunta por la posibilidad de 'una definición general aplicable a todas las especies del hacer' y, resumiendo sus premisas, concluye: «... esa propiedad común a todas las especies del hacer que permitiría proveer una definición general (...es) la propiedad (de los haceres) de estar sometidos a convenciones cuyo papel es, precisamente, asegurar el resultado de la actividad, independientemente de las intenciones de los actores involucrados y de todo otro factor de sentido que pudiera intervenir en su desarrollo»¹¹.

En *Semiosis de lo Ideológico y del Poder* Verón nos aporta otro enfoque de las prácticas: «Si se mira el cuadro general de una teoría del sentido, este último aparece inevitablemente como resultado de un *trabajo social* (en una terminología ligeramente diferente: como engendrado por diversas *prácticas*). Por lo tanto, lo que se manifiesta bajo la forma de investiduras de sentido en múltiples materias, es el trabajo social»¹².

El adverbio que levemente aproxima, sin solapar, *trabajo* y *prácticas* nos permite retornar al inicio de este rodeo que habíamos iniciado en Marx y Foucault, no para clausurarlo, sino para anticipar el necesario despliegue de otros conceptos analíticos asociados. Algunos han sido convocados por Verón (instituciones, relaciones de grupos o clases) todos ellos frecuentes en ciencias humanas y sociales; otros los ha discutido Hanna Arendt (labor, trabajo y acción)¹³. Dicho repertorio será formalizado en la investigación al interior

del parpadeo que, entre *praxis* y *práctica*, subyace hasta aquí.

Introduciremos ahora la cuestión de «lo sensible». En un mundo contemporáneo, donde múltiples prácticas delinean nuevas cartografías a sus dominios, las representaciones dinámicas que proveen las artes manifiestan un desborde más allá de sus fronteras históricas. En las últimas cuatro décadas las prácticas artísticas se diseminaron, atravesando diversas regiones de la vida social. Este fenómeno fue interpretado -a la vera de la fórmula hegeliana de la *muerte del arte*-, como ocaso de su autonomía y como *estetización* de la cultura. Gianni Vattimo ha escrito al respecto: «... la muerte del arte significa dos cosas: en un sentido fuerte y utópico, el fin del arte como hecho específico y separado del resto de la experiencia en una existencia rescatada y reintegrada; en un sentido débil o real, la estetización como extensión del dominio de los medios de comunicación de masas»¹⁴.

El primer caso implica *el rechazo de lo estético como zona delimitada y homogénea*¹⁵ y la aceptación del sesgo antropológico que proponen y reformulan las prácticas artísticas a partir de las vanguardias. El segundo se confirma y aún se amplía, al considerar el rol modelizante de imaginarios, alcanzado por el *diseño canónico*¹⁶ en todas sus manifestaciones -industrial, gráfico, de imagen y sonido, textil e indumentaria-.

Si durante la Modernidad diversos movimientos artísticos resistieron los totalitarismos en arte y política amparados en la autonomía, ¿es posible profundizar esta significación político-ética del término? ¿Existen las condiciones para inscribir la pluralidad de lo sensible en las actuales democracias?

Pensada como fenómeno social del tardocapitalismo, la estetización generalizada parece más solidaria de un designio anestésico o neutralizante que de una reparación existencial; Zygmunt Bauman y Paul Virilio, entre otros, han realizado abordajes críticos de este aspecto.

¿Hay un modo de sentir típico de nuestra época? Mario Perniola lo ha preguntado bajo la hipótesis de un nuevo tipo de potestad, la sensología, que instruye un universo afectivo impersonal, caracterizado por experiencias en las que todo se da como *ya sentido*¹⁷. ¿Se cuenta entre los factores político-sociales de esta manera del sentir la concentración del poder estético que determina los patrones de sensibilidad? ¿La experiencia *estésica*, anómica y reificada, es la única o principal deriva de «lo estético» en lo contemporáneo? La desagregación de inmensas porciones de la población mundial al derecho de proponer alternativas derivadas de sus prácticas de lo sensible, lleva a un grado inquietante la pérdida de experiencia del mundo y los seres. En el límite, la proliferación de mediatizaciones no parece procurar otra cosa que la anulación de la propia capacidad de *estesis*. Pero sabemos que la pérdida de experiencia ni siquiera es reciente. Giorgio Agamben escribió en el seno de la década del 1970: «En la actualidad, cualquier discurso sobre la experiencia debe partir de la constatación de que ya no es algo realizable»¹⁸. Compartimos con Agamben que no se trata de deplorar esta realidad, sino de meditarla. También su percepción con respecto a que tal vez en el fondo de esta carencia *se esconda un germen de sabiduría donde podamos adivinar la semilla en hibernación de una experiencia futura*.

Jacques Rancière realiza un estudio de las fuentes constitutivas del «inconsciente freudiano» en su libro: *El Inconsciente Estético*¹⁹. Al repasar discursos fundacionales recuerda que «...el término 'estética' en el libro de Baumgarten no designa de ninguna manera la teoría del arte, sino el dominio del conocimiento sensible, de ese conocimiento claro pero todavía confuso que se opone al conocimiento claro y distinto de la lógica. (...) Tomando

prestado a Baumgarten el término 'estética' para designar la teoría de las formas de la sensibilidad, Kant recusa justamente lo que le otorgaba sentido, esto es, la idea de lo sensible como inteligible confuso. En adelante la primacía de la racionalidad implicará el desarrollo de la noción de «pensamiento» estético o artístico para otorgar una lógica a la *falta de finalidad* propia de la imaginación.

Esto ha sido cuestionado por Herman Parret desde una perspectiva semiótica que aboga por la apertura recíproca entre tal disciplina y la Estética²⁰. Retomando la definición de *estética* como doctrina del 'conocimiento sensible', Parret valida la ramificación que prolifera en *sentido, sensación, sensibilidad, sentimiento* a partir de la *estesis* aristotélica. Describe al sujeto como «un ser de pasiones... de motivaciones opacas..., un ser de cuerpo... de fiesta y de duelo». Propone entonces enriquecer la semiótica modificando su senda canónica: «la semiosis no es una proyección intelectual sino un universo de pasiones»²¹.

Otros aportes importantes subrayan el giro estético de la semiótica: particularmente el escrito *De la Imperfección* de Algirdas-Julien Greimas²², que inaugura la semiótica de las pasiones. Allí se apunta al arte para proponer que la experiencia semiótica coincide con la experiencia estética.

Eric Landowski puntualiza el objeto semiótico despejado por Greimas: la organización específica de las configuraciones objetivas que conmueven al sujeto -en la medida de su propia disponibilidad- y le proporcionan la base necesaria para capturar «otro» sentido de las cosas. *Nada se vive sino en función de dispositivos contextuales y relacionales que superan la «subjetividad» del yo singular*. La tarea analítica propuesta consiste, entonces, en la búsqueda, el reconocimiento y la explicitación de regularidades capaces de remitir a principios semióticos de carácter general. Las líneas investigativas abiertas han sido resumidas por el autor invocando su finalidad común: «hacer del tema de la *inteligibilidad de lo sensible*, algo más que una mera hipótesis». Landowski las reúne en torno a siete tópicos principales: a) la jerarquía de los órdenes sensoriales, la «correspondencia de los sentidos» y las sinestesias; b) el estatuto y la función del «objeto» en tanto agente presupuesto por la experiencia estética; c) el proyecto de una semiótica de la materia (*physis* y *soma*); d) las instancias de la experiencia estética y el juego de sus relaciones; e) la conexión entre lo vivido estético y los procesos de su socialización; f) la problemática general del gusto; g) las estesis colectivas²³.

En lo referido hasta aquí se esbozan problematizaciones cuyo enclave común es «lo sensible». Una figura nueva de la sensibilidad, como diferencia que inscribe en el cuerpo, individual o social, el rumor de sus significados, aproxima el dominio estético al campo del sentido; la *estesis* sería así el nombre de la presencia sensible del sentido.

Enfoque/s

En nuestro trabajo designaremos «lo sensible» refiriéndolo a «lo estético» en sentido amplio. Se trata de partir de la afirmación de la existencia de una dimensión sensible o dimensión estética de lo social. De este modo entendemos que «lo sensible» *está en todas partes*, que atraviesa producciones y resultados, que aparece en cualquier materia significativa y en cada dispositivo comunicacional. Y que esto es así en tanto «lo sensible» atañe a la *relación de la incorporación de sentido con los mecanismos del funcionamiento social: el modo de la producción, la estructuración social, y el orden de lo político*. Se trata de entender el hacer estético como práctica de lo sensible y no como una activi-

dad orientada por un valor específico, para el caso los valores de la belleza o del arte, tal como los interpreta el uso social. Lo sensible no define aquí la capacidad subjetiva del deleite por la perfección del objeto, tampoco, en clave kantiana, el placer derivado de comprobar que uno comparte con determinado grupo la capacidad de apreciar lo bello. Se trata de indagar el/los *sentido/s estéticos común/es* que circula/n a través de las formaciones de lo sensible y no acudiendo al «buen juicio» del «alma bella», tampoco a las consabidas «tendencias» del público consumidor. Conjeturamos que en todo *patrón del gusto* habitan dos orientaciones complementarias: la homogeneidad y la hegemonía. En paráfrasis con los estudios de Eliseo Verón sobre «lo ideológico» diremos que *lo sensible* aparece como una dimensión en el análisis del funcionamiento social. *Estamos ante lo sensible cada vez que una producción significativa se aborda en sus relaciones con los mecanismos de base del funcionamiento social entendidos como restricciones al engendramiento del sentido.* Si el análisis de lo ideológico es el *nombre del sistema de relaciones entre un discurso y sus condiciones (sociales) de producción*, el análisis de lo sensible es el nombre del sistema de relaciones entre sensibilidad/es (presentes en discursos y percepciones) y sus condiciones, siempre sociales.

Si la sensibilidad se sitúa habitualmente en el nivel del individuo -en relación a sus sensaciones y sentimientos-, analizar lo sensible es aquí, en cambio, afirmar la existencia de sensibilidades sociales y tratar de alcanzar sus huellas en los conjuntos significantes, resultados de las prácticas de «lo sensible». El concepto de *lo sensible* corresponde al nivel de las *gramáticas* de su producción y su reconocimiento.

Finalmente, «... nada se vive sino en función de dispositivos contextuales y relacionales que superan la 'subjetividad' del yo singular»²⁴. Si las formaciones estéticas *son verdaderas prácticas de lo sensible* «sus lenguajes, en lugar de un universal *logos*, son lenguajes mortales, capaces de promover y en ocasiones de expresar mutaciones»²⁵. Por ello, investigar la capacidad productiva de la sensibilidad en tanto práctica colectiva -las prácticas de lo sensible- es una tarea que intenta responder a esa «llamada a una teoría general de las producciones que debe confundirse con una práctica revolucionaria en la que el discurso activo se forma en el elemento de un afuera, indiferente a mi vida y a mi muerte». Es el trabajo al que convoca, según Deleuze, *La Arqueología del Saber* de Michel Foucault²⁶. Si la *Arqueología* ha previsto su multiplicación -en los estudios de la sexualidad, de la pintura, de la política-, nuestro horizonte es el de una arqueología de la sensibilidad. Y si, como dice Foucault, aquella *ciencia*²⁷ «describe discursos como prácticas específicas en el elemento del archivo»²⁸, nuestra tarea, al postular la dimensión estética entre los órdenes que rigen la aparición de enunciados, consiste en emprender *el archivo de lo sensible*. Nuestra actividad cuenta aún con otras referencias fundantes: los numerosos trabajos que, en cruce con la Historia y la Teoría del Arte, han concretado Oscar Traversa y Oscar Steimberg y, en dominios literarios, Eduardo Romano y Jorge Rivera.

Desde la década de 1970 han aparecido plurales percepciones y discursos que, en tono de resistencia, participan en la mutación de la dimensión sensible social. Se coincide o no con el diagnóstico de una discontinuidad, algo se ha modificado en Occidente y la fecha que se postula con insistencia en los más diversos órdenes rodea aquella década. Estamos o no habitando una fractura histórica, abierta en torno a esos años, la sensibilidad aparece como el núcleo de una nueva formación estética. En dicha formación y en el nivel artístico postulamos la existencia de nuevas y promisorias relaciones entre 'lo ético' y 'lo estético'²⁹.

Notas

- ¹ Licenciada en Historia de las Artes (FFyL, UBA). Docente-Investigador Categoría I (CIN). Doctoranda en Semiótica (FFyH, UNC). Maestranda en Análisis del Discurso (FFyL, UBA). Profesora de los postgrados *Maestría en Teoría de las Artes y Estética* (FBA, UNLP), *FOINDI* (FADU, UBA) y *Medios y Tecnologías para la Producción Pictórica* (IUNA). Profesora titular/asociada concursada (IUNA y UBA). Profesora adjunta concursada (Equipo del Prof. Abraham Haber, UNLP). Directora y co-directora de proyectos científicos aprobados por el CIN (UBACyT, IUNA y CyT-UNLP) y proyectos artísticos acreditados. Realizadora audiovisual. Curadora y crítica independiente. Participa en trabajos de gestión en artes y diseño.
- ² Están en ejecución los proyectos *De Artes, Percepciones y Pasiones. Significación en Prácticas Artísticas y Estéticas de Argentina* Proyecto Bienal UBACYT y *Textos, Discursos, Relatos de la Sensibilidad Estético-Artística en Buenos Aires* Proyecto Bienal IUNA. Director del Proyecto: Lic. Alicia Ester Romero.
- ³ Es la tesis VIII. MARX, Karl. «Tesis sobre Feuerbach» en MARX, K., ENGELS, F. *La Ideología Alemana*. Trad.: W. Roces. Montevideo: EPU, 1959, p. 635.
- ⁴ ABRAHAM, Tomás. *Los Senderos de Foucault*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1989, p. 72.
- ⁵ DELEUZE, Gilles [1986]. *Foucault*. Prol.: Miguel Morey. Trad.: José Vázquez Pérez. Buenos Aires: Paidós, 1987 («Estudio»). Ed. or.: Paris: Minuit, 1986, p. 75-98.
- ⁶ CHARTIER, Roger. *Escribir las Prácticas. Foucault, de Certeau, Marin*. Trad.: Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial, 1996, p. 11.
- ⁷ BOURDIEU, Pierre [1972]. *Esquisse d'une Théorie de la Pratique*. Genève-Paris: Droz, 1972.
- ⁸ Diccionario de la Real Academia Española. Edición de 1985.
- ⁹ VERÓN, Eliseo [1975-1984]. «Verdaderos y Falsos Performativos». *La Semiosis Social. Fragmentos de una Teoría de la Discursividad*. Barcelona-Buenos Aires: Gedisa, 1987. p. 171
- ¹⁰ *Ib.*
- ¹¹ *Ib.*, p. 178
- ¹² VERÓN, Eliseo [1984]. *Semiosis de lo Ideológico y del Poder. La Mediatización*. Bs. As., Oficina de Publicaciones del CBC, UBA, 1997. (2^o ed.). p. 12
- ¹³ ARENDT, Hannah [1958]. *La Condición Humana*. Trad.: R. Gil Novales Barcelona: 1993 .
- ¹⁴ VATTIMO, Gianni. «Muerte o Crepúsculo del Arte» en VATTIMO, Gianni. *El Fin de la Modernidad. Nihilismo y Hermenéutica*. Barcelona: Gedisa, 1990. p. 53
- ¹⁵ *El enunciado original pertenece al texto de Rosa María Ravera «La Mediación Estética». A continuación dice: «En consecuencia el arte podría ser captado como un proceso intrincado, complejo, con frecuencia lacunar, semejante a un devenir, labrado en inconfesa o explícita intertextualidad que escapa a la orquestación de un área totalmente autónoma, eludiendo, con éxito, toda fijación sustantiva, tanto a nivel de la producción como de la recepción, ambas interpretantes». http://www.uqtr.ca/AE/vol_2/ravera.html Rosa María RAVERA [#]. Buenos Aires*
- ¹⁶ Nos referimos al diseño tradicional de productos rama del diseño que no agota la disciplina.
- ¹⁷ PERNIOLA, Mario. *Del Sentire*. Torino: Einaudi-Collana. 2002 // *Il Sex Appeal dell'Inorganico* (1994). Torino: Einaudi-Collana. 2004
- ¹⁸ AGAMBEN, Giorgio [1978]. *Infancia e Historia. Destrucción de la Experiencia y Origen de la Historia*. Trad.: Silvio Mattoni. 3^a ed. aumentada. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2004 («Filosofía e Historia»). Tit. or.: *Infancia e Storia*. Torino: Giulio Einaudi, 1978. I. p. 7-8
- ¹⁹ RANCIÈRE, Jacques [2001]. *El Inconsciente Estético*. Buenos Aires: del estante, 2005. p. 9
- ²⁰ PARRET, Herman [1994]. «Introducción para la Edición en Español», en PARRET, Herman. *De la Semiótica a la Estética. Enunciación, Sensación, Pasiones*. Trad.: Fernando Andacht, Martha Avella, Mercedes Ayllon et al. Supervisión gral.: María Valeria Battista. Supervisión Académica: Juan Ángel Magarinos de Moretín. 1ra. ed. Buenos Aires: Edicial, 1995, p. 5-9.
- ²¹ PARRET, Herman [1994]. *Ib.*, p. 6.
- ²² GREIMAS, Algirdas-Julien [1987]. *De la Imperfección*. Puebla; México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla; Fondo de Cultura Económica, 1990 y DORRA, Raúl [1989]. «Perspectiva de la Semiótica» en GREIMAS, Algirdas-Julien [1987]. *Op. cit.*, p. 7-19.
- ²³ LANDOWSKI, Eric. «De l'Imperfection. El Libro del que se Habla» en DORRA, Raúl, LANDOWSKI, Eric, OLIVERA, Ana Claudia de (ed.). *Semiótica, Estesis, Estética*. Puebla: UAP, 1999. p. 7-27
- ²⁴ LANDOWSKI, Eric. *Op. cit.* p. 23.

²⁵ DELEUZE, Gilles [1986]. *Op. cit.*, p. 39.

²⁶ DELEUZE, Gilles [1986]. *Ibid.* p. 39

²⁷ FOUCAULT, Michel. *Dits et Écrits I*. Paris: Gallimard, 1984. p. 499. En otro párrafo: «La arqueología, como yo la entiendo, (...) es el análisis del discurso en la modalidad de archivo» *Ibid.* p. 595)

²⁸ FOUCAULT, Michel. *L'Archéologie du Savoir*. Paris: Gallimard, 1984. p. 176).

²⁹ ROMERO, Alicia, GIMÉNEZ, Marcelo. «Utopía en Gestión», en UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO. INSTITUTO DE FILOSOFIA AMERICANA Y ARGENTINA (Mendoza). *Actas del II Congreso Interoceánico de Estudios Latinoamericanos «Sujeto y Utopía. El Lugar de América Latina»*. Comp., coord.: Clara Alicia Jalif de Bertranou. 2003, s.p.