

## DILEMAS ÉTICOS A LA LUZ DE LA MUERTE DEL ARTE EL CUERPO FRENTE A LAS NUEVAS TECNOLOGÍAS

**José Luis Arce**

Si bien es un tema arduo de raigambre filosófica, “vayamos por partes” dijo Jack el Destripador, aunque “lo trozado no quita lo unido”, se quejó reivindicante el querido monstruo de Frankenstein. Como ‘muerte del arte’ se plantea a partir de la “Estética” y la “Fenomenología del Espíritu” de Hegel. Desde la perspectiva allí planteada, hay que decir que tal muerte, ya ocurrió. En dicho filósofo es un concepto cuasi profético que tuvo múltiples implicancias y derivaciones posteriores. La Era de la Información le dio al Espíritu Absoluto postulado por el filósofo alemán una realización pervertida del mismo. La generalización de las representaciones de los Medios y la ‘realidad’, se asimilan, parecen ser la misma cosa, el adentro y el afuera se anulan, somos lo que vemos. La misma vida empieza a vivirse como ‘sociedad del espectáculo’ (Guy Debord). La sociedad de consumo se roba los mecanismos y las formas del arte. El espectáculo es ese brillo que surge espontáneamente del orden establecido. En él, amplificado a niveles masivos reside parte de esta aludida muerte, en el fin o imposibilidad de un acceso a ‘originales’. Es la era de la reproductibilidad técnica (W. Benjamin). Lo pervertido no significa ausencia de niveles prácticos, ni del control social que se ejerce a través de la fetichización y la cosificación. Muerte del arte implica la metafísica realizada, esto es, el fin de la metafísica como la denominó Heidegger.

El teatro artístico, en algunos casos, buscando una salida, se planteó como una manifestación opuesta, a-tecnológica, enraizada a destinos esenciales (afanándose retroactivamente a nivel de los nuevos paradigmas, por la vuelta a un teatro sagrado por ejemplo), como si lo alentara una utopía: transgredir la reproductibilidad técnica, aún por encima del sistema que lo toma de señuelo. En la era posmoderna hay que asumir la ruptura de la temporalidad lineal y acumulativa y la entrada en una sensación de precariedad y caducidad, de fragmentariedad, aunque justo es decir que “no hay fragmentos donde no hay un todo” (Martha Rosler). La muerte del arte alude a que este deja de existir como fenómeno específico y es superado por esa estetización de la existencia. El teatro se trans-teatraliza dice Dubatti. Como decir, el espectáculo está afuera de las salas, en el propio sistema, en la fiesta consumística instaurada, prohijado como instrumento de la hegemonía. La trans-

teatralización hace de los espectáculos artísticos, una especie de perogrullada, de redundancia que en la compra ya conlleva para el consumidor la disculpa por su concesión piadosa al hacerlo, que no excluye su ruego a que tal inversión se justifique porque no deja de ser un lujo cargado de previsibilidades, que si no se cumplen, condenarán al producto hereje. Para el teatro esta fórmula necrófila equivale a su entrada en la cultura de masas, o lo que es lo mismo: el arte devorado por el kitsch. La intensificación de un lenguaje común en detrimento de la singularidad, donde 'lo bello' es la variable de ajuste, la mercancía de usufructo y el valor legitimante. La transgresión comida por el conformismo. La rebeldía vendida al bordereaux. Las técnicas artísticas como adaptación a los gustos dominantes.

No debe haber muerte más intervenida que esta del arte. Todos nos sentimos con voz y voto. Una especie de velorio hiper-democrático y caótico pero tragicómico, donde los deudos lloran más para cumplir con la espectacularidad de la magna circunstancia que por sentimiento verdadero. No será imposible oírlos murmurar por lo bajo: "muerte trágica si las hay, pero aún con lo tremenda, a mí no me dolió" o esa épica naif del tipo: "el arte no morirá jamás, chan, chan". Simplezas que producen una sensación de que el fin no es más que una especie de voluntariedad. Pero siempre hay una parte maldita que representa ese *plus*, ese algo más que clamará pese a todo, por encima de la lógica hegemónica. Ese excedente subversivo y eternal, ese arte aún no tabulado, periférico, excluido incluso, y que forma parte de una gratuidad expresiva, informativa, que será candente y de primera mano en todo cambio de este estado de cosas. La muerte del teatro es la muerte en esta sociedad de masas como en Hegel era la muerte del arte clásico. Es probable que la mejor época en que ésta se vive, es imaginándose en el futuro. Ahora, la mejor forma en que un muerto se imagina, es negando la muerte: "la muerte no existe", vuelve a clamar un deudo. Es claro que el único futuro para un muerto es la vida. El arte, decía Stendhal, "es la promesa de la felicidad". Siempre el futuro. La muerte a la que aludimos, también es por eso mismo, un colapso en el sistema de los deseos, pulsión de muerte con un afanoso deseo por la misma. Deseos locos porque en la sociedad del simulacro, la unidad es hacer creer que la ausencia es presencia y viceversa. El Yo es Otro en un espejo roto. Vattimo opone al consenso manipulado del kitsch, la experiencia estética que se postula como negación de aquello que creó la tradición, como por ejemplo: el placer de lo bello. El valor empieza a trasladarse a la capacidad de la obra para oponerse, negarse y es en esa negación, donde estuvo la bandera ética que operó de garantía incluso para aquellos que se desentendieron de toda

responsabilidad pensante. Pero esta negación, cristalizada hasta lo políticamente correcto, sola resulta universalizante y totalizadora y no comprende a la lucha de las minorías o más profundamente, a la acción del diferente. Y en este punto, las estrategias de este último, pueden serle invalorable políticamente al teatro, porque éste 'sabe' (Dubatti) que es minoría y encarna culturalmente lo diferente. Por supuesto, me opongo a darle puerta franca a nuevos redencionismos o mesianismos, pero vale destacar que en el nuevo panorama hay una suerte de "el pueblo y su doble", que nos remite como digo, a las periferias, o a los intersticios, a los subsusuelos, a descubrir dichas voces. El arte verdadero, está éticamente por debajo de la línea de pobreza. No obstante, decía Guy Debord, "la trivialización de la experiencia vital cotidiana queda atrapada por las categorías económicas y estéticas y de estas se nutriría cualquier forma de superioridad cultural, sea de las élites hegemónicas o la de cualquier manifestación subversiva de la cultura de masas". Un ejemplo de esto lo da el llamado arte 'trash' que aparece cubierto por los grandes diarios y suplementos culturales.

La pregunta, no obstante, es ¿cómo puede el arte producir una reintegración de la existencia? Sobretudo cuando para marcarse con dimensión ética ante ese cuadro de cosas, se niega a sí mismo, cuestiona permanentemente sus medios, comportándose como esos corpúsculos cuánticos que a veces están a veces no, y que sólo conocemos por su 'tendencia a existir'. Hay un acontecimiento en un mar de incertidumbre y el arte en él funciona por propia decisión del artista, como una simple probabilidad, casi como un accidente. El teatro experimental es un concepto que define al teatro de arte que se desoculta como aquello que al mismo tiempo se oculta. La estetización de la cultura de masas puede leerse también como suicidio y silencio del arte auténtico. Por supuesto que frente al arte probabilístico, está el institucional que parece seguir un camino perfectamente trazado: salas de concierto, galerías de arte, museos y artistas que se forman y amoldan sin conflicto a ese formato. Este arte, ante aquel de la alteridad, no tiene capacidad de oposición y arregla sus conflictos con la ética a la mano y con la propia baza ya repartida, donde a lo sumo le queda la posibilidad de barajar, dar de nuevo y jugar el mismo juego. Las artes de la alteridad, a más de simple negación suponen de por sí niveles positivos en su actuar no de manera reactiva sino creativa, afirmando una idea, un proyecto en cada realización.

Ahora, plantearse en ese arte activo, que incluso se busca a sí mismo, una inquietud moral puede sonar a un contrasentido, a una viva contradicción. Es oportuno advertir aquí los riesgos de

una 'etificación' como la llama Jean Allouch, que supone la confusión de ética con moral: las prescripciones institucionales, las sustituciones según se pase de la industrialización, a la electrificación, a la informatización; que el malestar de la cultura baje al hábito para que en el acostumbramiento 'todo esté bien'; la identificación a través del discurso del Otro con el amo o el esclavo. Hay que decirlo: Aún se puede salir a la calle, y comprobar que la identidad se da en la diferencia y no en la adecuación.

Si en términos generales aceptamos que el teatro es acción, una ética de él podría plantearse como ética de la acción justamente, reconociendo que detrás de ella pervive una retórica asediante que no es sino la muerte de esa acción. Una ética teatral puede ser un paso para mantenerla viva, aún aceptando que no hay un *target*, un decálogo claro para esto.

Artaud asociaba la crisis económica y moral con una cultura que nunca se ocupó realmente de la vida. Y proponía mediante una paradoja de hierro, que ya que la cultura nunca se ocupó en serio del hambre, había que crear una que tuviera la fuerza viviente e irrefrenable de esa misma necesidad primaria. Artaud en su larga investigación de vida, que lo involucró en su totalidad psicofísica, abogó en una dimensión que excedía al teatro por un 'cuerpo sin órganos', aspecto éste sobre el que volveré más adelante.

Al azar es difícil deslindar situaciones que conjuguen una ética sino se la asocia a una situación concreta a la que está referida. Dicho en general, un rasgo ético puede ser el de sustraerse de las funciones utilitarias que rodean al arte y acceder a esa especie de inutilidad sacrosanta que lo tipifica frente a las instrumentalizaciones que lo manipulan. Esto es, des-funcionalizarlo y alejarlo de la mano de los postores de toda laya, de los rufianes, como hacerlo de las aludidas complacencias banalizantes del mercado.

Entonces, ¿qué significa ser ético en una obra de ruptura?, empieza a ser una pregunta más límpida.

La ética en los marcos de un cuadro social establecido, está constituida por las valoraciones que funcionan ya como costumbres y tradiciones de la misma, como normas y preceptivas convenidas y consensuadas. Casi se diría incluso que se aplican justamente porque han demostrado su valimiento, con lo que, entre sus características, está la de repetirse. Pero, ¿cómo ser éticos en medio de una acción renovable como la artística?

Todo este preámbulo entonces para decir que hay que hablar específicamente de una 'ética de la creación'. De aquí uno supone que si cada acción genera su ética, esta será mudable, recreable en el acto mismo de la creación. Estamos hablando en un sentido dinámico (nómada) que transgrede el carácter fijo, escrito, estatutario del mandato social. Esto, dicho así, empieza a sugerir que de lo que hablamos es de una contra-ética, donde el imperativo del artista pasa por ser anti-social. O ha de verse si el teatro como facticidad de esa comunidad es un medio de blanqueo, un reducto de lavado de valores sucios que los obtiene al brindar el 'servicio' o es una actividad que comporta su ética en sí misma. O sea, hay que ver si el teatro se rinde en los balances como una actividad subsidiaria, con funciones sociales supuestas y otorgadas, claramente determinadas (ya de legitimación cultural, ya de animación del tiempo libre, en fin). O sea, ver si el teatro ya no remite a un esquema de valor, a una axiología, y sólo responde a su funcionalización socio-económica, como objeto de consumo, donde, en el extremo, ni siquiera cabe hablar de teatro. Entonces, hay que ver si su fricción mercantilista es obscena porque responde al calificativo de algún moralista o a ese 'fuera de escena' que lo exculpa de imperativos éticos, y que delega bajo la forma de 'lo serio' a otros planos de aplicación.

Esto es parte de grandes desacuerdos, donde el teatro queda expuesto a ser considerado y usado como mero mecanismo de representación, portador de tal o cual consolación. En este caso, el teatro deviene por sus usufructos mediatizantes, imperativo y prescriptivo al buscar causar lo que como mercancía se espera de él. Esa previsibilidad es autoritaria, complotante y traidora por su componenda con el poder imperante. Para decirlo todo, "la producción artística no es la traducción de una funcionalidad" (Jean Nouvel).

Está claro que puede vaciarse el cerebro, su carga simbólica, a través de la lógica de mercado, encadenando las reacciones al a-criticismo acomodaticio y consumatorio de la hegemonía socio-política. Esto es un crudo cercenamiento, pues lo que se extirpa es la densidad psicológica de la vivencia. Por ejemplo: en el *Fort-Da* freudiano, el niño sustituye a la madre con la bobina de hilo y juega a su presencia y ausencia, asociando el sonido-palabra que emite a ambas situaciones, la presencia o ausencia de la madre. Ya ahí "el símbolo se manifiesta como asesinato de la cosa", dice Lacan. Esa angustia de base que opera en la gestación del lenguaje propio, queda arrinconado como un sarro en el fondo del psiquismo, como el testimonio del crimen. Los lenguajes condicionantes, se

instalarán luego sobre esa base que significa 'individuo barrido' y la alegría auto-producida de la presencia, es también una angustia de la representación.

Las nuevas tecnologías operan a veces para acelerar este proceso y hacerlo más eficaz y los interesados tranquilizan su conciencia porque creen recibirlo como una invasión civilizatoria, como si se tratara de un aterrizaje de alienígenas buenos. Estas tecnologías permiten reemplazar pasos interpretativos intermedios para directamente implantarse en el espectador-consumidor-usuario. Esto a costa de un enorme vapuleo en el cuadro perceptivo, y que se vende además, como una revolución en sí misma. La revolución como *gadget*, como moda, como algo comprable.

Un ejemplo de esto se da en la relación del teatro con la TV y el cine, donde la transferencia de formas de percepción apuntan a una celeridad que anula las significaciones y señala rápidamente los tópicos necesarios: la figura, el humor, las fórmulas infalibles que ahora se compran en EE.UU., el brillo, lo reconocible, el efecto estipulado, las nuevas tecnologías usadas como 'efectos especiales', etc.

El teatro que franquea la tranquera de la industria cultural, aún cuando ésta es una fórmula que no incluye al teatro artístico y al teatro como un fin en sí mismo, contiene los medios que portan aquellas señales para el espectador-consumidor-usuario. O sea que hay un sistema de consumo que compra fenómenos escénicos en la medida en que justamente estos, no son portadores del virus de la inmuno-deficiencia adquirida de la imprevisión, o del karma de ser una verdadera creación.

De tal exclusión, surgirá esa resiliencia que será uno de los pilares éticos del arte activo: su capacidad de sobrevivencia, su resistencia. Periferia que no internaliza una inferioridad, una subalternidad, es que esa es justamente la resistencia.

El teatro re-aseguro es como un ritual-caja, porque tiene poder de acumulación. Es un teatro-banco porque además, tiene el poder de dar crédito, de hacer trueque, de celebrar 'potlatchs', en el marco de una idea económica diferente. En él se acumulan imágenes colectivas, saberes sociales, memorias de todos, creatividades contra-institucionales y también artes poéticas, singularidades extremas, en fin. Sus convenciones adquieren dimensión patrimonial y hay a quienes les da el cuero para apropiarse de ellas, mostrándose dispuestos a su uso y a corregir sus direcciones. En estos casos el teatro funciona como un inconsciente social, una fuente. Un banco de lo secreto y reprimido por la misma sociedad. Al final, resguardos sanitarios ante la susodicha exclusión. Testimonios de lo acallado, que autorizan a pensar que habiendo un teatro instaurado, hay también un doble, réprobo,

bastardo, abyecto, que fluye por los intersticios y escapa a las aduanas, a los controles fronterizos y hasta, también, a las secretarías de cultura y los comenta-cazadores de novedades al servicio de los grandes medios conservadores. Oponerse a ello es ético en sí mismo.

El teatro-caja de ilusión saca sus pañuelos, celebra sus éxitos, seca sus lágrimas adocenantes y tiene sus moralidades sofisticadas montadas.

Enfrente, hay una caja contra-ilusoria, material, montada contra pseudo-trascendencias, donde traficar realidad y celebrar acciones que nadie solicita, es uno de sus máximos valores. Una ética de sujetos resilientes, sobrevivientes. También es claro que estos valores se potencian justamente por lo devaluado que están en la cultura legitimada, donde se los ha olvidado.

### SER LO QUE NO SE ES

Que el hombre no sea realmente aquello que pretende ser, es motivo para un pensar ético-crítico. Aparentar estar bien cuando se está mal. La falla ética estaría en prescindir del engaño. Ahora, no es el teatro una verdadera máquina legitimante y además, ya se sabe, el moralista disimula la ilegalidad, por lo que en fondo su abogar por la ley, está viciado.

En el teatro, nos enfrentamos a la paradoja de que un arte engañoso sea un instrumento de verdad. Por supuesto que la falsedad es parte del juego de representación, en donde no entra una moral de triunfadores o fracasados que se miden por el fiel de esa nueva utopía moderna: el éxito.

Desde que Duchamp, cínicamente, pusiera su urinario en un Museo desafiando una idea dada de arte, desmantelaba una mentira, estaba apuntando a la supuesta moral. El acto convirtió a las protestas y rupturas en revueltas contra-morales y a los nuevos museos en templos confesionales del engaño. Pero aún haciéndolo, asumiendo su intención de hablar, guardará secretos, no dará con las formas adecuadas. Aún así, esta angustia de la representación, será en sí misma una bandera de resistencia frente al sufrimiento. Pero nunca como antes, lo que Freud conceptualiza como *todestrieb* o pulsión de muerte, se alza como el verdadero foco del nihilismo contemporáneo.

En la ciencia actual, orientada según la técnica como voluntad de poder (Heidegger), asistimos a la cultura de especialización cuantificadora, que anula la dimensión ética de la subjetividad. Y es el factor cuantitativo el que, señalaba Freud, indica la manifestación irreductible de la pulsión de muerte, donde el sujeto está ante la evidencia de ser una cifra estadística. Antes de cualquier optimismo, es el dato que hace potencialmente post-humanos a estos tiempos.

Anulación de particularidades, de singularidades, que si se manifiestan lo harán como lastres re-dirigidos, toques de distinción que bruñen una pseudo-diferencia que sólo puede reclamarse si se compran los objetos caros que la traducen.

Hasta las formas higiénicas se tornan auto-destructivas: la anorexia, las operaciones cosméticas que responden a modelos instaurados de belleza, los deportes de riesgo, etc.

Es decir, se habla en todo caso de una identidad que no condice con la integridad del sujeto. Se trata más bien de una individualidad obtusa, egótica, mezclada a una feroz tendencia compulsiva a lo idéntico, a las conductas clónicas.

Los deslindes de un proceso de subjetivación son llevados a la superficie en terroríficos vagones que desarmarán todo criterio propio en las cámaras de gases de la asimilación. La gente se une por lo que unifica y no por lo que diferencia.

El hombre común, asumiendo la alternativa antropológica negativa de saber que no es un hombre que crea, vive en una paradoja que no decodifica: Vive para sentirse bien, pero no ve que todo va en sentido inverso, vive en la contraparte de hombre que no crea.

Siguiendo en la salsa freudiana: ¿puede sublimarse aún una pulsión? Cual es el riesgo observable en la vida real y en el arte. Uno de ellos, es la exclusión de la función simbólica mediatizadora ya abordada y el paso directo de dicha pulsión a lo real. O sea, ese es el resultado del rechazo del símbolo. Una sequedad desertizada de los canales comunicantes, una literalidad cruel.

Hegel al hablar de la muerte del arte veía una carencia del orden simbólico para abarcar lo real. Consideraba que el arte sería suplantado por la fuerza del concepto. El arte ya no se adecua a lo absoluto que quería expresar. En este sentido, son formas de muerte del arte el body-art del dolor, el conceptualismo. La lógica de sangre y fuego en esto, la puso el artista vienés Rudolf Schwarzkogler cuando, como desenlace performático, se arrojó al vacío por una ventana. En el body-art del dolor el cuerpo excluido regresa en forma de herida, de llaga, a través de lo abyecto, de lo feo, de lo repulsivo, de lo bizarro. Sin embargo ese regreso produce un colapso en la estructura simbólica de la obra. El horror es el horror, sin mediaciones. El Yo frente al espejo ve su doble. Este rompe el vidrio. Ni yo ni otro, una realidad fundida. El río de Narciso se seca; la realidad hecha arena por las brechas. Pero es por el dolor que la herida individual niega la teoría del universal que pretende emancipar lo simbólico de lo real. Esta exhibición de lo real, ocupa el lugar de una abdicación de la forma. El

cuestionamiento al lenguaje surge porque se lo considera traidor al ser (Artaud), de un ser que se ubicaría más acá del lenguaje o detrás del pensamiento (Clarice Lispector).

Lacan lo dijo: la palabra es la muerte de la Cosa.

Hoy en día, el cuerpo se expresa por una virtualización. Un ejemplo es el Carnal Art o Performance quirúrgica de Orlan. El cuerpo es un lugar por el que pasa una imagen corporal. En el 'cutter' o 'cutting' sus cultores se hacen incisiones por no sentirse reales. Corte, hendidura... a veces el filo cala hondo. ¿Aún estamos ahí? "El dolor y la sangre tibia devuelven una sensación de realidad" comenta el esloveno Zizek.

### PASANDO BAJO EL ARCO DE TRIUNFO DE LO VIRTUAL

Del cuerpo-materia se hace imagen, del cuerpo-carne se hace un 'cuerpo sin órganos' virtual. Una iconización del cuerpo.

Cuerpo-materia, cuerpo-imagen, cuerpo intervenido y significado desde la instrumentalización técnica.

El tema es cómo representa sus discursos esa imagen-cuerpo, esto es, como nos auto-representamos bajo un discurso.

El cuerpo-materia tiene en la promesa de su re-significación, su justificación del riesgo y el dolor. Esta re-significación es también su virtualización. Hablamos ya, de un cuerpo interfaz, digitalizado donde no se habla de representación sino de simulación a través de matrices numéricas, códigos binarios. El cuerpo tridimensional y orgánico queda sobre-entendido como código. La incompletud desensualizante se compensa con una exacerbación del onanismo virtual.

Aquí valen algunas preguntas de tono baudrilleriano: ¿existe el teatro más allá de lo real? ¿O la trasposición a esos planos ya significan su muerte? ¿O traspasar esa muerte, le permitirá ir más allá de su fin?

No es ocioso decir que algunas de las nuevas tecnologías aplicadas al cine y que llegan al teatro de gran producción, vienen en no pocos casos de las experimentaciones ligadas a la industria armamentista.

Lo virtual es opuesto a presente. Lo real se nutre de ambos estados. La trampa de la realidad virtual es que la tecnología actualiza en tiempo real nuestras representaciones virtuales. Esto implica que usa nuestras propias acciones para representar en tiempo-máquina los sueños que duermen

dentro de la tecnología. Ese es el mismo funcionamiento de una rémora de sueños como el Estado cuando se apropia en la Cultura, de energías creativas que no ha cultivado ni colaborado a crear. Estamos lisa y llanamente en una relación de poder o poderes.

De esto, ¿cuál es uno de los temas éticos que surge en el contexto artístico que tratamos?: que no es raro ver su usufructo como accesorio, despojada de sus promesas revolucionarias, donde la realidad virtual juega un papel dentro de la vieja dinámica de “la novedad”. Se usan las supuestas categorías posmodernas para mejor desenvolvernos entre cierta cultura incauta y de lógica moderna. Valerse de esta unidad de platino iridado para estúpidos e incautos, es lo que me parece repudiable aquí, y anti-ético.

¿Cual es el marco funcional de la aplicación de las nuevas tecnologías?: La experimentación artística, alguna forma de actualización perceptiva que se considera necesaria en el propio juego del circuito teatral. Ahora, en qué nivel el ‘teatro tecnológico’, al serlo, resguarda los niveles de contestación y crítica frente a la instrumentalización salvaje que la acecha. Ya dije que estas nuevas tecnologías obnubilan los lindes de lo teatral y de lo para-teatral.

Ahora, frente a los reparos que descarto tengan una intención milenarista y obtusa en contra de las nuevas tecnologías, lo que sería absurdo por otro lado, se impone decir que estas pueden aumentar y profundizar significados, pero como dice Roman Gubern, “el eficientismo técnico sin ética social, puede conducir a ‘soluciones finales’ de corte nazi”. Las prevenciones deberán surgir a costa de controlar el síndrome de Phillips, que se define como la tendencia compulsiva a la innovación tecnológica.

Otra propuesta radical de hondo contenido ético, es la de Deleuze con el CsO, concepto que se origina en una fórmula artaudiana emitida en “Para terminar con el juicio de Dios”.

Esta fórmula conlleva un nomadismo, opuesta a la del cuerpo capitalista.

Todo el tiempo la coreografía del cuerpo enseñado da la cara por nosotros y también aquel otro que embozamos, camuflamos. ‘Lo más profundo es la piel’ decía P. Valéry pero deben confrontarse sus veleidades con nuevas fuerzas: lo performático en el nuevo mundo cibernético excede la noción de un cuerpo ejecutante sobre el escenario. Esto está mal si nos toma en un estado de licuación psicológica. El desastre es la desaparición del nombre propio decía Blanchot refiriéndose a estos tiempos.

Deleuze en este contexto, propone el 'cuerpo sin órganos', que es una individuación a partir no de lo uno sino de multiplicidades. Una forma de producir inconsciente antes que explicarlo, o cuando se cree que ya está explicado. Deleuze abomina del psicoanálisis porque considera que no se trata de plantearnos una adecuación a criterios de normalidad neurótica, como la llama, o de hacer el imperio de lo permitido. El ser se da siempre de manera diferente (no por nada es el filósofo de la diferencia). El CsO es una experimentación ético-política que se opone a la interpretación y se manifiesta en tres niveles: el organismo, (desatarse de él), la significancia, (desatarse del valor imperante), y la subjetivación, (desatarse del psicoanálisis). El CsO es la supresión del fantasma. El fantasma en psicoanálisis es el conjunto de significancias y subjetivaciones. Para el psicoanálisis todo es fantasma.

CsO es producirse un inconsciente múltiple, producirle sentido a una serie de acontecimientos más que significados.

Es obvio que estamos ante una micropolítica neo-anárquica pero más allá de eso, son los niveles de propuesta los que interesa destacar.

Lo experimental corporal, en contra del organismo, (no contra los órganos sino contra la organización de estos), lleva a Deleuze a ponderar al esquizofrénico, al hipocondríaco, al drogadicto y al masoquista. Él dice que son sujetos que experimentan con su organismo. Rompen la normalidad neurótica que les propone el psicoanálisis. En Deleuze la expresión 'soy un cuerpo', tiene un decidido sentido de 'auto-construcción' no sólo biológico, sino ético y estético.

El CsO es el campo de immanencia del deseo. Cuando el deseo es traicionado, aparece el sacerdote: la imposición, la normativa, la bajada de línea. Deleuze habla de un CsO intensivo. Las zonas de intensidad continua son las mesetas, término que toma de Gregory Bateson. Cada CsO está hecho de mesetas que se conectan entre sí, en un plan de consistencia.

## EL ARTE Y LA SOCIEDAD

Los artistas producen valores que expanden los recipientes éticos de una sociedad, lo que no elimina que tales valores puedan formar parte de una máquina políticamente desmovilizadora y ser cómplices de procesos desculturalizantes. Es mejor interrogarse sobre el uso que se hace del arte que sobre las teorías que se atribuyen a los artistas. A veces no importa tanto en nombre de qué teoría se hizo tal obra, sino en el uso social que se hace de su obra.

Aceptemos que en materia de arte las teorías gozan de impunidad, equivocadas o justas, no influyen en nuestra valoración de los resultados.

Joseph Beuys decía que el arte es la ciencia de la libertad. Como científico de la libertad al artista le cabe ser un transgresor del orden simbólico establecido para garantizar una dinámica real de comunicación que colabore a compensar la gigantesca trivialización al servicio del simulacro de comunicación.

Pero, empieza a ser arriesgado discernir qué es un artista en nuestra sociedad, como si al decir la palabra, nos dejara resabios románticos en la lengua. El nuevo operador interactivo puede manejarse aggiornado en la técnica, pero hay que ver si se mantiene aún como científico de la libertad, cosa que puede hacerse objetivamente.

Volviendo a Deleuze, para sintetizar: éste proponía oponer a la lógica del Uno, la lógica del sentido. La negación del cuerpo establecido que combate, se alimenta de la resistencia. Los programas de resistencia superan lo biológico y van a lo ético y lo estético. La idea es que dicho hombre siente diferente y puede llegar a pensar diferente.

Deleuze plantea que la nueva relación corporal traza un nuevo mapa ético que se diferencia del calco moral. El calco remite a un original, en cambio el mapa es hecho de manera originaria, es el original. Sin embargo, todo esto supone peligros. Lo consideraba demasiado penoso y detrás de ello quedaban la alegría de danzar, el éxtasis. Auto-críticamente consideró que los cuerpos que experimentan corren con el riesgo de la exterminación antes de llegar al CsO, de vaciarse antes que llenarse. Para desestratificar hay que hacerlo con dosis y no salvajemente.

Cambiar los sistemas de significación es cambiar la lógica que lo rige. Ya no es la lógica de identidad en referencia a algo uno, a una lógica de los significados, de los conceptos que hacen referencia a esencias universales, a una lógica de la verdad y al ser como cosa estática.

La verdad de algo depende de la manera que es capaz de producir sentido. Es una lógica de producción, una manera de captar lo múltiple.

Los conceptos no se refieren a esencias sino a acontecimientos que sólo pueden ser re-enviados a esencias nómadas, esencias del vértigo, inmanentes. Su ontología no lo es de esencias, es una ontología del caos.

Los peligros de la propuesta de Deleuze no implican acatar a la demencia, ya que esta es equivalente a la muerte del cuerpo.

Deleuze diferencia la manada de la masa. En la primera se vive al borde, es fronteriza, peregrina, en la segunda nunca se sale del centro.

¿Es posible una ética de la des-estratificación, de la experimentación, de la multiplicidad? Experimentarse como un modo de individuación diferente, pero a través de un arte de la dosis. La dosis de la experimentación, la prudencia dado el estado de cosas. El riesgo es comprometer el cuerpo, pero también mentirse, caer en lo ilusorio. Crearse mundos de fantasía para escaparle al capitalismo, o caer en la locura.

La ética sería aprender a vivir la vida como un ejercicio de la propia libertad, construirse a sí mismo en tal ejercicio.

La pregunta por la ética, ante este desafío experimental, es si tiene facticidad el CsO. En un sujeto experimental prima el deseo como motor de la construcción ética, ahora, esto no debe referirse a la discusión intelectual sino a los hechos, para evitar el citado riesgo de lo ilusorio. Dentro de los riesgos apuntados, cobra dimensión la responsabilidad. Entre una cosa y otra se produce un equilibrio de lo dionisiaco con lo apolíneo.

Finalmente, la ética como un arte nuevo que participe de la búsqueda de una forma nueva y superior del pensar, donde el concepto expresa al acontecimiento y no a la esencia. Una praxis crítica de este pensamiento, lo expresa el post-feminismo y donde mejor puede verse que el espíritu crítico, no puede ejercerse ya reclamando prerrogativas universales de carácter falogocéntricas. Dicho deleuzianamente, ahora el mapa es otro.

## LO POST-HUMANO

Lo post-humano enuncia nuevos retos para la ética.

Los mitos faústico y prometeico de venderle el alma al diablo y robarle el rayo a los dioses se replantean y exigen nuevos contratos con la tecnociencia, una actualización de los criterios que rigen la realidad, más la convivencia con una aluvional eclosión de agentes artificiales que cambian la dimensión de lo cercano-lejano, de lo micro y lo macro, del Yo y el Otro.

Un filósofo de lo virtual, Don Ihde, dice que hoy somos capaces de pensar que podemos trascender nuestro cuerpo con sólo simular que no dependemos de él. “La realidad ya no es suficiente”, agrega. Un acceso a un espacio virtual engaña a los sentidos, es una zona de desestabilización.

Hay un realismo instrumental que sostiene que hay que manipular y remendar con instrumental lo que se piensa que hay en la realidad exterior.

Los modeladores hablan de integrar mayores grados de realidad lo cual implica mayores grados de ambigüedad. Mayor ambigüedad, mayor realidad.

En este realismo modelado, las imágenes son construídas, hechas.

En síntesis, se considera que el cuerpo actual trasciende los límites físicos. Es el campo de una nueva espiritualidad, la era de las máquinas espirituales que prevé Ray Kurzweil.

El espacio del duelo de la visibilidad frente a la no-visibilidad (recordemos el *fort-da* que ya inducía un lenguaje pre-verbal) expresado a veces, en el arte y la arquitectura como no-lugar, para permitir justamente que algo 'aparezca', en un juego de magia que provoca a la visibilidad hegemónica y permite ver lo invisible, ahora, en la era informática se enfrenta a la pretendida realidad con su ilusión radical. Un teatro extremo como el de Sarah Kane, clava como en el 'cutting' el bisturí en la piel de los acontecimientos, para ver si aún sangran realidad.

#### BODY-ART Y LITERALIDAD

Si bien en algunos de sus mentores hay una explícita o secreta admiración por Artaud, en muchos casos hay un anti-artaudismo de fondo porque muestran el límite del cuerpo en nombre de un nuevo cuerpo por venir (el cyborg que plantea Donna Haraway, aunque éste en cierta medida siempre estuvo instaurado en la cultura humana). El cuerpo dado, biológico, como algo despreciable y depositario de un elemento en cuestión: la identidad. Las nuevas tecnologías que en pocos andariveles como en el body-art se han tematizado tan intensamente, son el soporte de un mundo virtual responsable de la difuminación de los límites del individuo. La tecnología crea por un lado una distancia, mientras que por el otro, un acercamiento que deriva en una apropiación que tiene que ver más con la dispersión que con el recogimiento. La tecnología masifica todo y así tenemos una recaída en la inmediatez del mundo, nos olvidamos de su origen, de su testificación histórica. El aura (Benjamín) como poder del objeto de devolvernos la mirada, o el *punctum* que teorizaba Barthes alrededor de la imagen fotográfica, eran un buen motivo para hablar de nosotros mismos, que empiezan a pasar a la historia.

Esta literalidad a la que aludía arriba por vía de la inmediatez, afecta a la dimensión semántica de la obra como a su dimensión comunicativo-experiencial, lo que potencia la posición del

espectador. El colmo en este aspecto, se me ocurre, son los videos 'snuf' que se venden como un género del porno y que algunos adjudican a una especie de leyenda perversa, donde por encargo de alguien que lo compra (para el caso, un espectador que participa, categoría que desvirtúa aquella valoración de que algo en arte es bueno nada más que porque el público lo hace), se da muerte real en la escena filmada a la intérprete-víctima (oh casualidad, una mujer). Si es por esto, las fotos que se vendían en páginas porno por Internet de los abusos de soldados yanquis a irakíes, son bastante confirmatorias, y la dudosa existencia de este género se torna más que creíble.

La literalidad conlleva una carga de teatralidad porque como dice el crítico Michael Fried: "para empezar tiene que ver (la obra) con las circunstancias reales en los que el espectador se enfrenta a la obra literal... la experiencia del arte literal es la de un objeto en una situación que virtualmente incluye al espectador. La literalidad es un retorno a la función originaria del arte (a los ritos sacrificiales de renovación humana, la del actor y el espectador). Con la literalidad, según Fried, estamos en la frontera del arte, porque implica el fin de la posibilidad de los juicios cualitativos.

Las performances de Gina Pane a este respecto, lastimándose realmente ante el espectador, plantea una de estas literalidades a las que me refiero. Ciertas formas hoy adscriptas a lo post-humano, a través de la superación del humanismo, encarnan literalmente a una humanidad en extinción. La teoría *queer*, de contenidos post-feministas, sirven de marco en materia de género y diferencia, a muchas de las experiencias performáticas, donde se manifiestan en contra del naturalismo del sexo a través de una teatralización del mismo. (Nadie tiene un sexo biológico, sino que éste se crea performáticamente). Sin embargo Gina Pane se oponía a que sus performances pese a la alta teatralidad que contenían, fueran consideradas en este sentido, quizá renegando de aquella por temor a una histrionización de conductas más que una ritualización. La política del cyborg (Haraway) se plantea como opción al laberinto de la cuestionable cultura dualista. Estos canales de incorporación del arte a las nuevas tecnologías, o de estas a aquel, implican el triunfo del cuerpo ficcional sobre el orgánico, que en el fondo, es el triunfo de una condición impuesta y no un estilo de vida que se elige. En el marco del feminismo estalla una oposición entre la política del cuerpo de la escritura femenina (Irigaray) y la instauración de la política cyborg de escritura digital. Una política de des-identificación y afinidades contra una política de identificación.

En este contexto, el mencionado CsO de Deleuze se revela como la condición histórica de la mujer y la de los artistas que auto-construyen su espacio. La artista italiana Alessandra Bocchetti lo

llama “trabajar en los descartes”, esto es, con lo que la razón no quiere saber. Sería como un ‘trash’ de lo mental, de lo racional.

El cuerpo transfigurado es un cuerpo-escena donde se monta la ilusión de encadenarlo en la era post-metafísica, a sus límites no sólo materiales y orgánicos, sino a instancias metamórficas. De esta expectativa participa un performer casi mítico como el australiano Stelarc.

El límite orgánico establece el ideal del ‘cuerpo sin órganos’ y pone la corporalidad en el marco del cyborg y las mutaciones físicas, a lidiar no ya con un ideal estético sino con las mieles ideales de lo post-humano, en un sentido programático, ideológico, donde se unen la filosofía de Sloterdijt, el post-feminismo *queer* y las nuevas tecnologías.

El escenario es un lugar donde algo pasa; el cuerpo es escenario de la metamorfosis de la metáfora, pero ahora entrando a un más allá donde se depone a sí mismo, como desecho frente a la distopía tecnológica.

Un cuerpo mutado supone un cuerpo denegado, frustrado. Es la tristeza del neo-Pinocho que describe la película Inteligencia Artificial proyectada por Kubrick y finalmente ejecutada finalmente por Spielberg con guión de Brian Aldiss. El robot quiere ser humano. En ese escenario ya no está la promesa de un éxito. La máquina no absorbe complejos de culpa.

El sueño artaudiano caduca en los bisturíes, en las prótesis, los apliques, las ortopedias, los chips, los piercing, etc. Estamos frente a lo que Severo Sarduy y Lezama Lima, dos de nuestros grandes barrocos, llamaban hipertelia, que es un organismo que rebasa sus límites a través de un exceso, proyecto éste que supera su finalidad. Esto marca un fin de escena corporal. El fin de una representación en su escenario. La forma sobrepasa su propio fin. Frente a este nuevo horizonte, hay quienes hablan más que de una antropología, de una cyborlogía. Los dilemas metafísicos del ser humano, ahora pasan a ser atendidos en un marco de extensiones genéticas que supuestamente lo optimizarán como homo-cyber y en sus capitales genéticos. Su problema, obviamente ya no es el Ser, sino las estadísticas probabilísticas testeadas sociológicamente.

El viaje de lo humano a lo cibernético supone la superación de un fin, la asunción de un sino trágico celebrado por los artistas del body-art: el non plus ultra biológico, el fin de cómo nos conocimos o dejamos de conocer. Todo supuesto viaje al origen, queda desmentido por las programaciones.

Las extensiones corporales serían una potenciación de facultades, que en la medida que mediatizan el cuerpo, también lo debilitan. El cuerpo se des-realiza, se desconstruye para re-conformarse lejos de lo que es humano o en una visión corregida de lo humano, donde la condición de sujeto queda en entredicho. La obra 'Un Número' de la dramaturga inglesa Caryl Churchill ya recoge el tema para el teatro. La manipulación corporal, anula la versión que los demás tenían de mí, donde puedo cincelarme, auto-clonarme según mi propio deseo. El cuerpo es des-investido, deja de ser real para ser una apariencia, una superficie, un signo, con un modelo asignable. El fin de la culpa corporal por extirpación, por ablación, el fin de la identidad. La desaparición del cuerpo detrás de la imagen, la suplantación virtual. Lo que en la obra de Churchill el personaje clonado expone al no sentirse 'único'.

Hasta el cuerpo mismo tenía la chance de manifestarse por el inconsciente, pero ante la realidad de un inconsciente licuado como ahora, uno ya no puede vivirse a través del cuerpo o ya no es tan fácil. Uno ya no se edipianiza. Uno ya no se acuesta con la madre, ni viaja hacia lo primitivo. Es decir, ya no somos hijos de nuestra imagen del cuerpo, en todo caso adquirimos la ceguera de Edipo que se ve privado de su cuerpo y de la imagen de él. Es decir, hablamos de una eclosión de ser que ya no se ve (Jean-Paul Dollé).

#### Bibliografía general

- Allouch Jean. La etificación del psicoanálisis. Calamidad. Ed. Edelp.
- Artaud Antonin. Para terminar con el juicio de Dios. Ed. Caldén.
- Arce José Luis. Los creadores del pueblo secreto. Ed. por Argentores.
- Barthes Roland . La cámara lúcida. Ed. Paidos.
- Bateson Gregory. Pasos hacia una ecología de la mente. Ed. Planeta-Carlos Lohlé.
- Baudrillard Jean, Nouvel Jean. Los objetos singulares. Ed. Fondo de cultura económica.
- Braidotti Rosi. Sujetos Nómades. Ed. Paidos argentina.
- Cenci Water. Estéticas de la alteridad. Ed. Unsam.
- Danto Arthur. Después del fin del arte. Ed. Paidos Ibérica.
- Deleuze Gilles. Mil Mesetas. Ed. Pre-textos.
- Derrida Jacques. La escritura y la diferencia. Ed. Anthropos.
- Dollé Jean-Paul. Viaje de acceso al placer. Ed. Megápolis.

- Gubern Roman. El simio informatizado. Ed. Fundesco.
- Ihde Don. Los cuerpos de la tecnología. Ed. UOC.
- Le Breton David. Antropología del dolor. Ed. Seix-Barral.
- Sloterdijk Peter. Normas para el parque humano. Ed. Siruela.
- Vattimo Gianni. El fin de la modernidad.. Ed. Gedisa.