



**ELEMENTOS PARA PENSAR EL CUERPO:
ESPACIALIDAD CORPOREIDAD *PERFORMANCE***

Carlos Eduardo Sanabria Bohórquez

Director de tesis: Mario Alejandro Molano

Título a optar:

Magíster en Estética e Historia del Arte

Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano

Facultad de Ciencias Sociales

Departamento de Humanidades

Maestría en Estética e Historia del Arte

Bogotá, D.C., Colombia

2017

RESUMEN

Elementos para pensar el cuerpo: espacialidad corporeidad performance encuentra su motivación en el asombro producido por fenómenos y prácticas artísticas, en gran medida contemporáneas, que, desde los llamados giros corporal, espacial y performático, han llamado la atención tanto por la factura artística, como por la generación discursiva, sobre ese enigma que es el cuerpo en la cultura contemporánea y particularmente en el arte en los siglos XX y XXI. Propone una delimitación temática de un preguntar filosófico que busca acotar y asegurar la estructura y la dirección de la cuestión del cuerpo, del espacio y de lo performativo, desde elementos conceptuales del pensamiento de Martin Heidegger, Otto Bollnow, Christian Norberg-Schulz, Roman Ingarden y Hans-Georg Gadamer. Considera el fenómeno arquitectónico como fuente de indagaciones y preguntas acerca del espacio y de la espacialidad; la manera como se pone en obra el cuerpo y la representación del cuerpo, para comprender la historicidad de la corporeidad; y el creciente interés en el último siglo por asegurar el acceso a fenómenos artísticos performativos (la danza, el teatro, la mímica, el *performance*).

PALABRAS CLAVE

Cuerpo, espacio, *performance*, arte, filosofía del arte, Heidegger, Bollnow, Norberg-Schulz, Ingarden, Gadamer

ABSTARCT

Elements to think the body: spatiality corporeity performance finds its drive from amazement produced by art phenomena and practices, most of them in the contemporary realm, that since the “bodily turn”, “spatial turn” and “performing turn” demand attention both from artistry practice and academic activity, particularly about the enigma that is the body in contemporary culture and art in XX and XXI centuries. It attempts a philosophical questioning to delimit and ensure the structure and direction of the question about the body, space, and the performative, with the concourse of thinkers like Martin Heidegger, Otto Bollnow, Christian Norberg–Schulz, Roman Ingarden, and Hans–Georg Gadamer. It takes into consideration the architectonic phenomenon as a source of inquiring and questioning about space and spatiality; the way that the body and its representation come into work, in order to understand corporeity’s historicity; and the ever–growing recent interest from the last century to ensure access to performative art phenomena (for instance, dance, theatre, mimicking, performance).

KEYWORDS

Body, space, performance, art, philosophy of art, Heidegger, Bollnow, Norberg–Schulz, Ingarden, Gadamer

CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN.....	7
-------------------	---

CAPÍTULO I

La pregunta por el espacio: De la espacialidad al cuerpo.....	30
--	-----------

1.1. Proveniencia, vigencia y precomprensión de la pregunta por el espacio.....	31
---	----

1.2. Surgimiento y planteamiento de término medio del problema.....	38
---	----

1.3. Remontando las palabras esenciales del ser-en-el-mundo y del habitar.....	43
--	----

1.3.1. Christian Norberg-Schulz: el espacio como lugar.....	44
---	----

1.3.2. Otto Bollnow: La experiencia de la casa.....	50
---	----

1.3.3. Martin Heidegger: ser-en-el-mundo como forma de la espacialidad del ser humano.....	56
---	----

CAPÍTULO II

La pregunta por el cuerpo: De la corporeidad a lo performativo.....	79
--	-----------

2.1. La comparecencia del olvido activo del cuerpo: la configuración histórica de una imagen de cuerpo.....	82
--	----

2.2. La desmaterialización y la desobjetivación del cuerpo a través de la experiencia de la obra de arte.....	92
--	----

2.3. Esbozos para la elaboración de la pregunta por el cuerpo, en el pensamiento de Heidegger.....	95
---	----

CAPÍTULO III

La pregunta por lo performativo a través de la consideración del modo de ser de la obra de arte.....	106
---	------------

3.1. Esbozos para una delimitación del problema de lo performático en el arte.....	108
3.2. Señalamiento de lo performático en el arte, en el pensamiento de Martin Heidegger.....	115
3.3. Elementos para una ontología estética de lo performativo.....	117
3.3.1. Roman Ingarden: Indicaciones sobre lo performático en las obras de arte efímeras.....	120
3.3.2. Hans–Georg Gadamer: El juego como hilo conductor de la explicación ontológica del arte.....	130
CONSIDERACIONES FINALES.....	145
BIBLIOGRAFÍA.....	154

No es siempre necesario que lo verdadero se corporeice;
suficiente es si se vislumbra espiritualmente la verdad y resulta en conformidad;
si flota por los aires como el canto austero y amistoso de las campanadas.

Goethe

INTRODUCCIÓN

Di un cuerpo. Donde ninguno. Sin mente. Donde ninguna. Eso al menos. Un lugar.

Donde ninguno. Para el cuerpo. Para estar en. Que entre. Salga. Vuelva.

No. No afuera. No de vuelta. Sólo en. Permanecer en. Dentro aún. Quieto.

Samuel Beckett, *Rumbo a peor*

...bajo la fascinación de la heideggeriana analítica existencial del tiempo,
la mayoría de las veces se ha pasado por alto que dicha analítica
se cimienta en una correspondiente analítica del espacio,
del mismo modo que ambas, a su vez, están fundadas
en una analítica existencial del movimiento.

Peter Sloterdijk, *Sin salvación. Tras las huellas de Heidegger*

El título del texto que se ofrece aquí, *Elementos para pensar el cuerpo: espacialidad corporeidad* performance, surge, en primer lugar, del asombro en el encuentro con fenómenos y prácticas artísticas, en gran medida contemporáneas, que, desde los llamados giros corporal, espacial y performático, han llamado la atención, desde la factura artística pero también desde la generación discursiva, sobre ese enigma que es el cuerpo en la cultura contemporánea y particularmente en el arte en los siglos XX y XXI¹; y pretende ser una contribución, desde un señalamiento y una aproximación filosófica a algunas cuestiones y conceptos, para la reflexión estética en este amplio campo. No busca ofrecer interpretaciones

¹ Sólo con el propósito de tomar una referencia temática y temporal —pues el presente documento no se ocupa de rastrear o periodizar estos giros—, es importante acotar el *giro corporal* con el surgimiento expreso del llamado *body art* en el contexto anglosajón y europeo artístico visual de la década de 1960 y, en término de elaboración discursiva y teórica, a la noción acuñada y desarrollada por Maxine Sheets-Johnstone en su *The Corporeal Turn. An Interdisciplinary Reader*, que recoge textos que, desde las perspectivas fenomenológica y de la teoría de la danza, datan de finales de la década de 1970; el giro espacial también se remonta a la década de 1960 y logra presencia sensible y artística con propuestas y declaraciones del llamado *minimal art*, pero se remonta, en lo que veremos en este documento, a las indagaciones y preocupaciones de Martin Heidegger en su famosa conferencia de 1951 “Construir habitar pensar”, que tendrán fuerte incidencia en y/o relación con el pensamiento del espacio existencial o vivido de Otto Bollnow y Christian Norberg-Schulz; y el giro performático —que por un azar aún por descifrar no ha logrado un nombre propio en castellano— tiene que ver con la tradición de la *Theaterwissenschaft* establecida en la década de 1920 por Max Herrmann en Alemania, con los llamados *Performance Studies* en la tradición anglosajona, en sus variables de la costa este y de las academias del centro-oeste de Estado Unidos, desde la tercera y cuarta décadas del siglo XX, y con el llamado *performance art* en el contexto histórico-artístico desde la década de 1960 en ambos ámbitos geográficos.

o consideraciones puntuales sobre éste o aquel fenómeno artístico en donde de manera destacada aparezca el cuerpo, ni pretende sostener la primacía del tema, medio o soporte del cuerpo para el arte de un período o lapso histórico determinado; más bien, se mueve en una necesaria generalidad, pues sólo ha ensayado a ser la delimitación temática de un preguntar filosófico, un pensar, que, como tal, ha querido por lo menos acotar y asegurar la estructura y la dirección de la cuestión del cuerpo, del espacio y de lo performativo². En este sentido, su referencia a y su relación con los fenómenos artísticos exhiben una doble valencia: por un lado, constituyen un tipo de acercamiento “inmanente” a tales fenómenos, es decir, si se demora en ellos es para atender a su mero acontecer y a lo que en él despunta para los elementos conceptuales a indagar; y, por otro lado, lejos de buscar mecánicas confirmaciones a lo afirmado por los conceptos, ha pretendido dejarse orientar por las indicaciones que proporcionan los fenómenos mismos para la especulación conceptual y para el rastreo de motivos de pensamiento³.

También ha pretendido delimitar tal preguntar teniendo como ámbito de la indagación el pensamiento de Martin Heidegger⁴ sobre el cuerpo, el espacio y el arte, pero no en este

² Si bien el término habrá de ser delimitado en su contenido más adelante, señalo que en lo que sigue se utilizarán indistintamente lo “performático” y lo “performativo”, un poco en el espíritu originario de la primera formulación según lo acuñado por John L. Austin, quien lo introduce en la filosofía del lenguaje hacia 1955, en el ciclo de conferencias *Cómo hacer cosas con palabras*. Como lo reconoce y señala Austin, en rigor el tránsito de su primera formulación de lo “performativo” a lo “performativo”, sucede en una suerte de decantación incluso estilística (“es una palabra nueva y una palabra fea”, dirá en “Emisiones realizativas”), y señala algo quizá muy fácil de comprender para un lector anglosajón: lo que sucede. Para esto, cfr. Fischer-Lichte, 2011, pp. 47 y ss.

³ Indudablemente este tipo de acercamiento probablemente ofrecerá flaco servicio a la historia del arte y de las imágenes, que siempre exigen una contextualización exhaustiva desde la perspectiva sociopolítica de los objetos. Es un riesgo asumido en la presente indagación y un deslinde del campo de sus fenómenos. En todo caso, sea éste el lugar marginal para confesar algunas de esas situaciones de asombro: por ejemplo, atraviesa como un destello en el pensamiento de la historia del performance en Colombia, el encuentro con la fotografía de *La mesa verde* de Kurt Jooss que se encuentra en uno de los corredores del Teatro Jorge Isaacs en Cali; o la visita y la estancia de la coreógrafa y bailarina Gertrud Bodenwieser en Bogotá, a finales de la década de 1930 (indicación debida al profesor Jorge Orlando Melo), y su posible impacto en la historia de la danza en el país, particularmente en la *Ausdruckstanz*; o la especulación acerca del impacto del Nietzsche de Fernando González en el pensamiento estético del bailarín Jacinto Jaramillo, reforzado luego en su encuentro con la escuela de las *Duncan Girls*, particularmente con Irma Duncan, en Estados Unidos de América a finales de la década de 1920, y su impacto para la teoría de la danza en el país; o la explicación acerca del interés de la *intelligentsia* nacional por las traducciones y publicación de textos de Otto Bollnow (“El hombre y su casa”) y de Martin Heidegger (“El arte y el espacio”), en 1964 y 1970, sobre la espacialidad desde una perspectiva fenomenológica y existencial, y su impacto en el circuito de las artes. Acaso el texto que aquí se presenta se limita a ofrecer sólo el árido marco conceptual y la estructura temática, para una posterior búsqueda histórica y un análisis estético de fenómenos puntuales relevantes para configurar y contribuir a una historia de lo performático en el arte en el último siglo.

⁴ Con la expresión “ámbito de pensamiento” no me refiero a la restricción de la producción bibliográfica de un autor, sino principalmente a un conjunto de problemas y preguntas, así como a una constelación de indagaciones

último respecto en un sentido exclusiva o restringidamente estetizante: es decir, como ya han señalado comentaristas relevantes del pensamiento de Heidegger sobre el arte⁵, estos asuntos no son ni marginales ni una distracción del ceñudo pensador del ser, para obtener un alivio de la ardua tarea metafísica mediante la distracción acerca de lo artístico, sino que la pregunta ontológica fundamental, esto es, la pregunta por el sentido de ser y, por tanto, por el ser humano, tiene que pasar por la pregunta por el cuerpo, el espacio y el arte. Particularmente la compleja imbricación de la pregunta por el sentido de ser, por el sentido histórico de la verdad y por el arte como una puesta en obra de la verdad de lo que es en un acontecimiento epocal dado, constituyen guía de las principales determinaciones de pensamiento que aquí se persiguen. Obviamente en estas líneas no se pretende dar cuenta de este asunto, pero sí se toma este pensamiento esencial como punto de apoyo, e incluso se ensaya también la otra dirección, es decir, aquella según la cual la reflexión que viene de la presencia del cuerpo, del espacio y de lo performático en fenómenos y prácticas artísticas en algunos acontecimientos artísticos, no es sólo objeto de estudio del pensamiento estético e histórico-artístico, sino que además puede ofrecer orientaciones y sentido al mismo pensamiento filosófico en la manera del pensar o del poetizar propios del arte. Así, por ejemplo, es importante considerar el fenómeno arquitectónico como fuente de indagaciones y preguntas acerca del espacio y de la espacialidad; la manera como se pone en obra el cuerpo y la representación del cuerpo, para comprender la historicidad de la corporeidad; y el creciente interés en el último siglo por asegurar el acceso a fenómenos artísticos performativos (la danza, el teatro, la mímica, el *performance*) para ofrecer una filosofía y una historia del arte que haga justicia no sólo a los fenómenos plásticos y visuales, sino a estos otros fenómenos.

y fenómenos epocales. Como se verá más adelante, particularmente en los capítulos 1 y 3, otras guías se encuentran en el pensamiento de Christian Norberg-Schulz, Otto Bollnow, Hans-Georg Gadamer y Roman Ingarden, principalmente. El asunto por pensar con estos nombres es justamente la consideración de las tres principales palabras guía que indican los temas de esta indagación, y de su mutua determinación y correlación.⁵ En este sentido, vale la pena mencionar los textos ya emblemáticos de Hans-Georg Gadamer, “La verdad de la obra de arte”, en *Los caminos de Heidegger*, Editorial Herder, Barcelona, 2002 [1960]; de William J. Richardson, *Heidegger: Through Phenomenology to Thought*, Fordham University Press, New York, 1993; de Heinrich Wiegand Petzet, *Encuentros y diálogos con Martin Heidegger, 1929-1976*, Katz Editores, Buenos Aires, 2007 (particularmente el capítulo VI. “La relación con el arte”); de Joseph J. Kockelmans, *Heidegger on Art and Art Works*, Martinus Nijhoff Publishers, Dordrecht, 1985; de Karsten Harries, *A Critical Commentary on Heidegger's “The Origin of the Work of Art”*, Springer, New Haven, 2009; y de David Michael Levin, *The Body's Recollection of Being. Phenomenological Psychology and the Deconstruction of Nihilism*, Routledge & Kegan Paul, London, 1985.

Una manera bastante atrevida de plantear el ámbito general de la indagación aquí presentada es que el famoso “olvido del ser”, que se anuncia y retrotrae hasta la obra de Heidegger de 1927, *Ser y tiempo*, tiene una forma de acontecer histórica y artística en la tematización y cuestionamiento del “olvido del cuerpo”⁶ en las discusiones y declaraciones artísticas de una serie de fenómenos y prácticas artísticas como el *body art*, el *performance art*, pero también el auge y desarrollo de lo procesual y lo performático en las artes escénicas y danzarias del siglo XX, y se mantiene como una discusión viva y aún por determinar. Como se verá, por otra parte esta determinación de la cuestión del cuerpo ha de retrotraerse a la cuestión del espacio y, finalmente, en un ánimo de propuesta ulterior de indagación, en la cuestión por el sentido de lo performático (no sólo en algunos fenómenos artísticos puntuales inscritos en el llamado *performance art*) de la corporeidad y de la espacialidad.

Quizá el esfuerzo que ha conducido a la presentación de este documento ha intentado demasiadas vías y por demasiado tiempo: surge desde la experiencia vital personalísima en el encuentro, por un lado, con la experiencia creativa del arte, tanto del cuerpo y del espacio a través de la escultura, como de la palabra en sus diferentes formas del nombrar poético y de la búsqueda de la claridad filosófica, desde hace varias décadas. Igualmente, ha ensayado varias vías de acceso al asunto mismo de la corporeidad, esto es, los acercamientos fenomenológicos, los estudios de la imagen centrados en el *body art* y los intentos recientes de elaborar relatos históricos y reportes estéticos del cuerpo danzante. En este exceso de tiempo y de aproximaciones, en su decantación, acaso mucho de lo dicho aquí, ya ha sido intentado y logrado o malogrado en distintos textos y en distintos estadios de balbuceo⁷; por

⁶ Parecería que, en el decir heideggeriano, así como nos olvidamos del Ser en la tradición metafísica occidental, así mismo nos olvidamos del cuerpo en esa misma tradición. ¿Acaso son dos fronteras destacadas de nuestras vidas en el circuito regulador de la visión de mundo técnica y cibernética: el olvido del ser, para el pensamiento, y el olvido del cuerpo, para nuestra sensibilidad? ¿Fronteras para el pensamiento y para el arte?

⁷ Testimonio de este balbuceo son varios intentos publicados por el autor del presente documento, así: “La pregunta por el espacio. Ensayo de delimitación en una perspectiva fenomenológica”, en *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 9, 122-145, Universidad de Caldas, Manizales, 2015; “La pregunta del cuerpo”, en *Pensar el arte hoy: el cuerpo*, AA.VV., Universidad Jorge Tadeo Lozano, Bogotá, 2015, pp. 13–22; “Apuntes sobre investigación en danza” (coautor) y “Repensar la imagen. Fenomenología y danza”, en *Pensar con la danza*, AA.VV., Ministerio de Cultura, Colciencias, Universidad Jorge Tadeo Lozano, Bogotá, 2014, pp. 17–19 y pp. 165–178, respectivamente; “Algunos indicios para pensar el cuerpo en el arte contemporáneo. Aportes desde una poética fenomenológica del cuerpo”, en *Encuentros en torno al arte*, AA.VV., Universidad Jorge Tadeo Lozano, Bogotá, 2014, pp. 209–230; “Olvido del cuerpo. Esbozo de un problema”, en *Arte y emancipación estética*, Porfirio Cardona Restrepo y Augusto Solórzano (editores), Editorial Universidad Pontificia Bolivariana, Medellín, 2012, pp. 75–94; “Olvido y recuperación del cuerpo”, en *Revista La Tadeo. Danza contemporánea*, Universidad Jorge Tadeo Lozano, Bogotá, 2012, pp. 131-136; “Apuntes para una lectura fenomenológica del espacio en la ciudad contemporánea”, en *Ciudad contemporánea: arte, imagen y*

lo tanto en este exceso y en el presente texto algo resuena a viejo y manido. Debo expresar esta condición, no tanto como un recurso retórico para disculpar la tosquedad o la poca claridad de lo consignado, sino sobre todo como un reconocimiento de un “problema imposible”⁸, como lo calificara en una conversación privada, hace algunos años, el profesor Carlos B. Gutiérrez, y acaso como un fracaso que es inherente al intento de pensar estos asuntos del cuerpo, del espacio y de su modo de ser performativo, un fracaso que tiene varios visos: por ejemplo, el viso de, a pesar de la voluntad de acercarse al sentido del cuerpo, en una determinada orientación y en las coordenadas del pensamiento de unos filósofos muy prestantes, fallar en el lenguaje, toda vez que permanecemos hablando, como diría Nietzsche, presos de la gramática y, por lo tanto, de la metafísica, en la vacilación de la tercera persona para hablar de lo que nos es más propio e inmediato: seguimos hablando del cuerpo y del espacio como un algo otro fuera de nosotros⁹; pero también el viso de no ofrecer definición o punto de llegada alguno en el aseguramiento de la pregunta filosófica sobre el espacio, el cuerpo y el acontecer de lo performático, particularmente como son aparentes en el arte; y el

memoria, Alberto Vargas R. (Editor académico), Universidad Jorge Tadeo Lozano, Bogotá, 2011, pp. 173–196; y “Nietzsche y Heidegger: la cuestión de la superación de la metafísica desde la perspectiva del arte”, en *Estética. Miradas contemporáneas III. Contribuciones de la filosofía del arte a la reflexión artística contemporánea*, AA.VV., Universidad Jorge Tadeo Lozano, Bogotá, 2010, pp. 207–242. En lo presentado aquí resuena mucho de lo intentado entonces.

⁸ Quizá toda una veta del propósito de pensar el cuerpo podría estar indicada por esta calificación: el cuerpo, un problema imposible para la filosofía, al menos para cierto tipo de filosofía que se mantenga presa del lenguaje y de la manera de pensar el ser y la verdad en términos de la metafísica occidental; un problema imposible en Heidegger por el hecho de que no haya, supuestamente, un esfuerzo explícito por plantear y articular el asunto del cuerpo en su analítica existencial (Ser y tiempo) y mucho menos en su pensamiento sobre el arte; un problema imposible en la confluencia de pensar y poetizar, porque acaso el arte hoy (que, bajo la sospecha heideggeriana, se mantiene preso de la visión técnico-científica de mundo) sigue pensándolo en términos de objeto, medio o soporte de la representación; un problema imposible por las variadas formas de olvido que con su motivo se despliegan, esto es, su sometimiento a la primacía del no cuerpo o de la mente o del espíritu, su olvido en tanto que sobreentendido en tanto que objeto fisiológico u objetual, su olvido en cuanto que es aquello que se sustrae humildemente en nuestro actuar; y, finalmente, un problema imposible en general para el pensamiento concebido como despliegue del intelecto encerrado en la jaula de la mente, porque el cuerpo no se podría comprender solo mediante un esfuerzo olímpico de la razón, sino que exigiría llegar a rastrear las formas de la comprensión y del sentido encarnados que lo sustraen de la posibilidad de reducirlo a objeto del pensamiento. Queda en esta desordenada indicación un compromiso para un posterior desarrollo, particularmente en diálogo significativo con las prácticas y fenómenos artísticos que “dan la palabra” al cuerpo.

⁹ Y quizá una capa adicional de ese fracaso del nombrar se encuentra en esa poderosa declaración de José Gil, filósofo y ensayista portugués, en la entrada “Corpo”, en la Enciclopedia Einaudi: “...cuanto más se habla del cuerpo, menos existe por sí mismo” (Cfr. Gil, 1995, 200-266). Debo esta indicación a la profesora Eugènia Vilela, de la Universidad de Porto, Portugal, en la discusión acerca de los tipos de violencia discursiva que se puede ejercer sobre el cuerpo, y la idea discutida en alguna de sus visitas a Colombia acerca de que algo similar ocurre con esa temática heideggeriana del olvido del ser en relación con el olvido del cuerpo: de tanto hablar y hablar (la habladería académica, por ejemplo) acerca del cuerpo, quedamos presos de unos modos del decir que, como en el caso de la pregunta por el ser, hacen aparecer la pregunta por el cuerpo como algo sobreentendido, incuestionable y evidente.

viso de reiterar el viejo recurso estético de poner a comparecer al arte en el momento en que queremos hacer más transparentes las declaraciones teóricas discursivas. En atención a lo anterior, es que este ensayo por pensar las preguntas mismas por el espacio, el cuerpo y lo performático que aquí sigue, ha encontrado resonancia en las palabras de Beckett que encabezan este inicio. De manera que deliberadamente evitaré las preguntas del tipo “¿qué es el cuerpo, qué es el espacio, que es lo performático?” (a menos que sea con un propósito retórico), toda vez que, para empezar, el pronombre interrogativo *qué* nos pone en la dirección de la aprehensión de la esencia de una cosa:

Esto que algo es, *to ti estin*, el “qué es” (Wassein), contiene desde Platón lo que habitualmente denominamos *das Wesen, essentia*, la esencia de una cosa. La esencia así entendida se enmarca en lo que más tarde se denomina *der Begriff*, el concepto, *die Vorstellun*, la representación, con la ayuda de los que nos procuramos y asimos lo que una cosa es (Heidegger, 1987, pág. 180).

Con esto, Heidegger quiere hacer un contraste que encontramos en todo su pensamiento entre, por un lado, la aprehensión tematizante de la cosa mediante la representación, su sometimiento a la disponibilidad y su comprensión como presencia o sustancia permanente, y, por otro lado, la esencia esenciante (el famoso *es west* heideggeriano), que apunta a salirle al paso a lo que es en su suceder mismo. En este sentido, acaso la imagen del cuerpo, por ejemplo, como un acontecer, un andar y una danza, un umbral y un límite, será más orientadora que la de la mera representación objetual, fisiológica, mecánica u orgánica de un sustrato cósmico o un contenedor despreciable del *yo pienso*.

La pregunta que, hace varios años, dió sentido a esta indagación, enunciada de manera vaga y equívoca, era la pregunta por el sentido del cuerpo, desde una indagación filosófica, en fenómenos y prácticas artísticos contemporáneos. Por supuesto, la vaguedad consistió — y quizá se mantiene en medio de la generalidad del enfoque aquí emprendido— en que se presumiera una especie de unicidad y homogeneidad en ese amplio plexo de experiencias y fenómenos comprendidos por palabras como “cuerpo” y lo “artístico contemporáneo”. Si algo ha logrado mostrar la ingente producción investigativa y bibliográfica académica en los últimos 40 años en torno al asunto del cuerpo, es que, al decir de David Farrell Krell en su *Arquitectura. Éxtasis del espacio, el tiempo y el cuerpo humano* (Krell, 1997), del espacio y del cuerpo hoy aún seguimos sin saber *nada*; nada, sino que nuestra experiencia del espacio

y del cuerpo, por un lado, se sustrae a nuestros intentos racionales de aprehensión a través de nuestras geometrías y de nuestros instrumentos de medición, y, por el otro, sólo se nos hacen comprensible hasta ahora a través de diversas imágenes como las de organismo, máquina, prisión, objeto/sujeto de placer o agresión, contenedor/contenido, nociones e imágenes todas de las que no podemos dejar de sospechar. Y quizá el asunto de mayor preocupación es la incertidumbre que sentimos sobre nuestros mismos esfuerzos cotidianos, como artistas, académicos o filósofos, por dar cuenta de tales asuntos. Acaso por el ansia de novedades y de productividad de nuestros circuitos culturales y académicos, y por su potencia normalizadora y niveladora, nuestros esfuerzos de comprensión terminan achatando y anestesiando comprensiones más auténticas y fértiles, como pueden ser las mismas de las artes. Como dice Krell, “no sabemos si simplemente nos estamos embromando con nuestra pequeña sabiondez, aprendiendo a satisfacernos con divertimentos, a estar satisfechos con distracciones, que es acaso lo único que tenemos [...]” (Krell, 1997, pp. 3–4).

Ahora bien, en este carácter negativo del juicio de Krell, despuntan algunos rasgos orientadores: que las experiencias y las preguntas frecuentemente parezcan sustraerse a los modos de decir acuñados habitualmente y a los enfoques propios, por ejemplo, del método físico–matemático, indican por defecto al menos una dirección distinta. En efecto, la indicación primera de que aún allí habría necesidad de pensar la pregunta misma, la pregunta como tal, y no sólo desde la filosofía, sino también desde la historia de las artes y desde teóricos que coinciden en subrayar la necesidad de replantear o examinar la pregunta por el cuerpo y por el espacio frente a una tradición y concepción metafísicas, y de replantearla considerando fenómenos diversos del cuerpo: esto es, no sólo como máquina, organismo, cuerpo representado o figurado, sino también como performance, proceso, acontecimiento. Es el caso, por ejemplo, de Maxine Sheets–Johnstone quien, desde finales de la década de 1970, en donde anuncia el llamado giro corporal [*corporeal turn*] en los estudios estéticos y teórico–artísticos, insiste en la necesidad de cuestionar y elaborar el problema ontológico de la noción de cuerpo como instrumento (Cfr. Sheets–Johnstone, 1984, pág. 125), presupuesto en los entonces crecientes estudios y publicaciones sobre teoría e historia de la danza en los Estados Unidos. Si bien el propósito principal de Sheets–Johnstone es cuestionar, para el campo específico de la teoría de la danza, la manera como distintos educadores, historiadores y etnólogos de la danza habían presupuesto sistemáticamente una comprensión del cuerpo

como instrumento¹⁰, destaca en todo caso la necesidad de profundizar la comprensión del cuerpo en los fenómenos dancísticos mediante una indagación filosófica que contribuya a sacar a la superficie los presupuestos y sus implicaciones en el pensar acerca del cuerpo en la danza y —podríamos añadir— en el arte en general. Y tratándose de Sheets–Johnstone, y como se lee en los títulos de algunas de sus contribuciones, justamente es la fenomenología una de las maneras de esclarecer el cuerpo, particularmente en la danza¹¹.

De manera mucho más orientada hacia las artes visuales y plásticas, y con el propósito de rastrear el sentido del llamado *body art* en el contexto anglosajón, desde la performatividad puesta en obra en Jackson Pollock y el cuerpo puesto en acción en Vito Acconci, y para elaborar la crítica feminista al *body art* desde la década de 1980, Amelia Jones¹² ha elaborado, como punto de partida, una ontología del *body art* y una ontología del sujeto, como base de su propuesta de historia del arte del cuerpo. El presente esfuerzo de indagación no intenta ni de lejos dar cuenta de esta necesaria y compleja historia, pero sí presta oídos a la insistencia de Jones, apoyada en artistas, *performers* y teóricos/as feministas de las décadas de 1970 y de 1980, en el hecho de que mucho del desenfreno verbal y de la hiperproductividad en publicaciones sobre estos temas, se mantienen presos en una metafísica de la presencia y en la estética de la representación, al no elaborar un cuestionamiento de la noción y la experiencia misma del cuerpo como performance¹³. Por supuesto no intento cuestionar ni arrojar sospechas, de un solo plumazo, sobre la enorme

¹⁰ Menciona Sheets-Johnstone preguntas como: ¿en qué sentido se “dispone” de un cuerpo para la danza? ¿si las formas de entrenamiento del cuerpo son idénticas para toda danza o sólo para la danza de escenario, de espectáculo? ¿si en la danza ritual o en la danza tradicional, el bailarín efectivamente entrena? ¿si la comprensión del cuerpo entrenado a través de categorías de virtuosismo y destreza, de agilidad y dominio, comportan una división entre cuerpo y mente?

¹¹ Si bien Sheets-Johnstone insiste en la preeminencia de Husserl y de Merleau-Ponty en el rastreo de estas cuestiones, este trabajo se propone la “imposible” tarea de elaborar tal búsqueda en el pensamiento de Martin Heidegger, en parte por cierta testarudez en el debate con Sheets-Johnstone, en parte por encontrar en el pensamiento heideggeriano indicaciones esenciales para elaborar las preguntas mismas por el cuerpo, el espacio y lo performativo que, a pesar de que a veces no aparezcan como temas explícitos o aparentes en sus grandes formulaciones sobre la filosofía del ser, sí encuentran asidero en su recurso de elaborar de nuevo la pregunta por el ser humano en medio de una crítica a la era de la técnica.

¹² Véase Amelia Jones, *Body Art. Performing the Subject*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1998, particularmente pp. 32 y ss. Así mismo, véase Cohen&Weiss, 2003, “Introduction”.

¹³ Interesante destacar el epígrafe que abre el mismo libro de Jones: “[G]o back to the body, which is where all the splits in Western Culture occur” [Retornar al cuerpo, en donde suceden todas las quiebras de la cultura occidental], de Carolee Schneeman. Quiebras o rupturas o escisiones que, como veremos, tienen que ver con el fundacional dualismo platónico que inaugura la metafísica occidental y que contiene *in nuce* esas otras escisiones occidentales modernas como la de sujeto/objeto, realidad/representación y sensibilidad/entendimiento.

multiplicidad de declaraciones y propuestas artísticas y teóricas hechas en medio del llamado arte contemporáneo¹⁴, y mucho menos generalizar o tipificar los fenómenos artísticos a los diferentes contextos anglosajón y europeo, por un lado, y latinoamericano y colombiano, por el otro. Sería una torpeza, por ejemplo a nivel de Latinoamérica, intentar una generalización bien sea por países, bien sea por tradiciones o desarrollos más fuertes en unas u otras artes (el desarrollo y fomento de las artes escénicas en México y Cuba no tienen similitud, por ejemplo, a su contraparte colombiana). Con lo anterior sólo quiero señalar y aprovechar la indicación misma de Amelia Jones en la dirección de la necesaria crítica incluso a la historia y a la filosofía del arte que han construido su autoridad sobre unos supuestos por cuestionar: la primacía de una ontología de la sustancia y de la presencia, la consideración de los fenómenos artísticos como objetos o presencias, la visión del artista como creador original y, en esta dirección y para los propósitos del presente texto, la lectura del cuerpo como un objeto, del espacio como un contenedor dado, y del predominio de la presencia (objetual o representacional) sobre lo performativo.

Ahora bien, mencionar una “metafísica de la presencia”, con sus consecuencias en la configuración de las nociones de “objeto” y “subjetividad”, involucra la visión europea moderna del mundo y de la verdad que se remonta al mundo europeo de los siglos XV y XVI, y que se van a decantar en las formulaciones de la filosofía cartesiana y, posteriormente, del idealismo alemán. Para efectos del presente intento de indagación, es importante explicitar de una vez el planteamiento del dualismo que empieza a experimentar la Europa moderna que se va configurando en el Renacimiento, en particular porque al explicitar sus presupuestos respecto a las maneras de pensar el cuerpo y el ser humano, se podrán rastrear

¹⁴ Por ejemplo, en este asunto de la instrumentalización del cuerpo hay un amplio abanico de motivaciones e intenciones, como por ejemplo el sometimiento del propio cuerpo del artista a la vejación, al martirio o a la manipulación justamente como un despliegue irónico y crítico respecto a una instrumentalización y objetivación producto de una sociedad atrapada en la visión de mundo de la disponibilidad técnica o de los circuitos de producción y consumo masivos. Si revisitamos los relatos históricos sobre el surgimiento de la llamada “danza absoluta” en Mary Wigman (1886–1973), podemos encontrar las siguientes afirmaciones dentro de su formulación de una poética de la danza que hiciera justicia al espíritu de su tiempo, contrapuesta a la forma clásica de los grupos de ballet de entonces: “La confusión en el campo del movimiento es grande y, sin embargo, no tan grande como parecería al lego. Puede haber muchos sistemas y métodos de gimnástica, pero todos apuntan a un solo propósito: controlar el cuerpo por mor del cuerpo. El significado último y más noble de la danza sólo puede tener un propósito: la obra viviente de arte presentada a través del cuerpo humano como su instrumento de expresión” (Wigman, 1998, pp. 35 y 36). La noción de control, asimilable a la de disponibilidad (bien sea mediante un método de entrenamiento, o mediante el dispositivo de representación escénico y expositivo) requeriría justamente un cuestionamiento crítico como el que proponemos aquí.

las raíces de la experiencia del cuerpo hoy. De hecho, como la ha señalado Aníbal Quijano¹⁵, es pertinente abrir “la cuestión de las relaciones entre el cuerpo y el no-cuerpo en la perspectiva eurocéntrica” (Quijano, 2003, p. 223), por un lado, por la importancia que tiene esta relación para el modelo de producción de conocimiento europeo moderno; y, por otro lado, por las implicaciones que tiene tal dualismo para la construcción de nuestra propia experiencia de cuerpo y de espacio (por ejemplo, geográfico), que “tiene una estrecha relación con las de raza y género” (*loc. cit.*). En efecto, si bien no es necesario que rastremos el dualismo entre ese no-cuerpo (ánima, alma, mente, espíritu, intelecto) y el cuerpo hasta los entierros paleolíticos o el poblador animista neolítico, sí es necesario por lo menos señalar las vetas que configuran el dualismo occidental ante el cual en gran medida reaccionarán varias prácticas artísticas del *body art* y del pensamiento postmetafísico desde la famosa declaración de Nietzsche de su *inversión* del platonismo.

En efecto, en la larga historia de la constitución del pensamiento occidental, que se puede tender entre los polos del triunfo del racionalismo socrático de Platón y del afianzamiento del cristianismo, un rasgo que empezará a diferenciar el dualismo europeo será no sólo el de la diferenciación de las dimensiones del cuerpo y el alma, sino ante todo el de la primacía del no cuerpo o el alma, sobre el cuerpo y el mundo sensible. Así, pues, lo novedoso de este dualismo europeo radicaría en su jerarquización y unilateralidad¹⁶. Ahora bien, vale la pena tener presente que la historia de ese proceso de separación de estos elementos del ser humano, es larga y ambigua, toda vez que la misma teología cristiana mantuvo y sigue manteniendo ambivalencias en este punto: una ambivalencia fundamental será la de que el “alma” sea el objeto primordial de la salvación, y a la vez sea el “cuerpo” resurrecto una compleción y culminación de la salvación. Así mismo, el cuerpo puede convertirse en un factor de opacamiento del alma, por su influencia pesante y engañosa; y de

¹⁵ Aníbal Quijano, “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”, en Edgardo Lander (Comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, Clacso, Buenos Aires, 2003, pp. 223 y ss.

¹⁶ Otro sentido de este dualismo, ya al interior de la historia de la racionalidad occidental, y no sobre el telón de fondo de la historia de las culturas y de un animismo compartido, se puede encontrar en una diferencia de sentido de la contraposición cuerpo/no cuerpo entre la tradición platónico-cristiana y la tradición cartesiana. En este caso, el grado de distanciamiento entre las dos dimensiones y la desvalorización ontológica y epistemológica del cuerpo serían mucho mayores.

la misma manera el cuerpo, mediante toda una suerte de tecnologías de sometimiento, martirio y disciplinamiento, puede ayudar a purificar y hacer más excelsa el alma¹⁷.

Así, pues, aunque no es pretensión de esta indagación exponer y agotar la historia de la configuración del sujeto moderno occidental, sí es importante señalar por lo menos tres estaciones del proceso de diferenciación, separación y jerarquización del cuerpo y del no-cuerpo, como telón de fondo para comprender, al menos parcialmente, la reacción de algunos fenómenos y prácticas del *body art* y del *performance* a las prácticas de disciplinamiento del cuerpo en el Occidente moderno, pero sobre todo el contendor de las críticas de autores como Martin Heidegger y Otto Bollnow dirigidas al dualismo cartesiano y al sujeto moderno. Son estas estaciones el platonismo, el cristianismo y el cartesianismo. También me interesa destacar, en esta extensa historia brevemente señalada aquí, la valencia y las implicaciones políticas de los procesos de configuración del cuerpo. Particularmente, es importante señalar que el dualismo platónico de lo sensible y lo inteligible tendrá consecuencias tanto en el modelo epistemológico de la construcción del conocimiento, como en la proyección de un modelo político y educativo de la ciudad y los ciudadanos, frente al cual se opondrá buena parte de las prácticas artísticas que interpelan al cuerpo individual y social en los siglos XX y XXI.

En efecto, una de las preocupaciones socráticas de Platón, en punto al carácter vinculante y obligante de la decisión y el comportamiento éticos, es que si partimos de que el ser humano es simplemente mortal y unilateralmente corpóreo, no puede haber garantía ni acicate para un comportamiento moralmente bueno en la ciudad. Ciertamente, si somos no sólo corpóreos, sino íntegramente mortales, nuestras acciones, por encarnarse en una pura naturaleza corpórea corruptible y finita, carecerán de consecuencias: gozaríamos de una especie de naturaleza similar a la de los dioses, en el sentido de la ilimitada irresponsabilidad del actuar, pues no habría en nosotros posibilidad de castigo o escarmiento, y actuar bien o mal no comportaría ningún tipo de ventaja o perjuicio hacia el futuro.

En su diálogo sobre la inmortalidad del alma, *Fedón*, Platón inicialmente postulará la justeza y belleza de la acción racional desinteresadamente comprendida y asumida. Sin

¹⁷ Es en este pliegue y repliegue de los intersticios del cuerpo y del no cuerpo, o del cuerpo y del alma, que se desarrollará buena parte de la iconografía del martirio y la vejación del barroco y de la iconografía cristiana que llega hasta nosotros, con lo que en parte se distanciará de una jerarquización y sumisión absoluta del cuerpo en la visión cartesiana.

embargo, sólo los filósofos se guiarían por semejantes criterios y pautas de comportamiento, considerando su inclinación por la armonía y la perfección propias de lo racional; pero en general la gente “de a pie”, al no ver posibilidad de retaliación a sus acciones ni consecuencias potencialmente amenazantes para sí, actuaría como si todo valiera. La tesis de la inmortalidad del alma constituye, entre otras cosas, una especie de garantía hacia la eternidad de la ineludible responsabilidad de nuestras acciones: no sólo actuar bien en este mundo sensible, finito y corruptible comporta ventajas inmediatas para el alma cuya naturaleza es buena, armónica y perfecta, sino que también la bonhomía de tales comportamientos y acciones reafirman su naturaleza y tienen consecuencias hacia el futuro, luego de la muerte.

Otra dimensión del platonismo, en su veta más socrática, que será fundamental para la configuración occidental del cuerpo, será la de una nascente subordinación del cuerpo al alma, propia de un racionalismo unilateral, y que posteriormente será aprovechada y amplificada por el cristianismo y el neoplatonismo de Plotino y Orígenes: se trata de la concepción del cuerpo implícita en el famoso requerimiento de Sócrates a Critón, luego de haber bebido la cicuta, de no olvidar el ofrecimiento de un gallo a Asclepio, pues al beber el *phármakon* (esto es, el veneno–medicina de la cicuta) Sócrates dice *sanar de la vida*.

Ya en Platón podemos encontrar una profunda ambigüedad respecto a la relación entre el cuerpo y el no cuerpo. Para el cristianismo, parece haber dominado la posición más socrática de desprecio y devaluación del cuerpo a favor de la primacía del elemento intelectual, dialéctico, inmortal del alma. Sin embargo, encontramos en diálogos maduros de Platón la importancia que cobra el entrenamiento y cuidado del cuerpo, si bien en beneficio del elemento más etéreo. En todo caso, en algunas ocasiones (por ejemplo, en el diálogo sobre la belleza o *Fedro*), el elemento corpóreo y sensible puede constituirse como una primera escala en el camino de la contemplación de las ideas y del elemento más puro y desprovisto de materialidad.

El siguiente punto de inflexión en la historia de la contraposición y jerarquización del cuerpo y el no cuerpo, es la cultura del cristianismo¹⁸. A pesar de que no queremos generalizar

¹⁸ Aunque aquí no se desarrollará, hay que destacar la importante orientación general del estudio de Peter Brown en el sentido en que, en primer lugar, la historia del cristianismo no es un proceso homogéneo y uniforme y, en segundo lugar, es un sistema religioso que es depositario de los comportamientos, conductas y técnicas de cuidado del cuerpo de una larga tradición pagana helenística y romana que, si bien no son adoptados directamente, sí son sometidos a un largo proceso de negociación y asimilación. En particular, en punto al

o simplificar las técnicas de sí en lo relativo al cuerpo en la extensa historia del cristianismo, sí podemos afirmar que, acaso como buen heredero del platonismo socrático, su posición final respecto a la relación cuerpo/no cuerpo será la de otorgar privilegio y primacía al “alma” sobre el cuerpo reprimido o convertido en instrumento de purificación del alma.

El punto de inflexión final de esta resumida historia de los avatares de las relaciones del cuerpo y del no cuerpo, estará caracterizado por el surgimiento del cartesianismo de la razón. Con esto no sólo nos referimos al desarrollo de la visión de mundo formulada, hacia mediados del siglo XVII¹⁹, por René Descartes en sus *Meditaciones Metafísicas* y en su *Tratado de las pasiones*, documentos fundamentales para descifrar la nueva concepción europea racionalista e ilustrada sobre el cuerpo, el dualismo mente/cuerpo y el privilegio de la mente sobre el cuerpo. Me refiero también a un punto decisivo en la configuración de la concepción del hombre en Occidente, que tiene su punto de partida en la racionalización del ser humano en Sócrates y Platón, esto es, la “secularización burguesa del pensamiento cristiano” (Quijano, 2003, p. 224).

Ahora bien, quiero destacar aquí solamente dos rasgos fundamentales del dualismo cartesiano, que tendrán clara incidencia en el comportamiento y en la visión del cuerpo que tendrá la modernidad europea. El primero se refiere a la reducción del cuerpo cartesiano a la dimensión material y al plano de la naturaleza; y, en segundo lugar, y como consecuencia de lo anterior, la identificación de lo humano con la dimensión racional.

La reducción del cuerpo a mero ente material y natural comportará una doble reducción: por un lado, su ingreso en la lógica de la disponibilidad (de donde posteriormente

cuerpo, el cristianismo —y, sobre todo, el cristianismo primitivo o temprano— exhibe unas concepciones, experiencias y comportamientos que serían muchas veces inaceptables y condenadas en la Inquisición. Estas consideraciones son especialmente valiosas para comprender la presencia y la valoración en ocasiones ambiguas del cuerpo en otros contextos históricos como el barroco y su relación con el no cuerpo, pero también como el mismo *body art* que retoma la idea del cuerpo sacrificial en su ambigüedad o contratensionalidad de cuerpo sensible que conduce a la purificación, o la idea del cuerpo ritual que es vehículo de la transfiguración. Cfr. Peter Brown, *El cuerpo y la sociedad. Los cristianos y la renuncia sexual*, Muchnik Editores, Barcelona, 1993 y también Jacques Le Goff y Nicolas Truong, *Una historia del cuerpo en la Edad Media*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 2005. Desarrollaré en el capítulo II algunos de los elementos determinantes de configuración de la imagen del cuerpo y de la experiencia del cuerpo, a partir de la óptica o del influjo del cristianismo en el proceso de conquista de las imágenes del *Nuevo Mundo*.

¹⁹ El cartesianismo del mundo o de la visión de mundo, no corresponde sólo a un sistema filosófico formulado hacia la década de 1640. Siguiendo un procedimiento caro a Martin Heidegger, podríamos decir que los lineamientos principales del cartesianismo están ya en juego, como una especie de destino del pensamiento, en los inicios del Renacimiento y de su concepción del ser humano. Ahora bien, lo que sí es claro es que su planteamiento teórico sí tendrá un efecto claro en las maneras de concebir el mundo, el ser humano y el conocimiento en la configuración del Occidente europeo.

derivará la comprensión del ser humano como recurso humano o materia prima) y, por otro lado, la objetivización y cosificación del cuerpo, y su consecuente des-racionalización y consideración como inferior. De esta manera, el cuerpo entra en esa lógica que lo nivela todo, la de las polaridades y contraposiciones excluyentes de lo racional-irracional, verdad-error, realidad-apariencia, cultura-naturaleza, entendimiento-sensibilidad.

Es sobre el fondo de esta configuración histórica de la metafísica occidental, que se constituye a su vez la comprensión y la experiencia del cuerpo en Occidente, sin decir con esto que se bloqueen las posibilidades fácticas de experiencias situadas y que eventualmente tomarán vuelo hacia posibilidades de crítica y transvaloración como las del famoso Marqués de Sade, así como fenómenos artísticos cuestionadores de una corporeidad moderna objetual desde poéticas plásticas del Barroco tanto europeo como americano, que obviamente desbordan la dirección de esta indagación. En todo caso, en contraposición a esta configuración histórica es que tienen lugar las diversas críticas hechas a la tradición metafísica occidental llevadas a cabo, en distintos campos de la cultura, por Nietzsche, Marx y Freud. Quizá, como declara el filósofo norteamericano Richard Shusterman²⁰, no es el caso tanto de que el cuerpo no haya estado presente en el pensamiento occidental hasta mediados del siglo XIX e inicios del siglo XX; más bien se trata de que efectivamente sí ha estado presente, pero en las maneras defectivas y negativas propias de la metafísica en las configuraciones del platonismo, el cristianismo y el cartesianismo. Es decir, el cuerpo sí ha sido central en las formas de pensamiento prescriptivo de la tradición occidental, pero a la manera de su identificación con la fuente del error, el engaño y la inmoralidad. Y, consecuentemente, los correctivos prescritos llevan al disciplinamiento, a la obliteración y a la negación del cuerpo, y al privilegio de su contraparte espiritual, racional e inmaterial. Así, por ejemplo, la inversión o el trastocamiento de la metafísica y de la tradición filosófica occidentales que pone en obra Friedrich Nietzsche —anunciada en los famosos fragmentos póstumos “Mi filosofía, *platonismo invertido*: mientras más alejado de lo verdadero, más puro, más hermoso, mejor. La vida en la apariencia como meta”²¹, y “Una visión anti-metafísica del mundo —sí, pero una visión artística”²²—, buscará poner en cuestión no sólo

²⁰ Cfr. Richard Shusterman, *Body Consciousness. A Philosophy of Mindfulness and Somaesthetics*, Cambridge University Press, Cambridge, 2008, particularmente la “Introducción”, pp. 1–14.

²¹ 7 [156] (1870–71), KGW III, 207; KSA 7, 199. La notación de la bibliografía de Nietzsche corresponde a las ediciones canónicas de Colli y Montinari.

²² *La voluntad de poder* § 1048, (1885–1886) Cfr. también 2[186], KGW VIII, 1, 158; KSA 12, 160.

la escisión de alma y cuerpo, verdad y mentira, realidad y apariencia, sino la supuesta evidencia y facticidad misma de la escisión, generando así un horizonte nuevo para pensar el cuerpo.

Sobre la base de este cuestionamiento de la subordinación del cuerpo al elemento racional, discursivo y espiritual, se llegó a plantear una crítica a la cultura metafísica occidental y a sus dispositivos de poder y control de la realidad. Y, dentro de esta veta de pensamiento crítico, hacen su aparición posturas teóricas novedosas que llaman a recobrar la inmediatez y facticidad del mundo de la vida del ser humano para, a partir de él, reconstruir el edificio de la racionalidad occidental, esta vez haciendo una crítica a sus excesos y unilateralidades propias de la proveniencia platónico–cartesiano–cristiana. En este sentido, uno de los pensadores que quizá ha emprendido radicalmente el ejercicio de desestructuración de la visión metafísica occidental del ser humano es Martin Heidegger, particularmente a través del desmonte de la visión unilateral cartesiana del hombre como cosa racional aislada del mundo circundante.

Pero volvamos brevemente a la señalada presencia que adquiere el cuerpo en la producción artística y discursiva de los últimos 40 años. Quizá en el caso de la reciente historia del arte occidental, deberíamos rastrear esta presencia y la marcada conciencia de la misma en dos momentos del siglo XX: las primeras vanguardias y, posteriormente, prácticas bastante notorias como el accionismo vienés. En efecto, a este respecto vale la pena considerar la manera como Paul Virilio²³ ha planteado a las artes visuales y plásticas del siglo XX, particularmente a las artes de las guerras mundiales, la disyuntiva de autocomprenderse como un arte aterrorizado o como un arte terrorista, que al parecer sólo ha podido responder reactivamente a la amenaza de destrucción vital que pende sobre el ser humano y por el ser humano planteada por las guerras modernas. Ya sea en algunas formas de cuestionamiento de la identidad del sujeto y del cuerpo llevadas a cabo por el surrealismo, o en el llamado fascista del futurismo a someter la vida humana a los rigores sanadores de la guerra, o en las prácticas de vejación y flagelación corporal autoimpuestas por algunos miembros del accionismo vienes, parecería que el cuerpo es lo que, en el decir de Paul Valéry, “en primer lugar pone el artista”, ya no sólo como medio de su factura plástica y visual, sino como material y soporte dominable, moldeable y disponible.

²³ Cfr. Paul Virilio, *El procedimiento silencio*, Paidós, Bs. As., 2003.

Por otro lado, también abundan los estudios sobre el cuerpo²⁴ en los últimos 40 años y en áreas como la historiografía, los estudios sociales y la reflexión sobre el arte²⁵. En estos campos no sólo se ha llevado a cabo una crítica desestructurante de la tradición platónico–cristiana, sino que sobre todo se ha buscado poner de manifiesto el carácter político intrínseco a las prácticas y los discursos relativos al cuerpo, así como mostrar, más allá de la dimensión meramente fisiológica, las dimensiones simbólicas y culturales del cuerpo existente.

Ahora bien, como ya se ha sugerido, hay una especie de paradoja en los intentos de dar cuenta del cuerpo, tanto en los estudios especializados de la sociología, la historiografía o la filosofía, como en las mismas imágenes o producciones visuales artísticas. En efecto, el cuerpo, por un lado, es asible a la manera de un objeto, por su modo de ser fisiológico, condición que hace del cuerpo objeto y plataforma de la acción social, cultural y simbólica; es decir, sobre él, en tanto que objeto físico, es aplicable la acción con miras a su modelamiento, disciplinamiento y afectación. Así, el cuerpo, como objetivación o encarnación de la vida, es comprensible como elemento primordial del orden social y de la acción política. Por otro lado, como objeto físico, el cuerpo paradójicamente se volatiliza, se escapa de nuestra consideración y sus complejas relaciones con lo existente, en términos de su despliegue simbólico y cultural, y tienden a ocluirse bajo el modo de ser de lo físico.

Es en este encuentro de una configuración histórica de la metafísica occidental que ejerce una determinación objetivista sobre el cuerpo; de unas críticas desestructurantes de tal historia de la metafísica, tanto desde pensadores de la cultura y filósofos, como desde los

²⁴ Para una visión más específica de las orientaciones de estos estudios en nuestro contexto, véanse Nina Alejandra Cabra y Manuel Roberto Escobar, *El cuerpo en Colombia. Estado del arte cuerpo y subjetividad*, IDEP-Universidad Central, Bogotá, 2014; y Zandra Pedraza (Comp.), *Políticas y estéticas del cuerpo en América Latina*, Uniandes–Ceso, Departamento de Antropología, Bogotá, 2007, particularmente el capítulo de Zandra Pedraza, “Dejar nacer y querer vivir: gestión y gestación del cuerpo y de la vida”.

²⁵ Por sólo mencionar algunos casos, vale la pena tener en cuenta los estudios postcoloniales que desmontan la noción de raza, como constructo histórico desprovisto de piso genético pero que adopta el disfraz de la objetividad científica, y que insisten en el cuerpo como acontecimiento histórico, social y cultural; la tematización de las experiencias ideológicas e históricas del cuerpo en el influjo del cristianismo en el occidente pagano, como la obra de Peter Brown *El cuerpo y la sociedad*; y la muy reciente producción académica y divulgativa de la reflexión artística sobre el cuerpo, evidenciable por ejemplo en el volumen publicado por la editorial Phaidon (*The artist's body*), en los numerosos estudios, particularmente en España, de Juan Antonio Ramírez (*Corpus solus*, de 2003, sus estudios sobre cuerpo y arquitectura, y su interés en la obra de la artista Louise Bourgeois), de los integrantes del Cendeac (Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, *Cartografías del cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo*, de 2004), y de Rosa Olivares (por ejemplo, el número 2 de la revista *Exit*, de 2000, titulado “Sobre la piel”). Vale la pena destacar la escasez de estudios monográficos sobre el tema del cuerpo en el arte latinoamericano y colombiano, particularmente de los siglos XX y XXI.

fenómenos y prácticas artísticas mismos; y del surgimiento y la declaración de los llamados giros espacial, corporal y performático, que el presente documento propone visitar el pensamiento de Martin Heidegger y de su efecto en unas orientaciones teóricas puntuales, con el propósito de caracterizar el replanteamiento de tres preguntas —sobre el espacio, el cuerpo y lo performático— que, en el demorarnos en su planteamiento y determinación conceptual, pueden ofrecer elementos para un pensamiento estético que le salga al paso a los fenómenos artísticos “ocupados” del cuerpo en los siglos XX y XXI.

Ahora bien, un escollo que deberá enfrentar este intento de lectura, es el hecho de que Heidegger, en *Ser y tiempo*, no elabora un reconocimiento del cuerpo [*Leib*]²⁶ que negocie pre-reflexivamente su camino por el mundo, un cuerpo que esté ya orientado en términos de direccionalidad en la medida en que alcance y enfrente a los diferentes útiles y a los otros seres humanos que salen al paso día a día. De hecho, esta obra —como es frecuentemente notado y subrayado por los especialistas interesados en mostrar el desinterés de Heidegger por desarrollar un pensamiento que diese cuenta del cuerpo y particularmente del acontecimiento o agencia corporeizante del *Dasein*²⁷— sólo ofrece la siguiente afirmación: “La espacialización del *Dasein* en su ‘corporalidad’, que implica una problemática propia [...] no ha de ser tratada aquí...” (Heidegger, 2009, pág. 133).

Sin embargo, la presente indagación ha seguido la indicación llena de intuiciones según la cual en esta obra y en este pensador deben poder encontrarse orientaciones valiosas para los propósitos enunciados, toda vez que una de las motivaciones de *Ser y tiempo* es socavar un presupuesto fundamental de la filosofía occidental, esto es, el presupuesto de la tradición filosófica, desde Platón, de la ontología de la sustancia o de la presencia: la perspectiva según la cual el ser de cualquier cosa existente debe ser comprendido en términos

²⁶ La introducción del término en alemán no quiere ser un pomposo giro académico sabihondo, sino una huella que será más adelante desarrollada y que será necesaria para establecer una diferencia, dentro del enfoque del pensamiento de Heidegger y de su efecto en las lecturas fenomenológicas del cuerpo y el espacio, entre un cuerpo fisiológico [*Körper*] y un cuerpo vivido [*Leib*].

²⁷ Es importante señalar en este punto, siendo la primera aparición del término *Dasein*, que esta palabra en alemán ya ha sido aceptada en la bibliografía especializada sobre Heidegger incluso en lugar de su habitual traducción por ser-ahí desde la traducción, en 1951, de José Gaos de *Ser y tiempo* (Cfr. Heidegger, 1983). Respecto a la referencia bibliográfica, véase el estupendo estudio de Kevin A. Aho (2009) que, en su expreso propósito de mostrar esta supuesta carencia de interés de Heidegger por el asunto del cuerpo en su análisis existencial del *Dasein*, justamente pone en manos de una lectura más exploratoria en este sentido, y que busque más bien las orientaciones para un pensar fenomenológico, gran cantidad de recursos y referencias bibliográficas críticos en la obra del mismo Heidegger, particularmente en la “etapa” de su *Kehre*, así como en el período tardío y en la confrontación con pensadores e intérpretes contemporáneos como Sartre, de Waelhens y Merleau-Ponty.

de alguna sustancia de algún tipo, y tal sustancia se refiere a algo que perdura o permanece idéntica a través de cualquier cambio óptico o histórico de sus propiedades. La sustancia es la “materia” básica, elemental, el ser de lo que es, el “qué” que es constitutivo o esencial a todo lo existente en tanto que existente.

Ahora bien, según la genealogía de la historia del ser expuesta por Heidegger, esta ontología de la sustancia toma su forma moderna definitiva con la formulación cartesiana de la bifurcación entre la sustancia pensante (*res cogitans*) o la mente, y la sustancia extensa (*res extensa*) o el cuerpo. Consecuentemente, la imagen dominante del cuerpo que heredamos de la tradición cartesiana sólo puede entenderse en términos de su oposición a la mente; es una sustancia material que tiene diversas cualidades esenciales. En efecto, el cuerpo, en primer lugar, ocupa un lugar particular en un espacio contenedor; así el cuerpo tiene límites determinados y sólo puede estar en un lugar a la vez, “aquí y no allí”. En segundo lugar, el cuerpo tiene medidas observables, cuantificables, en términos de masa, forma, tamaño y movimiento. En tercer lugar, el cuerpo es considerado como un objeto en el sentido latino de *ob-jectum*, algo que está dispuesto de antemano y re-presentado por el sujeto teorizante. Ante esta perspectiva cartesiana resumida en estos tres aspectos, la tarea de Heidegger, en su desestructuración de la comprensión de Descartes acerca del mundo y del yo, no busca interrogar por el carácter objetivo, ni material, ni cósmico del ser humano; más bien, se plantea como una crítica a la supuesta originariedad de esta determinación del ser humano, del mundo, de la realidad y de la verdad, mediante un llamado de atención hacia la actividad media y ordinaria de la existencia humana que subyace y que hace posible cualquier intento de teorización del tipo de la interpretación del mundo propuesta, por ejemplo, en las *Meditaciones metafísicas*.

En efecto, para Heidegger, nosotros estamos siempre ya arrojados en un mundo socio-histórico compartido, y en el curso de nuestras vidas cotidianas no hay una relación de interior/exterior, ni intenciones mentales subjetivas que afecten a un mundo exterior independiente material de objetos contenidos en el espacio igualmente objetivo. El análisis de Heidegger de la actividad cotidiana muestra que en el flujo de la vida ordinaria no somos sujetos teóricamente contrapuestos y que dispongan de objetos; más bien, en tanto que ser-en-el-mundo, somos *ex-táticos*: estamos arrojados fuera de nosotros mismos porque desde

un principio estamos entrelazados con las cosas y los demás en términos de una “familiaridad” tácita y práctica dentro de un mundo abierto y público.

El presente texto propone remontar esa tradición metafísica y proponer una lectura de las nociones aquí señaladas de cuerpo, espacio y su carácter de acontecimiento o performatividad, en una perspectiva fenomenológica, particularmente sobre la base del pensamiento de Martin Heidegger; y buscar, por un lado, esclarecer algunos elementos base o presupuestos de lecturas teóricas, en los ámbitos de la teoría y la historia del arte, con motivo de la marcada aparición o surgimiento del cuerpo en fenómenos artísticos occidentales del siglo XX, y, por otro lado, ofrecer algunos elementos conceptuales, desde una perspectiva fenomenológica, para contribuir a tales lecturas, bien sea de una forma crítica, bien sea como promesa de futuros aportes en el complejo y nutrido campo de la producción discursiva sobre el cuerpo en el arte moderno y contemporáneo.

Ahora bien, para esclarecer la estructura del recorrido aquí propuesto, son necesarias algunas palabras que den cuenta del orden temático. Si bien los capítulos pueden considerarse como ensayos de lectura relativamente independientes y autocontenidos, la cosa a pensar ha tenido tanto un decurso biográfico propio, como una coherencia temática con una dinámica peculiar, que asumen en gran medida el decurso mismo propuesto por el pensamiento de Heidegger en *Ser y tiempo*, esto es, en el despliegue de la analítica existencial del *Dasein* allí señalada. En pocas palabras esto quiere decir que el replanteamiento por la pregunta por el sentido del ser requiere asegurar una vía de acceso: si vamos a replantear la pregunta, debe asegurarse aquello que permita el acceso de manera destacada, y en este caso es aquello existente cuyo ser consiste justamente en hacerse la pregunta por el sentido del ser, es decir, el ser humano o *Dasein*²⁸. En el desarrollo planteado por Heidegger en la exégesis del *Dasein*, uno de los primeros y fundamentales puntos de partida es el análisis y la exploración del ser-en-el-mundo como estructura fundante; y es en este análisis donde, como veremos más adelante, se plantea una desestructuración de la interpretación cartesiana del mundo y una analítica de la espacialidad que acaso explicitará y dará guía a los principales desarrollos de una fenomenología del espacio en el siglo XX.

²⁸ No es el lugar para abordar una necesaria y gruesa discusión acerca de la necesidad, para el pensamiento, de evitar de nuevo, en el contexto de *Ser y tiempo*, la terminología de la metafísica occidental de “ser humano”. En la historia de la recepción e interpretación del pensamiento de Heidegger es conocida la dificultad de su lenguaje, que muchas veces responde a la búsqueda de las formas de decir que no presupongan la tradición misma que pretende desestructurar.

Así, la anterior estructura e intención analítica constituye una especie de recurso de emergencia que orienta el siguiente ensayo de reflexión. En el primer capítulo, se elaborará la pregunta por el espacio, desde una perspectiva fenomenológica, que llevará al planteamiento y consideración de la problemática de la espacialidad; los autores que acompañan el camino conceptual son Christian Norberg-Schulz, Otto Bollnow y Martin Heidegger. En el segundo capítulo se precisa la cuestión central de la presente propuesta, esto es, una lectura del cuerpo en la noción de corporeidad; allí se parte de la consideración de un par de rasgos performáticos de la configuración de la comprensión del cuerpo, a través de su configuración histórica en un par de casos artísticos, para delimitar algunas precisiones conceptuales sobre el cuerpo provenientes del pensamiento de Martin Heidegger. La centralidad del capítulo no consiste sólo en su ubicación en la exposición, sino principalmente en el hecho biográfico de que la pregunta generadora de todo este intento fue, desde un inicio lejano, la pregunta por el cuerpo (con múltiples equívocos en la formulación y en los términos y estructura del preguntar), y como pregunta y problema imposible marco tanto un hito en el pensamiento de Martin Heidegger, como en la historia del arte en el siglo XX, por lo menos en la enorme producción escrita que ha generado su ocurrencia en tal ámbito. Finalmente, a manera de propuesta y de reformulación de una pregunta, tras la contextualización y análisis de la espacialidad y de la corporalidad (elementos que eventualmente solo en el orden de la exposición pueden presentarse analíticamente como entidades y como separadas), se elabora una caracterización de una experiencia y una noción fundamental para la filosofía del arte, que quizá surge particularmente de algunos fenómenos y prácticas artísticas del siglo XX en los que destacan la presencia del cuerpo y lo performático, y para recientes elaboraciones teóricas de una filosofía y una historia del arte contemporáneas que parten del cuestionamiento ontológico de la obra de arte, para hacer lugar a fenómenos artísticos que habían perdido su carta de ciudadanía en estos campos de conocimiento, pero que desde la más antigua tradición occidental de las artes ocupaban un lugar destacado (piénsese por ejemplo en la importancia del drama —y no primordialmente como texto dramático, sino esencialmente como acción y acontecimiento— en la visión del arte de Aristóteles). El motivo histórico-artístico que lleva a este tercer momento, es justamente la ocurrencia del llamado arte performático (que incluye una amplia gama de fenómenos, que aquí no se pretende ni narrar ni describir) y de correspondientes

elaboraciones teóricas de los llamados estudios de *performance* que últimamente trabajan en dinámicas interdisciplinarias e incluso, en algunos contextos académicos, termina por abarcar las tradicionales artes escénicas. Los autores que dan orientaciones en el intento de delimitar el sentido de lo performático y de esclarecer este sentido en relación al modo de ser de la obra de arte son principalmente Martin Heidegger, Hans–Georg Gadamer y Roman Ingarden.

En cuanto al desarrollo temático, expresado a través de las nociones que se explorarán, en lo que sigue rastrearé el siguiente recorrido ya indicado con las palabras del título: pensar del espacio a la espacialidad; de la espacialidad al cuerpo; del cuerpo a la corporeidad; de la corporeidad al sentido de lo performático; para, finalmente, elaborar la pregunta por lo performático en punto a un cierto tipo de obras de arte o, mejor aún, a una cierta comprensión de la obra de arte en tanto que performance. Esta abigarrada estructura temática, hay que decirlo, ha estado marcada por el permanente peligro —como lo atestigua la insistencia en cierta precisión y una marcada reiteración en los términos que sólo busca deslindar lo que es proceso y acontecimiento, de lo que es sustancia y presencia— de fallar o fracasar en la manera de nombrar que, a su vez, se apoya en el permanente temor de no ser capaz de señalar justamente los acontecimientos fugaces o los pequeños relámpagos de comprensión. Si bien es correcto, en la tradición metafísica occidental, insistir en las denominaciones sobreentendidas (esto es, el cuerpo en el espacio, el cuerpo que entra y sale del espacio y hace cosas, y se relaciona con las cosas), una de las indicaciones que trataré de elaborar más adelante será la de la necesidad de, no sólo hacer una sustitución de palabras, sino de elaborar la comprensión en cuanto a la corporeidad, a la espacialidad y con el sentido de lo performático.

Quizá esta abigarrada explicación pueda sustituirse o al menos mermarse, por un lado, con el testimonio de Maxine Sheets–Johnstone quien, en uno de sus análisis del movimiento en la danza, declara:

Las dinámicas cualitativas inherentes del movimiento se hacen evidentes en la danza: en vez de simplemente tomar lugar *en* el espacio y *en* el tiempo, el movimiento crea su propio espacio, tiempo y fuerza y, por consiguiente, una dinámica particular que informa a la danza en cada paso del camino y de hecho constituye su singularidad (Sheets–Johnstone, 2012, pág. 49. La traducción es mía).

En efecto, el paso del espacio a la espacialidad exigirá pensar de nuevo la experiencia y el sentido inmediato del estar—en un espacio, para experimentar el acontecimiento del sentido en la espacialidad producida en cada caso. Así mismo, al hablar del movimiento o de la acción o, simplemente, del estar ocupados teniendo que ver con las cosas y con los demás, en proyectos o propósitos más o menos tácitos o explícitos, “creamos” un ámbito de familiaridad, una espacialidad experimentable en comportamientos de cercanía y lejanía, desalejando significativamente aquello que entra en el plexo de nuestro parecer; e igualmente, el cuerpo objetual o fisiológico habrá de repensarse desde la performance cotidiana de la corporeidad en ese estar ocupados.

Por otro lado, tan abigarrada expresión puede explicarse también por el problema ontológico general que enmarca el presente ensayo de pensamiento: esto es, la pregunta por el modo de ser de la espacialidad, de la corporeidad y de lo performático, lo cual, a su vez, presupone, por la atmósfera heideggeriana de la indagación, la pregunta de fondo por el sentido y el olvido de ser. No es éste el lugar de desarrollar esta problemática: sin embargo, hay que reconocer que, como veremos, el hecho de que la espacialidad, la corporeidad y lo performático se nos sustraigan en la experiencia ordinaria, no constituye un defecto de la percepción ni de la comprensión, sino incluso una manera de ser de las mismas experiencias; así como, siguiendo un viejo recurso de la hermenéutica, son los fenómenos artísticos los que parecen hacer estos mismos elementos muy aparentes, y de una manera destacada y lúcida. Ahora bien, aquí podría objetárseme que esté haciendo esta declaración acerca del arte, basado en el elemento emotivo, emocional y sensible en el que muchos de sus elementos se mueven. Quisiera entonces recordar el análisis de Lyotard, en *¿Qué es la filosofía?*, acerca del deseo como conciencia de una ausencia que lleva a la representación de algo que no está. De alguna manera aún por delimitar y esclarecer, la pregunta filosófica por el cuerpo, así como la experiencia en el arte del cuerpo, son justamente un poner de presente esa cuestión que está ausente, y procura indagar las facetas de esa ausencia (Cfr. Lyotard, 1989, pág. 95). En este mismo sentido, este ensayo de pensamiento no ha pretendido encontrar el hallazgo, el objeto que responde a las preguntas, sino más bien “desear el deseo”, esto es exponer incluso la ausencia del cuerpo objetual, del espacio objetivo, de la sustancia presente y

permanente, como tal necesaria ausencia en la corporeidad, en la espacialidad y en la
performancia.

CAPÍTULO I

LA PREGUNTA POR EL ESPACIO: DE LA ESPACIALIDAD AL CUERPO

Cuando se habla de hombre y espacio,
oímos esto como si el hombre estuviera a un lado
y el espacio en otro. Pero el espacio no es un enfrente del hombre,
no es ni un objeto ni una vivencia interior. No hay hombres y además *espacio*;
porque cuando digo “un hombre” y pienso con esta palabra
en aquel que es al modo humano, es decir, que habita,
entonces con la palabra “hombre”
estoy nombrando ya la residencia en la cuadratura, cabe las cosas.

Martin Heidegger, “Construir habitar pensar”

Nuestra investigación debería comenzar
con el análisis de esta postura mundana prerreflexiva...
*El sujeto no debe ser interrogado primeramente en términos de su juicio
“acerca del” espacio, sino en términos de su comportamiento “en” él.*
Por supuesto, el sujeto se relaciona con el espacio haciendo juicios “acerca de” él.
Esto constituye su mismo ser en tanto que sujeto: conocerse a uno mismo en “oposición” al mundo,
tener espacio de manera objetiva, y ser capaz de expresar juicios sobre él...
Esta ambigua comprensión del espacio obviamente arroja la investigación
hacia dificultades inextricables desde el inicio.
¿Cómo puede aprehender adecuadamente la relación de un ser “en” el espacio,
si este ser es esencialmente configurado en cuanto “contrapuesto” o por fuera del espacio?

Elisabeth Ströker, *Investigaciones filosóficas acerca del espacio*

Mientras no hagamos la experiencia de aquello que al espacio conviene en propiedad,
hablar de un espacio artístico seguirá siendo también cosa oscura.

Martin Heidegger, “El arte y el espacio”

Cuatro palabras guía dan orientación al presente capítulo: pregunta, espacio, espacialidad y cuerpo. Y quizá la proveniencia emocional y la experiencia artística que determinan la búsqueda de lo que se pueda aportar aquí, se remontan a un documento que en la bibliografía especializada de Martin Heidegger detenta un lugar bastante marginal: “El arte y el espacio” (Heidegger, 2003, pp.113 y ss.), un manuscrito en litografía escrito por Heidegger, con siete

lithocollages del artista español vasco Chillida, formulado y publicado en edición de bibliófilo en St. Gallen, en 1969, y dedicado a éste: *Für Eduardo Chillida*. Y lo que le ha dado el tono a esta indagación es la andadura del preguntar mismo, que ya se ve desde el inicio de *Ser y tiempo*²⁹, pero que también se ve en la insistencia de Heidegger en sus declaraciones sobre el arte (“el enigma que es el arte”, por ejemplo en el epílogo a “El origen de la obra de arte”, pero también en las comunicaciones privadas con Chillida³⁰), y particularmente en este escrito: “Por más que hablen en forma de aseveraciones, estas observaciones relativas al arte, al espacio, al juego recíproco de ambos, no dejan de ser preguntas” (Heidegger, 2003, pp. 116 y 117).

Al hilo de de estas palabras y tonalidad clave, trataré de elaborar la pregunta por el espacio, considerando su proveniencia, vigencia y precomprensión; de exponer, desde una perspectiva fenomenológica, la necesaria transición conceptual y de la experiencia histórica y pensante entre el espacio como entidad objetiva (forma pura de la intuición o contenedor homogéneo e invariable en el tiempo) y las experiencias de lo que podríamos llamar el espacio vivido del lugar y del caso específico de la casa; y de hacer aparentes, dentro de esta perspectiva, una concepción del espacio en el análisis heideggeriano de la espacialidad propia del ser humano, así como el comportamiento mutuo o la relación entre espacialidad y cuerpo, en particular a partir de dos momentos de su pensamiento: *Ser y tiempo* y el tránsito de su pensamiento marcado por “El origen de la obra de arte” y su pensamiento tardío.

1.1. Proveniencia, vigencia y precomprensión de la pregunta por el espacio

En el paso del siglo XX al XXI, en las ciencias sociales y, particularmente, en la geografía humana y la teoría política, se hizo popular el nombre de “giro espacial”, para agrupar una práctica de pensamiento y una correspondiente producción discursiva que se ocupan de pensar categorías como espacio y lugar —y, *via* Foucault y algunos postestructuralistas, centralidad, periferia, mapeo, nomadismo y cronotopo—, para señalar la manera como las

²⁹ Recuérdense particularmente los dos primeros capítulos de la “Introducción” y, del primero, los párrafos § 1. Necesidad de una repetición explícita de la pregunta por el ser, § 2. La estructura formal de la pregunta por el ser, § 3. La primacía ontológica de la pregunta por el ser, y § 4. La primacía óptica de la pregunta por el ser.

³⁰ Véase, a este respecto, Petzet, 2007, pág. 207.

dimensiones espacial y geográfica confluyen en la experiencia humana para configurar aspectos esenciales a considerar al momento de dar cuenta de la producción y los fenómenos culturales³¹. Quisiera, en lo que sigue, caracterizar este giro espacial, con el propósito de rastrear algunos indicios de su proveniencia filosófica y de su manifestación artística.

En efecto, en una aparente coincidencia de motivos —aún por interpretar con el propósito de dar cuenta de una confluencia de determinaciones históricas del pensamiento—, la década de 1960 constituye un contexto intelectual de reflexiones, particularmente de orientación fenomenológica, respecto al espacio: hitos de estas reflexiones son las importantes investigaciones filosóficas sobre el espacio, realizadas por Elisabeth Ströker, hacia 1963³², como su trabajo de habilitación en la Facultad de Filosofía, en la Universidad de Hamburgo; la obra *Hombre y espacio*, de Otto Friedrich Bollnow, publicada en Stuttgart en 1963; la compilación de artículos sobre la obra de arte musical, la estructura de la pintura, y la obra de arte arquitectónica, de Roman Ingarden, en 1961; incluso la publicación póstuma, y más tardía (en 1973), de la *Dingvorlesung*, de 1907, de Edmund Husserl, conocidas como *Cosa y espacio: Conferencias de 1907*; además de unas conferencias–textos de Heidegger, en las que se ocupa de lo que algunos historiadores del arte llamarían antecedentes y orígenes del arte contemporáneo, en la década de 1960, particularmente de artistas de la espacialidad como Eduardo Chillida y Bernhard Heiliger, textos que fueron publicados en las *Observaciones relativas al arte – la plástica – el espacio* (1964) y *El arte y el espacio* (1969) (Cfr. Heidegger, 2003).

Más allá de la referencia libresca (a la que faltan los nombres y las precisiones necesarias relativas a ese espacio de pensamiento integrado por Minkowsky, Bachelard, Larsen, Merleau–Ponty, Strauss y Weyl), con estas resonancias y encuentros en la pregunta por el espacio quiero destacar esa creciente consciencia acerca de la necesidad de plantear el problema de un giro espacial del o para el pensamiento. Esta coincidencia en el asunto por

³¹ Para un “estado del arte” de los estudios de los últimos 15 años sobre este giro, véanse Barney Warf y Santa Arias (eds.), *The Spatial Turn: Interdisciplinary Perspectives*, Routledge, New York, 2009; Gregory and Alistair Geddes (eds.), *Toward Spatial Humanities: Historical GIS and Spatial History*, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis, 2014; y, en castellano, el artículo de Adrián Velázquez Ramírez, “Espacio de lucha política: teoría política y el giro espacial”, en *Argumentos*, vol. 26, núm. 73, septiembre-diciembre, 2013, pp. 175-195, y el proceso investigativo de la profesora Amalia Boyer, particularmente referido en “Hacia una crítica de la razón geográfica”, en *Universitas Philosophica*, Año 24, 49, diciembre 2007, pp. 159- 174.

³² Cfr. Elisabeth Ströker, *Investigations in Philosophy of Space*, Ohio University Press, Ohio, 1987, originalmente publicado en 1965.

pensar por parte de la filosofía de los primeros años de la década de 1960, ha sido llamada imprecisamente “filosofía existencial”, y hunde sus raíces en la obra de 1927 de Heidegger, *Ser y tiempo*. Por ahora quisiera destacar el hecho de que con tal filosofía recomienza la discusión acerca del espacio desde otra perspectiva: la del ser humano de término medio en su cotidianidad, señalado en 1927 como la vía de acceso para el planteamiento renovado de la pregunta por el ser; pero en esta ocasión, con el propósito de volver hacia el mundo de la experiencia anterior a la tematización científica, y de descubrir el espacio de las cosas cotidianas y de sus relaciones, esto es, el espacio de los seres humanos como el lugar de su existencia cotidiana (Cfr. Ströker, 1987, pág. 12).

El asunto conductor de esta nueva perspectiva acaso no es tanto el espacio mismo como si éste fuera un objeto de un preguntar clarificador y esencialista, toda vez que parte de la precomprensión de que el espacio no puede reducirse a ser ni un contenedor de objetos ni él mismo un objeto como si se tratase de una entidad existente en el mundo exterior, al lado de los demás entes, o alrededor, o conteniendo los demás entes; ni mucho menos a ser un objeto de un pensamiento que lo asegurara y lo hiciera disponible como una sustancia maleable y dominable, a través de su instrumentalización o a través de su comprensión dentro del marco del método físico–matemático. Ante todo, el asunto del espacio en la perspectiva de la filosofía existencial es tratado desde la estrategia de un abrir renovado de la pregunta por el espacio, es decir, como una exposición acerca de la necesidad de plantear la pregunta misma.

Ahora bien, en este punto es determinante la influencia que tiene, para esta perspectiva existencial, el replanteamiento de la pregunta por el ser, hecho por Heidegger en la “Introducción” a *Ser y tiempo*, en 1927. En efecto, el análisis acerca de la necesidad de hacer de nuevo la pregunta que interroga por el sentido de ser —para lo cual la condición es “volver a despertar una comprensión para el sentido de esta pregunta”—, llevará a plantear que el ser humano de término medio (el *Dasein* en su existencia cotidiana) es ese ser destacado cuyo ser consiste justamente en hacer la pregunta por el sentido de ser. Incluso desde esta “Introducción” se declara esa especie de vocación que es propia del proceder atendiendo a los fenómenos mismos: ir con la pregunta por delante en esa facticidad comprensora propia de la existencia del *Dasein*, que a su vez requiere de una serie de esclarecimientos para llegar a plantear adecuadamente la pregunta misma, pues siempre nos

encontramos en algún tipo de comprensión más o menos vaga (cuestión que es en la facticidad un rasgo positivo, pues indica que siempre estamos en una comprensión dada), que pueden estar en medio de algún tipo de enmudecer o de oscuridad o de opinión o teoría incluso oculta que ofrezca una comprensión no sólida o que no haga justicia a los fenómenos mismos. Como se ve, hay un distanciamiento de una comprensión propia del método científico, no por juzgarlo equivocado o falso, sino porque se pretende partir de una comprensión previa que funcionará como su fundamento o proveniencia.

Así, uno de los puntos de partida será el de la cotidianidad o facticidad de término medio, la cual trae a su vez la posibilidad de que la comprensión se resuelva en el poder nivelador de esa experiencia inmediata y en la pretendida obviedad del “hecho fundamental” del espacio en la vida humana: es decir, la misma cotidianidad puede hacer parecer que, en el caso del presente capítulo, la pregunta por el espacio resulta entonces superflua y sobreentendida. Sin embargo, podríamos decir que la realidad se impone: por ejemplo, desde las llamadas crisis de las ciencias en el giro de los siglos XIX y XX, la idea generalizada de la objetividad del espacio (bien sea euclidiano o galileano–newtoniano) es cuestionada por el desarrollo de geometrías no–euclidianas; pero también la cotidianidad de término medio, con el desarrollo de medios masivos de comunicación, con exploraciones espaciales de diverso tipo (geográficas, oceánicas, pero también en distintas “colonias” europeas y en las luchas territoriales de las guerras del siglo XX) apoyadas y quizá posibles por desarrollos técnicos y tecnológicos; así como el desarrollo de ciudades cada vez más densamente pobladas que imponen el problema urbanístico del habitar; todos estos elementos preparan una atmósfera de pensamiento vivo en el que la simplicidad de la facticidad del espacio en la vida humana parece corresponderse con una cada vez más visible complejidad en su comprensión. ¿En qué consiste esa complejidad, en qué consiste la dificultad para su comprensión, y por qué es necesaria su relación con la simplicidad de la facticidad del espacio? ¿Y de dónde le viene la necesidad a todas estas preguntas sobre el espacio y la vida humana?

A este respecto, resultan muy orientadoras las delimitaciones en el “estado del arte” del problema que plantea Elisabeth Ströker, particularmente en cuanto a los problemas relativos al *tratamiento filosófico del espacio*. En efecto, plantea Ströker que “[c]omo objeto de la especulación filosófica metafísica y naturalista desde los pre–socráticos, el espacio

parece ofrecer una variedad casi inagotable de aspectos a lo largo de los cambios históricos de las cosmogonías, de los sistemas y de las posiciones conceptuales” (Ströker, pg. 1). Este estado de cosas comporta al menos dos visos problemáticos que merecen destacarse, para encuadrar el sentido del problema mismo del espacio: por un lado, el hecho de que el espacio como tema de la especulación filosófica ha tenido una gran amplitud y variedad de aspectos a lo largo de la historia de la filosofía occidental; y, por otro lado, que lo que nos llega a lo largo del desarrollo histórico del espacio mismo, bajo el aspecto de una “teoría” del espacio, resulta ser un sedimento de conceptos históricamente adquiridos. Es decir, por un lado es interesante considerar la constante presencia de la pregunta misma, lo que sustrae al problema del espacio de ser algo “novedoso”, advenedizo o cosa de una moda (por ejemplo, propia de los afanes bien sea de dominio técnico de la realidad, como en la “carrera espacial”; de expansión y planeación urbanística, dado el crecimiento de las ciudades contemporáneas; o de experimentación y expresión artísticas propias de las décadas de 1960 y 1970; o, como en el caso del cuerpo, una pregunta a veces de moda académica o un objeto de consumo mercantil), sino más bien que hunde sus raíces en la más antigua raíz de la tradición filosófica occidental. En este sentido, la pregunta por el espacio hunde sus raíces en los problemas fundacionales de la filosofía. Y en cuanto al segundo aspecto, hay que tener en cuenta que el carácter problemático de esta proveniencia de la comprensión del problema del espacio *como problema*, se refiere al riesgo de que éste se nos cierre por presentarse bajo la forma de un problema de la historia de la filosofía, como si se agotara en esta historia y yauviésemos a nuestra disposición algo así como una teoría consolidada y sobreentendida del espacio. Esto será importante para lograr plantear adecuadamente la indagación sobre el espacio desde la perspectiva de la fenomenología, pues habrá que realizar una especie de suspensión de las respuestas históricamente formuladas por la filosofía misma, para revitalizar su sentido, justamente como lo elabora Heidegger, en *Ser y tiempo*, en su desestructuración de la visión cartesiana de mundo, como veremos más adelante.

Por otra parte, desde el campo de la investigación histórico–artística de los fenómenos escultóricos del siglo XX, Hans Joachim Albrecht (1981) produce varias estrategias para hacer patente el problema y la necesidad del planteamiento de la pregunta por el espacio. En primer lugar, pone al frente el tema de una serie de manifestaciones artísticas escultóricas del siglo XX, que tiene lugar en lo que llamamos “espacio real”, es decir, unas obras que tienden

a desmontarse de o cuestionar sus pedestales, de muy diversas maneras: desde el *Recién nacido* de Brancusi, de 1915, que, en su rotundez de cosa perfecta pero que requiere cuidado, está al alcance de las manos del espectador, y no en la distancia tras el cordón de terciopelo que separa al espectador expectante moderno; pasando por los hombres caminantes de Giacometti que, por ejemplo, desde 1948 se dirigen al ciudadano, al caminante urbano, como un transeúnte más, pero interpelándolo en su pensante y caminante espacialidad del afán y del enajenamiento urbano de la segunda postguerra; hasta los enormes cubos *Die* de Tony Smith que resuenan en nuestro propio cuerpo tanto por la similitud de dimensiones con la altura promedio del espectador, como por el presagio del cajón último que nos acogerá con la seriedad y la cerrazón del féretro en la muerte. Destaca Albrecht que estas manifestaciones artísticas se refieren a eso que llamamos el espacio de la vida cotidiana o el espacio vivido (en el cuidado de un recién nacido, en el agotador y alienante andar cotidiano en la ciudad moderna, en la muerte que confrontamos en nuestra existencia media), y nos llevan a cuestionarlo de una manera señalada y a problematizarlo. Tales manifestaciones artísticas y su diversidad y su extrañeza, ponen de manifiesto que las funciones, los significados, las determinaciones estilísticas y otros factores extra-artísticos no dan debida cuenta del problema del espacio en tales manifestaciones. Como si el discurrir mismo del arte del siglo XX, por sus propias indagaciones, dinámicas y desarrollos, hubieran hecho saltar en pedazos cualquier intento de una comprensión unificada del espacio, para aplicarla de manera uniforme a la diversidad de manifestaciones escultórica de este siglo.

Por otra parte, también llama la atención Albrecht sobre otros intentos diversos que tienen lugar en el arte del siglo XX y que igualmente problematizan y se proponen cuestionar y analizar la realidad del espacio. Entre tales intentos destaca las demostraciones artísticas con el propio cuerpo y con acciones del cuerpo en el espacio; la multiplicación de las formas mixtas intermedias de factura artística, arraigadas en prácticas escénicas y del llamado arte mímico; y la conformación de lo que rodea al ser humano, en las formas del *environment* ligado a formas de representación y configuración del espacio en la arquitectura y en las artes escénicas (Cfr. Albrecht, 1981, pág. 14). Quizá el rasgo cuestionador más notable de estos intentos tiene que ver con la dimensión relacional y performativa del espacio habitado o constituido por el movimiento del cuerpo.

Ahora bien, sobre la base del reconocimiento de esas diversas manifestaciones artísticas plásticas y visuales, así como de prácticas artísticas mixtas, escénicas y performáticas, Albrecht adelanta la tesis de que el espacio ya no se deja comprender ni experimentar como “una condición abstracta e inmutable de formas materiales”, sino más bien como “un resultado específico del proceso configurativo” (loc. cit.). Y en este punto, resulta muy sugerente la indicación que hace el mismo autor de una declaración de Martin Heidegger, en “El arte y el espacio”³³, respecto a nuestras posibilidades de comprender adecuadamente el asunto del espacio: “Hasta que no experimentemos lo peculiar del espacio, seguirá sin aclararse todo lo referente al espacio artístico”.

Finalmente, y como contraste a la simplicidad de la comprensión y vivencia ingenua, cotidiana y fáctica del espacio en la vida humana, destaca Albrecht tres ámbitos contemporáneos que conciernen fundamentalmente al espacio y que se proyectan y afectan la configuración antropológica misma del espacio vivido: las técnicas de viajes aéreos (aviones, técnica de cohetes); la vida de las ciudades, particularmente a partir de la segunda postguerra mundial del siglo XX, y la correlativa excitación de la actividad constructiva y la necesidad de resolver el problema vital de la vivienda; y las formas de darse el espacio en nuestra vida en el lenguaje. Estos tres ámbitos nos plantean y reviven varios problemas para nuestra actual preocupación por el espacio: ponen el énfasis en el impacto de la visión técnica, tecnológica e instrumental del mundo en las vivencias y comprensiones posibles del espacio; destacan la importancia de considerar el habitar (la habitación, el espacio habitable, como forma destacada de comprender el espacio en general) como preocupación central de la arquitectura del siglo XX (muy probablemente, de manera más destacada, a partir de la segunda postguerra); y destaca el papel que juega el lenguaje en nuestra indagación por el espacio y en el planteamiento de la pregunta misma por el espacio (y en la necesidad de tal pregunta), ya sea por los atisbos que éste puede indicarnos (por ejemplo, las “manera” o giros espaciales de lenguaje que usamos para referirnos a las experiencias de la comprensión y de comercio con el mundo), ya sea por las vivencias espaciales mismas que se afincan en el lenguaje y prefiguran nuestra misma comprensión.

³³ No es casual que el texto de esta conferencia fuera leído por Heidegger, como es sabido, con motivo de la inauguración de una exposición de Eduardo Chillida, en la Galería Ekhard, en 1969, en la que se expone un trabajo colaborativo del pensador y del escultor a quien el primero consideraba a alguien que había puesto en obra la verdad de la espacialidad como tal.

1.2. Surgimiento y planteamiento de término medio del problema

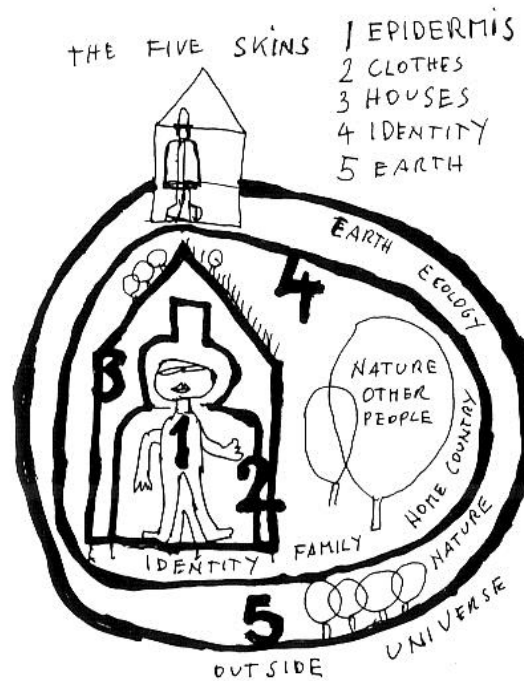
Ahora bien, luego de este breve reporte del surgimiento de la necesidad del planteamiento de la pregunta por el espacio, en los contextos de la historia de la filosofía y de un sector de las artes en el siglo XX, seguimos la directriz fenomenológica de atender a la experiencia misma y de buscar orientación en algunas formas destacadas del lenguaje. En efecto, ¿cambia el espacio y nuestra experiencia del mismo cuando alguien deja la habitación? ¿cambia el paraje y nuestra experiencia del mismo si sucede algo terrible que nos desarraiga, nos desgarrar y nos echa por tierra? ¿qué estamos justamente indicando con estas palabras: espacio, paraje; y por qué las usamos en relación a las experiencias y acciones del hacer humano? Cuando alguien parte de casa, las paredes del hogar pueden llegar a oprimirnos con su silencio, o se nos pueden alejar y hacer sentir lo propio como ajeno; el umbral de la puerta trastoca sus tránsitos y, al llegar, sentimos la soledad y, al salir, nos encerramos en nosotros mismos; las cosas se hacen extrañas y piden o evocan otras manos, otras presencias, otras personas que ya no están. El espacio, al parecer, se modifica con el paso de la gente, con sus cercanías y sus ausencias, sus saludos, sus abrazos, de manera que no parece restringirse a ser una mera sustancia universal y extensa, sino acaso algo que nos concierne de manera más íntima y propia, de una manera tal que entre los lugares y el cuerpo, entre la piel y las paredes, entre la mirada y lo mirado, entre el dedo que señala y lo señalado, la distancia es algo que involucra a las dos partes pretendidamente separadas o diferenciadas del espacio y del cuerpo humano.

De manera similar, cuando dentro de la textura cotidiana de los espacios familiares no encontramos una cosa en el lugar habitual, por ejemplo, no encontramos las gafas o las llaves en sus “puestos” o lugares propios, agitamos las manos, rebuscamos en los bolsillos, trastocamos afanadamente lo cercano tratando de traer lo extraviado al círculo de lo familiar y próximo. Estas situaciones ordinarias, cotidianas, habituales, dicen algo acerca del espacio, que sobrepasa su normalización a la mera representación matemática o geométrica. Quizá nos acercamos a lo que sea el espacio, de una manera más originaria y previa a esa representación científica, si nos abrimos a él en tanto que experiencia, acción, despliegue del

motivo humano. Y sin embargo, a pesar de querer con estos ejemplos de lo cotidiano romper una diferenciación habitual entre el ser humano y el espacio, ya estas palabras, estas formas de decir, diferencian y separan lo que es desde una mirada más originaria algo perteneciente a una unidad, a un acontecer unitario, llámese espacio vivido, residencia, habitar o demorarse.

Ahora bien, ¿cuál es la pertinencia o, al menos, la necesidad, y de dónde viene ésta, para plantear justamente hoy la pregunta por el espacio? Y, lo que es aun más difícil, ¿cómo plantear de manera renovada la pregunta por el espacio, si no es que ya está planteada? La larga tradición de pensamiento occidental que ha planteado tal pregunta, que como ha señalado Ströker puede remontar hasta el pensamiento pre-socrático, ¿no hace ya, al parecer, prescindible el re-planteamiento de la misma pregunta?

En la fenomenología hay un recurso, cuando se está tratando de hacer comparecer algo para indagar por su modo de ser, que abre una vía de acceso y comprensión a este ser; consiste en preguntar a la cosa misma de que se trata en cada caso, desde un acercamiento pretematizante e incluso prelingüístico (al que Heidegger llama “de término medio”), y, si esta vía se ve obstaculizada u ofuscada, buscar orientación e indicaciones en el lenguaje o alguna forma destacada del lenguaje como, por ejemplo, el arte y la poesía. En este sentido, propongo que, antes de intentar hacer aparentes la necesidad y algunos límites de la pregunta por el espacio, atendamos a la manera en que éste se da en algunas formas destacadas del lenguaje. Para este caso, para plantear la propuesta de pensar el espacio, comprendido como *configuración espacial* y no sólo desde su comprensión como extensión o medida, propongo que atendamos a un par de motivos: un poema de César Vallejo, de *Poemas póstumos*, y un dibujo que hizo el pintor y arquitecto austríaco Friedensreich Hundertwasser, para el libro *The Power of Art. Hundertwasser—The Painter—King with the five skins*, publicado por Pierre Restany, en Colonia, en 1998. Empecemos, deteniéndonos, demorándonos, en este dibujo.



Las cinco pieles, Friedensreich Hundertwasser

Tomado de *The Power of Art. Hundertwasser—The Painter—King with the five skins*, publicado por Pierre Restany, Colonia, 1998 © Hundertwasser Archive, Vienna

¿Qué nos interpela en el dibujo de Hundertwasser, que pueda orientar el pensar en el sentido del planteamiento de la pregunta por lo que sea el espacio? Casi imposible no recordar algunas líneas de Rainer Maria Rilke (Rilke, 1989), y ponerlas a resonar con este dibujo:

Ich lebe mein Leben in wachsenden
Ringen,
die sich über die Dinge ziehn.
Ich werde den letzten vielleicht nicht
vollbringen,
aber versuchen will ich ihn.

[Vivo mi vida en círculos crecientes,
que se dibujan por sobre las cosas.
Quizá yo no complete el último,
pero trataré de alcanzarlo].

No creo que se trate de una nueva versión de antropocentrismo, sino más bien de un intento justamente por mostrar la co-pertenencia del ser humano y su entorno, su co-pertenencia con esas “pieles”, que no sólo son una mera cobertura o contenedor que escondan algún núcleo esencial, sino que más bien parecen configurar el todo de lo que llamamos vida.

Piel, ropa, casa, identidad (individuo/sociedad, humano/naturaleza) y tierra no son ni nociones ni experiencias que se puedan pasar por alto fácilmente, ni mucho menos agotar en su riqueza significativa en unas pocas líneas. Baste, para los propósitos de intentar ingresar en la pregunta por el espacio, señalar que todas estas palabras y experiencias hablan de algún tipo de límite que permite determinar aquello que sea el espacio. Vale la pena recordar aquí el sentido griego de límite o frontera [πέρας] que destaca Martin Heidegger justamente en uno de los textos a revisitar para buscar orientaciones en este tema: una frontera no es donde algo termina, sino justamente donde algo *comienza a ser lo que es* (Cfr. Heidegger, 1994, pp. 135 y 136).

Y, enseguida, busco orientación en la palabra del poema en prosa del poeta peruano César Vallejo (Vallejo, 1988: 323):

—No vive ya nadie en la casa —me dices—; todos se han ido. La sala, el dormitorio, el patio, yacen despoblados. Nadie ya queda, pues que todos han partido.

Y yo te digo. Cuando alguien se va, alguien queda. El punto por donde pasó un hombre, ya no está solo. Únicamente está solo, de soledad humana, el lugar por donde ningún hombre ha pasado. Las casas nuevas están más muertas que las viejas, porque sus muros son de piedra o de acero, pero no de hombres. Una casa viene al mundo, no cuando la acaban de edificar, sino cuando la empiezan a habitar. Una casa vive únicamente de hombres, como una tumba. Sólo que la casa se nutre de la vida del hombre, mientras que la tumba se nutre de la muerte del hombre. Por eso la primera está de pie, mientras que la segunda está tendida.

Todos han partido de la casa, en realidad, pero todos se han quedado en verdad. Y no es el recuerdo de ellos lo que queda, sino ellos mismos. Y no es tampoco que ellos queden en la casa, sino que continúan por la casa. Las funciones y los actos se van de la casa en tren o en avión o a caballo, a pie o arrastrándose. Lo que continúa en la casa es el órgano, la gente en gerundio y en círculo. Los pasos se han ido, los besos, los perdones, los crímenes. Lo que continúa en la casa es el pie, los labios, los ojos, el corazón. Las negaciones y las afirmaciones, el bien y el mal, se han dispersado. Lo que continúa en la casa, es el sujeto del acto.

Al apelar a estas maneras destacadas en que se busca orientaciones para delimitar la pregunta por el espacio, sólo se busca eso, orientaciones. Y un rasgo orientador de esta última comparecencia del espacio, es su carácter, digámoslo así, defectivo. Es decir, las palabras traen a la presencia un modo cotidiano y ordinario del abandono y la ausencia en que se nos hace patente la experiencia del espacio de manera señalada en la casa. Para fortalecer aún

más el nexo entre el espacio y la experiencia del habitar la casa, baste recordar aquí, como lo han señalado teóricos de la arquitectura moderna como Christian Norberg-Schulz, que el habitar y la vivienda constituyen puntos de partida para la reflexión y el despliegue constructivo de la arquitectura moderna (Cfr. Norberg-Schulz, 1980, pág. 194). De esta manera, la referencia a la casa, para pensar el espacio, no es un recurso nostálgico, sino acaso un esfuerzo por traer al pensamiento hacia la fuente de un problema y una relación que determina no sólo nuestro habitar cotidiano, como si fuera una actividad más que desempeñamos en el día a día, sino un rasgo del modo de ser del ser humano.

Ahora bien, ese carácter defectivo del modo de darse la casa en el poema y su peculiar espacialidad, parece señalar que ella no se reduce al espacio extenso que es contenedor de unos ocupantes más o menos indiferentes. Más bien, su ausencia, su partida, hace destacar en el poema la co-pertenencia de eso que se llama espacio y de eso que llamamos ser-humano, particularmente en el modo del habitar. La pregunta por lo que sea el espacio, entonces, parece obtener orientaciones desde distintos puntos: por un lado, por lo menos es necesario hacer algún ejercicio crítico ante cualquier intento de dar por sentado el espacio como algo meramente extenso y externo a nosotros mismos; además, la casa, al menos para nosotros, llamémoslos “modernos” o hijos de la arquitectura moderna, comporta un peculiar sentido que atraviesa nuestro sentido del espacio; así mismo, el habitar, como modo de ser del ser humano en el mundo también habrá de exigir nuestra calma y demora, para llegar a determinar la pregunta por el espacio; finalmente, los ejemplos que hemos destacado parecen llamar la atención, de una manera velada, sobre un difícil problema que incluso encuentra en el lenguaje mismo un gran obstáculo para su formulación, esto es, el problema de pensar la co-pertenencia de hombre y espacialidad en términos de relación, sea ésta de inclusión, continuidad o co-determinación. En efecto, este lenguaje comporta el germen de la diferenciación de lo que quizá es uno e íntegro.

En lo que sigue, propongo indicar algunas delimitaciones y posibilidades de cuestionamiento del asunto del espacio, visitando algunas reflexiones propuestas por el arquitecto y teórico de la arquitectura Christian Norberg-Schulz, particularmente en su análisis de la pérdida del lugar; para ir trazando relaciones temáticas con un par de pilares de

su pensamiento, esto es, Otto Bollnow y Martin Heidegger³⁴. Como se ha indicado más arriba, la insistencia en el caso arquitectónico es deliberada justamente sobre el telón de fondo de la historia de la estética, para hacer destacar algunas especificidades que el caso promueve respecto al espacio.

1.3. Remontando las palabras esenciales del ser-en-el-mundo y del habitar

En el presente numeral, se propone rastrear conceptualmente nociones determinantes de lo que podríamos llamar una aproximación fenomenológica a la experiencia del espacio, con el fin de elaborar esta noción en el sentido del análisis de la espacialidad del ser humano, al tenor de los conceptos de ser-en-el-mundo, lugar y habitar. Resulta paradójico, pero necesario, recorrer un camino deliberativo que trata de determinar la experiencia originaria del espacio, siempre desestructurando el concepto mismo y retrotrayéndolo a las experiencias del ser humano en el mundo y de su co-pertenencia con lugares en su habitar. Es como si, para lograr atisbar en esa experiencia originaria, hubiéramos de deshacernos del lenguaje mismo: la misma palabra “espacio” debe ser recuperada de su asociación cartesiana a la mera *extensio*, para hacer destacar la experiencia previa de la espacialidad del *Dasein* en el mundo, habitando lugares, con los demás seres humanos, arrojado en proyectos de construcción de sentido, cuidando u ocupado de las cosas.

Para recorrer este camino y elaborar este entramado, propongo aquí remontar el camino: de lo más cercano, esto es del análisis de Norberg-Schulz; por el camino de una de sus principales influencias intelectuales y camino al pensamiento de Heidegger, esto es, Otto Bollnow; hacia la fuente misma de Heidegger, en la doble vertiente de *Ser y tiempo* y su planteamiento sobre la copertenencia de existencia y espacio (“[E]l *Dasein* tiene, él mismo, su propia manera de “estar-en-el-espacio”, la cual, sin embargo, sólo es posible, por su parte, sobre la base del estar-en-el-mundo en cuanto tal”, Heidegger, 2009, pág. 77) y del pensamiento tardío sobre la espacialidad (por ejemplo, en “El origen de la obra de arte”, “[la]

³⁴ En términos de mera cronología el capítulo sigue un recorrido que va remontando la fuente: de los pensadores y teóricos más recientes (esto es, Norberg-Schulz, Albrecht, Ströker, Bollnow), que han “sacado de la provincia”, por decirlo así, el lenguaje originario de Heidegger, acaso para hacerlo más cercano a un decir más disciplinar y académico (de la teoría arquitectónica y de la historia del arte), pero que siempre siguen siendo subsidiarios de esa fuente.

proximidad a la obra nos ha llevado repentinamente a un lugar distinto del que ocupamos normalmente” [Heidegger, 1996, pág 28], o lo que Andrew Mitchell llamará “el espacio de la incertidumbre” [Mitchell, 2010, pág. 9]).

1.3.1. Christian Norberg–Schulz: el espacio como lugar

Un repaso general de los títulos publicados por el teórico de la arquitectura Christian Norberg–Schulz, hace patente su marcado interés por la aclaración de la comprensión del espacio en relación a la arquitectura como construcción de lugar y como habitar: *Intenciones en la arquitectura*; *Existencia, espacio y arquitectura*; *Genius Loci. Hacia una fenomenología de la arquitectura*; y *Arquitectura: Presencia, lenguaje, lugar*³⁵. Y este mismo autor, al referirse a algunas de las fuentes de su indagación, esto es, a Martin Heidegger y Otto Bollnow, hace énfasis en la proveniencia del problema, en una perspectiva muy fértil seguida en los últimos 50 años desde la orientación fenomenológica, y en algunos linderos del asunto.

Así, por ejemplo, Norberg–Schulz elabora de Otto Bollnow su planteamiento de por lo menos dos delimitaciones importantes para abordar el asunto del espacio: por un lado, destaca la necesidad de diferenciar lo que él llama el “espacio vivido”, del espacio matemático; y, por otro lado, insiste en rastrear la proveniencia del problema desde los planteamientos más originarios del pensamiento occidental, esto es, en la filosofía presocrática y en la lectura de la misma por parte de Aristóteles. Con esto, lejos de tratar de ganar para el problema una falsa dignidad en la remota y antigua proveniencia del mismo, sólo se quiere destacar un aspecto muy relevante del problema: su rasgo histórico, es decir, el hecho de que el asunto del espacio mismo está atravesado de historicidad y, por lo tanto, no constituye una entidad objetiva, a la manera del espacio del método físico–matemático, sino una entidad a la que acaso se puede hacer justicia en su comprensión y sentido desde otro tipo de perspectiva y acercamiento. En lo que sigue, procuraré caracterizar esta perspectiva, con el propósito de perfilar la cuestión del espacio y algunos linderos para la

³⁵ Hay que señalar aquí también su ensayo “El pensamiento de Heidegger sobre la arquitectura”, originalmente publicado en *Perspecta: The Yale Architectural Journal*, 20, 1983, pp. 61-68, en donde Norberg–Schulz, en caso de que faltaran evidencias, hace explícito su compromiso intelectual con la reflexión heideggeriana del espacio, particularmente en su pensamiento de la década de 1950 (Hay traducción al castellano en Malagón, 2010, y en *Discusiones Filosóficas*, Año 9, No. 13, Julio–Diciembre 2008, Universidad de Caldas, pp. 93–110).

formulación de la misma. Para ello, quisiera concentrarme inicialmente en el planteamiento que ha hecho Christian Norberg–Schulz acerca del espacio, principalmente en su *Genius Loci. Hacia una fenomenología de la arquitectura* (Norberg–Schulz, 1980). Propongo que nos demoremos en este texto, en parte porque Norberg–Schulz plantea la búsqueda del *lugar* y del *habitar*, en contraposición a una comprensión instrumental y funcionalista del espacio, como vías para abrir una comprensión más apropiada de la espacialidad³⁶, así como para comprender la arquitectura como “concreción del espacio existencial”, para emprender una orientación hacia una fenomenología de la arquitectura, y para vislumbrar el compromiso de la arquitectura con la verdad (Norberg–Schulz, 1980, pp. 5 y 6).

Por otra parte, en su *Genius Loci*, Norberg–Schulz reconoce no sólo la relevancia del pensamiento fenomenológico y, particularmente, de Martin Heidegger para abrir la dimensión existencial del espacio, esto es, la espacialidad, sino que además enfatiza la importancia en este último de textos como “Construir habitar pensar”, pero sobre todo del análisis de la estructura del ser–en–el–mundo, expuesto en *Ser y tiempo*, en 1927, como un punto de inflexión fundante para comprender la espacialidad misma, así como el problema del lugar y del entorno como problemas que comprometen al ser humano en su integridad. Finalmente, la reflexión que propone Norberg–Schulz sobre el *lugar* no sólo deja ver sus presupuestos en punto a su lectura de la pérdida y posible recuperación del *lugar* y del *habitar* en el Occidente de la segunda mitad del siglo XX (particularmente con ocasión de la patencia de la crisis del habitar en la segunda postguerra y en el desmedido crecimiento de las ciudades contemporáneas y su impacto en el medio ambiente, particularmente desde la conciencia ambiental expresada en la década de 1970), sino que además plantea algunas exigencias significativas sobre el habitar mismo no sólo a la arquitectura como concreción o materializar en construcciones del habitar, sino también al pensamiento de la espacialidad en medio del llamado “giro espacial” del siglo XX. En este último sentido, es que quisiera tratar de mostrar

³⁶ Aunque a lo largo del texto no he explicitado una diferenciación clara entre espacio, espacialidad y lugar, vale la pena, de manera provisional, señalar algunas diferencias. En términos generales, siguiendo la lectura, que más adelante detallaré, que hace Heidegger acerca de la espacialidad del ser humano, en *Ser y tiempo*, este último concepto se contrapone a la noción de espacio como entidad o como determinación físico-matemática de la experiencia fáctica y situada del ser–en–el–mundo. Espacialidad se refiere a un rasgo ontológico del ser humano, en el sentido en que siendo hace espacio y es en la apertura de la existencia; espacio se refiere, de manera más restrictiva, a la noción de la tridimensionalidad, del contenedor, de la forma de la intuición. Así, al plantear la cuestión o la pregunta por el espacio, se está tratando de lograr la disponibilidad para cuestionar justamente esa noción aceptada del espacio como entidad, y abrir la posibilidad de pensar el espacio *como* instancia de la espacialidad originaria y fundante del ser humano.

la riqueza posible de visitar esas reflexiones fenomenológicas, que pueden perfilar el planteamiento mismo de nuestras preguntas actuales sobre la espacialidad y el habitar contemporáneos.

Propongo que busquemos el planteamiento sobre lo que sea el lugar en medio de la urgencia del último capítulo del libro mencionado, esto es, en “El lugar hoy”. Sobre este nombre, quisiera hacer un par de acotaciones. En primer lugar, me he referido a una cierta urgencia del capítulo que me permito subrayar en una referencia inicial que hace el autor al asunto de la pérdida del lugar hoy en relación a un evento que es una profunda grieta para cualquier europeo que se acerque de manera sintiente a la historia del siglo XX: la segunda guerra mundial. En efecto, afirma Norberg–Schulz, que «[D]espués de la segunda guerra mundial, la mayoría de los lugares han sido sometidos a profundos cambios. Las cualidades que tradicionalmente distinguían los asentamientos humanos han sido corrompidas o se han perdido irreparablemente» (Norberg–Schulz, 1980, pág. 189).

Antes de tratar de comprender la noción básica de lugar, de su pérdida y esa misma confrontación entre un ahora sumido en la penumbra de la irreparable pérdida y un pasado o una tradición sujetos a un proceso de decaimiento y corrupción, quisiera detenerme en algunos motivos obvios. En efecto, es claro que la condición de partida del análisis de Norberg–Schulz, esto es, para su consideración de la pérdida del lugar y de sus proyectadas posibilidades de recuperación, es el contexto histórico de la segunda guerra mundial. El “hoy” al que se refiere Norberg–Schulz indudablemente está marcado por ese evento histórico de la guerra, un evento que quizá acompaña tantas otras reflexiones sobre el lugar, la espacialidad y la naturaleza, en pensadores como Nietzsche, Benjamin y Heidegger, por mencionar unos pocos³⁷. El hoy no es sólo, pues, la comprensión histórica que tendría un

³⁷ Sin pretender hacer una genealogía entre guerra y pensamiento del lugar e incluso del errar o de la errancia como modo señalado de este tipo de experiencia, vale la pena pensar en, por ejemplo, Nietzsche, el pensador caminante de las alturas, quien serviría en la guerra franco–alemana de 1870–1871, como él mismo lo destaca en el “Ensayo de autocrítica” de su *El nacimiento de la tragedia*, y la influencia que tendrá esta experiencia en la configuración de algunas de sus imágenes destacadas y más significativas, para señalar a aquellos intentadores futuros de nuevos pensamientos, a los caminantes que se atreven a hollar nuevos caminos y a perderse por otros no tan frecuentados. Así mismo, es conocida la ocasión de la conferencia “Construir habitar pensar” de Heidegger ante los arquitectos, en 1951, justo en el levantamiento del embargo de los aliados al pueblo alemán; aquí también valdría la pena pensar si la experiencia de la fragilidad y del desarraigo, de la destrucción del hábitat por los bombardeos y las acciones bélicas, tienen algo que ver con el predominio de imágenes de pensamiento como en camino (hitos, caminos de bosque, la voz del camino, en camino al habla), con una explícita caracterización del pensar como un andar, un andar similar al errar, que no sólo se demora en sus estaciones y recodos, sino que además se arriesga a deambular por espacios no necesariamente despejados y abiertos, sino muchas veces poco demarcados, tenues y penumbroso.

intelectual europeo en 1979 —que es la fecha de publicación en italiano del *Genius Loci* de Norberg-Schulz—, sino también la experiencia espacial y temporal marcada por un tipo de espacialidad, asentamientos, lugares y habitares conmocionados por una rotunda experiencia bélica³⁸ o por lo menos por una peculiar conciencia de la misma en el siglo XX. Si bien particularmente la segunda mitad de este siglo se caracteriza por una atomización y explosión de diversas experiencias del mundo, de la vida, de la naturaleza, muy ligadas a las explosiones mediática, cibernética, informática y genética, también puede ser cierto que podríamos encontrar un hilo conductor en la centralidad que tiene la experiencia del espacio en la vida, una experiencia arraigada en las rupturas y conflictos del siglo. Y un indicador claro de esta centralidad está en lo que los historiógrafos de la arquitectura del siglo XX han señalado, como lo hace el mismo Norberg-Schulz: el advenimiento de la arquitectura moderna, la amplitud de su esfuerzo de pensamiento y de acción en la vida, tienen que ver con el problema del habitar y con la consideración del lugar existencial del ser humano.

Así, la tonalidad o el ánimo de la discusión parece tenderse entre un justificado y sano pesimismo sobre los efectos de las guerras mundiales en el tejido de las relaciones humanas y el mundo, y entre un esperanzado y nostálgico optimismo sobre las posibilidades de reconstruir o, por lo menos, desestructurar críticamente una comprensión anterior del espacio a favor de una recuperación de la espacialidad, del lugar y del habitar propios del ser humano. Ahora bien, justamente para lograr acotar el sentido de lugar y de espacialidad propuestos por Norberg-Schulz, quisiera rastrear su tematización a través del doble movimiento de la pérdida y de la recuperación del lugar. Las preguntas obvias iniciales se refieren, por un lado, a las maneras en que se ha perdido históricamente el lugar, en particular con el advenimiento de las guerras del siglo XX; y, por otro lado, al lugar “originario” o propio que ha sido perdido en ese proceso histórico.

Por lo menos, podríamos indicar algunos sentidos de la pérdida del lugar, muy conectados entre sí. En primer lugar, podemos relacionar la pérdida del lugar con el predominio de una nueva experiencia del espacio, que hunde sus raíces en el predominio del

³⁸ Pienso que en este sentido, para nuestro momento situado y para la comprensión de nuestra historia reciente del llamado conflicto colombiano, es importante reavivar la urgencia de la pregunta por la experiencia del espacio, por las nuevas configuraciones de la espacialidad de grandes sectores de población desplazada, desarraigada, desterrada, expropiada de su tenencia y querencia a la tierra. Quisiera que este ensayo tuviese un aliento más amplio y ambicioso, para llegar siquiera a delimitar esta esfera; sin embargo, el intento se queda modestamente en el propósito de señalar un sentido, esto es, una dirección en el ámbito de un preguntar.

método físico–matemático y de la verdad como correspondencia y disponibilidad en la imagen del mundo moderno. Aunque aquí no pretendo rastrear el surgimiento de esta visión en la metafísica cartesiana, en sus proyecciones en la visión newtoniana de la realidad y su basamento en la epistemología kantiana, sí es importante al menos de manera sumaria señalar tal proveniencia. Con esto, sólo quiero señalar el camino del predominio de una visión metódica del mundo y de la verdad, que hunde sus raíces en la llamada filosofía moderna. Pero, ¿en qué sentido el predominio del método comporta una pérdida del lugar? Norberg–Schulz da una posible indicación, cuando afirma que “Lo que se pierde, sin embargo, es el mundo cotidiano de la vida, que debería ser la preocupación real del ser humano, en general, y de los planificadores y arquitectos, en particular” (Norberg–Schulz, 1980, pág. 8).

Un primer sentido de la pérdida del lugar puede relacionarse a esa pérdida del mundo cotidiano de la vida. Indudablemente uno de los detonantes de esta reflexión es la lectura de Husserl de la crisis de las ciencias europeas (Husserl, 1991), en donde señalará la incapacidad de la ciencia moderna europea, dominada justamente por el método positivista y de las ciencias de fundamento físico–matemático, para interpelarnos “en nuestra indigencia vital” (loc. cit). Como es sabido, Heidegger entroncará su lectura de la metafísica moderna occidental en este sendero, para mostrar la originariedad de la vida cotidiana del ser humano de término medio, por encima de la experiencia cognoscitiva del sujeto de la ciencia moderna.

Ahora bien, el predominio de la visión metódica del ser, digamos, del ser humano, del mundo, de la naturaleza y de la verdad, ha sido relacionado al destino histórico de Occidente en el siglo XX. La reducción del ser humano a un recurso humano manipulable, de la naturaleza a materia prima o recurso disponible, del mundo a un circuito regulado de interacciones, y de la verdad a un flujo de información verificable con vistas en un diseño futuroológico, parecen no sólo haber tenido consecuencias en los ámbitos restringidos de la indagación epistemológica académica, sino que terminaron por configurar y reducir la experiencia vital del ser humano. De esta manera, el predominio del método, el sometimiento e instrumentalización de la vida en la lógica de la guerra, igualmente incidieron en la pérdida o, por lo menos, transformación de los lugares después de la segunda guerra mundial. En este sentido, Norberg–Schulz hablará de que las cualidades de los asentamientos humanos han

sido corrompidas o se han perdido irreparablemente (Norberg–Schulz, 1980, pág. 189). Y, enseguida, en una vertiginosa enumeración, señala Norberg–Schulz la cadena de pérdidas:

Perdido está el asentamiento como un lugar en la naturaleza, perdidos están los *foci* urbanos como lugares para el vivir cotidiano, perdida está la edificación como un sub–lugar significativo donde el hombre podría experimentar simultáneamente la individualidad y la pertenencia. Perdida también está la relación entre la tierra y el cielo. La mayoría de las edificaciones modernas existen en un “no lugar”; no se relacionan con un paisaje ni con un todo urbano coherente, sino que viven su vida abstracta en una especie de espacio matemático–tecnológico que apenas si distingue entre un arriba y un abajo (Norberg–Schulz, 1980, pág. 190).

¿Cómo pensar lo que sea la espacialidad y el lugar, sus relaciones con la naturaleza, la ciudad, las edificaciones? ¿Qué tiene que ver el lugar con la naturaleza, con el paisaje, con el cielo y la tierra? ¿Cómo accedemos nosotros hoy, desde los no–lugares de las edificaciones y los *foci* urbanos, y cómo comprendemos la naturaleza? ¿Cómo son las relaciones entre lugar, naturaleza, paisaje, tierra y cielo? ¿Es ontológicamente correcto que planteemos las cosas en términos de “relaciones”, como si estuviéramos tratando con objetos aislados y separados? ¿Hay una contraposición entre los lugares y los *foci* urbanos? ¿Cómo articulan los lugares la vida cotidiana, la individualidad y la copertenencia?

Al parecer, la pregunta por el espacio, entendida como la indagación por la espacialidad, el lugar y el habitar, comporta un amplio plexo de problemas. En este sentido, es dicente una afirmación del Norberg–Schulz sobre la crisis del ambiente (*environment*), no sólo entendido éste en un sentido ecologista, sino ante todo como el modo de ser el ser humano en el entorno, en el derredor, su modo de ser espacial:

La crisis ambiental [...] comporta una crisis *humana*. Evidentemente el problema ambiental ha de ser confrontado con inteligencia y eficiencia. En nuestra opinión, esto sólo se puede lograr sobre la base de una comprensión del concepto de lugar. La «planificación» no es de mucha ayuda si la naturaleza concreta y cualitativa de los lugares se ignora. ¿De qué manera, entonces, podría ayudarnos a resolver nuestros problemas reales una teoría del lugar? (Norberg–Schulz, 1980, pág. 191).

1.3.2. Otto Bollnow: La experiencia de la casa

En su obra *Hombre y espacio* (Bollnow, 1969) (publicada, en alemán, en 1963, y en español en 1969³⁹), luego de rastrear el estatus de los replanteamientos sobre el espacio en la filosofía existencial y fenomenológica del siglo XX, Bollnow plantea como su preocupación central pensar un concepto y una experiencia del espacio “vivencial” que se plantea como alternativa del espacio matemático, que podríamos simplificar en el modelo del espacio tridimensional euclidiano del sistema ortogonal de ejes. La preocupación de Bollnow nace no sólo de una curiosidad académica especializada, sino principalmente de lo que podríamos llamar el “espíritu de los tiempos”: ha pasado algo menos de una veintena de años luego de la segunda guerra mundial, y Europa, a pesar del optimismo inyectado con la inversión de capital aliado y norteamericano destinado principalmente a la reconstrucción de la infraestructura de bienes y servicios urbanos en los países devastados por la guerra, no puede ni quiere olvidar la reciente experiencia que, como consecuencia mínima, puso en vilo la tradición metafísica y científicista occidental de pensamiento. Y con la suspensión de ésta, también se abrió la posibilidad de pensar al ser humano en su corporeidad fáctica y en su modo de ser espacial. Para mostrar el contraste entre la dupla que atrás mencionamos como espacio/lugar, y que ahora confrontamos como espacio objetivo y espacio vivido o vivencial, Bollnow empieza por caracterizar al primero.

En efecto, el espacio objetivo, propio del método físico–matemático, postula un espacio caracterizado por su homogeneidad. Dice Bollnow: “[e]l espacio no está estructurado en sí, sino que es completamente uniforme y de este modo se extiende en todas direcciones hacia el infinito” (Bollnow, 1969, pág. 24). Es decir, el espacio objetivo no tiene zonas o estructuras que lo diferencien a su interior, sino que es un continuo homogéneo e infinito. Por otra parte, este continuo lo es para todo lo existente que tenga una entidad extensa, de donde se postule su caracterización como contenedor de todo contenido existencial posible. Ahora bien, al interior de este contenedor uniforme e infinito, “[n]ingún punto se distingue de los demás” y “[n]inguna dirección se distingue de las demás” (loc. cit.).

³⁹ Como curiosidad editorial, aún por desentrañar, vale la pena señalar que la *Revista Eco* publicó una temprana traducción de una selección del capítulo central de este libro en 1964, y que el libro entero fue publicado, en castellano, en 1969. Véase Bollnow, 1964, pp. 452-493. Por lo menos podríamos arriesgar la idea de que podría haber algo así como un atento cuidado al problema en ese momento.

Frente a esta perspectiva conceptual para pensar el espacio como contenedor objetivo, Bollnow plantea la preeminencia de un espacio vivencial o existencial que se nos hace patente al pensar el habitar, esto es, una condición cotidiana, media y fáctica de todo ser humano. En este respecto, Bollnow es bastante acucioso en la caracterización de este espacio vivencial: en efecto, en primer lugar, en el espacio vivencial existe un punto central determinado, que de algún modo viene dado por el lugar del ser humano que vive el espacio y “en” el espacio. No hay pues una neutralidad ni una homogeneidad general que nivele todos los puntos y zonas de lo existente “en” el espacio. Además, en el espacio vivencial hay un sistema de ejes determinado, relacionado con el cuerpo humano y su postura erguida, contrapuesta a la gravedad de la tierra, y no sólo una ortogonalidad postulada y objetiva: es decir, los ejes del espacio vivencial están fuertemente anclados a la experiencia del propio cuerpo, y no son dos ejes abstractos y eternamente invariables. De lo anterior se sigue que en tal espacio las regiones y lugares son cualitativamente distintos, y no hay algo así como una homogeneidad de puntos en el espacio. Más bien, en el espacio vivencial tiene lugar verdaderas discontinuidades de una región a otra, y esto lo constatamos fácilmente, por ejemplo, en nuestra experiencia cotidiana urbana: la distancia, objetivamente medible en metros o kilómetros, no se mantiene idéntica dependiendo de la hora del día, el estado de ánimo, el destino de nuestro andar, el proyecto en el cual nos encontremos arrojados y nuestras expectativas de sentido dentro del mismo. La distancia que se cruza en un lugar desatendido de la ciudad, con poca iluminación, en soledad y en la noche, se dilata más allá de la identidad y medición numérica y puede convertirse en un tramo eterno, amenazante o insalvable. Así, el espacio vivencial no es simplemente un contenedor extenso y extendible hacia el infinito, ni es un lugar contenido en un espacio infinito. El espacio vivencial nos es dado siempre como un espacio finito, cerrado y delimitado, según aquello a lo que nos encontremos dedicados. No es, pues, una zona neutra de valor, sino que ante todo es una experiencia que algunas veces puede animar, y otras veces detener, nuestro modo de ser en el espacio.

Hay que señalar que esta confrontación entre el espacio objetivo y el espacio vivencial no busca definir un grado mayor o menor de veracidad. Bollnow se propone, más bien, mostrar la preeminencia del espacio vivencial sobre el espacio objetivo o científico; es decir, que en el sentido de las condiciones de la experiencia y de la comprensión de la misma,

primero vivimos en un espacio vivencial definido por el propio cuerpo y sus desplazamientos e interacciones, y luego, por tematización o explicitación, llegamos a postular un espacio objetivo del cálculo y la medida. Tal comprensión y experiencia del espacio vivencial surge del habitar humano como un rasgo que se identifica con su modo de ser propio, esto es, como ser cuyo ser consiste en aviar o espaciar “relaciones” ordenadoras y comprensoras con aquello y aquellos/aquellas con que tenemos que ver cotidianamente.

Ahora bien, ¿por qué plantear hoy estas vetas de pensamiento? ¿De qué manera nos ayudan a comprender mejor el planteamiento del problema del espacio en la ciudad contemporánea? ¿Están los fenómenos artísticos críticos de nuestro ser espacial en la ciudad contemporánea, relacionados con esta manera de pensar el espacio vivencial? ¿Acaso no es pertinente volver a pensar lo que sea para nosotros el espacio, en nuestra época de especulación mercantil con el terreno habitable y construible en nuestras ciudades; en nuestra época de desplazamientos forzados de distinto tipo, que privan a miles y millones de personas de su experiencia de hogar, tierra, arraigo y pertenencia; en nuestra época de depredación industrial del paisaje y de la tierra?

Para tratar de atender a estas preguntas, me detendré en algunos aspectos que Otto Bollnow plantea en el capítulo central de *Hombre y espacio* —capítulo bellamente titulado “El amparo de la casa”—, justamente en este momento en que no sólo la tenencia de vivienda se ha visto largamente amenazada por las fluctuaciones del mercado, las estrategias exclusivistas de la gentrificación y los males del urbicidio⁴⁰, sino también la habitabilidad misma de nuestros entornos, para lo cual Heidegger, desde los años posteriores a la segunda guerra mundial del siglo XX ya había llamado la atención sobre la importancia de remontar el construir hacia el habitar, de pensar el habitar como rasgo del ser del ser humano, y de considerar la necesidad de aprender de nuevo a habitar poéticamente aquello que llamamos nuestro mundo.

Por decirlo de manera defectiva, las indicaciones de Bollnow dirigen nuestra atención hacia un sentido y una experiencia del espacio vivencial que, si bien no podemos asegurar que desaparece del plexo de experiencias en la ciudad contemporánea, si al menos es nivelado o acallado por las formas más mercantiles y consumistas de imponer las formas posibles de

⁴⁰ Para una elaboración más detallada, véase Diana Hernández y Carlos Eduardo Sanabria B., “Urbicidio: construir, habitar, penalizar”, en Alberto Vargas R. (Editor académico), *Ciudad contemporánea: arte, imagen y memoria*, Universidad Jorge Tadeo Lozano, Bogotá, 2011, pp. 197–208.

espacialidad. Ahora bien, si en nuestro intento de buscar orientaciones para pensar la valencia del espacio y del lugar sentidos y vividos del hombre en el mundo contemporáneo, miramos, siguiendo a Bollnow, el papel centralísimo que juega el análisis de la casa (no como objeto, sino como manera de habitar y ser en el espacio) y de las perspectivas míticas, sagradas y poéticas del espacio, no es por un impulso nostálgico o arcaizante. Busco en ese “residuo” milenario, ante todo para ver qué de lo más originario ha sido conservado y sobrevive en nuestra propia construcción de moradas y entornos habitables, para obtener directrices en su comprensión; y, en segundo lugar, para reconocer que nuestro habitar y construir contemporáneos han pasado históricamente por esos entornos de atribución sacra y poética del mundo.

Las preguntas que podríamos rastrear, a partir del análisis de Bollnow, son: ¿qué del mundo artesano se conserva en nuestro mundo tecnificado? ¿Qué es aún significativo y revelador de ese quehacer? ¿Qué potencial crítico podemos lograr aún de esa manera simbólica y poética de ver el mundo? Bollnow señala que en nuestro tiempo secular, profano y tecnificado, la casa guarda aún cierto carácter sagrado. A pesar del dominio generalizado y nivelador de la experiencia de las máquinas y la tecnología, la desafortunada expresión de Le Corbusier de la “máquina para habitar” puede llegar a chocarnos por su impropiedad. Y quizá esta sensación de impropiedad nos señale que el habitar no se puede ni se deja reducir a la racionalización del mundo técnico–tecnológico moderno. Tendríamos que preguntarnos de dónde viene esta sensación de impropiedad, si es simplemente la reacción de una añoranza pequeño–burguesa de paraísos pastoriles prometidos o deseados, o si en ella habla un sentido que nos indique en la dirección de un modo esencial de ser que atraviesa nuestra experiencia corpórea, vital y cotidiana. ¿Seguimos siendo “hogareños” por alguna nostalgia anacrónica en el tráfico e hiperintensificación de los sentidos y de la experiencia, propios de la ciudad moderna y contemporánea? ¿O hay unos modos de ser, de temporalidad y de modos de ser espaciales, que son propios de nuestro ser–cuerpo que rompe el marco de la configuración técnica de la vida?

Para Otto Bollnow, en el habitar humano “quedan conservados ciertos residuos insolubles de la vida arcaica, incomprensibles desde un criterio racional utilitario” (Bollnow, 1969, pág. 131). Una señal que considera con cuidado Bollnow es el hecho de que incluso quienes son despreocupados y desatentos con la propiedad ajena, sienten aún un cierto

respeto al transgredir o penetrar la casa del otro sin ser invitados. Y como prueba de este comportamiento, destaca el hecho de que en sistemas legales europeos, la “penetración o estancia ilegales en una morada ajena” o el “allanamiento de morada” acarrearán una pena muy estricta que hace patente el hecho de que en la inviolabilidad de la morada “vibra un peculiar carácter sagrado” (Bollnow, 1969, pág. 131). Sólo tendríamos que sensibilizarnos a los desplazamientos forzados, en los cuales obviamente la morada es desposeída, para poder aceptar algo del argumento de Bollnow. No es tampoco un simple impulso social romántico desear para los desposeídos el cuidado y confianza de un albergue fijo donde puedan desplegar sus posibilidades humanas dignamente.

Ahora bien, “estar en casa” no es sólo ocupar el espacio de la vivienda como construcción, sino que es una forma de ser en el mundo. No son arbitrarias las expresiones corrientes del lenguaje, en las que extendemos el sentido de la casa hacia lo conocido, lo confiable, el barrio e incluso la ciudad misma. Como lugar de confianza, la casa y el espacio habitual y habitable, constituyen “el lugar donde el hombre ‘habita’ en su mundo, donde se encuentra ‘en casa’ y siempre puede volver ‘al hogar’... Es la casa que [el ser humano] habita. Su casa se convierte en el centro concreto de su mundo” (Bollnow, 1969, pp. 117 y 118). Para poner de manera más perceptible lo planteado, Bollnow menciona una bella inscripción de una casa ideada por Hermann Broch:

En el centro de toda lejanía
se encuentra esta casa,
quírela pues.

Varias preguntas se pueden plantear a partir de estos versos: ¿qué significa ese centro, por qué la lejanía, sobre todo en tan cercana implicación con una supuesta preeminencia del centro para la vida efectiva de los seres humanos? ¿Es efectivamente el habitar una preocupación *nuestra*? ¿A quién de nosotros le preocupa la casa, si es sólo un sitio de paso (de un paso agotado por las gravedades del tráfico cotidiano), al que sólo queremos llegar para medio morir de cansancio, un sitio de pobre recuperación del dolor?

Los versos le abren el camino al sentido: desde el ser humano mítico, el centro es primordial para las culturas en la medida en que es el lugar de reconocimiento, de partida y llegada, de construcción e identidad. Pero, además, la casa se encuentra en el centro: “en el

centro de toda lejanía”. Es decir, el “recinto de lo cercano y familiar... la pertenencia propia...”, donde en rigor somos. Ahora bien, Bollnow señala acertadamente el doble y profundo sentido de los versos: el centro de toda lejanía es, a la vez, allí donde nos reconocemos como lo que somos en la seguridad de lo habitual, pero también “allí donde la lejanía es más densa, más ‘lejana’ que jamás, en el auténtico corazón de la lejanía” (Bollnow, 1969, pág. 118). Así, la casa es lo más próximo y lo más lejano, y habitar la casa es esencialmente ambas cosas: estar en lo más habitual, conocido, dado, pero por lo mismo en lo más alejado por ser ya hábito; ser protección, amparo, cuidado, y simultáneamente destacar lo vulnerables y necesitados de protección que somos; por ser lo más cercano y habitual, comporta el riesgo de la extrañeza y del olvido y que exige, por lo tanto, que se le ame.

Considero muy importante, para este intento de esclarecimiento de la pregunta por el espacio y de comprensión del espacio en tanto que espacialidad del ser humano, este punto del capítulo sobre “El amparo de la casa”, pues nos trae de nuevo a la presencia las preguntas fundamentales de las que partimos: ¿de dónde proviene la importancia de la pregunta renovada por el espacio hoy? y ¿por qué, al pensar y desplegar esta pregunta, la preeminencia está ubicada en el habitar, más que en cualquier comportamiento con respecto o hacia el espacio? Las preguntas por lo que sea el espacio y por lo que sea el habitar como modo de ser del ser humano, se plantean como ineludibles. En la medida en que el hogar significa para Bollnow el centro de la experiencia del espacio que es el ser humano, va a plantear el carácter eminente del estudio del mismo. Hay que destacar que no se trata de una consideración diletante, subjetivista y “burguesa”, sino que parte de las situaciones expresadas por Heidegger, en 1951, de carencia de vivienda, de destrucción masiva de las ciudades alemanas y, sobre todo, del ser humano moderno para el que el centro significativo del hogar, de la comunidad y del arraigo en la existencia se han diluido en formas del desarraigo, el destierro, el exilio y la dificultad en la tenencia de vivienda. Así, en este panorama de desarraigo y carencia de vivienda, se convierte para el hombre moderno en una misión permanente la creación de un centro “construyendo y habitando su casa” (Bollnow, 1969, pág. 118).

Me vuelvo ahora a un intento de delimitación del espacio en el modo del ocuparse y del habitar en la consideración sobre la que el mismo Bollnow se apoya, esto es, por un lado, la aclaración del modo de ser espacial el *Dasein*, en *Ser y tiempo* y, por otro lado, en el pensamiento tardío de Heidegger sobre el espacio, el arte y el habitar.

1.3.3. Martin Heidegger: ser-en-el-mundo como forma de la espacialidad del ser humano

Como lo han señalado Dieter Jähnig (2004), Heinrich Wiegand Petzet (2007) y Andrew J. Mitchell (2010), con la rotundez de la exposición y de la argumentación temáticas y con las evidencias documentales de programas de mano de las Galerías Beyeler y Erker de St. Gallen, así como de correspondencia y testimonios directos, no sólo el arte en general sino sobre todo el arte de la mitad y de la segunda mitad del siglo XX interpelaba el pensar de Heidegger⁴¹; y no precisamente, como lo mencioné en la “Introducción”, como una distracción del pensador del ser, de la metafísica occidental y del mundo del circuito y del dominio técnico y científico del mundo, sino como una configuración histórica del ser en que confluían lo bello y lo verdadero, y que tenía qué decir para nuestro mundo.

No se trata sólo de los manidos ejemplos citados por los comentaristas, esto es, de los *Zapatos* de van Gogh, obra *en* la que se ha puesto en obra la verdad de lo que es del caso, el ser-de-confianza del útil zapato; ni del templo griego que se alza *ahí*, y que anuncia la cuadratura en la *apertura* de un mundo y en su situarse *sobre* la tierra; ni de los versos que hacen patente que el hombre *habita* poéticamente sobre la tierra. Y digo “no se trata sólo”, porque en los referidos ejemplos es patente la preocupación existencial por el espacio, pues son todas obras que, en su salir al paso al pensamiento del ser y del modo de ser de la obra de arte, exhiben su “carácter” espacial: en la consideración del Heidegger tardío acerca de los útiles (recuérdense los ejemplos del puente o de la jarra, en las conferencias “Construir habitar pensar” y “La cosa”), tiene lugar la famosa cuadratura [*Geviert*] de cielo-tierra-divinos-mortales y, en la versión anterior de los *Zapatos*, la contratensionalidad de *tierra-mundo*; el templo abre el *ahí* de un pueblo histórico y del modo de darse la *naturaleza* para los griegos (la *physis*); en el nombrar poético se hace aparente el diálogo que somos en una

⁴¹ En este mismo sentido es muy elocuente la conferencia “La proveniencia del arte y la determinación del pensamiento”, leída por Heidegger en abril de 1967, ante la Academia de Artes y Ciencias de Atenas, particularmente en la tercera parte de la versión publicada por Hermann Heidegger, en donde en varias páginas construidas casi en su totalidad por preguntas Heidegger elabora una clara crítica a la industria cultural y al ingreso del arte contemporáneo (es decir, contemporáneo a la ocasión) en ella, incluso como una señal del encierro mismo del arte en el circuito regulador de la industria y la técnica. Vale la pena señalar, por lo menos, la comunidad de sentido de esta crítica con las declaraciones de algunos artistas *minimal* y del *body art* en el sentido de la crítica al circuito regulador de la producción y consumo de mercancías en las décadas de 1960 y 1970.

comunidad histórica y en el que se atisba la apertura de lenguaje en que se da ser. Pero también digo “no se trata sólo”, porque ni los ejemplos se agotan en lo tantas veces citado y comentado, ni en lo “clásico” de la arquitectura del mundo griego o de un óleo impreciso de la década de 1880. Se trata incluso de consideraciones con motivo del encuentro con artistas y obras de la década de 1950 y de lo que algunos historiadores del arte calificarían de antecedentes o precursores de declaraciones y facturas artísticas del llamado arte contemporáneo, en la década de 1960, particularmente de artistas de la espacialidad como Eduardo Chillida y Bernhard Heiliger, que fueron fundamentales para el pensamiento de textos como las *Observaciones relativas al arte – la plástica – el espacio* (1964) y *El arte y el espacio* (1969)⁴².

⁴² Dada la importancia testimonial y documental, me permito transcribir en casi toda su integridad una larga nota a pie de página de Andrew J. Mitchell sobre este particular: “Sin cuestión alguna, la Galería Erker en St. Gallen, Suiza, es el foro central para el contacto del Heidegger tardío con la escultura, los escultores y el arte contemporáneo como un todo. A este respecto tampoco pueden ser sobrevalorados los roles de Franz Larese, copropietario y cofundador de la galería, y de su hermano Dino Larese, autor y comprometido embajador cultural de la región de Bodensee. Heidegger anota la dualidad de sus respectivos aproximaciones, en una carta a Elfrida, del 4 de octubre de 1964: ‘Es una cosa dividida el asunto con estos dos hermanos —por un lado muy interesados & diligentes & al mismo tiempo de vigorosa mentalidad empresarial’.

“Como cofundador de la Galería Erker (con su socio Jürg Janett a cargo de la prensa), Franz Larese curó las exhibiciones de Heiliger y Chillida que pusieron en contacto a Heidegger con estos escultores, así como los encuentros Erker–Treffen de principios de la década de 1970, que igualmente lo presentaron a otros artistas gráficos (Heidegger escribió sobre piedra litográfica para acompañar las impresiones de Giuseppe Santomaso [Erker Treffen I, 1972] y de Wilfredo Lam [Erker Treffen II, 1974]. Incluso hacia 1960, Heidegger asistió a la inauguración en la Galería Erker de una exhibición del escultor italiano Giacomo Manzú. Franz Larese también asistió a algunas sesiones del seminario de 1969 en Le Thor.

“Por su parte, Dino Larese profundizó los contactos artísticos de Heidegger a través de los varios encuentros, algunos profesionales otros no, que organizaba en Amriswil, Hagenwil y Hauptwil, en Suiza. Después de la exhibición de Manzú, en 1960, Dino Larese registra su viaje subsiguiente con Heidegger a través del pueblo de Hauptwil, que una vez había sido hogar de Hölderlin, en su *Mit Heidegger in Hauptwil*. Heidegger contribuyó con un ensayo sobre Adalbert Stifter para el Festschrift del quincuagésimo aniversario de Dino Larese en 1964 (‘Para Dino Larese, en agradecimiento a su instigación en la lectura de Stifter’, que se podría referir al hecho de que Heidegger tuvo que leer este texto en Radio Zúrich, en enero de 1964); véase Heidegger, ‘Zur Lesung von A. Stifters ‘Eisgeschichte’ aus ‘Die Mapped meines Urgrossvaters’ (‘Acerca de la lectura de ‘Cuento de hielo’ de A. Stifter de ‘El portafolio de mi tatarabuelo’), en Strehler, *Dino Larese zum 50*, 25. El texto luego fue incorporado en la *Gesamtausgabe* [de Heidegger] como ‘Adalbert Stifters ‘Eisgeschichte’; GA 13: 185–98)... Posteriormente Dino Larese incluyó una selección de discursos ocasionales que Heidegger había pronunciado en Suiza, en su volumen editado *Philosophen am Bodensee*, 53–74. Los encuentros con artistas contemporáneos, organizados por Franz Larese, y la atmósfera hospitalaria, auspiciada por Dino Larese, jugaron un papel configurador en la preocupación de Heidegger por la escultura en su estética tardía” (Mitchell, 2010, pp. 108–109).

Si bien queda por decidir el estatus de contemporaneidad de los artistas aquí mencionados o de las mismas actividades y del circuito cultural de las galerías y de los agentes involucrados, así como de los aportes del pensamiento heideggeriano sobre el arte para los historiadores del arte contemporáneo, sí es evidente la ocupación de Heidegger con los artistas de su tiempo.

En lo que sigue, propongo rastrear una serie de elementos conceptuales provenientes principalmente de dos momentos y de dos perspectivas del pensamiento de Heidegger que se encuentran a la base del “giro espacial” arriba mencionado, que dan fundamento y contenido conceptuales a las consideraciones e indagaciones de los dos autores anteriormente presentados, y que se proponen como determinaciones para un pensar que se ocupe no sólo de las crisis puntuales relativas al espacio en la vida de la cultura (desplazamiento, depredación, carencia de vivienda, por ejemplo), sino de lo que tengan que decirnos y plantearnos fenómenos artísticos en tanto que preguntas acerca de la experiencia de la espacialidad. Para esto, ofreceré dos acercamientos: el primero, desde una reconstrucción de elementos estructurales del espacio en la analítica existencial del *Dasein* en *Ser y tiempo*; y, el segundo y sobre la base del primero, desde una indicación de preguntas y esbozos acerca del espacio en el Heidegger tardío⁴³.

Ahora bien, ciertamente es difícil hacer una declaración expresa acerca del lugar que ocupa la reflexión acerca del espacio en el pensamiento de Heidegger, entre otras cosas, porque a veces parece, más que un pensamiento y una declaración unificada y abarcable, una indagación que, como en un andar o caminar, va y viene, visita y revisita atisbos del asunto, pero sin formular una teoría unificada. Así lo han constatado comentaristas que se ocupan de este tema en el *corpus* heideggeriano, a la vez que han señalado la necesidad de indagar en el tema. Por ejemplo, Christian Norberg-Schulz ha señalado, en su esfuerzo por rastrear el lugar de la arquitectura en el pensamiento de Heidegger, la necesidad de detenernos en la pregunta por el espacio en el sentido del ser-en-el-mundo, en el construir y en el habitar, como rasgos esenciales del *Dasein*:

Su concepto de ser-en-el-mundo implica un entorno hecho por el hombre, y cuando Heidegger discute el problema de “habitar poéticamente” se refiere explícitamente al arte de construir. De manera que nuestra interpretación de la filosofía de Heidegger debe contener una exposición de su pensamiento sobre la arquitectura. Tal exposición podría también contribuir a una mejor comprensión de los complejos problemas ambientales de nuestro tiempo (Norberg-Schulz, 2008, pág. 94).

⁴³ Tema de un posterior desarrollo será la demostración de la relación entre lo que en la bibliografía especializada se conoce como Heidegger I (principalmente, el de *Ser y tiempo*), y Heidegger II (el de la *Kehre*, acaso ubicable a partir de los escritos de inicios de la década de 1930, particularmente de la primera versión de “El origen de la obra de arte”, del discurso del Rectorado, y de los cursos sobre Nietzsche). Aquí asumo la continuidad y la mutua mediación y necesidad, expresada por el mismo Heidegger, entre el I y el II.

Así mismo, Peter Sloterdijk ha propuesto desembozar en el tratado *Ser y tiempo*, “un tratado, germinalmente revolucionario, sobre el ser y el espacio” (Sloterdijk, 2011, pág. 263). Cuestión que acaso habría estado ocluida incluso por el temprano predominio de la temporalidad en la indagación ontológica del joven Heidegger, así como por su esfuerzo maduro por mantener, desde la perspectiva tardía de “El arte y el espacio”, las aseveraciones allí planteadas al nivel de simples preguntas (Heidegger, 2003, pp. 116 y 117). ¿Simples preguntas? Como si ese simple fuera tan sencillo, y como si la pregunta fuera solamente un estadio previo, preparatorio e incompleto...

En efecto, hay claros indicios de que este asunto del espacio es de una centralidad fundacional en su pensamiento, y no sólo por la determinación conceptual que veremos del espacio como rasgo ontológico del ser humano, sino incluso por declaraciones que podrían comprometer la pregunta misma y la indagación general acerca del sentido de ser en el proyecto heideggeriano. En efecto, el mismo Heidegger se ocupará, por un lado, de someter al rigor del preguntar la viabilidad misma del proyecto de *Ser y tiempo*, en su párrafo final, y, por otro lado, de reconocer posteriormente lo insostenible de la reducción del espacio al horizonte de la temporalidad. Leemos así en el seminario “Tiempo y ser”:

En la medida en que tanto el tiempo como el ser, en su condición de dones del apropiar, sólo han de ser pensados desde éste, tiene que ser también correlativamente meditada la relación del espacio al acaecimiento apropiador. Esto, ciertamente, sólo puede salir bien, si antes hemos divisado la procedencia del espacio de lo peculiar, suficientemente pensado, del lugar. [Cfr. «Construir Habitar Pensar» (1951), en Conferencias y artículos (1954), pp. 145 ss.]

El intento, abordado en *Ser y tiempo*, § 70, de reducir la espacialidad del estar humano a la temporalidad ya no se deja mantener (Heidegger, 1999, pág. 43).

Como se puede ver, una cuestión determinante es ésta de confrontar la pregunta por el espacio y, dentro del proyecto crítico de la fenomenología ante el predominio del método físico–matemático y la restricción de la posibilidad de verdad al campo de lo objetivamente verificable, su deslinde y rastreo como estructura originaria del ser humano. Así, el análisis de Heidegger acerca del espacio, partirá de una desestructuración de la polaridad sujeto–objeto, y se orientará hacia una formulación del espacio vivido (una expresión que el mismo

Heidegger no utiliza, por su carga psicologizante, esto es, como si se tratase de un estado subjetivo de conciencia), que se exponen principalmente en los párrafos 22 a 24, sobre la base de análisis previos provenientes del párrafo 12, de *Ser y tiempo*. Como señala Sloterdijk, aquí el planteamiento desestructurante del espacio en Heidegger tienen que ver con la crítica a la ontología moderna del espacio⁴⁴ en Descartes, y se decanta principalmente en las determinaciones existenciales de la orientación, el desalejamiento y la direccionalidad (cfr. Sloterdijk, pp. 263–268), que pasaremos a delimitar.

Por otra parte, en lo que se expone a continuación, pretendo destacar el punto de inflexión crucial del análisis de la espacialidad del ser humano constituido por el encuentro del pensamiento de Heidegger justamente con el arte y los artistas. Si bien, por un lado, en el análisis de la copertenencia de *Dasein* y mundo (en la fórmula ser–en–el–mundo), en *Ser y tiempo*, el espacio está determinado por el horizonte de sentido del actuar y obrar del ser humano; por otro lado, a partir de la consideración de la espacialidad en el encuentro con la obra de arte (desde la pertenencia del par de botas a la tierra y al mundo de la campesina, pasando por la apertura histórica de mundo que pone en obra el templo griego, hasta las preguntas y reflexiones acerca del espacio con motivo de las obras de Heiliger y Chillida), se ofrece una oportunidad de diálogo significativo entre la comprensión filosófica y la puesta en obra artística de la espacialidad, en las que el espacio ya no se constituye tanto desde la instrumentalidad del *Dasein* en el mundo con las cosas. De hecho, no va a ser casual que Heidegger elabore este último sentido no sólo en la cercanía de los artistas, sino sobre todo en el contexto de declaraciones críticas acerca de la visión y el dominio técnico de la existencia, que es visto ahora como un asalto al espacio vivido en beneficio de un espacio vacío, homogéneo y maleable de la productividad, y en desmedro de la espacialidad del mundo vital.

⁴⁴ Dentro del análisis heideggeriano, la preferencia por la denominación “espacialidad” se reserva para referirse al análisis de la dimensión existencial del espacio, y de éste, el “espacio”, para su referencia dentro del plexo de la metafísica moderna cartesiana, aunque puede ser igualmente usado en el curso del planteamiento y formulación de los problemas y preguntas. De lo que se trata es de pensar las cosas mismas y no simplemente de mantener un excesivo rigorismo en la mera denominación. En todo caso, es conocido el permanente cuidado de Heidegger con el lenguaje, en el sentido del recurso a las etimologías como una búsqueda de la expresión significante y viva, y con las denominaciones que intentan, incluso bajo el riesgo de incurrir en una expresión “áspera” y “no–bella”, apresar el ser de lo que es (cfr. Heidegger, 2009, pág. 58). Algo por el estilo sucede en el movimiento pensante del espacio a la espacialidad, del cuerpo a la corporeidad, del predominio de la presencia objetual en la obra a su despliegue performático.

El inicio de la exposición acerca del espacio en la analítica del ser humano, en *Ser y tiempo*, parte de la consideración del *Dasein* como ser-en-el-mundo, y, en este entramado, de la consideración de la estructura del *ser-en*:

¿Qué significa ser-en? Tendemos, por lo pronto, a completar la expresión añadiendo: ser- en “el mundo”, y nos inclinamos a comprender este ser-en como un “estar dentro de...”. Con este término se nombra el modo de ser de un ente que está “en” otro a la manera como el agua está “en” el vaso y el traje “en” el armario. Con el “en” nos referimos a la relación de ser que dos entes que se extienden “en” el espacio tienen entre sí respecto de su lugar en este espacio. El agua y el vaso, el traje y el armario, ambos están de la misma manera “en” el espacio [“im” Raum] ocupando un lugar [“an” einem Ort]. Esta relación de ser puede ampliarse, por ejemplo: el banco [está] en el aula, el aula en la universidad, la universidad en la ciudad, y así sucesivamente hasta: el banco “en el espacio universal”. Estos entes cuyo estar los unos “en” los otros puede determinarse así, tienen todos el mismo modo de ser ante los ojos, como cosas que se encuentran “dentro” del mundo [...]

En cambio, el ser-en mienta una constitución de ser del *Dasein* y es un existencial. Pero entonces no puede pensarse con esta expresión en el “ser ante los ojos” de una cosa corpórea [Körperdinges] (el cuerpo humano [Menschenleib]) “en” un ente “ante los ojos”. El ser- en no se refiere a un espacial ser- el- uno- dentro- del- otro de dos entes “ante los ojos”, como tampoco el “en” originariamente significa en modo alguno una relación espacial de este género; “in” [en alemán] procede de *innan-*, residir, habitar, demorarse en; “an” significa: estoy acostumbrado, familiarizado con, suelo [hacer] algo; tiene la significación de *colo*, en el sentido de *habito* y *diligo* [...] “Ser” como infinitivo de “yo soy”, es decir, comprendido como existencial, significa habitar en..., estar familiarizado [...] (Heidegger, 2009, pág. 75, § 12)⁴⁵.

A la base de estos pasajes se encuentra la comprensión de que el mundo es un rasgo ontológico del *Dasein*, y de allí se expondrá la relación⁴⁶ que éste guarda con el espacio. Si

⁴⁵ Como se ha indicado en otros lugares, se ha tomado la edición en castellano de *Ser y tiempo*, de 2009, como traducción base, para confrontarla y modificarla considerando la edición canónica de la obra de Heidegger, así como otras traducciones, al inglés (State University of New York Press, Albany, 1996) y al francés (Gallimard, Paris, 1986). Adicionalmente, se ha tenido en cuenta la traducción de José Gaos (Heidegger, 1983 [1951]), por considerarla “canónica” en castellano, entre otras cosas, por haber sido una de las primeras traducciones del alemán a otro idioma; además, esta traducción cuenta con una historia de lectura y recepción de más de 60 años y hasta el momento sigue siendo referente para comentaristas y traducciones de comentaristas en castellano.

⁴⁶ Como sucede permanentemente con la dificultad de la expresión, la palabra “relación” prontamente dejará de ser adecuada para nombrar tal rasgo ontológico, toda vez que insiste en sugerir la relación de lo diverso, de lo diferente, y aquí, como veremos, justamente se trata de mostrar la copertenencia. Los traductores y comentaristas, a pesar de las dificultades de lectura, muchas veces sugieren leer en la relación un “comportamiento” de uno en lo otro, esto es, la transitividad de lo uno en lo otro, y no como un “venirle en ganas” a una cosa dirigirse hacia la otra. Como veremos, no es que al *Dasein* se le antoje ser en el espacio o tener un cuerpo: más bien, en su ser le va ese ser espacial y corpóreo.

bien la expresión ser-en-el-mundo designa un fenómeno que para Heidegger está dotado de unidad, podemos distinguir tres “elementos” que lo conforman: el “en el mundo”; el ente que es en cada caso en la forma de ser-en-el-mundo; y el ser-en como tal. Heidegger parte de un esclarecimiento previo del ser-en como tal, aunque no deje de sorprender, al considerar el recorrido del pensamiento, que Heidegger parta de un privilegio en el análisis de este elemento estructural. Sin embargo, quizá es necesario partir de este punto ya que, por un lado, nuestras habituales representaciones de mundo (en tanto que objetivo o en tanto que lo dado a la experiencia empírica) tienden a concebirlo como el conjunto de todo lo que existe o como soporte y contenedor de todo lo existente, y no justamente como inherente al ser del *Dasein*. Por esto, es necesario mostrar en qué consiste el “en” mismo de la estructura.

Ahora bien, dice Heidegger, “[T]odo destacar uno de estos elementos estructurales significa destacar con él los demás, es decir, ver en todos los casos el fenómeno entero” (Heidegger, 2009, pág. 66)⁴⁷. Ser-en-el-mundo es una unidad y no una reunión externa de elementos, en la cual el *Dasein* sea un ingrediente más al lado del contenedor mundo y de las cosas contenidas en él. La cabal comprensión de esta noción en su integridad exige distinguir el rasgo ontológico del mundo y del espacio como estructura fundamental performática del *Dasein*: *Dasein* es ser-mundo en un sentido verbal. Ahora bien, en esta unidad, ¿qué quiere decir ser-en, teniendo en la mira la unicidad del fenómeno mundo y del *Dasein*? En el análisis de ser-en-el-mundo, Heidegger parte de la estructura ser-en, la cual exhibe, en un primer plano, una connotación espacial (básicamente, por ser una preposición de lugar), pero que a lo largo de su análisis empieza a mostrarse como un rasgo ontológico del *Dasein* que no se agota en una connotación *meramente* espacial, esto es, en un sentido objetual de una cosa dentro o en otra. Es decir, para Heidegger, “en” que señala la espacialidad del ser-en-el-mundo, señala el andar en algo, el irnos y absorbernos en lo que es del caso, el ocuparnos en algo con las cosas. Sin embargo, cuando pensamos en la expresión y en la estructura ser-en, decimos ser-en el mundo y tendemos inmediatamente a pensar mundo como un recipiente que contiene todo lo que, de manera objetiva, está “en” el mundo: el ser humano (siempre en primer lugar, como si fuera el centro pensante y sintiente del universo), los demás (como la periferia del centro subjetivo), las cosas naturales, los valores, etc. Sin embargo, esta

⁴⁷ Rüdiger Safranski elabora una intuitiva imagen para este tipo de procedimiento en la analítica existencial, que acaso arroja luz sobre esta afirmación. Dice Safranski: “En Heidegger, el *Dasein* es como una colonia de algas; no importa por dónde la agarre uno: siempre la extrae entera” (Safranski, 2006, pág. 14).

consideración deja sin cuestionar el carácter de ser mismo de las cosas que se dice están espacialmente en el mundo.

El ser-en, como rasgo ontológico del *Dasein*, significa: vivir en..., morar en..., estar acostumbrado a..., estar familiarizado con..., pasar el tiempo ocupado en.... Lo que destaca este análisis del ser-en es que es un estar absorbido el *Dasein* “en” el mundo (un dedicarse a, un consumarse en el mundo). Pero este ser-en ocupado con las cosas en un horizonte de sentido, orientación y dirección no designa una “contigüidad” de entes separados: el *Dasein*, las cosas y además el mundo. Más bien, el modo de ser en el mundo del *Dasein* abre la posibilidad de que el ser de la forma del ahí encuentre lo que le sale al paso en el mundo. Se exhibe así un carácter de orientación y direccionalidad del existir del *Dasein*: en la medida en que éste es situado, en que su “esencia” consiste en ser relacional, esto es, se muestra la efectividad del ser ahí, la facticidad de su estar arrojado espacialmente. Dice Heidegger: “La efectividad del *factum Dasein, factum* que es en cada caso cada *Dasein*, la llamamos su “facticidad” [...] El concepto de facticidad encierra en sí el ser-en-el-mundo de un ente “intramundano”, de tal suerte que este ente pueda comprenderse como siendo su “destino” estar vinculado con el ser de los entes que le hacen frente [que encuentra] dentro del mundo que es peculiar de él” (Heidegger, 2009, pg. 68).

Ahora bien, este ser-en el mundo se despliega en la diversidad de modos del ser-en: tener que ver con algo, producir algo, encargarse y cuidar de algo, emplear algo, abandonar y dejar que se pierda algo, emprender, imponer, examinar, indagar, considerar, exponer, definir... La forma de ser de estos diversos modos de ser-en, la llama Heidegger el “curarse de” [*Besorgen*], que es un cuidar de... un ocuparse de..., un andar en algo. Como señala Sloterdijk, la clave del análisis existencial de la espacialidad en este lugar de *Ser y tiempo*, se encuentra en esta temprana referencia al habitar (a través del antiguo verbo alemán *innan*), lo que justamente planteará y exigirá el pensamiento de la correlación entre espacialidad, corporeidad y existencia. La denominación famosa de *Ser y tiempo* del *Dasein* como ser-en-el-mundo, significa que el *innan*, el ser-en constituye un despliegue de la existencia “en un sentido verbal transitivo”.

Este análisis previo del ser-en deja ver la manera del conducirse el *Dasein* respecto a lo que llamamos mundo: ante todo, no es un comportamiento cognoscitivo de parte del *Dasein*. De acuerdo con su andar ocupado en algo, el *Dasein* es en un mundo

comprendiendo–actuando⁴⁸. Las diversas maneras de ocuparse de..., dejan ver que su “comportamiento” respecto a lo que le sale al paso no es primordialmente contemplativo, sino que básicamente se mueve en una comprensión previa de lo que es del caso. Los diversos modos del andar en algo en los que está absorbido el *Dasein* dejan ver algo así como “mundo”; en cada caso, cuando nos referimos al estar ocupado, se presupone cierta tensionalidad entre el *Dasein*, su andar en algo, y el algo mismo. En efecto, lo que está “presupuesto” en el ser–en es la estructura ontológica fáctica del mundo. Si bien sería posible interpretar el ser–en como un caso de comportamiento práctico del *Dasein* hacia las cosas que son dentro de un mundo (Heidegger advierte sobre lo inapropiado de considerar este rasgo ontológico como “práctica” en el sentido de un accidental dejar la interioridad del hombre para dedicarse a tener que ver con las cosas, en tanto que esta interpretación se basa en el supuesto de que el ser de las cosas es ser objetivas), sólo a través del análisis del mundo en el fenómeno total de ser–en–el–mundo deja ver la mutua pertenencia de *Dasein*, espacialidad y mundo.

Decimos que el *Dasein* es estar dirigido o en una orientación y direccionalidad en el mundo, y nos representamos este último como algo exterior, de lo cual da noticia el conocimiento teórico. Las cosas son lo que nos sale al paso, con lo que nos topamos en el andar en algo. Pero ellas no son elementos del mundo: son en el “para” direccional (destinal) del andar en algo del *Dasein*. Son, gracias al conjunto relacional en que salen al paso, como adecuadas o inadecuadas para aquello en que andamos.

En un primer momento, señalar el fenómeno de mundo como espacio significa dejar ver todo lo que se muestra *dentro* del mundo. Y de manera correlativa, describir “ontológicamente” este mundo como sumatoria, consistiría en fijar seres objetivos. Si al preguntar por mundo tendemos a responder desde una comprensión óptica de lo objetual o desde una consideración teórica, mundo se convierte en algo que termina siendo dentro del mundo: decir que es el conjunto de lo que encontramos en el cotidiano andar en algo, si decimos que es naturaleza, si decimos que son las simples cosas, esta misma consideración

48 A este respecto dice Heidegger: “El ser–en no es, con arreglo a lo dicho, una “peculiaridad” que unas veces se tenga y otras no, o *sin* la cual se pudiera *ser* tan perfectamente como con ella. No es que el hombre “sea” y encima tenga un óptico habérselas relativamente al “mundo”, el cual se agregaría el hombre a sí mismo ocasionalmente. El ser–ahí no es nunca “inmediatamente” un ente exento de ser–en, por decirlo así, que tendría a veces el capricho de echarse a cuestras una relación al mundo” (pg. 70, ii). De hecho, tal relación sólo es posible si el ser–en–el–mundo constituye una estructura existencial del ser–ahí.

nivela “mundo” al mismo modo de ser de lo objetual, de lo dado *dentro* del mundo. Pero, entonces, ¿en qué queda el sentido del habitar? Con base en la preeminencia óptico-ontológica del *Dasein* sobre lo que es de otra manera que la del *Dasein*, Heidegger señala la posibilidad de pensar “mundo” como un carácter de ser del *Dasein*.

Siguiendo el camino de lo que es en el andar en algo del *Dasein*, Heidegger muestra que las cosas que encontramos se inscriben, a la par que el *Dasein*, en un mundo circundante. En el andar ocupado en algo, lo que encuentra el *Dasein* no tiene la forma de ser de los objetos del conocimiento; más bien, el *Dasein* está absorbido en su trato con las cosas, en su manipularlas, usarlas, producirlas, arreglarlas, si bien no necesariamente o, más bien, sólo de manera derivada en un modo tematizante y objetivante. Pero, ¿cómo ganar acceso a las “cosas” para leer el fenómeno de “mundo”? ¿Cómo acceder al carácter ontológico de ser de lo que se encuentra en el andar que se ocupa de...? Heidegger recuerda el concepto griego de *πράγματα* : aquello con lo que tiene que ver el *Dasein* en el andar que se ocupa de. A aquél lo llama Heidegger “útil”. Aquí es donde se empieza a enunciar el famoso análisis del útil en *Ser y tiempo*, lo que, a pesar de la advertencia acerca de no reducirlo al asunto de lo práctico, indudablemente comporta el elemento de la acción de los proyectos instrumentales del *Dasein* en su existencia cotidiana de término medio.

Como es sabido, en *Ser y tiempo* no hay una formulación sobre aquellos seres que tienen el modo de ser de la obra de arte, sino que se concentra en ese tipo de seres que se despliegan en el quehacer instrumental del *Dasein*, y que exhiben los rasgos de ser del útil⁴⁹.

⁴⁹ Si bien aquí no se trata de abundar en el análisis de la espacialidad con motivo del útil, baste para eventuales reflexiones en este sentido, el siguiente análisis. El útil en rigor nunca es uno; es decir, al útil es inherente una totalidad de útiles en la cual se inscribe. Esto se debe a su esencial estructura de ser para algo, de inscribirse en una totalidad de uso, de sentido, de actuar direccionado. De esta manera, ontológicamente el útil no acontece como un objeto aislado, sino que se pone al descubierto una totalidad de útiles. Esto indica, además, que el útil no es un objeto, en la medida en que el *Dasein* no se relaciona en su actuar práctico primordialmente estudiando, examinando, contemplando, percibiendo el útil. No lo aprehende ni lo contempla temáticamente; simplemente lo anda usando. Y este “simplemente”, por supuesto, no es tan simple. Heidegger pone el ejemplo del martillo: la relación del *Dasein* con este útil no es observacional, sino que consiste simplemente en martillar en una situación determinada: “...cuanto menos se mire como con la boca abierta la cosa martillo, cuanto mejor se la agarre y se la use, tanto más original se vuelve el atenérselas a ella, tanto más desencubiertamente se la encuentra como lo que es, como un útil” (Heidegger, 2009, pg. 82). A la forma de ser del útil la llama Heidegger “ser-a-la-mano” [*Zuhandenheit*], y a esta forma de ser le es propia una comprensión.

Ahora bien, este andar en algo con el útil, no es ciego. Tiene su comprensión de lo a la mano; si no fuera así, no “sabríamos” qué útil convendría para la actividad en la que nos ocupamos en cada caso. Así como el conocer tiene su propio ver —el ver observacional—, también el comprender del andar ocupado en algo usando lo a la mano tiene el suyo: a éste lo llama Heidegger el ver en torno [*Umsehen*]. Es claro que no se puede comprender este ver en torno como una modalidad del ver observacional del conocer: el ver en torno no es primordialmente tematizante. De hecho, los útiles se caracterizan por cierta “humildad” en el andar en algo

En todo caso, el mundo que destella en el útil —particularmente, en sus modos defectivos— pone de relieve la espacialidad que es propia del andar en algo del *Dasein* echando mano de útiles. Así mismo, pone de relieve el peculiar “modo de ver” propio del andar en algo, que Heidegger llama “el ver en torno” del tener que ver con las cosas en un plexo de sentido en la vida cotidiana. Decir que el trato con las cosas es actuante no implica que esté tan embebido en el quehacer que sea ciego; más bien, la forma de ser del andar en algo es la de la comprensión actuante, en la que el *Dasein* es ser–ya–en–un–mundo, teniendo que ver con lo que es del caso; y el modo de ver de este andar es el ver entorno.

Heidegger destacará, en la manera como el *Dasein* tiene que ver con el signo, el rasgo de “orientación” que caracteriza al ver en torno: el *Dasein* “es siempre de alguna manera ‘en dirección’ y ‘en camino’ [...], el signo se vuelve hacia el ver en torno del andar ocupado en algo, de tal suerte que el ver en torno que sigue su indicación hace, por seguirla, que entre lo que en todo caso tiene de circundante el mundo circundante en un expreso ‘abarcar con la vista’. El ‘abarcar con la vista’ viendo en torno no ‘aprehende’ lo a la mano; gana más bien una orientación dentro del mundo circundante” (Heidegger, 2009, pág. 93).

Del mismo modo en que el mundo destella en tanto que apertura (no temática) de la posibilidad de conformarse los útiles en y para aquello en que se ocupa en cada caso el *Dasein*, la comprensión es la apertura, o más bien, el ahí de la significatividad de lo mundo–

del *Dasein*: esto significa, son propiamente a la mano, en la medida en que no se hacen notorios, no se destacan ni se interponen al andar en algo del *Dasein*. Este “ocultarse” del útil podemos apresarlos en la consideración del andar en algo ocupados en una obra: el útil sólo es en la medida en que deja realizar la obra y sólo es para la compleción de la obra (el carpintero no anda tematizando sus herramientas ni éstas se le muestran como objetos en su labor cotidiana; de lo contrario, la obra no sería culminada. El útil es para la obra).

Este análisis del útil, como modo de ser de las cosas que encuentra el *Dasein* en su andar en algo, muestra finalmente el contexto de relaciones implícito en la obra: ella también hace referencia a sus “materiales” —y éstos en ella se muestran como útiles para— y a sus portadores y consumidores.

En esta “referencialidad” del útil a la obra, y de ésta a los “materiales” y al mundo público, se insinúa lo que es mundo: al menos, ya está presupuesto, en la medida en que el *Dasein*, en su andar en algo viendo en torno comprende y “ya sabe” qué hacer con lo a la mano.

Para destacar este mundo ya supuesto en el andar en algo, Heidegger acude a los modos defectivos del útil: en éstos destella mundo. Cuando el útil está dañado, cuando hace falta, cuando importuna porque se nos cruza en el camino de la obra, destella el mundo inherente al ocuparse de los útiles mismos. Cuando el útil se hace notorio porque está dañado, cuando importuna porque falta o cuando destaca por su insistencia en la pertinacia, se nos muestra el contexto de “paras” del útil. Lo que esto muestra es que los útiles se inscriben en un contexto de referencias: la referencia misma se hace expresa. Esto no quiere decir que, antes de su defectividad, no tuviéramos idea del contexto de referencias inherente al útil: más bien lo que hacen los modos defectivos es hacer destellar un todo de referencias como lo constantemente avistado ya con anterioridad en el ver en torno (cf. Heidegger, 2009, pág. 88).

Finalmente, esta totalidad de referencias se funda en la conformidad [el guardar relación con lo que es del caso]. El útil es para... en el andar en algo del *Dasein*, como aquello desde lo cual puede ser [el útil] en relación con el ocuparse del caso.

circundante. Que el *Dasein* comprenda su ser en cada caso como posibilidad situada equivale a ser-en-el-mundo en tanto que apertura que deja que lo que es en cada caso entre en un estado de ya descubierto.

Ahora bien, el análisis fenomenológico del ser-en-el-mundo sigue un camino doble: por un lado, lo que podríamos llamar, una caracterización “positiva” de mundo, teniendo en cuenta los “elementos” estructurales del fenómeno; pero, por otro lado, un “rechazar desfiguraciones y encubrimientos” (Heidegger, 2009, pág. 71) propios de las nociones habituales de mundo⁵⁰. Por esto la dirección que toma la indagación por el sentido de ser es la de desplegar el sentido ontológico existencial propio de “mundo”, esto es, cómo la espacialidad del mundo constituye un carácter ontológico del *Dasein* y constituye su manera de ser esencialmente espacial, y la de mostrar cómo la consideración de mundo en términos de “sustancialidad” y presencia es un modo derivado de la comprensión de término medio de ser del *Dasein*. Asimismo, destacar lo propio de la comprensión implica una desestructuración de la noción de conocimiento objetivo: en un análisis que rechaza como no originarias las determinaciones del ser del *Dasein* como animal racional y las de mundo como sumatoria o contenedor de objetos, es necesario determinar el comprender actuante del *Dasein* en oposición al conocimiento teórico.

Al empezar el análisis de la mundanidad del mundo, Heidegger plantea el problema del acceso al ser señalado que nos servirá para esta indagación. Las nociones habituales de mundo exigen dirigir la mirada hacia objetos: el mundo es la sumatoria de objetos a los que accede el *Dasein* de manera teórica. El interpretar la comprensión media del *Dasein* respecto a su ser-en-el-mundo desde el “fenómeno del conocimiento del mundo”, cae en una usual interpretación del conocimiento como una relación entre un sujeto y un objeto. Heidegger señala que esta relación encierra tanta verdad como vacuidad (Heidegger, 2009, pág. 72), en la medida en que queda sin cuestionarse lo que signifique el conocimiento mismo. Por esto, se hace necesario caracterizar fenomenológicamente lo que sea este comportamiento cognoscente relativamente al mundo, mediante la confrontación con la

50 “Por ser regular y exclusivamente el conocimiento del mundo el ejemplar representativo del fenómeno del ser-en, y no sólo para la teoría del conocimiento, pues la conducta práctica se comprende como la conducta “no teórica”, “ateórica”; y por ser esta primacía del conocimiento lo que le extravía en la comprensión de su más peculiar forma de ser, es por lo que es cosa de poner de manifiesto aún con mayor rigor el ser-en-el-mundo bajo el punto de vista del conocimiento del mundo, haciendo bien visible en éste una “modalidad” existencial del ser-ahí” (Heidegger, 2009, pág. 72).

ontología tradicional, cuyo desarrollo más extremo en la tendencia objetivante lo encuentra Heidegger en la noción de mundo de proveniencia cartesiana, que se basa en y presupone como originaria la distinción y separación sujeto–objeto o cosa pensante–cosa extensa, que tienen como consecuencia la necesidad de asegurar la vía de acceso entre un elemento y otro:

la ontología ha intentado, justamente, hacer la exégesis del ser del “mundo” como *res extensa* partiendo de la espacialidad. La tendencia más extremada a semejante ontología del “mundo”, en oposición a la *res cogitans*, que ni óptica ni ontológicamente coincide con el *Dasein*, se muestra en Descartes. Con el deslinde por respecto a esta tendencia ontológica, puede ilustrarse el análisis de la mundanidad aquí intentado (Heidegger, 2009, pg. 79).

Para Descartes, el hombre se resuelve en sujeto, el cual se caracteriza por el pensar; el mundo, en extensión. El análisis de Heidegger se dirige a descubrir la idea de ser tácita que se esconde tras estas consideraciones. En efecto, el modelo del conocimiento y de la certeza cartesianos deja ver una idea de ser: ser es lo que permanece en el cambio, esto es, en la interpretación cartesiana, aprehendida a través de la filosofía medieval, sustancialidad. Lo que cabalmente es, es la cosa eterna que es Dios, la cosa pensante que es el hombre, y la cosa extensa que es el mundo: lo que permanece, sin necesidad de otra entidad, es la cosa. El modelo del conocimiento relativo a esta comprensión del ser como sustancialidad es la matemática, y el criterio de verdad, la certeza, igualmente sobre el modelo matemático⁵¹. Sin embargo, en la tradición filosófica, lo que queda sin explicación es el ser mismo de tales cosas y la noción de conocimiento.

En una interpretación objetivante de mundo, el *Dasein* es interpretado como el ente que conoce, y mundo como naturaleza. Lo que se establece mediante este movimiento es la separación de una esfera interna del sujeto que se contrapone a la esfera de lo exterior natural. El conocimiento se explica como el nexo entre ambas esferas, y el cómo de este nexo se vuelve el problema epistemológico de explicar cómo el sujeto sale de una esfera interior a aprehender el exterior mundano. En este punto señala Heidegger uno de los asuntos no dilucidados de la teoría del conocimiento, y que constituye una deficiencia fundamental del

51 Por supuesto no pretendo despachar en un par de párrafos la comprensión de ser sobre la que se funda el conocimiento en Descartes. Baste indicar los rasgos que ponen el conocimiento objetivante en contraposición al comprender de la analítica existencial.

concebir la relación de sujeto–objeto: “...falta totalmente la cuestión de la forma de ser de este sujeto cognoscente...” (Heidegger, 2009, pág. 73). A pesar del énfasis que pueda hacer la epistemología sobre la importancia de la actividad del sujeto en el proceso del conocimiento, deja de lado el problema de la determinación ontológica del mismo.

Es claro que la noción de comprender de la analítica existencial no puede interpretarse desde esta noción de conocimiento: el *Dasein* no es originariamente cognoscente, sino relacional. Pero no se trata de que el planteamiento de Heidegger acerca de la comprensión excluya la posibilidad de conocimiento. Heidegger no se propone probar “equivocada” la noción de conocimiento cartesiana: más bien muestra que tal noción de conocimiento corresponde a una comprensión de ser como permanencia. El análisis que hace Heidegger del conocimiento parte de lo que ya en la introducción había indicado como modos de ser del *Dasein*: “el conocimiento es un modo de ser del *Dasein* como ser–en–el–mundo, que tiene su fundamento óntico en esta estructura de ser” (Heidegger, 2009, pág. 74)⁵². La posibilidad misma del conocimiento, como una tal relación de esferas externas la una a la otra, se basa en un ser–ya–cabe–en–el–mundo, es decir, el conocimiento objetivizante se funda en un modo de ser del *Dasein* que es la comprensión.

Lo que logramos con estos análisis provenientes de *Ser y tiempo* acerca del mundo, la espacialidad y el *Dasein*, es subrayar una nueva lectura de la *res extensa* como derivada de una espacialidad que no es una entidad (“el espacio”) aparte del ser humano, es decir, no es una entidad objetiva que me esté conteniendo y que sea la misma para todo otro ser humano en cualquier otro tiempo y lugar; y en un sentido amplio, es decir, que ontológicamente sea considerado como una entidad otra, autónoma, desligada del ser humano: más bien, que en su ser mismo, se median mutuamente y se copertenecen. Ahora bien, este análisis de 1927 es un estadio inicial de una constante preocupación; como he señalado, a partir de la lectura retrospectiva del seminario “Tiempo y ser”, el proyecto de reducción del espacio a la temporalidad del *Dasein* ya se verá imposible. ¿Qué significa esto?

52 Cfr. también: “La indicada relación de fundamentación de los modos del ser–en–el–mundo constitutivos del conocimiento del mundo, pone en claro lo siguiente: que en el conocimiento gana el ser–ahí un nuevo “estado de ser” relativamente al mundo en cada caso ya descubierta en el ser–ahí. Esta nueva posibilidad de ser puede desarrollarse a su manera, convertirse en cometido expreso y tomar la dirección del ser–en–el–mundo bajo la forma de ciencia. Pero ni el conocimiento crea ab *nihilo* un *commercium* del sujeto con el mundo, ni este *commercium* surge de una acción del mundo sobre el sujeto. El conocimiento es un modo del ser–ahí fundado en el ser–en–el–mundo. De aquí que el ser–en–el–mundo pida como estructura fundamental una exégesis *previa*” (Heidegger, 2009, pág. 75).

A pesar de haber logrado destacar la espacialidad como rasgo constitutivo del ser humano y de haber exhibido su rasgo experiencial, vivido en el habitar ocupándose de las cosas, parecería mantenerse una centralidad del *Dasein* en la construcción de la espacialidad, que no dan del todo cabida a una experiencia menos instrumental del espacio. Es decir, la centralidad del análisis del ocuparse del *Dasein* en *Ser y tiempo* en el plexo de relaciones destinales en el echar mano del útil, parece mostrar una espacialidad delimitada por los fines y empresas del ser humano⁵³. Y en este punto de inflexión también hay que destacar que no es casualidad que, menos de 10 años después, con la conferencia de “El origen de la obra de arte”, Heidegger no sólo desarrolle un delicado análisis de la delimitación entre cosa, útil y obra de arte, sino además que empiece el análisis conducente a la afirmación acerca de la “puesta en obra de la verdad” justamente con el análisis de un útil, de un par de zapatos, pero justamente en la óptica o, mejor, en el modo de ser del “ponerse” mismo de la verdad, en un acontecer, en la obra de arte.

Para terminar este aparte y este capítulo, quiero exponer los rasgos que se reelaboran acerca de la espacialidad en el llamado Heidegger de la *Kehre*, o el Heidegger tardío. Con esto, no quiero indicar que haya algo así como un abandono de lo afirmado en *Ser y tiempo*; más bien, lo que tiene lugar es un desplazamiento de la mirada hacia una excedencia de la espacialidad que se abre en el encuentro con la obra de arte, que se basa en el sentido de la orientación del ser-en-el-mundo, pero que se sale de la restrictiva instrumentalidad del útil en el análisis de la obra de 1927. Es más, si recordamos brevemente lo afirmado por Norberg-Schulz y por Bollnow, reconocemos inmediatamente que sus aseveraciones parten justamente de unas obras y unos fenómenos artísticos (la arquitectura, la declaración de unos artistas), para elaborar el sentido del lugar y de la casa. Los útiles se abren en el plexo espacial de las tareas y los proyectos en los que se encuentran los seres humanos arrojados; pero los útiles en las obras —esto es, los *Zapatos* de van Gogh, el *templo griego*, el *Peine del viento*

⁵³ Sólo a manera de señalamiento es importante decir que en parte la duda del párrafo final de *Ser y tiempo*, acerca de la compleción del proyecto de la obra (recuérdese que el plan original de la obra, anunciado en su Introducción, no llega a ser ni una tercera parte de lo proyectado), quizá tiene que ver, por un lado, con el problema de la vía de acceso seleccionada para atender a la pregunta por el sentido de ser, esto es, el *Dasein* mismo, en otras palabras, el ser humano de la analítica existencialista. ¿No habría aquí un remanente del sujeto moderno, el protagonista de la gesta del ser, el personaje principal de la novela del espíritu absoluto, en esta figura del *Dasein*? Por otra parte, siempre se mantiene cierta similitud entre el proyecto de una analítica existencialista del *Dasein*, y la exhibición kantiana de las condiciones de posibilidad, no de los juicios sintéticos a priori en este lugar, sino de la pregunta por el sentido de ser. De lejos el desarrollo de estas cuestiones supera el marco del presente documento.

de Chillida, la *casa* de Rilke o de Broch o de Vallejo o de José Manuel Arango— siguen siendo útiles, pero vienen a la experiencia, devienen a la presencia exhibiendo un modo de ser y una copertenencia al mundo y una espacialidad que nos deja ver un rasgo de excedencia e incluso de incertidumbre.

Si bien el análisis del espacio de *Ser y tiempo* está íntimamente ligado a la comprensión del útil y su exposición se mantiene en su horizonte de sentido, dirección y copertenencia a los proyectos en que se encuentra arrojado el *Dasein*, “El origen de la obra de arte” nos ofrece una aproximación otra a los seres intramundanos en su darse no sólo instrumental, sino en el plexo más amplio de la pertenencia del ser humano al mundo y a la tierra, y justamente gracias a una nueva vía de acceso: la obra de arte. En efecto, siempre es desconcertante, en la primera parte de “El origen de la obra de arte”, la exposición, por un lado, de las nociones tradicionales de cosa y, por otro lado, la renuncia a su indicación como vía de acceso para caracterizar el modo de ser de la obra de arte. ¿Cómo “pasar” de la indagación acerca del sentido de ser, hacia el pensamiento del arte, manteniendo y conservando los elementos ontológicos alcanzados y para lo que sigue siendo el propósito de fondo de tal pensamiento: pensar el ser de lo que es?

Comprendemos que, en un sentido ampliado, zapatos, puentes, jarras, edificios pueden ser comprendidos desde la óptica cotidiana del *Dasein* en su curarse u ocuparse de sus asuntos. Por decirlo así, simplemente echamos mano de algunos de esos útiles y hacemos uso de ellos, como cuando nos comportamos instrumentalmente con los objetos arquitectónicos. Sin embargo, a partir de este momento, esto es, la primera mitad de la década de 1930, Heidegger llamará la atención sobre otro aspecto del sentido de ser que había quedado sin formulación expresa en la obra de 1927, que parece que tiene que ver con la cercanía de la obra de arte y —en la óptica de algunos comentaristas como Andrew J. Mitchell⁵⁴— con la escultura y las cuestiones acerca del espacio que este arte imponen, cercanía que lleva al pensador a considerar de nuevo el espacio, el cuerpo y lo que podríamos llamar su mutua relación o correlación o comportamiento (en el sentido de un llevar o portar uno al otro, uno por el otro, que ontológicamente señala su mutua dependencia en el ser). En efecto, dice Mitchell:

⁵⁴ Además del referido *Heidegger among the sculptures*, véase también Andrew J. Mitchell, *The Fourfold. Reading the Late Heidegger*, Northwestern University Press, Evanston, Illinois, 2015, particularmente el capítulo 2, “Earth, Bearing and Fructifying”.

De hecho parte de lo que es tan atrayente en estos ensayos escultóricos⁵⁵ es la articulación de esta relación reconstruida entre cuerpo y espacio, que ya no es la de la del cuerpo presente que ocupa un espacio vacío, sino algo más participativo, colaborativo, mediado y acogedor... (Mitchell, 2010, pág. 1).

Es preciso entonces caracterizar ese giro y tono en la formulación de las cuestiones sobre el espacio, para exhibir la posibilidad y la necesidad de relación con el decurso de pensamiento de 1927, para lo que, a su vez, es necesario señalar que igualmente en “El origen de la obra de arte” el útil adquiere justamente un lugar destacado en el análisis, que sirve de punto de inflexión para plantear la pregunta por el modo de ser de la obra de arte y que abre un nuevo planteamiento sobre la correlación de ser humano y espacialidad.

En efecto, en “El origen de la obra de arte”, Heidegger lleva a cabo una nueva consideración del útil, a través del famoso análisis del cuadro de unos zapatos, de van Gogh, que ha dado mucho qué comentar en la historia del arte y en los encuentros no siempre fluidos entre la filosofía y la historia del arte⁵⁶. Lo que me parece que revela una nueva perspectiva de análisis y un aporte a la comprensión del espacio es, por un lado, el procedimiento de la exposición y la manera como descubre Heidegger allí lo que la obra de arte nos aporta para la comprensión de los entes intramundanos, y sobre todo en la experiencia de mundo que allí se anuncia; y, por otro lado, el contenido del análisis y el planteamiento de una experiencia que parecería desestructurar los remanentes de “kantismo” que quedaran en *Ser y tiempo*, esto es, en cuanto a la primacía y centralidad del ser humano como vía de acceso privilegiada para la comprensión del sentido de ser.

Para acercarnos a esta reelaboración del sentido ontológico del útil, encontramos en “El origen de la obra de arte” dos referencias iniciales explícitas: la primera, el útil surge en la búsqueda de las nociones tradicionales de cosa, que puedan ayudar, por vía de referencia

⁵⁵ Se refiere Mitchell a los textos que han sido compilados en el volumen en edición trilingüe *Observaciones relativas al arte – la plástica – el espacio/El arte y el espacio* (Cfr. Heidegger, 2003).

⁵⁶ Sobre este punto es muy indicativo el debate Heidegger-Schapiro-Derrida, que no sólo se convierte en una pieza de interpretación del pensamiento de Heidegger sobre esta obra o sobre el arte en general, sino sobre los límites y alcances del diálogo entre las disciplinas. Sobre este particular, cfr. Meyer Schapiro, *Estilo, artista y sociedad. Teoría y filosofía del arte*, Editorial Tecnos, Madrid, 1999, particularmente los capítulos “La naturaleza muerta como objeto personal: unas notas sobre Heidegger y van Gogh” y “Unas cuantas notas más sobre Heidegger y van Gogh”, y Jacques Derrida, *La verdad en pintura*, Editorial Paidós Ibérica, Barcelona, 2001. Se trata de pensar allí la dimensión histórica de la verdad en el arte y la pregunta por la verdad en la historia del arte desde las perspectivas del historiador y del filósofo.

a la tradición histórica del pensamiento, a delimitar por defecto el ser de la obra de arte en contraste o por búsqueda de la diferencia específica respecto a la cosa en general; y, la segunda, al ver ocluida u objetada la vía de referencia a las tradicionales nociones de cosa, al pretender hacer comparecer al útil mismo, éste surge en su modo de ser más propio mediante la famosa representación visual de los zapatos. Ha sido destacado por varios comentaristas especializados de este texto, el hecho de que de entre las tres nociones de cosa aportadas en esta conferencia (“Aquello alrededor de lo que se han agrupado las propiedades”; “la unidad de la multiplicidad de lo que se da en los sentidos”; y “una materia conformada”), es justamente la última, esto es, la que corresponde a la configuración del útil dentro de la concepción hilemórfica de la cosa, la que es más cuidadosamente elaborada por Heidegger y, por otra parte, la que recibe un particular cuidado en su desestructuración y objeción.

Ciertamente Heidegger afirmará que todas estas nociones de cosa, en distintos momentos históricos y con diversas intensidades y pertinencias, han ejercido una especie de nivelación de la experiencia, para hacer comparecer a lo existente en la óptica de la cosa: así, la primera comprensión de la cosa es propia de lo que podríamos llamar la metafísica occidental moderna, mientras que la segunda podría corresponder a la Grecia del siglo V a.C., y la tercera, con su proveniencia aristotélica, demarcaría el mundo de la disponibilidad instrumental y posteriormente técnica–tecnológica de la existencia. Pero además de este contenido expositivo, filosófico e histórico, empieza a despuntar en la meditación un desplazamiento del horizonte o del centro de irradiación del sentido: aquí ya no es, como en *Ser y tiempo*, el *Dasein*, el ser humano el referente para la delimitación de lo existente; de hecho, Heidegger señalará la necesidad de visitar las nociones de cosa “para poder meditar con pleno conocimiento sobre su origen y su pretensión desmedida, pero también sobre su aparente incuestionabilidad” (Heidegger, 1996, pág. 24); para enseguida retomar la vía fenomenológica del “dejar reposar a la cosa en sí misma” (loc. cit.), esto es, aparte de marcos teóricos, aparte de antropomorfismos, si se quiere, que terminen desfigurándola y sometiéndola a esquemas espurios. Incluso, en un lenguaje que parecería recordar el análisis de 1927 acerca del útil, Heidegger dirá que “[l]a utilidad es ese rasgo fundamental desde el que estos entes nos contemplan, esto es, destellan y, con ello, adquieren presencia y son los entes que son” (Heidegger, 1996, pág. 22). Es decir, lo que hace del útil lo que es, no es sólo su pertenencia al plexo de referencialidad y significación determinado por los proyectos en

que se encuentra arrojado el ser humano, como se expuso en *Ser y tiempo*; ahora, en vez de que nosotros nos conduzcamos respecto al útil, es éste el que “nos contempla” o nos ofrece su mirada o aspecto [*anblicken*] y se da una cierta “trascendencia” (en el sentido en que el ente no depende unilateralmente de nuestra posesión, representación, comprensión o uso), una excedencia ontológica en el ente que no depende de nuestra voluntad o proyecto.

Si bien es innegable que el útil es producido, confeccionado, elaborado, el análisis de “El origen de la obra de arte” muestra un aspecto adicional de su modo de ser: un reposar en sí mismo, una retracción hacia sí mismo, que es lo que comparte ontológicamente con el modo de ser de la obra de arte. En este punto se empieza acaso a anunciar la forma de la *serenidad* que marcará el pensamiento tardío de Heidegger y que, para efectos de este trance, puede caracterizarse como la tonalidad del pensar que deja reposar a lo que es en su modo de ser. Y también se anuncia la enorme dificultad para el proyecto de pensamiento de los años venideros y que correrá paralelo a la profunda crítica a la técnica y al correspondiente modo de comprensión instrumentalizadora de la realidad y de todo lo existente. Anuncia Heidegger aquí que acaso la pretensión de dejar reposar lo que es en su ser, para obtener desde allí las indicaciones para un pensar que diez años atrás sería identificado con la fenomenología, es la tarea más difícil del pensar, después de la desestructuración del pensamiento metafísico:

Este esfuerzo del pensar parece encontrar la mayor resistencia a la hora de determinar la coseidad de la cosa, pues de lo contrario ¿cuál es el motivo del fracaso de los intentos ya citados? Es la cosa modesta [*unscheinbare Ding*] la que evade el pensar de la manera más obstinada. ¿O será que este retraerse de la mera cosa, este no verse forzada a nada que reposa en sí mismo, forma precisamente parte de la esencia de la cosa? ¿Acaso aquel elemento cerrado de la esencia de la cosa que causa extrañeza, no habrá de volverse lo más íntimamente familiar y confiable para un pensar que intenta pensar la cosa? (Heidegger, 1996, pág. 25).

“¿Qué más fácil que dejar que lo que es sólo sea precisamente lo que es?”, esto es, dejar que la cosa repose en sí misma. Pero justamente las nociones de cosa salen al paso por adelantado y obstruyen el encuentro con el fenómeno mismo. ¿Quiere decir esto que en *Ser y tiempo* había pasado algo por el estilo, es decir, que el proyecto de la rehabilitación de la pregunta por el sentido de ser y la vía de acceso emprendida por el *Dasein* había constituido otro atropello del ser por parte de una visión teórica? Lo ganado allí tuvo que ver en particular

con la superación de la contraposición entre objeto y sujeto gracias a la comprensión del ser—en—el—mundo, por un lado, y su correspondiente modo de comprensión del objeto como una cosa ante los ojos de la contemplación tematizante y teorizante, por el otro. El paso adicional que empieza a tomarse en este momento, es el del cuestionamiento de la comprensión habitual misma que marca acaso el pensamiento occidental:

Prueba indiscutible de que la coseidad de la cosa es particularmente difícil de decir y de que pocas veces es posible hacerlo, es la historia de su interpretación aquí esbozada. Esta historia coincide con el destino que ha guiado hasta ahora el pensamiento occidental sobre el ser de lo que es (Heidegger, 1996, pág. 25).

Parecería que la comprensión hilemórfica de la realidad, aquella que configura y da la medida a lo existente desde la comprensión del útil, es lo más próximo a nosotros y a la manera en que se nos da lo existente, justamente porque su modo de representación de la existencia parece por un lado asegurar la referencia al ser humano y por otro lado confirmar la visión de mundo que se asienta en el hecho histórico del cristianismo y de la fe bíblica:

La tendencia a considerar el entramado materia—forma como *la* constitución de cada uno de los entes recibe [...] un impulso muy particular por el hecho de que, debido a una creencia, concretamente la fe bíblica, nos representamos de entrada la totalidad de lo que es como algo creado o, lo que es lo mismo, como algo elaborado [...] La metafísica de la Edad Moderna reposa en parte sobre el entramado materia—forma acuñado en la Edad Media, que ya solo recuerda a través de los nombres la sepultada esencia del εἶδος y τὴν (Heidegger, 1996, pág. 23).

Pero ¿para qué entonces hacer una elaborada exposición sobre las nociones caducas de la cosa, si éstas van a ser objetadas, desestructuradas y descartadas? Justamente para elaborar la confrontación con lo que parecía obvio en *Ser y tiempo*, esto es, por debajo de la obviedad cuestionada por Heidegger acerca de la pregunta renovada por el sentido de ser, podría haberse colado un nuevo sobreentendido: la vía de acceso del *Dasein*, como ser privilegiado para acceder al horizonte de comprensión del ser, y el predominio de la temporalidad (a través del privilegio del momento del éxtasis temporal de la presencia y, por lo tanto, de la sustancia permanente), como *la* constitución y el marco teórico privilegiados. A partir de 1936, entonces, a través de una nueva presentación y actualización del útil, a

través del acontecimiento de la obra de arte, Heidegger toma distancia y cuestiona la idea de que el modo de ser del útil se agote en su retroreferencia al ser humano, e introduce una dimensión de excedencia que supera la disponibilidad de las cosas y el privilegio y el predominio del actuar y del hacer humano sobre los entes intramundanos. Además, al cuestionar el carácter sobreentendido de la comprensión hilemórfica de lo existente (y la consecuente visión de mundo y de verdad en la óptica de la disponibilidad, la producción y la centralidad del sujeto agente), Heidegger propone exponernos al menos a la incertidumbre producto de la suspensión de la convicción:

[E]l procedimiento que vamos a seguir ahora debe evitar esos intentos que conducen nuevamente al atropello de las interpretaciones habituales. La manera más segura de evitarlo es describiendo simplemente un utensilio, prescindiendo de cualquier teoría filosófica (Heidegger, 1996, pp. 25–26).

El famoso análisis del par de zapatos, en “El origen de la obra de arte”, ofrece una nueva tonalidad anímica que se encontraba ausente en los análisis anteriores, particularmente en *Ser y tiempo*: lo inseguro, la incertidumbre y la desconcertante exhibición, a través de la obra de arte, del acontecimiento de surgimiento de lo que es en su ser y su repentina sustracción del horizonte de sentido y de disponibilidad. Si bien el útil podía presentarse en las formas defectivas del fallar, el estropearse o el desaparecer del plexo de la tarea a realizar, aquí el útil abre lo inseguro del acontecer de la verdad de lo que es, y justamente en la obra de arte. En efecto:

En la oscura boca del gastado interior del zapato está grabada la fatiga de los pasos de la faena. En la ruda y robusta pesadez de las botas ha quedado apresada la obstinación del lento avanzar a lo largo de los extendidos y monótonos surcos del campo mientras sopla un viento helado. En el cuero está estampada la humedad y el barro del suelo. Bajo las suelas se despliega toda la soledad del camino del campo cuando cae la tarde. En el zapato tiembla la callada llamada de la tierra, su silencioso regalo del trigo maduro, su enigmática renuncia de sí misma en el yermo barbecho del campo invernal. A través de este utensilio pasa todo el callado temor por tener seguro el pan, toda la silenciosa alegría por haber vuelto a vencer la miseria, toda la angustia ante el nacimiento próximo y el escalofrío ante la amenaza de la muerte. Este utensilio pertenece a la tierra y su refugio es el mundo de la labradora. El utensilio puede llegar a reposar en sí mismo gracias a este modo de pertenencia salvaguardada en su refugio (Heidegger, 1996, pág. 27).

A pesar de ser un fragmento una y otra vez transcrito, comentado, objetado y discutido, no sólo la experiencia fenoménica de la descripción arroja una luz siempre renovada sobre la obra de van Gogh, sino —lo que particularmente interesa aquí— sobre el útil que comparece en la representación visual: como dice Heidegger, un par de botas de campesino y nada más⁵⁷. Justamente en esta página, en el ejemplar utilizado por Heidegger, aparece una nota manuscrita que indica: “¡¡pensar fiabilidad, no como propiedad!!”.

¿Qué preguntas complejas y entrelazadas se están elaborando en este pensamiento? Conciernen a las cosas, al modo de ser del útil, al hecho de que sea en una obra de arte precisamente donde destella esta comprensión y tonalidad anímica, a la experiencia del mundo, de la tierra, de la nueva espacialidad que se está comprendiendo en esta experiencia. Aquí la distinción entre interior y exterior no se refiere a la lógica de contenedor y contenido, ni de objetos puestos allí en el espacio tridimensional; es el útil mismo el que enuncia y dice, testimonia, la fatiga de los pasos en el trabajo. Las botas dan fe del andar moroso por el campo de labor, en donde también resuena el viento. La soledad del camino de campo, la callada llamada de la tierra, su regalo del trigo, la renuncia de la tierra a sí misma y su despliegue como surco de labor. Y el ser humano siempre en el trasfondo de la tierra que atisba a través del útil. Por supuesto que el útil ha sido elaborado en algún proceso artesanal o industrial, y cobra sentido y pertenece como propiedad al plexo de relaciones del proyecto en el que se encuentra arrojado el ser humano. Pero en toda esta descripción fenoménica, lo instrumental, el protagonismo del actuar y el querer humanos, la cadena de causas y efectos, de usos y propósitos, requieren ante todo el fundamento de la tierra que se despliega finalmente en el mundo humano. Se anuncia aquí el útil como el punto de encuentro y cruce de la incertidumbre por volver a tener el pan, la alegría por superar la carencia, la angustia por los caminos de la vida y la muerte.

⁵⁷ Como señalaba más arriba, de la misma manera que no es irrelevante la selección de obras, soportes y ejemplos artísticos que haga un filósofo del arte en la elaboración de su discurso estético, tampoco es, como ha señalado bellamente Babette E. Babich, accesorio el útil y la obra seleccionada en este punto por Heidegger. De alguna manera —y con casos provenientes de varios ejemplos artísticos—, los zapatos dicen *Dasein*. Babich señala también que otra serie de cuadros de la época que dicen lo mismo es la de naturalezas muertas de platos de barro y botellas que de manera similar hablan de la incertidumbre del alimento, de la ventura, de la vida. Todo un paralelo para, en otro esfuerzo de mayor aliento, pensar en *Una cosa es una cosa*, de María Teresa Hincapié, y el papel del útil en esta obra acontecimiento (Cfr. Babich, 2004).

A través de esta nueva aproximación al espacio desde una comprensión adicionalmente desarrollada del útil⁵⁸, no sólo como instrumento o herramienta al servicio de los proyectos del ser humano, se despliega en el espacio del ser de confianza, que es previo incluso al plexo de referencias de la tarea en que se encuentre el *Dasein*:

Es cierto que el ser-utensilio del utensilio reside en su utilidad, pero a su vez ésta reside en la plenitud de un modo de ser esencial del utensilio. Lo llamamos su fiabilidad. Gracias a ella y a través de este utensilio la labradora se abandona en manos de la callada llamada de la tierra, gracias a ella está segura de su mundo. Para ella y para los que están con ella y son como ella, el mundo y la tierra sólo están ahí de esa manera: en el utensilio. Decimos “sólo” y es un error, porque la fiabilidad del utensilio es la única capaz de darle a este mundo sencillo una sensación de protección y de asegurarle a la tierra la libertad de su constante afluencia [...] El ser-utensilio del utensilio, su fiabilidad, mantiene a todas las cosas reunidas en sí, según su modo y su extensión. Sin embargo, la utilidad del utensilio sólo es la consecuencia esencial de la fiabilidad. Aquélla palpita en ésta y no sería nada sin ella (loc. cit).

A este respecto, destaca Mitchell que uno de los rasgos más importantes del giro o tránsito de la analítica existencial de 1927, particularmente en lo relativo al espacio, hacia los textos que dirigen su foco al pensamiento de la obra de arte (y, como hemos señalado, justamente a unas ciertas obras de arte) en la década siguiente y subsiguientemente, es el sentido de un espacio de incertidumbre (Mitchell, 2010, pág. 9): por volver a tener el pan, pero en el mismo tenor, por el modo de ser arrojado en medio de la existencia, pendiente de la aperturidad que despunta en el ser de confianza de los útiles, sobre el fondo de retracción y ocultamiento de la tierra, como fenomenalidad excesiva.

⁵⁸ Uno de los problemas más complejos en toda la acaso innecesaria división de un *Heidegger I* y un *Heidegger II* es el de la relación y transición entre uno y otro. Como ya se ha mencionado, Heidegger insiste en que es aceptable la diferenciación, con la condición que se piense la *necesidad* del paso de uno a otro y su *correlación*. Así, en punto a una filosofía de Heidegger sobre el arte, siempre será necesario asegurar el vínculo entre su meditación sobre la obra de arte y la pregunta por el sentido de ser, y no sólo porque se trate de una deducción de la pregunta general del ser hacia la pregunta por un ente en particular subsumido y determinado en la universalidad del ser; más bien, se trata de comprender la exigencia de descentrar el predominio del *Dasein* en *Ser y tiempo*, y de indicar una vía de acceso que podría acaso escapar más elegantemente las objeciones de restos de kantismo o de subjetividad en la indagación (pero a todas luces esto desborda los alcances del presente esfuerzo). Por otro lado, igualmente en este punto, el análisis del útil en el contexto de *Ser y tiempo* funda y abre el espacio para la posterior meditación sobre el útil y su ser de confianza o fiabilidad en el texto sobre el origen de la obra de arte.

CAPÍTULO II
LA PREGUNTA POR EL CUERPO:
DE LA CORPOREIDAD A LO PERFORMATIVO

El fenómeno cuerpo es el problema más difícil
Martin Heidegger, *Heráclito*

...se trata de reconocer en qué consiste, en primera línea,
lo problemático del problema del cuerpo [*Leib*]...
Martin Heidegger, *Seminarios de Zollikon*
(Sesión del 11 de mayo de 1965)

[e]l hombre mismo se nos ha vuelto enigmático. Preguntamos de nuevo: ¿qué es el hombre?
¿Una transición, una dirección, una tormenta que barre con nuestro planeta,
una repetición o una molestia para los dioses?
No lo sabemos. Sin embargo, hemos logrado ver
que en la esencia de este ser misterioso acontece la filosofía.
Martin Heidegger, *Los conceptos fundamentales de la metafísica*

...si el hombre no cuida de su cuerpo, comienza a dejar de serlo...
Álvaro Mutis, “La desesperanza”

La tonalidad anímica que le dio la andadura al anterior capítulo fue la del preguntar como tal, el preguntar tan enunciado y utilizado como un recurso por Heidegger en el intento de abrir la experiencia de la espacialidad con motivo del encuentro con Eduardo Chillida, y que abre esa obra inaugural del siglo XX, *Ser y tiempo*, desde los párrafos iniciales de su “Introducción”. La tonalidad anímica del presente capítulo sobreviene desde la experiencia de acontecimientos artísticos en los que se hace patente el problema del cuerpo, no solo como un tema de representación o imagen, sino principalmente como una cuestión por plantear, como “el problema más difícil”. Así, de manera similar al recurso utilizado por Heidegger en el seminario “Tiempo y ser”, aquí también las siguientes consideraciones requieren un breve prólogo, pero un poco a contrapelo. Dice Heidegger en la conferencia de 1962:

Si en este momento nos fuesen mostrados en su original dos cuadros: la acuarela “Santos desde una ventana” y la témpera sobre arpillera “Muerte y fuego”, que Paul Klee pint  el año de su muerte, nos gustaría quedar mirándolos un rato largo... abandonando toda pretensión de entenderlos de inmediato (Heidegger, 1999, pág. 19).

 En qué consiste el carácter problemático del asunto del cuerpo como fenómeno, y por qué habríamos de suspender la pretensión de comprensión inmediata en punto a los fenómenos artísticos en los que la pregunta por el cuerpo destaca de manera señalada? Si bien, me temo, respecto a algunos “originales” del llamado *body/flesh/carnal art* del siglo XX, nos gustaría, más bien, apartar la mirada⁵⁹, seguramente abandonar amos igualmente toda pretensión de entenderlos de inmediato. En lo que sigue, mediante la consideración de dos casos de configuración del cuerpo en dos fenómenos artísticos, tratar  de destacar algunos elementos para la delimitación de la pregunta por el cuerpo. A través de la exhibición de dos fenómenos de cuerpo en dos casos artísticos, propongo destacar algo de ese carácter problemático del asunto. Ahora bien, como se ha mencionado desde un principio, pero con mayor razón tratándose de Heidegger, es necesario vincular este carácter problemático con la pregunta ontológica por el cuerpo, así como con la vía de acceso y de exhibición del problema en el arte, como modo de ponerse en obra históricamente el ser y la verdad.

⁵⁹ Es muy amplio el abanico de fenómenos y prácticas artísticas que involucran tanto el cuerpo, las formas de la corporeidad y las performances del cuerpo individual y social, como las experiencias por parte del espectador estético, del distanciamiento y el apartamiento de la mirada. Acaso algo emblemático se anuncia en la afirmación de Günther von Hagens, “Se trata de quebrar los últimos tabúes”, citada en el capítulo “Un arte despiadado”, por Paul Virilio, en su *El procedimiento silencio*, de 2001, afirmación puesta al lado de sus cadáveres plastinados en la famosa exposición mundial *Bodyworks*. Indicios de este distanciamiento los encontramos en una creciente bibliografía sobre casos con títulos y con palabras tales como *cuerpos monstruosos, vejación y tortura, sin pellejos, el cuerpo fragmentado*; con nombres como Schwartzkogler, Gelitin, Jake and Dinos Chapman, Cindy Sherman, Paul McCarthy, Wojnarowitz, Daniel Joseph Martinez, Orlan; con temáticas como la exposición de lo interior hacia el exterior, la reconstrucción o la reformulación de la identidad mediante la destrucción o fragmentación del cuerpo fisiológico, las ideas freudianas de la retención anal y la obsesión fecal; con materiales tales como diversos fluidos y tejidos corporales humanos y animales (piel, pelo, mucosas, semen, sangre menstrual, excrementos). Si bien aquí no se trata de desarrollar estas amplias y confusas temáticas, s  vale la pena indicar alguna bibliografía ejemplar para el caso: Sally O’Reilly, *The Body in Contemporary Art*; Juan Antonio Ramírez, *Corpus Solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*; Richard Meyer, *Outlaw Representation. Censorship and Homosexuality in Twentieth-Century American Art*; Irene Ballester Bui es, *El cuerpo abierto. Representaciones extremas de la mujer en el arte contemporáneo*; Sandra Martínez Rossi, *La piel como superficie simbólica. Procesos de transculturación en el arte contemporáneo*; Ileana Diéguez, *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. Con esta somera mención de temas y títulos y nombres, no pretendo nivelar ni homogeneizar groseramente la riqueza de fenómenos. Es sólo una indicación.

Cuando revisamos las narrativas más o menos omnicomprendivas de fenómenos artísticos de los siglos XX y XXI en que tiene lugar una notoria emergencia del cuerpo, por ejemplo en los casos de las emblemáticas publicaciones de Simón Marchán–Fiz, de Anna María Guasch o de Juan Antonio Ramírez⁶⁰, parece que asistimos a al menos dos sentidos del relato del cuerpo en el arte: el del cuerpo que es objeto de o en la imagen, y el del cuerpo que, incluso por ese dispositivo, se hace aparente en una especie de performance del interpelar o del formular cuestiones. Desde la orilla de los intentos de considerar la pregunta [acerca] del cuerpo en la filosofía del siglo XX, podemos comprender esta doble valencia si nos demoramos en el doble sentido del genitivo, esto es, en la pregunta *acerca* del cuerpo, acerca de lo que significa un cuerpo humano, lo que es por ejemplo en una perspectiva científica o cultural y cómo debe ser enunciado dentro de tal perspectiva; pero también la pregunta *del* cuerpo, esto es, la pregunta puesta por el cuerpo mismo, el cuestionar mismo que hace emerger la experiencia de la corporeidad, los límites de la comprensión pretemática y de la experiencia prelingüística en las que nos vemos arrojados en cuanto empezamos a ser cuestionados por el cuerpo mismo.

En el presente capítulo, se trata de deslindar algunos referentes o puntales para la pregunta por el cuerpo. No se trata de una resuelta propuesta de interpretación útil para fenómenos artísticos contemporáneos, ni de la aplicación feliz de algún concepto clave proporcionado por la fenomenología en un contexto artístico, ni siquiera de una definición provisional de lo que se quiera decir con la palabra “cuerpo”, que nos permita encontrar la luz en nuestros ilustrados esfuerzos de pensamiento. Sólo se trata de indicar el difícil campo de un problema y, a lo sumo, de proponer la estructura de una posible exploración.

¿Desde dónde obtener una adecuada orientación, entonces, para por lo menos exponer el problema no sólo del cuerpo, sino también del cuerpo en el arte contemporáneo, además desde la perspectiva fenomenológica? Al tratar de plantear estos asuntos, no puedo dejar de recordar esa hermosa expresión de Merce Cunningham al ser cuestionado por la pregunta ontológica por la danza. Decía Cunningham que nos encontramos allí como cuando tratamos de atrapar el agua con las manos, que por más que nos esforcemos en contener o mantener,

⁶⁰ Además del ya citado Ramírez, en la nota anterior, véanse Simón Marchán Fiz, *Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974): Epilogo sobre la sensibilidad postmoderna. Antología de escritos y manifiestos*, Editorial Akal, Madrid, 2010; y Anna María Guasch, *El arte último del siglo XX: del posminimalismo a lo multicultural*, Editorial Alianza, Madrid, 2001.

el agua siempre termina corriendo de nuestras manos... pero igualmente nos quedan mojadas las manos. En efecto, si el objeto de estudio es el cuerpo, inmediatamente parecería que no tendríamos problemas en ponernos de acuerdo en lo que designamos con tan común palabra y experiencia, casi tan común como la palabra “ser” o la expresión “ser humano”; sin embargo, si lo miramos con cuidado y si ponemos a prueba la inveterada confianza de nuestros conceptos, el cuerpo fisiológico, el cuerpo instrumental, el cuerpo contenedor, el cuerpo animado por el espíritu, el cuerpo social y el cuerpo político, sólo por mencionar unos pocos, no sólo muestran su incapacidad para dar cuenta justa y exhaustiva de lo que sea eso que llamamos “cuerpo”, sino que además empiezan a mediarse, requerirse, interponerse y ocluirse mutuamente, de manera que cualquier esperanza impaciente de claridad se desvanece necesariamente.

Así mismo, tratar de atrapar o tipificar en el singular la multiplicidad de fenómenos, prácticas y acontecimientos de lo que llamamos “arte contemporáneo”, así como la diversidad de recursos, perspectivas y exponentes de la llamada “fenomenología”, no sólo muestra una fundamental ingenuidad o una excesiva complejidad en la aproximación que aquí propongo, sino la absoluta incompetencia de un pensamiento que trate de nivelar la riqueza de los fenómenos y de nuestro encuentro con ellos en la pretendida unicidad de los conceptos.

2.1. La comparecencia del olvido activo del cuerpo: la configuración histórica de una imagen de cuerpo

Cesser d’être aimée, c’est devenir invisible.

Tu ne t’aperçois plus que j’ai un corps.

Marguerite Yourcenar, Feux

En el giro del siglo XX al XXI, el historiador Jacques Le Goff publicó, con Nicolas Truong, un necesario libro titulado *Una historia del cuerpo en la Edad Media* (2003). A manera de justificación de la temática, los autores se plantean la necesidad de proponer una historia del cuerpo, y en la Edad Media, porque ella constituye uno de los grandes olvidos del historiador. Dicen:

La historia tradicional [...] estaba desencarnada. Se interesaba por los hombres y, accesoriamente, por las mujeres. Pero casi siempre sin cuerpo. Como si la vida de éste se situara fuera del tiempo y del espacio, recluida en la inmovilidad presumida de la especie (Le Goff & Truong, 2005, pág. 11).

El problema que quiero esbozar a continuación, mediante la consideración de un ejemplo artístico⁶¹, es, por un lado, que las aproximaciones histórico-artística y estética de los fenómenos artísticos se alimentan y piden determinaciones filosóficas (si se quiere, ontológicas en el sentido de la pregunta por el modo de ser del cuerpo “representado”, pero también sobre el modo de ser de la obra como tal), y que, por otro lado, la historicidad misma del fenómeno cuerpo —así como del cuerpo representado y de la obra— pone en juego una retracción del ser mismo en la forma de un olvido activo. ¿Cómo acercarnos a este problema del cuerpo y de su olvido, no sólo en nuestra vida cotidiana, sino sobre todo en las disciplinas que se ocupan del ser humano? ¿Acaso si el discurso se toma la escena y la palabra y no deja comparecer a la obra y al cuerpo en la obra, justamente el fenómeno cuerpo se nos vuelva a fugar, a esconder, en una especie de travesura burlona que juguetea con el pensamiento? Antes de desplegar estas preguntas, es importante recordar y acotar un cierto sentido del olvido, ya señalado por Nietzsche (1988), en la Consideración Intempestiva sobre la historia, esto es, que el olvido es un poderío, es decir, que se da una dimensión activa y transitiva del olvido:

Un día el hombre le pregunta al animal: “¿Por qué no me hablas de tu felicidad y, en cambio, te limitas a mirarme?”. Y el animal quisiera responder y decir: “Eso pasa porque siempre olvido al punto lo que quería decir”—pero ya olvidó también esa respuesta y se calló: de suerte que el hombre se quedó asombrado.

Pero se asombró también de sí mismo por no poder aprender a olvidar y seguir dependiendo siempre del pasado: por muy lejos y muy rápido que corra, la cadena corre con él. Es un milagro: el instante, que en un suspiro viene y en un suspiro se va, surgiendo de la nada y desapareciendo en la nada, aún retorna, sin embargo, como fantasma y perturba el reposo de algún instante posterior,. Constantemente se desprende una hoja del libro del tiempo, se cae y se va flotando— y de pronto

⁶¹ No sólo en el sentido del “uso” de un caso o de una obra, como si se le estuviera torciendo el pescuezo para hacerla comparecer a favor de lo que desde la consideración filosófico estética se quiere afirmar; más bien, se trata de que la obra pone en obra (a través de huellas) un acontecimiento: justamente el del olvido del cuerpo fáctico e histórico. Ahora bien, su manera de hacer patente el olvido no es nombrándolo, sino justamente haciendo tácita el modo de ser propiamente histórico del cuerpo.

vuelve flotando, posándose en el regazo del hombre. Entonces éste dice “Me acuerdo” y envidia al animal que en seguida se olvida y ve cada instante morir de veras, volver a hundirse en la niebla y la noche y extinguirse para siempre (Nietzsche, 1988, págs. 56–57).

Mediante la consideración del siguiente caso artístico trataré de acceder, en primer lugar, al olvido activo puesto en marcha en la configuración histórica del cuerpo, no tanto como sustrato fisiológico, sino como acontecimiento en la representación, a través de la indicación de una imagen⁶² del indígena americano materializadas en grabados, a su vez estrechamente relacionados y provenientes de crónicas de viaje de los primeros visitantes europeos a América en los siglos XV y XVI⁶³. Con esto, quiero exponer y delimitar el problema de la producción e implantación de una representación, por parte de cronistas, ilustradores y grabadores europeos, del cuerpo aborígen, lo que podríamos llamar las imágenes del “indio”⁶⁴, y su correlativo “olvido” o invisibilización del fenómeno cuerpo mismo. No asumo aquí una perspectiva histórico–artística; más bien, tomo provecho de los estudios hechos en este punto por algunos relatos de la historia del arte (Quijano, Amodio, García, por ejemplo), con el propósito de atender filosóficamente al asunto del cuerpo, a su esencial rasgo de configuración histórica, para hacer aparente esa potencia activa de olvido que hace parte de la historia de las imágenes y de su poder configurador de la realidad misma, esto es, su importe ontológico. Para esto, es necesario hacer patentes algunos problemas estructurales propios del proceso de generación de las imágenes, por parte de los primeros conquistadores y visitantes del *Nuevo Mundo*, entre los que destacan: el grado de experiencia y conocimiento de la realidad efectiva, esto es, del referente originario del mundo

⁶² Hablo aquí solo de indicación de una imagen, toda vez que ésta no existe como objeto aislado y autónomo, sino como nodo dentro de una red de configuración de imágenes en un momento histórico, a través de la mutua mediación de distintas perspectivas, imagerías y tradiciones.

⁶³ Una versión previa de este aparte fue presentada y aceptada para publicación en la *Revista Kaypunku de Estudios Interdisciplinarios de Arte y Cultura* (<http://www.kaypunku.com/index.php/kaypunku/index>). Dato editorial pendiente.

⁶⁴ Con esta afirmación no se está sumiendo ni aceptando que tal proyección e implantación hayan sido garantía de una vida invariable y sin modificaciones de las imágenes del indio. La vida de las imágenes no es tan pasiva como para asegurar su inmediata absorción e interiorización, a pesar de reconocer el fenómeno que antes mencionábamos y que señalaba Fanon, el de la interiorización, por parte del dominado, de la imagen que construye el dominador. La vida de las imágenes es conflictiva y, hasta cierto punto, impredecible: es necesario considerar las transformaciones de las identidades negativas o impuestas en el proceso mismo de implantación. La supervivencia de prácticas religiosas, por ejemplo, llamadas “paganas” en medio de los esfuerzos de cristianización de los “indios”, desarrollará prácticas de clandestinidad, ilegalidad e hibridación, que “contaminarán” las imágenes mismas, así como, para nuestro caso, las experiencias, nociones y representaciones del cuerpo. Sin embargo, éste es un tema que no se desarrollará en este ensayo.

“descubierto”, que parecería muchas veces no compadecerse ni con los relatos de los diarios, las crónicas y las cartas; la presencia de una imaginería fantástica medieval, oriental y moderna (por ejemplo, la procedente de bestiarios medievales, de los relatos de Marco Polo, y las estigmatizaciones y tipificaciones propias del enfrentamiento de entonces entre españoles y moros), que actuaba como un lente que encuadraba y teñía de una cierta coloración ontológica la realidad misma a la que asistían estos primeros descubridores; los modos vigentes, al momento del arribo al *Nuevo Mundo*, de diferenciación de un “nosotros” europeo y de un otro aborigen, que terminarán por convertirlo en una imagen cambiante y vacilante entre el buen salvaje, el Adán americano, el caníbal, el pagano y el sirviente; y las concepciones y vivencias dominantes del cuerpo europeo, que servirán de rasero para construir la experiencia del otro y la proyección del cuerpo normativo (piénsese en la impresión ambigua que produjo la desnudez de los nativos, interpretada por alguna de las ópticas europeas como miseria, estado de inocencia, estado de salvajismo, hiperpotencialidad y continua disponibilidad sexual, así como otros rasgos corpóreos como la carencia de vello facial, el pelo negro y largo, la claridad de la piel [los primeros españoles esperaban encontrar nativos negros o amarillos, por su imaginario de Oriente y de los moros] y la pintura facial y corporal tanto en hombres como en mujeres amerindios).

Ahora bien, estos problemas estructurales del proceso de generación de imágenes se entremezclan con problemas metodológicos propios del proceso de deslinde del “corpus” que se analice, siempre que atendamos a la presencia del cuerpo en la representación. Es decir, la selección de conjuntos de imágenes del cuerpo que buscan responder a nuestra pregunta sobre la proveniencia de las imágenes del “indio”.

En efecto, en cuanto al soporte o medio artístico, contamos por lo menos con dos tipos de fuentes: por un lado, los documentos escritos (por ejemplo, crónicas y cartas, diarios de viaje), que, entre otros aspectos, revelan ya la preeminencia europea y occidental de lo escrito sobre otras formas de transmisión de memoria y cultura, como por ejemplo lo oral. Y, por otro lado, contamos con grabados, dibujos, pinturas, esculturas (lo cual, a su vez, ya muestra otro predominio propio de la visión europea y occidental de lo visual, de la imagen presente, sobre lo performativo, lo acontecimental, lo que sucede en el tiempo y en el espacio, como la danza). Según esto, otras prácticas de transmisión y conservación de la memoria no serán una fuente significativa ni para nosotros ni para los mismos cronistas que nos legaron una

imagen del pasado. Lo oral, lo fugaz, el lenguaje del cuerpo, el ritual performativo, no adquirieron una destacada dignidad en los renglones de las descripciones registradas, con el mismo estatus y cuidado que el tipo de relato discursivo, narrativo, racionalizado propio de la mirada y la memoria europea. Habrá que esperar al desarrollo de la etnografía (igualmente europea y occidental) para rescatar ese otro tipo inmaterial de fuente de memoria. Ahora bien, lamentarse por esto, acaso constituye un gesto metafísico de preguntarse por lo que es imposible de remontar y recuperar.

Respecto a la proveniencia de las imágenes, se trata de dibujos y de grabados, en su mayoría, de factura europea, que representan el mundo indígena tal y como éste se fue *develando poco a poco*. Con este énfasis, se busca rescatar el sentido de que este mundo y la realidad efectiva de la vida aborígena no se revelaron como un hecho dado, como algo cerrado y terminado, sino que se fue mostrando y desocultando poco a poco, en un proceso histórico de acomodados y reacomodados. Y, en tanto que proceso histórico, fue un proceso de interpretación, en el que el cuerpo se fue dando por lo menos de tres maneras: como cuerpo del buen salvaje, del caníbal y del pagano (no cristiano, pero también a veces como a-teo, como desprovisto de dios y por lo tanto de alma, como cuerpo animal). De esta manera, el cuerpo y su imagen son un proceso, no son estáticos, lo cual contrastará, como se alcanzó a señalar en la Introducción, con la concepción cartesiana del cuerpo como objeto dado que dominará la visión europea a partir del siglo XVII y que modelará indudablemente las experiencias y visiones del cuerpo posteriores, incluso las nuestras contemporáneas.

Finalmente, otro aspecto que hay que tener en cuenta en la consideración de las imágenes del “indio” a estudiar, es su proveniencia o nacionalidad, toda vez que no se puede manejar de manera indiferenciada “lo europeo” como si se tratase de una factura, unas variables estilísticas y una iconografía uniformes de la imagen de una comunidad homogénea. Como lo aborígena americano o lo afrodescendiente en los estudios antropológicos e históricos, lo europeo mismo no es un testimonio o una configuración histórica homogénea, y consecuentemente sus imágenes comportan la diversidad de su determinada proveniencia local o regional. Si bien es cierto que dominarán, en la construcción de la imagen del nativo, las facturas alemanas, italianas y de los Países Bajos, el proceso de “normalización” de la imagen del nativo elaborada por “el europeo” trasegará por los cambios y variaciones de las concepciones ya mencionadas del buen salvaje, el

caníbal, el pagano y el sirviente. A cada una de ellas, desde diversas variables locales, corresponderá la construcción de varios tipos visuales que poco a poco se irán normalizando⁶⁵.

Las anteriores consideraciones y explicitaciones de problemas en el planteamiento del asunto y de manejo de las fuentes, permiten plantear algunas condiciones paradójicas de la indagación. De manera muy sumaria, debemos también tener en cuenta algunas condiciones históricas que median el proceso de generación de las imágenes que queremos tratar aquí. Así, por ejemplo, es necesario tener presente la debilidad de España en el proceso de construcción de identidad a través de la producción de imágenes en pinturas, grabados y dibujos (García, 1990), toda vez que no le conviene participar, dadas las condiciones políticas del siglo XV, del proceso de definición del nombre y de la imagen del aborigen; el enorme peso de los “hechos erróneos” transmitidos por el “redescubrimiento” de América por parte de Américo Vespucio y su imagen difundida por el grabado de Theodor Galle, a partir del *Nova reperta* de Jan van der Straet, el cual otorgará el nombre al continente y validará y transmitirá la imagen dominante y genérica del aborigen como indio desnudo y antropófago. De esta manera, no sólo el nombre del continente es una exportación y designación europea, como es sabido, sino que además es un “error” en cuanto a la consideración del descubrimiento histórico del mismo; por otra parte, la imagen prototípica europea del indio americano, desnudo y antropófago, es igualmente otra exportación europea a América⁶⁶.

⁶⁵ En este punto, es necesario reconocer dos límites fundamentales de la presente indagación y del ejercicio de reconstruir la imagen del “indio”. Se trata, por un lado, del lugar que ocupan las imágenes aborígenes, esto es, los “originales” verbales y visuales, como *La nueva crónica y buen gobierno* de Felipe Guamán Poma de Ayala, de la primera mitad del siglo XVII, en la construcción de la imagen del “indio”. Y, por otro lado, quizá como el problema más difícil por aclarar, que ya hemos mencionado en dos oportunidades, el de la dinámica de imposición de las imágenes dominantes en punto a su dominio sobre las mismas imágenes nativas, es decir, que terminan por someter al colonizado y a la imagen de su cuerpo. Estos dos problemas habrán de desarrollarse en otro espacio.

⁶⁶ Este punto es muy valioso para la consideración de las perspectivas postcolonialistas. Insistimos en la importancia de la pregunta planteada por Frantz Fanon sobre cómo es el proceso mediante el cual el sometido interioriza la imagen proyectada por el sometedor, como el otro interioriza y adopta y proyecta su propia identidad desde la imagen que el otro elabora para él.



América, Theodor Galle a partir de Jan van der Straet, grabado en cobre
(Tomada de Gaudio, 2008, pág. xv).

Hay también una segunda consideración acerca del dominio del concepto de “raza” y de su facticidad, como noción determinante en la configuración y comprensión del otro americano. La noción de “raza” comporta una tendencia etnocentrista de las imágenes y testimonios de los descubridores (acaso una tendencia aún superviviente hoy) que termina por identificar al aborígen americano con el “indio”. La diferenciación racial y la adopción del criterio de raza para construir la imagen del otro, actuará como criterio fisiológico, pero también como determinante política y social para justificar la estratificación económica, política y social: por ejemplo, al identificar al aborígen con una raza salvaje o muy cercana a un estado de naturaleza, se justificará su sometimiento y cristianización, para fines económicos e ideológicos⁶⁷. El criterio racial estará en acción en los diferentes estadios de la configuración del otro, su imagen y su cuerpo: así, las primeras imágenes reportadas e inscritas por Colón y los primeros españoles, exhiben la fuerte influencia de mitos orientales

⁶⁷ Incluso la elaboración jerárquica de las artes, desde Durero (la danza de los simios) hasta Hegel (la danza de los aborígenes y de los “negros”, como expresión de su salvajismo), participa de la aplicación estética de esta noción.

en la configuración de imágenes del indio (el nombre mismo lo clasifica como nativo de las Indias), y la expectativa de Colón era encontrar hombres amarillos o negros; y la imagen que proyecta la Iglesia misionera está mediada por su imperativo de buscar nuevas almas, y al considerar al otro racialmente inferior, algunas veces como animal, justificará su empresa de cristianización. Pertenecer a una raza originaria, en estado de naturaleza y de inocencia, constituirá un rasgo esencial para producir un cuerpo adánico y, a la vez, animal; la inferioridad racial apoyará la idea de un cuerpo apolítico y del cuerpo como campo de la acción política europea (educación, aculturización, adiestramiento); la cercanía de una raza a la naturaleza y su consecuente manifestación como cuerpo desnudo, contribuirán a configurar o bien un cuerpo utópico, originario y angelical (la desnudez adánica), o bien, justamente por la desnudez y una concepción en la mentalidad civilizada cercana al cuerpo satánico o demónico, por su lujuria y expuesta genitalidad⁶⁸.

Ahora bien, como se mencionó en la “Introducción” (pág. 11) del presente texto, Aníbal Quijano ha destacado cuidadosamente la importancia que tiene el desarrollo de la noción y de la experiencia del no-cuerpo desde el socratismo, pasando por el cristianismo, hasta su realización en el *cogito* cartesiano. Efectivamente, el dualismo cartesiano importado a América, a partir del siglo XVII, es fundamental para dar cuenta de una cierta naturalización del cuerpo aborígen, en el sentido de la restricción cartesiana del cuerpo al mundo exterior, a lo sensible y a la res extensa, así como el predominio del alma, del cogito, de lo inmaterial o del no-cuerpo, desde el socratismo platónico y el cristianismo, hasta la constitución del sujeto moderno occidental europeo. En este punto, es importante, para efectos de la comprensión de la configuración histórica de las imágenes del “indio” americano así como de su cuerpo, explicitar el influjo del cristianismo en la configuración de esta imagen, dentro de la que propongo destacar por lo menos tres factores determinantes. En primer lugar, recordar que sobre el giro de los siglos XV y XVI, el cristianismo no sólo se encontraba en su fase inquisitorial, sino que ésta respondía, en parte, a los recientes conflictos de la cristiandad con los moros y los judíos. El descubrimiento del *Nuevo Mundo* y su conquista,

⁶⁸ Sobre la base de un hermoso testimonio aborígen, tan temprano como 1604, de un testamento de un indígena otomí de Amanalco, Serge Gruzinski destaca la temprana interiorización, por parte del indígena, de una identidad étnica y racial “exótica” y diferenciada del “nosotros” europeo, pero que asume su principio de determinación. Véase Gruzinski (1986). Este testimonio y el análisis del historiador subrayan la importancia del proceso de interiorización de la imagen del cuerpo y del nombre cargado de connotaciones raciales impuestos por el “nosotros” europeo.

plantearon a la Iglesia la promisoriosa empresa de cristianizar aquel otro contrapuesto al europeo, con la innegable ganancia de nuevas almas para los rebaños del Señor. No sólo como empresa espiritual, sino como nuevo campo de expansión territorial y de explotación de propiedades para la Iglesia, la cristianización del *Nuevo Mundo* constituía una oportunidad de fortalecimiento institucional.

En segundo lugar, y dentro del contexto de esta empresa de cristianización del *Nuevo Mundo*, es importante destacar las continuas ambigüedades y vacilaciones dentro de las cuales se tuvo que mantener la Iglesia en punto a la consideración de la “humanidad” asignable a los habitantes del *Nuevo Mundo*. La aporía con la que se encontró la Iglesia fue la de reconocer o no algún sistema de creencias o alguna dimensión espiritual en los nativos americanos: de no hacerlo, se justificaba irrestrictamente su tratamiento como animales disponibles, sometibles y manejables; de no hacerlo, la empresa de cristianizar o de convertir a la fe católica sería imposible por no reconocer en ellos traza alguna de humanidad, siendo la religión o la creencia en lo espiritual una de los rasgos esencialistas que definían la humanidad. La historia del cristianismo y de la institución del catolicismo en el *Nuevo Mundo* se complejizará en la contratensionalidad de estos polos.

Y, finalmente, la empresa de la evangelización del *Nuevo Mundo* tendrá un efecto casi unilateralmente represivo de los sistemas de creencias nativos. Es improbable que en la historia prehispánica los nativos americanos no hayan experimentado ya la confrontación no sólo de distintos pueblos e imperios, sino también de sistemas diversos y divergentes de creencias. Sin embargo, ninguno de los sistemas preexistentes se planteaba como el único posible, el único verdadero y legítimo. De la misma manera que la racionalidad occidental se caracteriza por su unilateralidad en cuanto al derecho y legitimidad de ser el acceso privilegiado y correcto a la realidad, así mismo la ideología del cristianismo se suma a la pretensión represiva de ser el único, correcto y verdadero sistema de creencias. Su encuentro con las tradiciones espirituales nativas difícilmente estableció un diálogo y, más bien, comportó o bien un exterminio de tales tradiciones o bien su paso hacia formas clandestinas de existencia.

Ahora, sobre la explicitación de estas mediaciones históricas, que involucran aspectos filosóficos, doctrinarios, metafísicos, pero también técnicos artísticos (como el reciente desarrollo del grabado sobre matriz metálica y no de madera) e histórico-artísticos, quiero

tratar de integrar lo planteado tan extensamente en una de las imágenes emblemáticas que se ofrece al hombre europeo y posteriormente a las colonias americanas como resumen de la identidad de sí y la alteridad subordinada del otro. Se trata de un famoso grabado de Theodor Galle, a partir del *Nova reperta* de Jan van der Straet. Los “errores” consagrados por la imagen del “redescubrimiento” de América por parte de Américo Vespucio de alguna manera fijarán la imagen del nativo americano y validará y transmitirá la imagen dominante y genérica del aborígen como indio desnudo, antropófago y disponible, lo que a su vez materializa y hace visible una comprensión y experiencia del cuerpo moderno europeo, y fija como horizonte de sentido histórico un punto de referencia incluso para nuestra actual comprensión del mismo.

La imagen de Vespucio también una concepción del “nosotros” europeo, incluso de corporeidad civilizada y subordinada a la racionalidad y la cultura: el predominio de la figura masculina, que avanza, armado con la espada, que es el dominio del poder militar y la metalurgia, con el vestido de la cultura que cubre la desnudez natural y que hace indefenso al individuo, con el astrolabio de la comprensión y dominio racionales del mundo. Al frente, la mujer/naturaleza que es América, acostada e incorporándose acaso sorprendida por una especie de despertar y que, por su posición, desnudez y género, se ofrece al hombre europeo. Aquí se encuentra en juego “un código para la percepción y construcción del Otro” (Amodio, 1993, p. 42), que en texto e imagen valida y justifica el dominio, la conquista y la posesión del otro.

Además de reconocer un transcurso histórico, un decurso temporal en la configuración de la imagen del “indio” americano —y aquí la imagen es la cosa misma, pues hace aparecer al ser humano, a ese otro del europeo, como un *factum*, sin reconocer que ese *factum* es de hecho una imagen y una configuración histórica— ¿qué potencias del olvido están en acción? ¿es el olvido no sólo un lapso, un descuido, sino una potencia activa que configura y transfigura la realidad? Son preguntas y opciones acaso obvias, pero en su marcha histórica demuestran su poder nivelador y avasallador, lo cual justamente nos impone la tarea de pensarlas. Con esto, sólo quiero indicar un sentido de la temporalidad propia del cuerpo del ser humano, materializada en la historicidad de su representación y en el proceso de su incorporación en una visión de mundo.

2.2. La desmaterialización y la desobjetivación del cuerpo a través de la experiencia de la obra de arte

Las dos palabras que le dan nombre al presente intertítulo provienen de dos reflexiones que, si bien distanciadas en sus contextos académicos y en sus objetos de estudio⁶⁹, comparten el motivo crítico de algunos fenómenos y prácticas del arte del siglo XX respecto a la polaridad sujeto/objeto heredada de la metafísica cartesiana. Y su desarrollo parte del evento y de la consideración de una obra del artista payanés Óscar Muñoz, conocida con el título de *Aliento*, cuya cercanía puede dar orientación para tratar de exponer algunas cuestiones que atienden al modo de ser del cuerpo, no sólo como objeto de la representación del arte, sino ante todo como asunto ineludible del preguntar pensante por el ser humano⁷⁰ desde la perspectiva fenomenológica.

Me permito traer a la cercanía la obra de Muñoz por la manera transparente como hace aparecer la cuestión del cuerpo o, mejor aún, el cuerpo como fuente de pregunta en la dirección que he querido asumir en esta indagación. porque en su ser instalada y expuesta, no sólo pone un “objeto” en el espacio museal, sino principalmente hace que la imagen referente al cuerpo, a través de su peculiar acontecer y a través de una serie de recursos y maneras de proceder artísticas, eleve unas preguntas sobre el cuerpo como objeto o como presencia.

⁶⁹ La primera, de Lucy Lippard —pero también de Gottfried Boehm—, en su *Seis años: la desmaterialización [dematerialization] del objeto artístico de 1966 a 1972*, en donde se ocupa principalmente del arte conceptual y del arte *minimal*; y la segunda, de Dieter Jähnig, quien, a partir de la conferencia “El origen de la obra de arte”, elabora una lectura de Brancusi y Giacometti particularmente, como instancias de lo no-objetual [Ungegenständliches] (Jähnig, 2004, pp. 121 y ss.) a partir la contraposición entre representación de objetos e instalación de mundo.

⁷⁰ De ninguna manera pretendo ignorar las lecturas interpretativas histórico-artísticas, como las señaladas por Malagón-Kurka (2010, particularmente pp. 122 y ss.). Más bien, trato de leer el motivo inmediato e inmanente del encuentro con la obra, un poco al estilo de la lectura de Jaime Humberto Borja (en Museo de Arte del Banco de la República, 2011, pág. 88). Por supuesto, no son dos tipos de lectura o aproximación a la obra tan diferenciados y distantes: de hecho, la referencia en ambos casos a la desaparición, la fragilidad y la invisibilidad de la vida humana, hace referencia a nuestra particular historia de violencia. Así mismo, ambas aproximaciones destacan el sentido más fenomenológico del aparecer, de lo instantáneo, de lo procesual. Quizá, retomando las palabras de Luis Ospina citadas por Malagón-Kurka (2010, pág. 126), si *Aliento* es “un reflejo de lo que profundamente somos”, no lo es sólo por la coyuntura social y política de nuestra historia situada, sino ante todo por nuestra facticidad de seres arrojados en el mundo en el compromiso de unos con otros en nuestro tener que ver cotidiano con las cosas.

Respecto a *Aliento*, baste con recordar que es una serie de discos de acero inoxidable, montados, en octubre de 1997, sobre la pared a la altura del espectador, tratados de tal manera (serigrafía de grasa, según Borja, en Museo de Arte del Banco de la República, 2011, pág. 88) que, cuando el espectador se acerca y sopla su aliento sobre el disco, se forma una imagen para luego desaparecer, una imagen de personas desconocidas, muertas y/o desaparecidas, fijadas en fotografías del pasado. Por ahora, mantengamos este acontecimiento de la imagen en nuestra memoria.



Aliento, Óscar Muñoz

Fotografía tomada de <http://www.riorevuelto.net/2006/05/scar-muoz-disolvencia-y-fantasmagoras.html>, consultado el 5 de diciembre de 2016

Por otra parte, como lo ha manifestado Muñoz en algunas entrevistas⁷¹ al referirse a los procedimientos y materiales que pone en su obra, la desmaterialización o desobjetivación que se pone en marcha no es una situación meramente colateral de los medios o soportes de que echa mano —es decir, agua, carbón, aire ambiente, por mencionar algunos— ni de la

⁷¹ Cfr., por ejemplo, Garzón, 2005, pág. 46 y ss.

necesaria intervención de los espectadores —a través de su aliento, de la vibración de pasos, de sus soplos o la manipulación sobre las superficies de agua—. De hecho, dentro del proceso de la poética de Muñoz, uno de los acicates en su desarrollo de sus propuestas ha sido justamente el de la disolución de la frontera entre espectadores, obra y construcción de sentido, y esta disolución lo ha llevado a la llamada “desmaterialización” de su obra, que se constituye como el acontecer mismo de su arte.

En la búsqueda por interpelar e involucrar al espectador (ya aquí hablar de espectador es algo artificial), Muñoz tiende a desestructurar la obra como objeto terminado y controlado por el hacedor o por el artista, para configurarse en su oportunidad de significación en el encuentro y mutua mediación con el espectador. Por otra parte, la desmaterialización no es una simple indicación metafórica de la fugacidad del material o de la vida, o una reiteración del carácter matérico de la obra a través de su puesta en riesgo de desaparición. Más bien, es una reflexión sobre el sentido mismo del material, sobre nuestra imposibilidad de disponer sobre él.

Pero, ¿qué es lo que se muestra en esa desmaterialización? Quizá esta manera defectiva y negativa de hablar es ya, de principio, inadecuada y desorientadora. ¿Qué es lo que pasa con la “materia” en la obra de Muñoz? ¿Desaparece como en una especie de truco mágico? Sí y no. Sí desaparece la materia como recurso disponible. No, no desaparece la materia como aquél límite que se contrapone a todo el despliegue de lo humano, pero que a la vez constituye su base. Quizá lo que desaparece es la posibilidad y la pretensión de instrumentalización, de manipulación, de disponibilidad irrestricta de la materia, esto es, del agua, del aire, del carbón, del aliento, de la luz, en otras palabras, de la materia, en otras palabras, de la naturaleza. Muñoz no termina, no concluye y cierra la obra, como si se tratara de un proyecto prefigurado, controlado y cumplido. Ni la obra ni su material terminan con la acción y la voluntad del artista, ni se reducen a la mera exhibición de algunos gramos de polvo de carbón, de algunos decilitros de agua, o algunas moléculas de aire inhalado y exhalado.

El material es, en la obra de Muñoz, también el tiempo, el discurrir del tiempo, aquello que se muestra en la formación y desaparición de la imagen en el espejo, es la imagen que se reintegra y que se desintegra, es el calor ambiental, es el paso apurado o pausado del espectador cómplice, es también sus voces.

Ahora bien, ¿por qué abundan tanto las referencias a los rostros y al cuerpo en la obra de Muñoz, por qué los torsos, los cuerpos velados, las manos, los pies? ¿Hay algún vínculo entre su reflexión plástica sobre el material y la temporalidad, y nuestros cuerpos, el de los cuerpos que se hacen imagen en su obra, y nuestros cuerpos de espectadores que los asistimos? Así como se desdibujan las fronteras entre el acontecer de la obra y la distancia contemplativa del espectador, ¿se desdibuja también esa contraposición de unos y otros cuerpos? ¿Y cómo son los límites, las fronteras, la materialidad, la mediación mutua de esos diversos cuerpos? ¿No hemos hecho ya acaso de nuestros cuerpos una materia disponible, un “recurso humano” instrumental, sobre el cual ni siquiera vale la pena preguntar, porque es obvio que todos tenemos un cuerpo, y vamos al médico dispuestos a tenderlo como objeto (como decía César Vallejo)?

2.3. Esbozos para la elaboración de la pregunta por el cuerpo en el pensamiento de Heidegger

El hombre no tiene ningún cuerpo ni es cuerpo alguno, sino que vive su propio cuerpo–vivo. El hombre vive en tanto habita corporalmente y, de esta manera, está introducido en lo abierto del espacio, y mediante este estar ingresado de antemano ya se mantiene en relación con los congéneres y con las cosas⁷².

Martin Heidegger, “Observaciones relativas al arte – la plástica – el espacio”

En esta aparte del presente capítulo, quisiera detenerme en el planteamiento y en la enunciación del problema del cuerpo en el pensamiento de Martin Heidegger, como un aporte a la reflexión filosófica acerca del cuerpo, tanto con motivo y para su aparecer en los fenómenos y prácticas artísticos, como un problema con derecho propio en la cultura y en nuestra contemporaneidad. Como he señalado, la destacada presencia del cuerpo no solo en la cultura y en la sociedad del último siglo, sino también en las formas que ha adquirido su mismo arte, ha sido atestiguada por una enorme profusión discursiva académica sobre el

⁷² “Der Mensch hat keinen Körper und ist kein Körper, sondern er lebt seinen Leib. Der Mensch lebt, indem er leibt [“Leiben”? *Aufenthalt* in der Welt] und so in das Offene des Raumes eingelassen ist und durch dieses Sicheinlassen im Vorhinein schon im Verhältnis zu den Mitmenschen und den Dingen sich aufhält” (Heidegger, 2003, pp.82y 83. Como en otros casos, la traducción de base a sido la de la traducción al castellano, pero se ha modificado y contrastado teniendo en cuentas la edición canónica de la obra de Heidegger y las traducciones disponibles al inglés y al francés).

cuerpo. Me arriesgaría a decir que, acaso con un signo si no contrario sí al menos distintivo, el otro momento de una tal preocupación por el cuerpo pudo haberse dado en las prácticas de sí que rastreara Foucault, en su *Historia de la sexualidad*, en el mundo greco-romano; en la imaginería y simbología del cuerpo en los padres de la Iglesia, particularmente, en la compleja disputa entre Orígenes y Plotino; y en la excedencia barroca que hacía imposible una reducción, un dominio y control del cuerpo en la idea pura del espíritu.

Ahora bien, la búsqueda y el rastreo de indicaciones acerca del cuerpo en el pensamiento de Heidegger, atienden, como se señaló en la “Introducción” a la necesidad ya señalada por David Le Breton y Amelia Jones, desde las distintas perspectivas de la sociología y la historia y la teoría del arte, de que se renueve la pregunta ontológica por el cuerpo justamente sobre ese trasfondo de enorme productividad académica. Por otra parte, atienden a la constatación de que la fenomenología se encuentra a la base del “giro corporal” —por lo menos en la versión de Maxine Sheets–Johnstone⁷³—, e incluso a cierta testarudez por encontrar motivos de pensamiento en la pregunta por el sentido de ser y en la indagación sobre el enigma del arte en Heidegger, y su necesaria relación con el *Dasein* y su corporeidad. Así las cosas, este aporte, por improbable que incluso parezca, se mantiene en el tono de las preguntas y de los tanteos o de los intentos.

Éste es quizá el punto para mostrar la correlación entre la indagación acerca de la espacialidad y la pregunta por el cuerpo, pues —aunque escasas— las menciones a lo corpóreo en *Ser y tiempo* ya acusan la necesidad de pensar estos dos asuntos en estrecha relación. En efecto,

[...] el *Dasein* tiene, él mismo, su propia manera de “ser- en- el- espacio”, la cual, sin embargo, sólo es posible, por su parte, sobre la base del ser- en- el- mundo en cuanto tal. El “ser- en” tampoco puede, por consiguiente, ser ontológicamente aclarado mediante una caracterización óptica, de modo que se pudiera decir, por ejemplo: el “ser en” un mundo es una propiedad espiritual, y la “espacialidad” del hombre es un modo de ser derivado de su corporalidad [Leiblichkeit], la que a su vez está siempre “fundada” en la corporeidad física [Körperlichkeit]. Al decir esto, volvemos a encontrar un “ser ante los ojos juntas” una cosa espiritual así constituida y una cosa corpórea; con lo que el ser mismo del ente así compuesto viene a quedar enteramente oscuro. Sólo la comprensión del ser- en- el- mundo

⁷³ Aunque tanto expresamente en sus escritos, como en comunicaciones privadas sostenidas con Sheets–Johnstone, esta autora destacado y optado por una prevalencia de una relectura de Edmund Husserl, por sobre Heidegger y Merleau–Ponty.

como estructura esencial del *Dasein* hace posible la intelección de la espacialidad existencial del *Dasein*. Esta intelección nos libra de la ceguera respecto de esta estructura, o de eliminarla de antemano, una eliminación que no está motivada ontológicamente, aunque sí “metafísicamente”, en la ingenua opinión de que el hombre es en primer lugar una cosa espiritual, que luego queda confinada “a” un espacio [“in” einen Raum] (Heidegger, 2009, pp. 77–78).

En esta parte del presente capítulo, quisiera detenerme en el planteamiento del problema del cuerpo en el pensamiento de Martin Heidegger, y soy consciente de que se requieren algunas palabras de justificación, sobre todo porque el tema como tal no tiene un desarrollo explícito aparente en la obra de Heidegger, e incluso la crítica feminista a su analítica existencial del *Dasein* justamente suele destacar esta ausencia, ligada a la indiferencia de Heidegger acerca de la variable de género como estructura existencial. En el prólogo a los protocolos de los seminarios de Zollikon, dice el Dr. Medard Boss:

Heidegger vio la posibilidad de que sus intuiciones filosóficas no permanecieran inmóviles en las aulas de los filósofos, sino que pudieran beneficiar a mucha más gente, sobre todo gente que necesitara ayuda...

Con su actitud frente a nuestro círculo de Zollikon demostró que no solamente sabía decir y escribir de la forma suprema de proximidad, sino que él también estaba dispuesto a vivirla de manera ejemplar. Él ejemplificaba el cuidado desinteresado y amoroso que se anticipa al otro ser humano, retornándole la posibilidad de su propia libertad... (Heidegger, 2007, pp. 14 y 15; xii y xiii).

Con esta mención sólo quiero insistir en la idea de que pensar el asunto del arte y lo estético no es una digresión disciplinar especializada, sino que tiene que ver con el complejo entero de lo que llamamos vida. En sus relaciones se juegan y se caracterizan lo que consideremos como la acción política, la amplitud de la libertad y de las opciones vitales, el comportamiento con los otros y con el medio ambiente, por mencionar algunos casos. La reflexión “metafísica” del filósofo, particularmente del fenomenólogo y del hermeneuta, no es un divertimento teórico, sino que comporta un compromiso con lo otro.

Ahora bien, se podría objetar, con bastante fundamento, la improcedencia de esta propuesta de pensamiento, recordando y destacando el hecho de que en la obra de Martin Heidegger parece no haber un tratamiento declarado y extenso del problema del cuerpo. En efecto, a este respecto se podría recordar la declaración expresa de Heidegger en su análisis de la espacialidad del ser-en-el-mundo en *Ser y tiempo* (§ 23), en donde, luego de reflexionar sobre el carácter vivido de nuestro ser espaciales

en el mundo circundante en términos del des-alejamiento, de la direccionalidad y de la orientación, afirma que “la espacialización del ser-ahí en su ‘corporalidad’ [Leiblichkeit]... implica una problemática propia que no ha de ser tratada aquí...” (loc. cit.).

Por otra parte, respecto a la posibilidad de pensar, desde una perspectiva heideggeriana, el cuerpo en el arte contemporáneo, también se podría objetar que Heidegger, si bien plantea reflexiones y preguntas determinantes para la posibilidad de hacer sentido sobre el arte en el siglo XX, no parece proporcionar mayores indicaciones —ni en cuanto a sus ejemplos artísticos ni en cuanto a las temáticas hoy presuntuosamente destacadas dentro de los circuitos institucionales y de mercado del arte— sobre la “aplicabilidad” o pertinencia de su reflexión sobre el arte para el caso particular contemporáneo y, mucho menos, para pensar el lugar que la corporeidad ocuparía en tal contexto. Por supuesto, son múltiples las preguntas y las indagaciones: la pertinencia de la reflexión de Heidegger, su relación y posibilidades aclaratorias para el arte del siglo XX (recuérdese el valioso volumen de Petzet que hemos revisitado), las pretensiones de claridad del arte sobre su mismo modo de configuración contemporánea, así como sobre su misma denominación de “contemporáneo”.

Para plantear un contexto de referencia para nuestra discusión, recordemos tres experiencias del cuerpo en la historia del problema que son particularmente iluminadoras para el presente planteamiento, y para obtener orientaciones a partir de ellas: la experiencia del cuerpo a partir de la “Meditación segunda” de las *Meditaciones Metafísicas*, de Descartes; el planteamiento del cuerpo a partir de la comprensión del ser-ahí como ser-en-el-mundo, en *Ser y tiempo*, de Heidegger; y algunas reflexiones que nos vienen de los seminarios de Zollikon. En primer lugar, Descartes, en su famosa descripción de su comprensión de “cuerpo”, en la segunda de sus *Meditaciones Metafísicas*, que lleva por subtítulo “De la naturaleza del espíritu humano; y que es más fácil de conocer que el cuerpo”:

Por cuerpo entiendo aquello susceptible de ser determinado por una figura, circunscrito por un lugar, ocupando un espacio en forma tal que excluya de éste cualquier otro cuerpo; es perceptible mediante el tacto, la vista, el oído, el gusto o el olfato, y se mueve de diversas maneras, si bien no lo hace por sí mismo, sino por algún otro que lo impulsa.

Así, decimos que *tenemos* cuerpo, que el cuerpo *media* nuestras *relaciones* con el *mundo*, que el cuerpo es fuente u objeto de placer, dolor, sujeto y objeto de sensaciones, contenedor de algún sujeto controlador. Ahora bien, si *ser corpóreo* no se identifica sólo con *tener* un cuerpo, por lo menos debemos enfrentar un punto de partida paradójico: a pesar de nuestro inmediato ser cuerpo, a pesar de la inmediatez de nuestra atracción corpórea por nuestros propios cuerpos y/o por el cuerpo de los otros, de la misma manera éste parece eludirnos con insistencia. A este punto, recordemos un

hermoso texto de Heidegger, proveniente de *Los problemas fundamentales de la fenomenología*, en el que se refiere a esta condición elusiva, esta vez del mundo que somos en cada caso:

Nuestra vida es nuestro mundo—y es tal, que rara vez lo contemplamos o lo examinamos; siempre estamos ocupados en algo (“dabei sind”), aunque muy inconspicua y ocultamente: estamos “cautivos”, “repelidos”, “disfrutando”, “resignados” [...] Y nuestra vida es *vida* en cuanto vive en un mundo (Heidegger, 2000a, pp. 33 y ss.).

Por decirlo de alguna manera, no tenemos que ir a buscar el cuerpo más allá de nosotros, ni buscar un cuerpo ejemplar, para referirnos a él; y, sin embargo, porque siempre estamos en el mundo ocupados en algo, quizá el cuerpo es lo más alejado y lo más problemático para pensar sus límites, sus modos de ser, sus comportamiento con las cosas, con los demás, con el mundo, con la casa, con la ciudad, con la naturaleza. Porque nos dedicamos “en cuerpo y alma” a algo, como involucrarnos en el pensamiento de estos complejos asuntos, mi cuerpo se absorbe en algo otro (la estructura del texto, la preocupación por su comprensibilidad y sentido, un problema), y olvido mi cuerpo, y él, amable, no exige mi atención momentáneamente⁷⁴.

Con estas observaciones sólo quiero señalar que aún nos quedan por pensar nuestras precomprensiones del cuerpo, de nuestros cuerpos, de mi cuerpo, de lo que queremos decir con las palabras “nuestros”, “mi”, así como cuando decimos que estamos “en” un lugar u ocupados “en” algo. ¿Acaso ocupamos espacios previamente dados, con nuestros cuerpos, y éstos a su vez comprendidos como contenedores del yo, serían como objetos contenedores de la conciencia? El “asunto” del “cuerpo” no se refiere sólo a un objeto de reflexión o a un soporte o material de creación artística; ante todo en su inminente presencia, es decir, en su carácter elusivo por su inevitable proximidad o, más bien, encarnación, es quizá una experiencia límite, tan límite como la experiencia del pensamiento del ser mismo, es aquello que se muestra en su ocultamiento, en su retraerse, que nos puede alistar la mirada para hacer justicia a nuestra manera de dar cuenta, por supuesto, del cuerpo en el arte, en el pensamiento, pero también del espacio, de su relación con la experiencia del tiempo, y de aquello que llamamos naturaleza.

Decir una obviedad como que “mi cuerpo está o es aquí”, comporta por lo menos un haz de preguntas muy estimulante para el pensar. A la pregunta de la relación entre el espacio y el cuerpo, Heidegger planteará, en dos reflexiones fundantes sobre el espacio y el cuerpo, dos perspectivas: una

⁷⁴ Vale la pena insistir en que, en lenguaje heideggeriano, parecería que así como nos olvidamos del Ser en la tradición metafísica occidental, así mismo nos olvidamos del cuerpo. ¿Acaso son dos fronteras destacadas de nuestras vidas: el olvido del ser, para el pensamiento, y el olvido del cuerpo, para nuestra sensibilidad? ¿Fronteras para el pensamiento y para el arte?

en *Ser y tiempo* y la otra en los *Seminarios de Zollikon*, que aquí sólo a manera de indicación de un camino y un derrotero, citamos a manera de contraste y mutua relación. En efecto, encontramos en el tratado de 1927 lo siguiente:

...debemos recordar la manera como el *Dasein* es espacial. El *Dasein* sólo podrá *ser* espacial en cuanto cuidado, es decir, en cuanto existir fáctico cadente. Negativamente, esto significa que el *Dasein* jamás está- ahí en el espacio, ni tan siquiera de (368) un modo inmediato. El *Dasein* no ocupa una parte del espacio a la manera de una cosa real o de un útil, de tal suerte que sus límites, en relación con el espacio que lo rodea, sólo fuesen una determinación espacial del espacio mismo. El *Dasein* ocupa espacio en el sentido de que toma posesión de él. De ningún modo está solamente presente en el trozo de espacio que ocupa su cuerpo. Existiendo, ya ha dispuesto y ordenado siempre un espacio donde moverse. Cada vez determina su sitio propio volviendo desde el espacio ordenado hacia el “lugar” que ha reservado para sí. Para poder decir que el *Dasein* está- ahí en un punto en el espacio, tendríamos que empezar por *concebirlo* de un modo ontológicamente inadecuado. La diferencia entre la “espacialidad” de una cosa extensa y la del *Dasein* no consiste tampoco en el hecho de que el *Dasein* tenga *conocimiento* del espacio; porque la toma de posesión del espacio no se identifica con una “representación” de lo espacial, sino que, por el contrario, esta última presupone a aquélla. La espacialidad del *Dasein* tampoco se debe interpretar como una imperfección inherente a la existencia en virtud de la fatal conexión del espíritu con un cuerpo”. Por el contrario, el *Dasein* puede tener una espacialidad esencialmente imposible para una cosa extensa por el hecho de que es “espiritual”, y *sólo por ello* (Heidegger, pp. 367-368.)

Y como si se tratara efectivamente de un bajo continuo que recorriera su pensamiento durante varias décadas, Heidegger retoma aquello que queda reservado en la obra de 1927, en los *Seminarios de Zollikon*, pero en la tonalidad y la forma del preguntar insistente, así:

[¿Cómo se relaciona fenomenológicamente el cuerpo y el aquí del espacio? ¿Acaso basta con decir: “Aquí es donde está mi cuerpo”?] Pero mi cuerpo no se identifica con el aquí. ¿Dónde está mi cuerpo? ¿Cómo determinamos el aquí? ¿Dónde estoy yo? ¿Dónde están ustedes? ¿Con qué grandes y difíciles preguntas estamos lidiando aquí?... Obviamente estamos lidiando con la pregunta por cómo se relaciona el cuerpo y el espacio. Obviamente, el cuerpo se relaciona con el espacio de una manera totalmente diferente a la manera en que, por ejemplo, se relaciona una silla aquí presente en el espacio. El cuerpo ocupa (takes up, incorpora, emprende, asume, consuma) espacio. ¿Se distingue del espacio? ¿Dónde están los límites del cuerpo? ¿Dónde concluye o termina el cuerpo? (Heidegger, *Seminarios Zollikon*, pg. 110, esp. 131–132, sesión del 11 de mayo de 1965).

Pero volvamos a la determinación de las indicaciones y las posibles contribuciones del pensamiento de Heidegger sobre el cuerpo⁷⁵. Desde 1936–7, en sus conferencias sobre Nietzsche, Heidegger empieza a explorar el problema de la dominante interpretación naturalista del cuerpo humano:

No “tenemos” un cuerpo a la manera como cargamos un cuchillo en su funda. El cuerpo no es ni un cuerpo natural que meramente nos acompañe y que podamos establecer, expresamente o no, como algo “a la mano”. No “tenemos” un cuerpo; más bien, “somos” corpóreamente (corpórea–vivencialmente)... Nuestro ser corpóreo es esencialmente diferente a un ser dotado de un organismo. La mayor parte de lo que sabemos a partir de las ciencias naturales acerca del cuerpo y la manera en que se corporeiza son especificaciones basadas en la mala interpretación establecida del cuerpo como mero cuerpo natural (Heidegger, pp. 98 y ss.).

Como ya mencionamos antes, si bien hay que reconocer que en la obra maestra de Heidegger, *Ser y tiempo*, no hay un reconocimiento acerca del cuerpo existencialmente comprendido [*Leib*] que negocie pre–reflexivamente su camino por el mundo, un cuerpo que esté ya orientado en términos de direccionalidad en la medida en que alcance y enfrente a los diferentes útiles y a los otros seres humanos que salen al paso día a día, sí hay que reconocer que Heidegger pretende socavar algunos presupuestos del pensamiento metafísico occidental respecto a la manera de pensar no sólo la pregunta muy especializada sobre el Ser, sino también sobre el ser humano y su ser–en–el–mundo.

Ahora bien, una de las motivaciones de *Ser y tiempo* es socavar un presupuesto de la filosofía occidental, vigente desde Platón y que obtiene su formulación moderna en Descartes: el presupuesto de la “ontología de la sustancia”, esto es, la perspectiva según la cual el ser de cualquier cosa existente debe ser comprendido en términos de alguna sustancia de algún tipo, y tal sustancia se refiere a algo que perdura o permanece idéntica a través de cualquier cambio de sus propiedades. La sustancia es la “materia” básica, elemental, el ser de lo que es, el “qué” que es constitutivo o esencial a todo lo existente en tanto que existente.

Como es sabido, esta ontología de la sustancia tomó su forma moderna definitiva con la bifurcación en el pensamiento cartesiano entre la sustancia pensante (*res cogitans*) o la mente, y la sustancia extensa (*res extensa*) o el cuerpo. Y la imagen dominante del cuerpo que heredamos de la tradición cartesiana sólo puede entenderse en términos de su oposición a la mente: es una sustancia

⁷⁵ Me apoyo enormemente en este punto en el artículo de Kevin A. Aho, “The missing dialogue between Heidegger and Merleau–Ponty: On the importance of the Zollikon Seminars”, publicado en *Body&Society*, Vol. 11(2), 1–23, 2005.

material que tiene diversas cualidades esenciales. Primero, el cuerpo ocupa un lugar particular en un espacio contenedor; así el cuerpo tiene límites determinados y sólo puede estar en un lugar a la vez, “aquí y no allí”. Segundo, el cuerpo tiene medidas observables, cuantificables, en términos de masa, forma, tamaño y movimiento. Tercero, el cuerpo es considerado como un objeto en el sentido latino de *ob-jectum*, algo que está dispuesto de antemano y re-presentado por el sujeto teorizante.

Ante esta perspectiva cartesiana, la tarea de Heidegger no busca indagar por el carácter objetivo, ni material, ni cósmico del ser humano. Más bien, se plantea como una crítica a la supuesta originariedad de esta determinación cartesiana del ser humano, del mundo, de la realidad y de la verdad. Heidegger quiere llamar nuestra atención hacia la actividad media y ordinaria de la existencia humana que subyace y que hace posible cualquier intento de teorización. Para Heidegger, nosotros estamos “siempre ya” (*immer schon*, un frecuente giro de lenguaje utilizado para indicar la facticidad de la existencia) arrojados en un mundo socio-histórico compartido (pero no a la manera teórica de las disciplinas de la sociología ni de la historia), y en el curso de nuestras vidas cotidianas no hay una relación de interior/exterior, no hay intenciones mentales subjetivas que afecten a un mundo independiente material de objetos, ni ningún sentido que yazca embozado tras las apariencias. El análisis de Heidegger de la actividad cotidiana muestra que en el flujo de la vida ordinaria no somos sujetos teóricamente contrapuestos y que dispongamos de objetos; más bien, en tanto que ser-en-el-mundo, somos *ex-táticos*: estamos arrojados fuera de nosotros mismos porque desde un principio estamos entrelazados con las cosas y los demás en términos de una “familiaridad” tácita y práctica dentro de un mundo abierto y público.

Así, Heidegger se distancia de la tradición filosófica metafísica al referirse al ser humano no en términos de *un* ente, una mente auto-enclaustrada o un cuerpo material limitado y contenedor, sino como *Dasein*: un *modo de ser* tonal, auto-interpretante y comprensor.

En el § 23 de *Ser y tiempo*, Heidegger recuerda que es un error interpretar el ser-en del *Dasein* en términos de *un* ser localizado en un lugar particular. Mi lugar no debe entenderse como una posición espacial estática que ocupe actualmente. Más bien, se debe entender en términos de mi estar ocupado existencial con las cosas “a la mano”, cosas que “me acerco (de las que echo mano)” en mis actividades cotidianas. Dice Heidegger, y citamos extensamente:

...el *Dasein* está “en” el mundo en el sentido del ocupado y familiar habérselas con lo que comparece dentro del mundo. Y, por consiguiente, si la espacialidad le corresponde en alguna forma, será únicamente sobre la base de este estar-en...

A través de sus caminos, el *Dasein* no recorre una distancia espacial como una cosa corpórea que está-ahí, no “devora kilómetros”; acercamiento y des-alejación son cada vez un estar vertido en ocupación a lo cercano y des-alejado. Un camino “objetivamente” largo puede ser más corto que otro

“objetivamente” muy corto, que es tal vez un “paso difícil” y se le hace a uno infinitamente largo. Pero es en este “hacersele a uno” donde el correspondiente mundo llega a estar propiamente a la mano. Las distancias objetivas de las cosas que están—ahí no coinciden con la lejanía o cercanía del ente a la mano dentro del mundo. Aunque aquéllas puedan ser conocidas con exactitud, este saber será siempre ciego, no ejercerá la función de un acercamiento circunspectivamente descubridor del mundo circundante; este saber sólo tiene sentido en y para un ente que, sin medir extensiones, está vuelto en ocupación hacia un mundo que lo “atañe” [...]

Lo “más cercano” es lo que se halla a mediano alcance, medianamente lejos de nuestras manos y de nuestra vista. Puesto que el Dasein es esencialmente espacial en el modo de la des—alejación, el trato se mueve siempre en el campo de juego del “mundo circundante” desalejado cada vez por él; y por eso nuestro oír y ver empieza siempre por saltarse lo “más cercano” desde el punto de vista de la distancia. El ver y oír son sentidos para lo lejano no en virtud de su mayor alcance, sino porque el Dasein está preponderantemente en ellos, en cuanto desalejante. Para el que usa lentes, por ejemplo, tan cercanos desde el punto de vista de la distancia que los tiene “en su nariz”, este útil está más lejos, en su mundo circundante, que el cuadro en la pared del frente. Tan poco cercano es, que muchas veces por lo pronto nos resulta imposible encontrarlos. El útil para ver y el útil para oír, como es por ejemplo, el auricular del teléfono, tienen el carácter ya señalado de la no—llamatividad de lo inmediatamente a la mano. Esto también vale, por ejemplo, de la calle, el útil para andar. Mientras uno camina, la va tocando a cada paso; ella parece lo más cercano y real de todo lo a la mano; en cierto modo se desliza bajo una parte de nuestro cuerpo, bajo las plantas de los pies. Y sin embargo, está más lejos que el conocido que, al caminar encontramos “en la calle” a la “distancia” de veinte pasos. Sobre la cercanía y lejanía de lo inmediatamente a la mano en el mundo circundante decide la ocupación circunspectiva. Aquello en medio de lo cual ella está de antemano es lo más cercano y lo que regula toda des—alejación (Heidegger, pp. 105 y ss.).

De esta manera, al estar situados en un entorno de expectativas de sentido más o menos comprendidas, siempre estamos activamente pre—ocupados de las cosas accesibles. Estamos “aquí” o “allí” dentro de un plexo continuamente cambiante de ocupaciones, útiles y otros seres humanos. Así constantemente estamos en algún horizonte de comprensión espacial y desplegándonos corporal—vivencialmente:

El espacio no está en el sujeto, ni el mundo está en el espacio. El espacio está, más bien, “en” el mundo, en la medida en que el estar—en—el—mundo, constitutivo del Dasein, ha abierto el espacio. El espacio no se encuentra en el sujeto, ni el sujeto considera el mundo “como si” éste estuviera dentro de un espacio, sino que el “sujeto”, ontológicamente bien entendido, es decir, el Dasein, es espacial en un sentido originario (loc. cit., pág. 111).

Sin embargo, en este desarrollo del ser-en-el-mundo (podríamos forzar la expresión para decir ser-al-mundo) del *Dasein*, Heidegger apenas menciona el papel del cuerpo, su modo pre-discursivo de comprensión del entorno, de las cosas y de su movimiento en el espacio.

Será expresamente, desde septiembre de 1955 y durante alrededor de 10 años, que Heidegger sostendrá, en casa de Medard Boss, quien vivía en Zollikon, una serie de charlas y conferencias con un grupo de médicos y psiquiatras de la clínica de la Universidad de Zurich. Allí Heidegger atiende a la objeción que le hiciera Jean Paul Sartre respecto a las pocas líneas dedicadas al cuerpo en *Ser y tiempo*, señalando que la concepción de Sartre (y, en general, de los franceses) acerca del cuerpo está aún encuadrada en la tradición cartesiana/galileana, que considera el cuerpo exclusivamente como una cosa objetiva material dotada de propiedades medibles. Heidegger da cuenta de esto apoyándose en el hecho de que “el francés no tiene palabra alguna para designar el cuerpo, sino sólo un término para nombrar una cosa corpórea, esto es, *le corps* (Heidegger, 2007, pg. 89). Para Heidegger, la corporeidad simplemente indica que el cuerpo está físicamente presente [*korperhaft*]. Falla en ver el problema fenomenológico del cuerpo, esto es, que nosotros estamos “allí” de una manera corporea-vivencial [*leibhaft*].

Lo que Heidegger quiere señalar es que el cuerpo, entendido fenomenológicamente, no es una cosa corpórea delimitada que esté “presente-a-la-mano” (un objeto), sino más bien que ya se está expandiendo más allá de su propia piel, que está activamente dirigido u orientado hacia el mundo, que ya está entretelado con el mundo y es agente de ser y sentido. Heidegger se refiere a esta intencionalidad o direccionalidad de nuestra naturaleza corpórea vivencial como la “corporeización” [el término que utiliza en alemán es *leiben*, hacer cuerpo, el cuerpo corporiza) del cuerpo (Heidegger, 2001, pág. 86).

Como vimos en el capítulo anterior, el espacio no ha de entenderse en el sentido metafísico tradicional, como un contenedor dentro del cual residen objetos de la experiencia. Así mismo, el cuerpo, como cuerpo vivencial, siempre está ya “zampado”⁷⁶ en una situación concreta particular. En consecuencia, los límites del *Leib* (cuerpo vivencial) “se extiende más allá” del *Körper* (cuerpo fisiológico). Dice Heidegger:

La diferencia entre los límites de la cosa corporal y el cuerpo (vivencial) consiste en el hecho de que el límite corporal-vivencial se extiende más allá del límite corpóreo-físico. De esta manera, la diferencia entre los límites es cuantitativa. Pero si vemos las cosas así, comprenderemos completamente mal el fenómeno del cuerpo y de los límites corpóreo-vivenciales. El límite corpóreo-

⁷⁶ A pesar de lo coloquial de la expresión, me permito sugerirla en parte como un reconocimiento de ese extendido diálogo con la recepción en nuestra academia, particularmente *via* el profesor Carlos B Gutiérrez.

vivencial y el límite corpóreo–físico no se diferencian cuantitativamente, sino más bien cualitativamente. La cosa corpórea, en tanto que cuerpo físico, no puede en absoluto tener un límite que sea similar al límite del cuerpo (Heidegger, 2001, pág. 86).

Para Heidegger (como para Merleau–Ponty), el mundo espacial no es un contenedor, un receptáculo. Más bien, el cuerpo constituye la espacialidad en sus movimientos cotidianos:

Camino ocupando espacio. La mesa no ocupa el espacio de la misma manera. El ser humano hace espacio para sí mismo. Le permite (le concede) ser al espacio. Un ejemplo: Cuando me muevo, el horizonte se va retirando. El ser humano se mueve dentro de un horizonte. Esto no quiere decir que uno transporte simplemente su propio cuerpo (Heidegger, 2001, pág. 16).

Heidegger apela, para referirse a los límites del cuerpo, a algunos ejemplos: ¿Dónde termina mi cuerpo, cuál es su frontera, cuando señalo con mi dedo más allá por la ventana? ¿Termina en la piel que envuelve la punta de mi dedo? No, el cuerpo se extiende hacia lo señalado y, al señalar, le concedo un espacio abierto a aquello que señalo para que haga parte de mi experiencia de sentido o sin–sentido. ¿Y los ojos? ¿Dónde terminan mis ojos corpóreos? ¿En la membrana ocular, en la esclerótica fisiológica? No, el ojo que mira se extiende en lo mirado, se transforma en lo mirado, y le concede espacio a lo mirado. ¿Dónde se delimitan los cuerpos anudados en el abrazo amoroso? ¿En la epidermis? No, la mano que acaricia el cuerpo del deseo (nunca el objeto del deseo) no termina en la epidermis; no sólo penetramos o somos penetrados fisiológicamente por un cuerpo extraño, sino que, como en el mito esperanzado de Platón en el que los seres humanos (los dos sexos) constituían un ser único y redondo, momentáneamente somos la unidad expandida de todo lo existente en el abrazo amoroso.

Con lo anterior se ha querido destacar una preocupación y la latencia de un problema que arroja no sólo provocativas indicaciones fenomenológicas, sino también rasgos conceptuales, como la contraposición de *Leib* y *Körper*, que acaso puedan servir a una subsecuente elaboración casuística de interpretaciones. Como lo enuncia el epígrafe del presente capítulo, proveniente de los Seminarios de Zollikon, se intenta hacer aparente en primer plano “lo problemático del problema” del cuerpo en tanto que *Leib* y, por lo tanto, en la contraposición, no sólo conceptual, sino ontológica e histórica con el *Körper*, esto es, con el cuerpo fisiológico. Hay aquí, pues, para el pensamiento fenomenológico, para el arte, para un pensamiento del cuerpo espacializante, toda una serie de motivos de reflexión que pueden llegar a cuestionar nuestras pre–concepciones del cuerpo y el espacio.

CAPÍTULO III
LA PREGUNTA POR LO PERFORMÁTICO:
LA CUESTIÓN ACERCA DEL MODO DE SER DE LA OBRA DE ARTE

...¿por qué esas obras no están ya en condiciones de fundar ellas mismas
el lugar al que pertenecen?... La pregunta [...] concierne
a la determinación histórica del arte como tal,
esto es, del pensar y el poetizar...

Martin Heidegger, “Sobre Igor Stravinsky”

Ninguna antropología, ningún proyecto que considere la condición humana
desde la perspectiva de eso que llamamos, sin duda pretensiosamente,
“ciencia del hombre” puede siquiera emprenderse
sin plantear la cuestión crucial de la danza...

George Didi-Huberman, *El bailar de soledades*

En el diagnóstico de nuestros tiempos,
se debe introducir una dimensión cinética y cenestésica,
ya que sin esta dimensión todo discurso acerca de la modernidad
pasará completamente por alto aquello que en la modernidad es lo más real

Peter Sloterdijk, *Eurotaoismus*

Este pensador fue quien, como nadie antes, halló la manera de expresar
el hecho de que ser—ahí se halla siempre ya “puesto” en movimiento,
está modelado por el movimiento y nada puede asegurarlo
contra la movilidad que en él actúa. Su movilidad es la razón de su historicidad
y su referencia a lo abierto. Variando la célebre fórmula
de la conferencia de 1929 “¿Qué es metafísica?”, se podría decir:
existir significa estar sosteniéndose dentro de la acción del movimiento.

**Peter Sloterdijk, “Caída y vuelta
(Discurso sobre el pensamiento de Heidegger en el movimiento)”**

La orientación que le da camino a este capítulo proviene de algunos cuestionamientos que convergen desde la filosofía y desde prácticas y fenómenos artísticos con perfiles muy definidos en la década de 1960 y que se remontan a la primera mitad del siglo XX: se trata

de fenómenos que hacen énfasis, más allá de las obras objetuales y de los objetos museables, en experiencias que involucran y comprometen la espacialidad y la corporeidad de quienes convergen con motivo de los eventos artísticos. Se trata de fenómenos que insisten en la dimensión procesual de las obras, que van configurando preguntas solícitas sobre el modo de ser de la obra de arte, en un tiempo donde se hacen patentes formas artísticas que antes no necesariamente lo eran o por lo menos no ocupaban los primeros lugares en las jerarquías de los constructos estéticos dominantes como el kantiano y el hegeliano: con el antecedente y el referente de la *obra de arte total* del siglo XIX (en las declaraciones estéticas de Richard Wagner y en la *metafísica de artista* de Friedrich Nietzsche), se hacen visibles —y no sólo en los centros tradicionales de las artes occidentales— formas de arte multimediático, *happening*, *performance*, *body art*, instalación, vídeo arte, arte experimental (con un amplio abanico de variaciones en el teatro, la música, la danza, la mímica), además de la dominante y tradicional obra de arte visual y plástica o la del lenguaje poético que, a su vez, exhiben rasgos indicadores de lo performático. En este último sentido, ya es un punto de referencia para al menos indicar la problemática de lo performático en la plástica, gran parte de la obra de Marcel Duchamp (desde el *Desnudo bajando una escalera*, pero también todo el “gesto” estético–ontológico performático del debate sobre *Fuente*, así como el futurismo y las intervenciones surrealistas), así como las lecturas de poesía dadá (por ejemplo, de Hugo Ball) o las mismas obras efímeras de varios artistas y movimientos de la época.

Con estos amplios referentes quisiera plantear que la consideración de la naturaleza no sólo del *performance* como un tipo de arte o de obras de arte ya delimitados, sino ante todo de lo *performático* en el arte en tanto que acontecimiento, es un hecho teórico que cobra gran importancia a partir de los antecedentes mencionados, incluso en las dos primeras décadas del siglo XX, y de manera muy explícita en un cuerpo teórico sobre todo en el giro del siglo XX al XXI. Esto no quiere decir que el acontecimiento mismo de lo performático vaya a ser privilegio de prácticas, fenómenos, poéticas y discursos artísticos del último siglo: más bien, se trata de señalar el hecho de que el asunto se vuelve tematizable a partir de unas prácticas tanto creativas como discursivas que tienen lugar justamente en el último siglo, pero que tendrán la pretensión de ser pertinentes para el arte en general, si es que con esta palabra aún se puede significar algo más que una mera abstracción y un fantasma. De hecho, en parte la reflexión de Dieter Jähnig acerca de la arquitectura y la poesía como artes

constructivas de las primeras grandes culturas, así como la vuelta de Otto Bollnow a la experiencia del espacio vivido en la casa, la atención de Norberg-Schulz sobre el lugar como elemento de la experiencia arquitectónica, y los rastreos que he propuesto en Heidegger en punto al espacio y al cuerpo, hacen énfasis en la dimensión performativa del espacio y del cuerpo, como mutua mediación de espacialidad y corporeidad. Todos ellos, más allá del recurso historicista de validar el problema con la dignidad de lo ancestral, vuelven la mirada sobre las consideraciones del espacio involucradas en la fundación de las culturas, de los primeros filósofos presocráticos y, particularmente, de Aristóteles.

En este orden de ideas, el presente capítulo busca ser una contribución a la discusión de lo performativo en el arte, teniendo en el horizonte algunos casos de obras y eventos artísticos, y desde una aproximación filosófica. Esta aproximación, a diferencia de los estudios de performance⁷⁷ que tienden a coincidir en partir de las consideraciones teóricas e históricas y de las definiciones sobre el tema desde antecedentes como Max Herrmann⁷⁸ y Jerzy Grotowski, y de artistas como Alan Kaprow, Herrmann Nitsch, Joseph Beuys, John Cage y Marina Abramović, se propone desde la filosofía, particularmente desde la fenomenología y la hermenéutica, a través de la exploración de cuestiones en autores como Martin Heidegger, Roman Ingarden y Hans-Georg Gadamer, principalmente.

3.1. Esbozos para una delimitación del problema de lo performático en el arte

Como ya lo había sugerido Friedrich Nietzsche, en *El Nacimiento de la Tragedia*, la ciencia estética había tenido que corresponder a lo que la realidad artística misma (en su caso, bajo la máscara de Richard Wagner) estaba planteando: una óptica del arte y del artista nueva que arrojase luz y una alternativa teórica a la consideración metafísica tradicional del arte, caracterizada por la perspectiva de los contempladores (espectadores pequeñoburgueses de

⁷⁷ Cfr. Fischer Lichte, 2008, pp. 161 y ss.: “The performance as event”; Fischer-Lichte, 2014, particularmente “The concept of theatre”, “The history of the discipline” y “The concept of performance”; y Fischer-Lichte, 2011, “Fundamentos para una estética de lo performativo” y “Aclaración de conceptos”.

⁷⁸ Al referirse a la proveniencia de los estudios de teatro actualmente denominados teatrología, Fischer-Lichte obviamente es más puntual y rigurosa. Menciona otros antecedentes como Berthold Lizmann en Bonn, Albert Köster en Leipzig, Hugo Dinger en Jena, Arthur Kutscher en Múnich, Julius Petersen en Fráncfort, Eugen Wolff en Kiel y Carl Niessen en Colonia. Los alcances de esta pequeña contribución no alcanzan aquí a este tipo de indagación y detalle (Cfr. Fischer-Lichte, 2014-2015).

la segunda mitad del siglo XIX) y presencias artísticas detenidas y congeladas en los objetos que se convertirán en mercancías del próximo circuito de la producción y del consumo en masa. De allí, la enorme importancia de que su estética, en fuerte contraste con el anterior sistema dominante, esto es, la estética de Hegel, tome como fuente de su visión el fenómeno dramático, esto es, la duración y la performatividad en la construcción del espacio y del tiempo dramáticos, a través del lenguaje hecho acción y movimiento. Así, desde este anuncio nietzscheano, una de las tareas para la filosofía del arte del siglo XX será atender a los fenómenos mismos (cosa bastante compleja, considerando la enorme fertilidad y multiplicidad de prácticas de este siglo), así como atender a la pregunta por lo performático, y no sólo en el sentido restringido y específico de las llamadas obras de arte del escenario o del *performance*, sino en términos conceptuales más amplios que tienen que ver con la ontología de la obra de arte, otorgando al sentido “obra” todo lo que de historicidad, proceso y devenir guarda el sustantivo, además de su sentido meramente objetual y del disfrute contemplativo.

Ahora bien, para pensar la proveniencia histórico–filosófica de la cuestión acerca de lo performático en la filosofía del arte, quizá sea necesario visitar el problema de la superación de la estética⁷⁹, que adquiere una formulación decidida y nítida en el primer curso que dictara Heidegger sobre Nietzsche, en el semestre de invierno de 1936–1937, publicado posteriormente con el título “La voluntad de poder como arte”. Dice Heidegger:

En las últimas décadas se oye con frecuencia la queja de que innumerables consideraciones e investigaciones estéticas que se hacen sobre el arte y lo bello no sirven para nada y no proporcionan ninguna ayuda para acceder al arte y mucho menos para la creación y para una segura educación artística. Esto es indudablemente cierto, y vale especialmente para lo que hoy circula aún con el nombre de “estética”. No debemos, sin embargo, tomar de lo actual los criterios para juzgar la estética y su relación con el arte; pues en verdad, el hecho de que una época esté presa de una estética y el modo en

⁷⁹ Para una consideración detallada de esta cuestión, véanse Iain D. Thomson, *Heidegger, Art, and Postmodernity*, Cambridge University Press, Nueva York, 2011; Babette E. Babich, “Towards a Post-Modern Hermeneutic Ontology of Art: Nietzschean Style and Heideggerian Truth”, en *Phenomenology and Aesthetics*, Volumen 32 de la serie *Analecta Husserliana*, pp 195-209, 1991; Crowell, S., “Phenomenology and Aesthetics; or, Why Art Matters,” en Joseph Parry (ed.), *Phenomenology and the Visual Arts*, Routledge, Londres, 2010; Robert Bernasconi, “Heidegger's Displacement of the Concept of Art,” en M. Kelly (ed.), *Encyclopedia of Aesthetics*, vol. 2., Oxford University Press, Oxford, 1998; Karsten Harries, “Heidegger's Confrontation with Aesthetics,” en M. Kelly (ed.), *Encyclopedia of Aesthetics*, vol. 2, Oxford: Oxford University Press, 1998; y Karsten Harries, *Art Matters: A Critical Commentary on Heidegger's “The Origin of the Work of Art”*, Springer, Dordrecht, 2009.

que lo esté, el hecho de que tenga una actitud estética hacia el arte y el modo en que la tenga, es decisivo para la manera en la que en esa época el arte configure la historia, o bien deje de hacerlo (Heidegger, 2000, pág. 84, § 13. “Seis desarrollos básicos de la historia de la estética”)⁸⁰.

Si bien aquí no entraré en los detalles del debate filosófico de la “superación de la estética”, sí vale la pena señalar por lo menos algunos elementos implicados en él, para mostrar cómo se articula y corre de manera paralela al creciente interés por unas obras que suceden en el tiempo y en el espacio y en la concurrencia de la comunidad: la puesta en cuestión y en vilo del emblemático § 1 de la “Analítica de lo bello”, de la *Crítica de la facultad de la facultad de juzgar*⁸¹, de Kant, en cuanto a sus implicaciones en la restricción del juicio estético y el asunto del arte a la delimitación de lo bello, a la representación y al sujeto, por sólo indicar tres aspectos. Además, la afirmación de Heidegger hace el señalamiento de que la nuestra es una época que tiene la expectativa (por supuesto, defraudada) de que la ciencia de la estética nos proporcione las vías de acceso al arte, las indicaciones para su creación, y las claves para la educación artística del ser humano. Un año más tarde, en “La época de la imagen del mundo” (1938), Heidegger formulará lacónicamente, como uno de los rasgos o fenómenos esenciales de la época moderna, el ingreso del arte en el horizonte de la estética⁸². Finalmente, otro de los elementos de la estética moderna objeto de crítica del pensamiento sobre el arte en Heidegger y que hunde sus raíces en su relación pensante con Nietzsche es, como lo señala Georges Didi-Huberman, la separación teórica de los territorios artísticos:

Estamos desgraciadamente acostumbrados a disfrutar de las artes por separado: son absurdas las galerías de arte y las salas de conciertos. Las *artes absolutas* son un triste vicio moderno. Todo se desmiembra. No hay organizaciones que se preocupen de las artes como arte, es decir, del campo en el que las artes se unifican (Nietzsche, 2007, pág. 72, fragmento 1[45]).

⁸⁰ Aunque he utilizado como referente y guía la edición de Heidegger, 2000, la traducción es mía a partir de la confrontación de esta edición con la edición canónica y con la traducción al inglés de David Farrel Krell (Heidegger, 1996).

⁸¹ “Para decidir si una cosa es bella o no lo es, no referimos la representación a un objeto por medio del entendimiento, sino al sujeto y al sentimiento de placer o de pena por medio de la imaginación (quizá medio de unión para el entendimiento)”.

⁸² “Un tercer fenómeno de igual rango en la época moderna es el proceso que introduce al arte en el horizonte de la estética. Esto significa que la obra de arte se convierte en objeto de la vivencia y, en consecuencia, el arte pasa por ser expresión de la vida del hombre”. Martin Heidegger, *Caminos de bosque*, Alianza Editorial, Madrid, 1996, pp. 75-76.

Independientemente de que en estas líneas de Nietzsche se respire el tufillo metafísico wagneriano correspondiente a la idea de una *Gesamtkunstwerk* planteada por el músico en su *Oper und Drama*, es importante destacar en la crítica a las artes y a la ciencia estética un sentido “originario” de la relación entre las artes, no en un tiempo remoto, original y modélico, sino en un proyecto estético y artístico que se anunciaba en su tiempo como una especie de recuperación de un sentido histórico del arte, en contraposición a una cultura del disfrute calmante de las artes individuales y de los objetos convertidos en mercancías de las colecciones, las galerías y los museos.

Con lo anterior, quisiera también recuperar para la idea de una filosofía de lo performático en el arte, el afianzamiento, en el siglo XIX, de un pensamiento de lo escénico y de lo procesual en el arte, que ayudará a consolidar lo que actualmente llamamos “estudios de performance” (*performance studies*⁸³) y a delimitar y dar lugar a la consideración histórica, crítica y estética de las artes en ellos involucrados. Lo que destaca esta preocupación filosófica, paralela o contemporánea de una serie de transformaciones que suceden en la historia efectiva de las artes, de los artistas y de los circuitos artísticos, es la necesidad de plantear la pregunta por el modo de ser de estas artes, primeramente por una presunta inadecuación de sistemas o consideraciones anteriores del arte, que han hecho marcado énfasis en la dimensión objetual de las obras, así como en el privilegio del sentido artístico en la presencia misma de las obras.

Ahora bien, la manera como presupongo “lo performático” tiene que ver con los fenómenos artísticos de los que me he ocupado en los últimos años, íntimamente cercanos al arte danzario, así como a la manera como en nuestro contexto académico y cultural tales

⁸³ Como práctica artística que involucraba grandes debates estéticos e históricos, y como campo académico de indagación, las artes performáticas, por un lado, y los estudios de performance (o *performance studies*), por el otro, han tenido un notable lugar en la tradición norteamericana desde la década de 1960 y desde las décadas de 1970 y 1980, respectivamente. Mucho más recientemente, en el contexto europeo, los programas en estudios escénicos o teatrales han ido ganando presencia desde la perspectiva continental, a través de figuras como Erika Fischer-Lichte (del Institut für Theaterwissenschaft, en la Universidad Libre de Berlín). En estos contextos, los programas de estudios de performance han surgido principalmente de esfuerzos multidisciplinarios en escuelas de artes escénicas, en equipos de investigadores y teóricos del teatro, de la danza, musicólogos, folcloristas y antropólogos, principalmente. Todo un estudio de los avatares de la configuración de este campo académico sería necesaria para dar cuenta de las especificidades de programas, escuelas y aproximaciones; aunque de ninguna manera pretendo ni siquiera rozar aquí esa historia, sí quiero mencionarla para justificar algunas referencias someras que quiero mencionar aquí sobre algunos puntales históricos necesarios para empezar a mapear una historia similar en nuestro contexto.

fenómenos sólo muy recientemente han obtenido algo así como carta de ciudadanía en los circuitos del arte. Parecería como si nuestra tradición teórica, particularmente estética e histórica, haya sido miope a este tipo de fenómenos y por lo menos insensible al aspecto y al problema de lo performático en las artes escénicas en general. Sólo a manera de señalamiento, hay que reconocer cómo, desde las tradiciones europea y norteamericana, de las que nuestras disciplinas de la filosofía y la historia del arte son fuertemente subsidiarias, los objetos de estudio privilegiados han provenido de los campos de las artes plásticas y visuales, eventualmente de la arquitectura. De manera muy restringida, la música, la danza, las artes escénicas, el *performance* parecen haber animado una reflexión sistemática en la academia.

Sin pretender recoger todos los hilos que permiten dar cuenta del rastreo y seguimiento de esta tradición centrada en las artes visuales y olvidadiza de lo performático (por ejemplo, de la danza), quisiera recordar dos vertientes en la historia del pensamiento, indicadores de esta situación, y que eventualmente pueden ayudar a dar cuenta de algunos límites en las disciplinas y en la experiencia misma de las artes mencionadas. Por un lado, es importante retornar a Hegel y al orden de las artes en su sistema estético, toda vez que, como último sistema en sentido propio de la estética metafísica de Occidente, sigue ejerciendo su influencia y determinación sobre el pensamiento del arte del siglo XX; igualmente, el sistema de las artes individuales hegeliano en gran medida sigue determinando el desarrollo histórico de las mismas, incluso para la disciplina de la historia del arte, y su sentido y valoración parece haber determinado la historia individual. Por otro lado, para tratar de, por lo menos, ofrecer un ejemplo de la lectura de las artes individuales en nuestro contexto, particularmente de las artes escénicas, quisiera sólo mencionar un pronunciamiento que puede ser indicador de tal valoración y de los presupuestos o prejuicios al uso, para adquirir elementos de juicio en la comprensión de la historia y la filosofía de lo performático en Colombia.

Por tratarse de mi objeto de estudio reciente, quisiera referirme a la danza y a la historia de su configuración como objeto de una indagación teórica específica y delimitada. En los contextos europeo y norteamericano, obviamente con especificidades muy destacadas, en términos generales las historias y las teorías de la danza son de reciente data: acaso las primeras historias de la danza, así como su ingreso a la consideración estética, datan de hace medio siglo, aproximadamente. Pero además del cálculo historiográfico, lo que se presenta

aquí es un problema ontológico, en el sentido de la dificultad histórica y filosófica para configurar un peculiar objeto de estudio de manera justificada y en rigor. No quiere decir esto que en referentes o inflexiones como la Ilustración, tal manifestación artística no haya sido considerada: de hecho, existen varios tratados, incluso de más vieja data, y su presencia en las artes visuales no es despreciable y no pasó inadvertida. Lo interesante, para nuestra consideración, es que para la estética y para la historia del arte, tal arte y tal tema u objeto ha ofrecido muy poco interés, hasta el punto de que sin mucho temor a equivocarnos podríamos afirmar que al punto no existe en Colombia algo así como una mirada histórica de la danza, y a nivel teórico contamos con una gran dispersión de fragmentos, situación que se repite para las artes escénicas y performáticas en general. Rastrear las causas de tal situación es un esfuerzo de largo aliento, y pueden ofrecerse en un amplio y complejo abanico de elementos históricos, ideológicos y culturales.

En un iluminador rastreo de los avatares de este tipo de estudios, Sondra Horton Fraleigh (1987) ha destacado, durante los últimos 30 años, la importancia —tanto en los aportes como en las obliteraciones y deformaciones— que han tenido en la estética del cuerpo vivido y del movimiento, pensadores como Hegel, Nietzsche y Merleau-Ponty, así como la fenomenología y el llamado existencialismo de la primera mitad del siglo XX. Ahora bien, es importante destacar que el silencio histórico-artístico sobre la danza, así como sobre otras artes escénicas, en parte se relaciona con otro silencio que tiene raíces más hondas: el silencio sobre el cuerpo, no desde una perspectiva fisiológica, sino como cuerpo propio o cuerpo vivido, nociones que serán desarrolladas plena, clara y principalmente en la primera mitad del siglo XX, y que he tratado de hacer patente en el anterior capítulo. Por otra parte, como ha señalado Francis Sparshott, parte importante de la respuesta al enigma acerca de la ausencia de la danza en el discurso filosófico y estético tiene que ver con el sistema estético hegeliano, e incluso con el conocimiento histórico y cultural situado que tenía Hegel de las artes:

...la arquitectura, del tipo apropiado y simbólico, dominaba las civilizaciones tempranas de Egipto e India; la escultura era (desde Winckelmann) hecha siguiendo el modelo de la civilización griega. Pero ninguna era civilizada había expresado su orientación característica en el medio de la danza. La danza pertenecía al hombre salvaje y primitivo, cuya expresión carecía de articulación. Como medio de expresión es sub-humano y pre-artístico. Los simios y los pavos reales “danzan”. Hasta mucho tiempo

después de la muerte de Hegel, tal comportamiento animal ha sido considerado como el ancestro del arte (Sparshott, 1982, pág. 6. La traducción es mía).

La pregunta que quedaría planteada es si las anteriores explicaciones también podrían dar cuenta de la ausencia de la danza en la historia del arte en general, de la ausencia de lo performativo en esa misma historia, y, en términos disciplinares específicos, de una ausencia de historias específicas de la danza, de lo escénico, de lo performativo. Acaso seguimos adhiriendo a los postulados generales de la modernidad en estética, y seguimos presuponiendo el juicio de valor sobre la danza y el cuerpo propio de la visión hegeliana.

Para retornar a nuestro contexto, quisiera hacer mención de un pronunciamiento, ya valiosamente indicado por Cristina Lleras en su investigación *Arte, política y crítica*, que puede constituirse como una ficha importante en ese rompecabezas que es el papel de la comprensión de las artes, en las primeras décadas del siglo XX en Colombia, como marcador determinante para la configuración de las disciplinas que se ocupan de las artes en nuestra academia, así como de la manera como se configuran en la cultura viva. Se trata de un pronunciamiento de Darío Achury Valenzuela, quien para el momento era el Director de Extensión Cultural y Bellas Artes, del Ministerio de Educación. Dice Achury, en los primeros años de la década de 1940:

No saben los [críticos] —¡qué van a saberlo!— qué tributos de sacrificios y dolor; cuántas luchas interiores; cuántos combates nocturnos con el ángel, como Jacob; cuántas caídas y cuántos levantamientos, le significan al hombre dar al mundo una criatura de su espíritu, así sea ella la más imperfecta, la más desnuda de gracias y dones naturales, la más humilde e insignificante. Como tampoco saben ellos distinguir entre *el libro y el panfleto*, entre *la terracota comercial y el mármol ilustre*, entre *el baile afro-cubano y una danza de Isadora Duncan*, entre *el “vaudeville” y el teatro de arte*, entre *la copla villana y la “Jeune Parque”*, en una palabra, entre *la simulada cultura y el saber auténtico* (Achury, 1944, pp. 251–252. Las itálicas son mías).

Me permito destacar con cursivas la contraposición expuesta por Achury como señal justamente de la incapacidad de nuestros críticos para diferenciar la simulada cultura del saber auténtico. Sin temor a extrapolar demasiado las cosas, creo que aquí se enuncia, con lujo de ejemplos, la contraposición entre la baja cultura —también nombrada a veces como folclor— y la alta cultura. Como señala Lleras, hay aquí un rechazo de la cultura mestiza,

popular e incluso autóctona. Pero no es este rechazo o crítica de lo propio lo que quiero destacar. Quiero llamar la atención sobre el dispositivo mismo de la comparación, sobre los términos de la misma, y sobre su compromiso con una ontología de la obra de arte que acaso obtiene su dirección y sentido justamente de la estética metafísica de principios del siglo XIX.

3.2. Señalamiento de la pregunta por lo performático en el arte, en el pensamiento de Martin Heidegger

Una vuelta a los epígrafes y, principalmente, un breve comentario sobre el primer epígrafe de este capítulo: las obras a las que se refiere Heidegger en la pregunta “¿por qué esas obras no están ya en condiciones de fundar ellas mismas el lugar al que pertenecen?”, son *Sinfonía de los Salmos* y el melodrama *Perséfone*, de 1930 y 1934, respectivamente, de Igor Stravinsky, quien también es reconocido por *La consagración de la primavera*, obra musical compuesta para la temporada de 1913 de la compañía de Ballets Rusos de Serguéi Diáguilev, con coreografía original de Vaslav Nijinsky. Llaman la atención las fechas, así como las obras mismas.

Las fechas, en primer lugar, exigen un breve comentario por dos motivos. Por un lado, si bien la afirmación de Heidegger corresponde a una respuesta dada en 1962 a una insulsa encuesta sobre el músico Igor Stravinsky, indica alguna consideración por parte del pensador respecto a cierto tipo de obras, por lo menos para el inicio de la década de 1960. ¿Acaso no es ya un lugar común representarnos a un Heidegger que se limita a los ejemplos más conservadores del arte occidental en sus iluminaciones sobre el arte y la estética, en cuanto a las obras del *gran arte* y en cuanto a la división más conservadora de los soportes y los géneros: un cuadro de unos zapatos, de Van Gogh, de finales de la década de 1880, y, ya entrado el siglo XX, algunas pinturas de Paul Klee; la poesía, y en particular la de Hölderlin; el templo griego, seguramente del período arcaico tardío que colinda con el estilo clásico de las artes en la Grecia del siglo V a.C.; la escultura de *Atenea pensativa*, también griega clásica, proveniente de una metopa del estilo clásico severo? ¿Cómo? Que Heidegger se ocupó del arte de su tiempo, he tratado de mostrarlo en el primer capítulo, en donde referí su

ocupación con el arte del siglo XX, y sobre todo de su segunda mitad. Pero, ¿Heidegger y la música y la danza?

Volviendo a las aclaraciones sobre las fechas, es necesario señalar, por otro lado, de manera aún más determinante, el hecho de que en ellas se cifra una preocupación del pensador por la pregunta filosófica sobre el modo de ser de la obra de arte, en este caso musical, pero también melodramática (es decir, narrada, cantada, danzada y orquestada), que tiene que ver con la “determinación histórica” de este tipo de obra, no sólo en la cronología o en el cálculo historiográfico, sino en el preguntar acerca de las determinaciones históricas que motivaron a una época y a unas mentes y cuerpos a ocuparse, como artistas y espectadores, de este tipo de obras.

Aquí no se trata tanto de señalar que un filósofo, ocupado con arduas cavilaciones sobre el ser y la configuración técnica de su mundo histórico, sí se haya preocupado, de cualquier manera, por el arte y las obras de arte de su tiempo. Lo importante por destacar, justamente en la profunda correlación que hay entre una obra y su tiempo, es el hecho de que surgieran tales obras, con su peculiaridad de ser obra performática del arte, y que su surgimiento entrara en el horizonte de preocupaciones por el ser, su modo de acontecer en nuestra historia, el modo de la verdad, y en una peculiar configuración técnica del mundo.

Así, adicionalmente es necesario hacer una marcada indicación sobre las obras mismas, particularmente la segunda, *Perséfone*, por tratarse, como ya se ha indicado, de un melodrama, que posteriormente habrá de ser repuesto en escena en coreografías de George Balanchine, Kurt Jooss, Frederick Ashton y Pina Bausch, entre las décadas de 1950 y 1970, e incluso hasta nuestro siglo XXI por parte de bailarines—*performers* como Xavier Le Roy⁸⁴. Y, en esta misma línea se ha mencionado *La consagración de la primavera*, como quien quiere que, por su contigüidad con el caso inmediatamente mencionado antes, se genere una especie de espontánea asociación de sentido que acaso sea más aparente e incluso corpóreamente más cercana para los escénicos: “esas obras” son las que podríamos llamar escénicas, performáticas o de lo performático.

⁸⁴ Es claro que rastrear no sólo historiográficamente, sino sobre todo estéticamente estos devenires no hace parte de la presente indagación. Abundan los estudios en historia y teoría de la danza que han discutido su lugar central tanto en su estreno, como en las sucesivas versiones, recuperaciones, revisitas, adaptaciones, reapropiaciones, reconstrucciones, reescenificaciones, reposiciones, tergiversaciones.

Lo dicho en el epígrafe fue formulado hace más de 50 años y, sin embargo, parece que la pregunta allí contenida aún nos interpelara y tocara: ¿por qué esas obras no están aún en condiciones de fundar ellas mismas el lugar al que pertenecen? ¿es clara siquiera para nosotros la pregunta, como pregunta que insiste por el carácter situado en la historia de tales obras, y como pregunta estética por el modo de ser de esas obras?

Alguna vez Hans–Georg Gadamer destacaba una de las dimensiones de la historicidad de la obra de arte con un caso defectivo: la obra de arte co–pertenece a su tiempo, en el sentido en que, por ejemplo, la tragedia griega ya no pertenece ni corresponde a la época histórica del cristianismo, no resuena con tal época. En un mundo determinado en su diseño y en su designio por la voluntad divina, no hay cabida para la irresoluble acción de la tragedia griega, de la misma manera que ya señalaba Nietzsche, como síntoma espasmódico de la enfermedad mortal de la tragedia y de la cultura griega, el famoso *deus ex machina* de Eurípides. En este mismo sentido, es pertinente plantear tales cuestiones respecto a los avatares de las artes escénicas y performáticas, en nuestro contexto situado, por ejemplo en su forcejeo por entrar a la dignidad de las grandes artes de la disciplina de la historia del arte e incluso de los circuitos del gran arte y de la alta cultura: ¿acaso no han fundado ya o aún estas artes performáticas el lugar al que pertenecen?

3.3. Elementos para una ontología estética de lo performativo

Recientemente Erika Fischer–Lichte (2008, cfr. Capítulo 6: “The Performance as Event”, pp. 161 y ss), investigadora de historia y estética del *performance* en la perspectiva continental europea, ha destacado el surgimiento, como lo dice el subtítulo de uno de sus libros, de una *nueva estética* con motivo del cuestionamiento del estatus de la obra de arte acabada y cerrada sobre sí misma, que puede remontarse al pensamiento estético Dadá, pero que también hunde sus raíces en la estética romántica europea de la positiva valoración modélica del fragmento y de la ruina. Por supuesto, es ya en posturas y declaraciones artísticas puntuales provenientes de artistas de la década de 1960, particularmente del arte *minimal* y del arte conceptual, con su crítica a la tenencia de la obra y a su mercantilización e ingreso en el circuito objetivante y consumista del museo, que la pregunta por lo performático en el arte vendrá a configurarse

de manera articulada y decidida⁸⁵. Estos eventos histórico–artísticos llevarán a un profundo cuestionamiento del estatus de la obra de arte misma, y no es casualidad que Heidegger, ya de manera tan temprana como el inicio de “El origen de la obra de arte”, ponga en contigüidad la pregunta por el origen y por la obra de arte, así como su insistencia en el círculo hermenéutico en estas cuestiones. Lo que allí tiene lugar es un cuestionamiento de la obra de arte entendida como autónoma, constante y permanente, y se propone un repensar el “artefacto”, la cosa, a favor del acontecimiento y lo efímero de la obra de arte, de su comprensión y de su evento histórico. Igualmente, en este momento, se pone en cuestión, para buscar una estructura originaria, la estructura estética tradicional creador–espectador, como una manera de cuestionar la división de sujetos y la división de funciones, esto es, un sujeto artista dador de sentido, y un sujeto espectador receptor del sentido, que a su vez llevan implícito el esquema de producción y de recepción.

En lo que sigue, propongo que nos acerquemos a algunas contribuciones posibles al planteamiento de la cuestión de una ontología de lo performático —y eventualmente por aquel arte llamado *performance*—, desde una consideración filosófica, particularmente desde la fenomenología y la hermenéutica. En algún momento, David Michael Levin⁸⁶ llegó a plantear como respuesta a la pregunta acerca de porqué los filósofos han tenido tan poco que decir sobre la danza como un arte, y cuáles han sido sus motivos, que se trata de un asunto

⁸⁵ En este punto es muy recomendable considerar la relectura que hace Hans Belting del trabajo escenográfico y del diseño de vestuarios por parte de Picasso, hacia 1917, para los *Ballets Rusos* de Sergei Diaghilev, en obras como *Parade*, de Jean Cocteau, con música de Erik Satie y coreografía de Léonide Massine. Cfr. Hans Belting, “Sobre el concepto de obra de la modernidad artística” (Belting, 2011). Dice Belting que este episodio de Picasso con el teatro, que va de 1917 a 1924, “ha permanecido en la penumbra de las investigaciones, ... no ha conseguido desprenderse de la óptica de la galería convencional”; y más adelante añade que con *Parade* “se comprometió con otro género, que representaba, más allá de las fronteras entre disciplinas, una mezcla entre *musical* y *performance*” (loc. cit. pág. 73). Con esto no sólo Picasso hace del arte mismo el tema sobre el escenario, sino que cuestiona la frontera entre *high* y *low culture*, y llevaba al arte plástico a ser puesto en escena, a entrar en acción “al ser empujado de un lado a otro por los bailarines en movimiento que lo sostenían...” (loc. cit. pág. 74). Acaso al desprenderse del cuadro y de la escultura, la factura artística empieza a adquirir aquí la forma de lo performático. Por supuesto esto es sólo una indicación que el mismo Belting no desarrolla, sino que solo anuncia. En todo caso, resulta inquietante pensar los orígenes o la proveniencia del *performance* como modo específico del arte del siglo XX en las primeras décadas del siglo XX y no necesariamente en las décadas de 1960 y 1970, como suelen convenir los principales historiadores del arte. Por otra parte, Belting hace visible, con esta indicación, la necesidad de pensar una historia del arte más integral, en el sentido de ver las interacciones y mutuas mediaciones entre las obras plásticas y visuales, por un lado, y las performáticas. De hecho en la última década empiezan a verse, en la producción académica, publicaciones sobre la presencia de la danza en la pintura y en la escultura, pero también sobre las cuestiones que llegan a plantear las artes efímeras y del movimiento en las artes visuales y arquitectónicas.

⁸⁶ Cfr. David Michael Levin, “Los filósofos y la danza”, en Roger Copeland y Marshall Cohen (eds.), *What is Dance? Readings in Theory and Criticism*, New York, Oxford University Press, 1983, pp. 85-94; y en castellano en <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/levin.pdf>, traducción de Kena Bastien van der Meer.

“esencial”, es decir, no es un mero olvido o descuido, sino una condición que viene de la filosofía misma y de la cosa misma y de su manera de darse: propone que vale la pena considerar la naturaleza de la disciplina filosófica, en la medida en que quizá una configuración moderna sigue prevaleciendo en la estética. Acaso para rodearse de buenas compañías, es decir, de aquellos pocos que han visto desde la filosofía el potencial pensante del problema de lo performático para una *nueva estética*, quisiera recordar a Maxine Sheets–Johnstone (en Sheets–Johnstone, 1984, particularmente “Phenomenology as a Way of Illuminating Dance”, pp. 124–145), quien en su reflexión acerca de los aportes de la fenomenología para pensar la danza, declara como su propósito “hacer más conscientes a los bailarines y a los académicos de la danza, acerca de los beneficios de una perspectiva esclarecida filosóficamente sobre la danza; y hacer más conscientes a los filósofos del arte acerca de los beneficios de una perspectiva arraigada en la práctica/performance de la danza” (Sheets–Johnstone, 1984, pág. 13).

Para seguir este propósito, a continuación elaboraré muy brevemente una caracterización convenientemente dispuesta de una estética moderna o tradicional; y, para su cuestionamiento, propondré una revisita de dos pensadores de la tradición fenomenológica y hermenéutica, para explorar algunas cuestiones y preguntas que nos quedan para una filosofía del performance: Roman Ingarden y Hans–Georg Gadamer.

De manera breve, vale la pena caracterizar esa estética moderna y/o tradicional, a la que Fischer–Lichte contrapone una *nueva estética* (Fischer–Lichte, 2008, pág. 161): la obra de arte junto al artista como creador y genio omnipotente ostentan la posición central de la estética moderna, tanto en el sentido del proceso del artista, como de la experiencia estética con el espectador; por otra parte, la producción de la obra de arte frecuentemente se describe (así sea metafóricamente, pero siempre usando este vocabulario) como creación, en un sentido análogo a la creación del mundo por parte de Dios: así como Dios creó y dio sentido al mundo de manera total, el artista produce la obra; de la misma manera que la verdad divina eterna se encuentra instilada e inscrita en la obra de Dios y sólo se revela a quienes son capaces de leer el libro del mundo, así mismo se da la verdad en la obra del artista, es decir, se “encuentra” en la obra como receptáculo, y sólo el iniciado puede desentrañarla. Este último rasgo se explica debido al surgimiento del culto al genio artístico a finales del siglo XVIII, que es una configuración, en las artes o en la experiencia estética o del juicio sobre lo

bello, del sujeto moderno: así, el artista surge como sujeto autónomo que crea la obra a su vez como objeto autónomo que contiene, encubre o cifra, y agota la verdad⁸⁷.

Si bien éste es un apretado resumen, que como tal torpe y convenientemente pierde de vista el detalle y su devenir histórico–filosófico, nos permite identificar algunos puntales que den algunas referencias para una indagación y un debate acerca de la adecuación de una estética de tal orden para el fenómeno de lo performático en el arte. En efecto, la consideración de lo performático en el arte hace muy patente el sentido de co–participación y co–responsabilidad del “receptor” en la configuración de sentido de la obra, pero incluso en la “compleción” de aquello que llamamos obra. Ahora bien, a manera de cuestionamiento dirigido a las estéticas estructuralista y de la recepción, que al plantear la necesaria participación del acontecer del fenómeno artístico y del espectador y su experiencia estética, llegando incluso a rechazar la pretensión de verdad en la obra de arte, es necesario plantear la cuestión ontológica de la obra de arte misma, toda vez que ésta sigue siendo un referente último que no logra replantearse o desvanecerse tras la crítica a la permanencia objetual de la obra artística. Se hace patente entonces el supuesto metafísico de la permanencia de las obras y de su accesibilidad invariable a diferentes receptores y en distintos momentos o contextos históricos⁸⁸.

3.3.1. Roman Ingarden: Indicaciones sobre lo performático en las obras de arte efímeras

En este lugar quisiera proponer visitar un texto casi olvidado de Roman Ingarden sobre la obra de arte musical⁸⁹, con el propósito de indicar e intentar delimitar algunos problemas y

⁸⁷ En esta dirección es muy interesante la indicación de Fischer-Lichte: “El supuesto de que la obra de arte es una instancia (*cache*) de la verdad, y que la verdad se pone en obra en ella (*das-Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit*), como lo dice Heidegger, se aplica a la estética filosófica desde Hegel hasta Adorno, con la llamativa excepción de Nietzsche. Caracteriza también la concepción de Gadamer acerca de la obra clásica de arte, aún cuando su concepto de hermenéutica no soporta efectivamente este supuesto” (pg. 161).

⁸⁸ Preguntarse por la manera como una indagación de la obra de arte —y no sólo de la obra escénica o performática—en sentido de acontecimiento obedece o surge al tenor de varias exigencias “epocales”... Muy probablemente esta situación tiene su fundamento en el discurso estético —esto es, el presupuesto filosófico, ontológico— que subyace a los modelos historiográficos de arte al uso. Es poco frecuente encontrar trabajos colaborativos entre perspectivas estéticas e historiográficas, que traten de esclarecer uno de los problemas de partida de la indagación teórica artística: el modo de ser de la obra de arte.

⁸⁹ En inglés se encuentran dos traducciones: del original polaco, en edición de 1966, Roman Ingarden, *The work of music and the problem of its identity*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1986; y del

preguntas sobre la consideración del fenómeno artístico performático, así como algunos procedimientos y caracterizaciones de este autor. Acudo a este referente, no sólo porque la filosofía en ocasiones deba rescatar del olvido formas de pensar significativas que se han vuelto inaparentes o que no han entrado en una tradición de pensamiento como la nuestra; ante todo retorno a Ingarden porque despliega un proceder propio de la fenomenología que es muy fértil para el tipo de indagaciones que aquí he intentado emprender; por la selección del caso, esto es, la música, toda vez que exige plantear de manera renovada cuestiones estéticas a las artes ya no sólo objetuales (pictóricas, plásticas y/o arquitectónicas), sino principalmente desde la óptica de lo que acontece en la performance de la obra; y por la proveniencia en el tiempo de algunas de sus reflexiones sobre la obra musical, toda vez que “coincide” con el complejo giro artístico de la década de 1960 que tiene implicaciones estéticas en la historia y la historiografía del arte llamado contemporáneo, reflexiones que seguramente pueden arrojar luces a esta indagación. Así, en primer lugar, revisitaré el texto de Ingarden para rastrear algunas de las convicciones o prejuicios de término medio que operan en el encuentro con la obra de arte musical, para luego desde allí elaborar algunos lineamientos sobre el carácter de lo performático, desde el análisis de esas convicciones y desde el análisis ontológico de este tipo de obra.

En efecto, en cuanto al procedimiento anunciado por Ingarden, muy propio de la fenomenología hermenéutica, es importante destacar cierta relación de parentesco con ese señalamiento nietzscheano de *El nacimiento de la tragedia* de acaso abandonar la ciencia estética, para ir a la tragedia misma, al acontecimiento de la tragedia, y resolver el asunto de la obra de arte en su encuentro. De hecho, Ingarden propone como punto de partida para las consideraciones sobre la obra musical las convicciones no sistematizadas que encontramos en la vida cotidiana en el encuentro mismo con obras musicales, antes que sucumbir a alguna teoría en particular: (Cfr. Ingarden, 1986, pp. 1–7). Ahora bien, estas convicciones, a pesar de ser ingenuamente adquiridas y quizá estén cargadas de varios errores, ciertamente surgen después de todo del encuentro inmediato con obras musicales, un encuentro que nos proporciona —o al menos podría proporcionarnos— una experiencia definitiva con estas obras, dotando así de verdad las observaciones que atienden a lo dado de la experiencia

alemán, en edición de 1961, Roman Ingarden, *Ontology of the Work of Art. The Musical Work. The Picture. The Architectural Work. The Film*, Ohio University Press, Athens, 1989.

estética. Desde la óptica fenomenológica, todo planteamiento teorizante de las obras musicales, por más plenamente desarrollado que se encuentre, se debe referir primeramente a las convicciones presistemáticas que inicialmente dieron dirección a la indagación, y habrá de desplegarlas y exponer el sentido de su construcción.

Por otra parte, para Ingarden hay otra razón por la que debemos referirnos a lo dado de la experiencia musical inmediata, que tiene que ver con el predominio histórico de algunas teorías en el campo de las llamadas estética o psicología de la música, que, para la primera mitad del siglo XX, estaban demasiado poderosamente condicionadas por el estado general de la filosofía y de la ciencia. En efecto, en las primeras décadas del siglo XX, los cuestionamientos acerca del modo de ser y de la identidad de la obra musical sucumbían o bien a un psicologismo que reducía tal obra a un estado mental perteneciente a y existente en la conciencia del creador o del espectador, o bien a un realismo ingenuo que negaría a la obra toda materialidad y fisicalidad. Como sea, las cuestiones acerca de la identidad de la obra (la mismidad de la obra y la alteridad de las distintas ejecuciones o interpretaciones), su modo de ser (su pretendida existencia independientemente de artistas y audiencias), y las consecuencias en el ámbito de la recepción y apreciación (el estatus de verdad de la experiencia estética y artística, así como la posibilidad de enunciar juicios con valor de verdad o al menos de validez y jerarquía u organización), bajo las perspectivas del psicologismo y del realismo, carecerían de sentido, y las experiencias inmediatas de tales obras, así como las convicciones o prejuicios de término medio, carecerían de sentido. Acaso un gran plexo de fenómenos artísticos performáticos y culturales carecerían de carta de ciudadanía, no sólo para los filósofos sino incluso para una historia del arte que reconociere su necesidad de un fundamento de orden ontológico.

Ahora bien, para emular con algún rigor el camino en el planteamiento del problema y de su posterior despliegue emprendido por Ingarden, será importante señalar al menos algunas obras de arte performativas que entren en el diálogo buscado con el filósofo. En efecto, hay una serie de obras de arte que llamaríamos performativas, en parte en contraste con la presencia inmediata de la obra plástica objetual, con su rotundez material y con la evidencia cósmica, como en el caso de edificios, esculturas, cuadros colgados en el museo, incluso libros impresos. Por decirlo de alguna manera: el edificio se levanta allí sobre la roca o sobre el suelo, y —a pesar del comentario irónico de Heidegger acerca de la manera burda

y superficial de de ver la obra, por parte de la señora de la limpieza o del transportista— los cuadros cuelgan allí de la pared como el rifle o el sombrero. Y, por otra parte, tenemos la interpretación⁹⁰ de la pieza musical, la presentación de la coreografía de danza, la representación de la obra de teatro, la ejecución del performance, que suelen ocurrir también en los escenarios institucionales del arte, suceden y pasan. Así que no sería exagerado extender la pretensión del punto de partida heideggeriano: todo el mundo conoce obras performativas de arte. Vemos los carteles, los anuncios y los programas de mano y, desde la década de 1960, cada día con más abundancia nos encontramos los libros y tratados sobre este tipo de obras de arte que adquieren distintos nombres que insisten en hacer énfasis en su modo de ser perfromático, esto es, a la manera del proceso, el evento, el acontecimiento: happenings, acciones plásticas, performances; y asistimos a las puestas en escenas⁹¹ en los espacios tradicionales y en los no convencionales que albergan el acontecimiento de estas obras, como teatros, talleres, intervenciones urbanas, pero también salones de arte, bienales, por mencionar algunos. Incluso los conocedores y los historiadores de este tipo de fenómenos artísticos, estarán prestos a ofrecernos un listado reconocible de obras hito de las artes performativas y/o de obras en donde reconozcamos lo performativo en acción: pensando en actos fundacionales, se pueden remontar al acontecimiento del nombrar, al establecimiento o emplazamiento de ciudades, a los rituales de los primeros ditirambos dionisiacos celebratorios de la llegada de la primavera, o los festivales de las tragedia griegas. Y si espoleamos a estos historiadores a mencionar obras ya dentro de los circuitos de la “época

⁹⁰ Siguiendo el espíritu de lo planteado en el análisis de Gadamer en punto a la representación de la obra, en el sentido del *Spiel*, en adelante propongo que acerquemos los términos performance, representación, interpretación, presentación, ejecución que se utilizan en relación a la manera en que nos salen tales obras performativas: la obra de teatro se presenta o representa; la sonata se interpreta; la coreografía se presenta o ejecuta y los bailarines la interpretan.

⁹¹ Incluyo aquí las distintas variables que, particularmente en el trabajo con los repertorios dancísticos, tienen lugar en los siglos XX y XXI: reconstrucción, reposición, apropiación y/o intervención de piezas o coreografías de danza, a partir de indicios o de sistemas de registro más elaborados (sistemas de notación, obras plásticas, parafernalia, imagen fija, imagen en movimiento, testimonios, descripciones, críticas). Por supuesto, para un trabajo posterior, cada una de estas variables requeriría una cierta demora y atención, así como una descripción de caso, para poder por lo menos revisar el planteamiento de las preguntas por el modo de ser, la identidad y la consistencia del juicio de valor sobre la pieza “original” y su reposición o re-puesta en escena. Para un puntual ejercicio de este tipo, véase Raúl Parra Gaitán, *El Potro Azul. Vestigios de una Insurrección Coreográfica*, Ministerio de Cultura, Bogotá, 2015, en donde el autor abre justamente estas cuestiones, con motivo de la indagación en torno a la coreografía *El Potro Azul*, de Jacinto Jaramillo: “*El Potro Azul* es una pieza coreográfica de veintisiete minutos de duración, en la que se utilizan los pasos de la danza del Joropo para recrear un tema histórico ocurrido durante los años cincuenta, en los Llanos Orientales (...) Estrenada el martes 27 de mayo de 1975 en el desaparecido Teatro Popular de Bogotá (T.P.B.)” (Parra, 2015, pág. 123).

del arte”, por decirlo con Belting, nos hablarán de las puestas en escena del *Roi Soleil*, en el siglo XVII, pero también de Molière y Racine y Lully, o de las óperas de Monteverdi, Gluck o Mozart, o de las obras de arte total de Wagner, incluso de algunas acciones Dadá (por ejemplo, el célebre Cabaret Voltaire, de 1913), hasta de los *performances* más reconocidos como tales como los de Abramović, o, en nuestro contexto, como las obras de María Teresa Hincapié o de Consuelo Pabón, pero también todo el desarrollo del teatro experimental y nuevo, pero también la danza tradicional, moderna y contemporánea.

Y aun quienes no somos conocedores y evidentemente ignoramos tal genealogía o proveniencia en la historia del arte, podemos llegar a integrar al círculo de nuestra familiaridad obras del último siglo como el icónico *El lago de los cisnes*, para el Teatro Bolshói, estrenado en 1877, o su versión coreográfica más célebre de Marius Petipa y Lev Ivanov, de 1895; *La consagración de la primavera*, de Stravinski, compuesta para la temporada de 1913 de los Ballets Rusos de Serguéi Diáguilev; el *Ballet tríadico*, de Oskar Schlemmer, en el contexto de la Bauhaus, en 1922; o, más cerca de nosotros, la *Hexentanz* de Mary Wigman, de 1913; el solo *Lamentation* de Martha Graham, de 1930; o los *performances* o precursores de tales de Vito Acconci, Bruce Nauman o, como ya lo mencioné, Marina Abramović en las décadas de 1960 y 1970. Como sea, al parecer todos conocemos tales obras de arte.

Ingarden mismo parte de esta precomprensión y experiencia media, y a partir de allí esclarece algunas de las convicciones o prejuicios que surgen del encuentro con tales obras, aunque particularmente sus ejemplos pertenecen al campo de la música, e incluso su ejemplo será la Sonata en Si menor de Chopin. Entre ellas están, a contrapelo de la tendencia teórica prefabricada de su época de pensar los fenómenos artísticos performáticos como entidades mentales, que, a pesar de que los compositores o coreógrafos elaboran su obra en un esfuerzo creativo y en un período de tiempo determinado, tal trabajo produce algo —la obra musical o teatral o dancística o el *performance*— que no existía previamente. Incluso afirmamos que desde el momento en que llegar al ser, tales obras existen independientemente del hecho de que sean interpretadas o presenciadas por alguien. Hablamos y se escriben libros y artículos acerca de *Una cosa es una cosa*, de María Teresa Hincapié, o de *La consagración de la primavera* o de *El Potro Azul*, independientemente de que hayamos asistido a su estreno o a alguna interpretación o reposición. Parecería entonces que la obra performática “no hace

parte de una existencia mental y, particularmente, no hace parte de la experiencia consciente de su creador⁹²: después de todo, sigue existiendo incluso cuando el compositor ha muerto. Tampoco hace parte de la experiencia consciente del auditorio mientras que (presencia la obra), porque la obra continúa existiendo después de que estas experiencias han cesado” (Ingarden, 1986, pág. 2).

Adicionalmente, en el encuentro con la obra, es decir, en su actualización en su puesta en escena o interpretación, logramos distinguir entre la obra como tal y sus varias posibles interpretaciones o ejecuciones y, a la vez, reconocer que éstas se refieren de alguna manera a la obra como tal, y que mientras más se parezcan a esta última, mejores son. Sabemos de la existencia de *Oedipus Rex*, no sólo en su acontecer en el mundo de la Grecia del siglo V a.C. o en la edición crítica de la obra de Sófocles, sino también en la interpretación de Stravinsky con guión de Cocteau de 1927, y en el film de Pasolini de 1967 o la producción de Julie Taymor de 1992, y logramos identificar y distinguir unas de otras, y su referencia o indicación a la obra como tal. Semejantes cadenas de resonancias también las encontramos en las artes plásticas y visuales (las *Meninas* de Velázquez, de Picasso, de Hamilton, de Witkin) en donde, de manera muy similar en nuestra comprensión media, aceptamos este juego de resonancias entre identidad y diferencia.

Y, finalmente, podemos diferenciar la obra como tal de su partitura, de su libreto o de su notación: son obras que suceden, suenan, acontecen en el espacio y en el movimiento y en el despliegue de la corporeidad, “mientras que la notación de la partitura es simplemente una disposición definida usualmente de signos gráficos” (loc. cit.). De manera similar a lo que sucede en la relación entre el texto literario o el guion en el teatro y la puesta en escena de la acción, del movimiento corporal o del acontecimiento dramático, en la música, en la danza y en el *performance* también logramos distinguir entre la notación y la ejecución de la obra como tal. Las partituras pueden almacenarse como se almacenan las patatas en la bodega, como diría Heidegger, y pueden llegar a constituir un estrato e insumo importante no sólo para la representación de la obra como tal y para su encuentro con los espectadores o auditorio

⁹² Si bien Ingarden no habla explícitamente de obras performativas de creación colectiva, algunos de los ejemplos aquí mencionados como *La consagración de la primavera* o, en general, la obra de arte total de la ópera, ofrecerían visos interesantes para el problema de la identidad de la obra, pero que pueden estar sugeridos en el problema amplio del modo de ser de la obra de arte performativa.

en su recepción, interpretación y crítica, pero la obra performática no se identifica con tales objetos.

A pesar de la obviedad aparente de estas observaciones, dada su proveniencia de convicciones de término medio, Ingarden considera que deben ser examinadas cuidadosamente, principalmente por las dificultades y cuestiones a las que nos pueden llevar y nos puede ayudar a perfilar. ¿Qué nos indican estas convicciones que nos pueda orientar en el sentido de la pregunta por el modo de ser de la obra de arte performática?

En primer lugar, vale la pena recordar también la insistencia, al hablar de estos fenómenos artísticos, del carácter efímero, fugaz de estas obras, a pesar de que asumimos que existen como unas tales obras y no simplemente como apariencias o productos de nuestra imaginación. Ya han sucedido, pero siguen siendo las obras que son: de *El Potro Azul*, de Jacinto Jaramillo, o de *Guadalupe años sin cuenta*, en su estreno de 1975, debemos decir que son las obras que han sucedido, que tienen un rastro de permanencia en las notas críticas de prensa, en los testimonios de algunos contemporáneos, en las investigaciones de algunos bailarines o actores historiadores que insisten en su pervivencia. Y sin embargo permanecen⁹³. Y eventualmente, en un ejercicio de reposición, pueden llegar a remontarse, reestrenarse y representarse de nuevo. Así mismo la obra musical, la obra de performance y toda la gama de obras performáticas y escénicas. Pero, ¿cómo es posible que en diferentes representaciones e interpretaciones, se pueda escuchar lo mismo, que se pueda asistir a lo mismo, que en cada nuevo acontecimiento una y la misma obra aparezca como la misma obra original? ¿O estamos simplemente en una maraña de reverberaciones fácilmente solucionable en un ejercicio de pureza de términos? (Cfr. Ingarden, pág. 3). Varias preguntas empiezan a perfilarse aquí, que tienen que ver con la dimensión ontológica de la obra: ¿de qué manera hablamos de la existencia de la obra performática? ¿debemos y podemos distinguir la obra

⁹³ Si el testimonio de los artistas aún tiene algo que decir a estas indagaciones, es valioso recordar la siguiente consideración de Merce Cunningham: “Sí, es difícil hablar sobre danza. No tanto porque sea intangible, como porque es evanescente. Comparo las ideas sobre la danza y la danza misma con el agua. Seguramente describir un libro es ciertamente más fácil que describir el agua. Bueno, quizá... Todo mundo sabe qué es el agua y qué es la danza, pero esta misma fluidez los hace intangibles”, en Merce Cunningham, *The Dancer and the Dance. Merce Cunningham in Conversation with Jacqueline Lesschaeve*, Marion Boyars, New York/London, 1991, pág. 27. Me aseguran, aunque no lo puedo constatar, que Cunningham en algún lugar continuó con el símil y añadió que, así como no podemos atrapar el agua en las manos, y sin embargo ella nos deja la piel mojada, de la misma manera las obras de danza pasan por nuestra experiencia dejando en nosotros la danza misma.

performática de sus distintas representaciones, reposiciones o interpretaciones, o carece esta distinción de justificación?

Quizá también podríamos señalar que la identidad y el modo de ser de estas obras que suceden tienen su acontecer en la mediación y en la resonancia entre la obra misma y su interpretación, lo que nos debería llevar a señalar, entre otros aspectos, la necesidad de pensar y repensar la noción de obra con el propósito de hacer de nuevo énfasis en su sentido verbal de acontecimiento (lo que obra), que se encuentra en el sustantivo y en la preponderancia cósica u objetual de las obras vistas, desde la óptica habitual de las artes plásticas y visuales.

Aquí sólo pretendía dar este vistazo e indicación desde el planteamiento de Ingarden, acerca del carácter distintivo de lo performático y sus sugerentes consecuencias en el modo de ser y la identidad o identificabilidad de este tipo de obras de arte. Antes de proponer, desde otro referente teórico de la hermenéutica, una noción clave para elaborar estos problemas — esto es, Hans-Georg Gadamer y la noción de representación o interpretación como juego—, quisiera sólo adelantar varias preguntas puntuales que sugiere Ingarden por considerar en este campo. En efecto, a partir de la cuestión acerca de cómo existe la obra de arte musical (Ingarden, 1986, pp. 116 y ss.), y de la reiteración del surgimiento de la obra performática a partir de un acto específico, creativo, psicosomático del artista (coreógrafo, *performer*, compositor, actor o, como hemos señalado, también del grupo o colectivo), Ingarden destaca el hecho de que el trabajo, el proceso y/o el acto creativo frecuentemente puede terminar en una notación (musical, coreográfica, bitácora, por ejemplo), como ha sucedido durante siglos para la música y algunas notaciones de danza y teatro, o también puede llevar a una interpretación o representación inmediata, in situ. Vemos en estas indicaciones de Ingarden al menos dos rasgos puntuales que se plantean en torno a la cuestión de la existencia de este tipo de obras: por un lado, el modo de ser a través de la representación o interpretación o performance y, por otro lado, su relación con algún sistema o soporte de notación (incluso cuando la improvisación se vuelve “memorable”, ésta suele ser objeto de algún medio de registro o notación que permita algún grado de permanencia).

Respecto al segundo rasgo, es también importante señalar que hay ciertos límites o umbrales que destacan el carácter intermitente de la relación entre obra y registro y que, como señala Ingarden, no es un rasgo defectivo, sino justamente una determinación de este tipo de obras. En efecto, en la notación musical y en la notación de movimiento corporal, por

ejemplo, en un espacio escénico o performático, el medio gráfico y escrito difiere de múltiples maneras del acontecimiento mismo. En la notación musical, se fijan aspectos sonoros, pero los elementos no sonoros se delimitan de manera parcial y dentro de límites abiertos a la interpretación o lectura del ejecutante; así mismo, en la notación de movimiento (piénsese en el sistema de coordenadas de la notación Laban⁹⁴), por más elaborado y multi-perspectivístico que sea el sistema, quedan elementos de “silencio” o puntos ciegos abiertos a su apropiación por los ejecutantes, y que pueden variar desde los gestos y la tonalidad anímica y dramática, hasta elementos de utilería y parafernalia o iluminación o constitución fisiológica (tonalidad, medida, intensidad de movimiento) de los mismos cuerpos. Curiosamente estos elementos apropiables en la interpretación por los ejecutantes de manera variable, pueden ser recibidos y juzgados, desde una mirada media de espectadores, como un margen de “error” o diferencia respecto al original. Podemos reconocer las diferencias de *tempo* en las interpretaciones musicales por este o aquel intérprete, y la misma coreografía puede recibir en su ejecución por distintos bailarines tonalidades e intensidades de gesto y velocidad de movimiento distintas, variando en la lectura de asignación de emociones o textura narrativa. Y, sin embargo, estas variaciones y diferencias hacen parte de la obra misma, son perfectibles y, por vía de comparación histórica, eventualmente corregibles.

Por otra parte, el surgimiento histórico de sistemas “técnicos” de registro⁹⁵ plantea también variables para pensar la dimensión ontológica de la obra y la interpretación, toda vez que, en términos generales, la captura del original y las posibilidades de degradación o desviación ontológica del mismo acompaña el desarrollo tecnológico. Así mismo, a medida que nos acercamos más, por las tecnologías de reproducción digital, a la obtención de “copias originales”, surge la variable de la disolución de la frontera entre el registro de la obra interpretada y la obra misma: ¿es la reproducción de una grabación digital fiel una interpretación de la obra? ¿es simplemente la realización del registro?

⁹⁴ En danza, por ejemplo, por medio de la notación Laban se registra e indica el movimiento, pero igualmente las condiciones situadas y fácticas del espacio (un escenario determinado, por ejemplo) no se pueden fijar en abstracto. Este espacio para vacíos en la notación se debe en parte a que los mismos sistemas de notación parten de una precomprensión del espacio y el tiempo como dimensiones objetivas. Particularmente el espacio suele ser pensado cartesianamente, como cosa extensa y medible, contenedor de objetos y cuerpos.

⁹⁵ Puede pensarse en una especie de proceso histórico de desarrollo de registro que va desde la transmisión académica de persona a persona, de compañía a compañía, a través de la práctica encarnada y la enseñanza presencial en el taller; hacia sistemas de notación basados en el diseño y la representación gráfica y escritural; hacia soportes de representación y registro analógicos desde el fonógrafo, los discos de surco, la película de cine y las base magnética; hasta registros digitales de tipo binario (grabación) a lo digital.

Para Ingarden, varias de estas cuestiones tienen su proveniencia en el problema general del modo de ser de la obra de arte en general y en la historia misma de la estética o de la filosofía del arte, como indicamos más arriba:

[El problema de la identidad y del modo de ser de la obra musical] es mucho más difícil de resolver... que en el caso de la pintura o de la obra de arquitectura, en la medida en que no tenemos un objeto “original” como sí lo tenemos cuando un artista completa una pintura o construye un edificio específico (Ingarden, 1986. pág. 119).

Más que proceder por defecto en la formulación y elaboración de estas preguntas, poniendo en una lógica de mutua exclusión los distintos tipos de obras plásticas, visuales, arquitectónicas, musicales o escénicas, por mencionar unas pocas, Ingarden (así como las perspectivas ensayadas en este texto desde los diferentes autores) va construyendo el campo de cuestiones y fenómenos, de manera que no sólo se generen ontología regionales dentro de las artes, sino que sobre todo se puedan pensar las determinaciones ontológicas transversalmente. Por ejemplo, si bien es cierto que mientras el actor, el músico y el *performer* “representan” o “interpretan”, es decir, mientras que sus cuerpos son medios y soportes de representación, el cuerpo mismo del bailarín (que puede interpretar un personaje en la narrativa coreográfica) encarna el movimiento mismo; el actor “representa” a otro, y el bailarín deviene movimiento, en todo caso el problema común es el de la representación o interpretación en su sentido y relación con la imagen, el sentido, la narrativa y la recepción. Aún más claro si hacemos la comparación entre lo performático y lo plástico, pero justamente hacia lo que llama la atención Ingarden es hacia la determinante ontológica de la obra.

El problema de la “autonomía óptica” (Ingarden, 1986, pág. 120) o del descansar—en—sí de la obra de arte, para el caso de la obra performativa, plantea dilemas de este orden: existe algo así como la obra como tal, pero es inseparable de su acontecer en la ejecución, interpretación o representación; el ser de la obra no consiste en ser objeto dado al sujeto de la percepción, pues hay elementos discontinuos de ella, como los registros, que no la agotan, pero también hacen parte de su modo de ser; la obra, siendo accesible intersubjetivamente entre ejecutantes y auditorios, no se limita a la sola experiencia perceptiva de la recepción, ni es una ficción puramente mental y subjetiva, sino que históricamente hablamos de su permanencia a través de las distintas variaciones, lo que permite presumir que existe algún

medio de transmisión y preservación de la obra para una comunidad, a través de la notación o de interpretaciones (*performances*) específicos.

Ingarden insiste en que debemos evitar la tesis extrema de que las obras performáticas no existen, sino como acumulados intangibles de experiencias intersubjetivas compartidas históricamente: formulado negativamente, no existe la Sonata *Pathétique* de Beethoven, de la misma manera que no existe la representación de *Edipo Rey*, de la misma manera que no existe *La consagración de la Primavera*, de la misma manera que no existe *Una cosa es una cosa...* A continuación, propongo intentar una indagación en el pensamiento de Hans–Georg Gadamer sobre la obra de arte, en el contexto de su *Verdad y método*, con el propósito de tematizar el sentido de la noción de representación a la luz de la noción de juego, en su búsqueda por el sentido de verdad en la experiencia de la obra de arte.

3.3.3. Hans–Georg Gadamer: El juego como hilo conductor de la explicación ontológica del arte

Quizá de quienes se alimentan de la fenomenología y de la hermenéutica heideggeriana, Hans–Georg Gadamer es quien ha elaborado más lúcida y directamente el problema ontológico de la obra de arte en la óptica de su acontecer y no restrictivamente en la de su dimensión de presencia objetual. *Verdad y método* (Gadamer, 1993) es, como su título lo indica, una indagación que busca rescatar la posibilidad de verdad, más allá o además del método, particularmente el método físico–matemático, por lo que la experiencia de la obra de arte se configura como un rico campo de búsqueda y planteamiento de preguntas.

A continuación, con el propósito de exhibir y destacar algunos elementos conceptuales y cuestiones filosóficas en el pensamiento de Gadamer, que permiten esclarecer la dimensión del acontecer en la obra de arte, lo que a su vez destaca el sentido de la temporalidad y de la historicidad de la misma. Se trata de desarrollar el planteamiento de Gadamer sobre el modo de ser de la obra de arte siguiendo el hilo conductor de su famosa exposición del concepto de juego, con el propósito específico, dentro de su proyecto filosófico, de elaborar, por un lado, la noción de representación (tan cara a la tradición estética, para referirse a la obra de arte), y para mostrar, por otro lado, la pertenencia del

comprender a la experiencia del encuentro con la obra de arte, y que en tal encuentro se da verdad. Así, me permito aquí revisitar su exposición de la noción de juego con el propósito de indicar, bajo en esta óptica hermenéutica, la cuestión de lo performático en la obra de arte, en parte para indicar una vía de clarificación de las cuestiones que justamente nos pueden quedar de lo recientemente expuesto con Ingarden.

Ahora bien, así como en otros autores revisitados, aquí encontramos que el momento propositivo del pensador, va acompañado de un momento crítico o desestructurante. En este caso, con la exposición de la noción de juego, Gadamer pretende mostrar, destacando lo que sucede en la experiencia de la obra de arte y no meramente en una consideración desde la conciencia estética:

que la obra de arte no es ningún objeto frente al cual se encuentre un sujeto que lo es para sí mismo. Por el contrario, la obra de arte tiene su verdadero ser en el hecho de que se convierte en una experiencia que modifica al que la experimenta. El “sujeto” de la experiencia del arte, lo que permanece y queda constante, no es la subjetividad del que experimenta, sino la obra de arte misma (Gadamer, 1993, pág. 145).

Con este cambio de perspectiva acerca del sujeto de la experiencia del arte, Gadamer confronta el predominio de la “conciencia estética”⁹⁶ en la filosofía del arte, tarea que él

⁹⁶ La conciencia estética efectúa lo que Gadamer llama la “distinción estética”, que se cristaliza en la abstracción de la obra de arte pura, esto es, en la abstracción de la obra respecto al contexto original histórico y vital. Una obra de arte, bajo la óptica de la conciencia estética, es abstraída, por ejemplo, de la función religiosa o profana que determina su modo de ser en su mundo propio. La distinción estética busca abstraer a la obra de los momentos no estéticos de función y significado de contenido, así como de las condiciones de acceso que hacen posible que una obra se nos muestre. El modo de acceso a la obra que termina desarrollando es el de “vivencia estética”. Es clara la marca subjetivista que distingue a toda esta terminología: la obra termina siendo un objeto para la vivencia subjetiva; más aún, con la consideración de la obra en su ser estético y con el ver estéticamente podría decirse que la obra deja de ser tal. En efecto, si se le arranca de su mundo (y aquí mundo no sólo se refiere a época histórica sino también a nuestro propio mundo, es decir, por ejemplo a nuestras maneras de acceso y de representación) la posibilidad de plenitud de significado que le corresponde a la obra de arte se ve drásticamente restringida. Desde la dimensión temporal, la conciencia estética pretende reunir, desde la perspectiva de la sucesión de las épocas y de los estilos históricos, todo lo que tiene valor artístico. Por supuesto esta simultaneidad que posee la conciencia de la formación estética no consiste en concebir la temporalidad desde el reconocimiento de que los testimonios del pasado y su conservación puedan ser significativos para la comprensión de la vida actual; más bien, a la base de la simultaneidad está la desconfianza hacia la relatividad histórica del gusto. Gadamer pretende llevar a cabo con estos análisis una crítica a la conciencia estética, que despeje el camino para pensar el ser de la obra de arte al poner en vilo conceptos como imitación, bella apariencia, desrealización, ilusión, estética e incluso arte, como conceptos que surgen de una determinación de las ciencias del espíritu por contraste respecto a las ciencias naturales. La crítica de Gadamer a la conciencia estética se basa fundamentalmente en reconocer en tal conciencia el dominio del modelo cognoscitivo de la ciencia natural, la cual, en tanto que se adjudica el derecho y el dominio de la verdad, cierra posibilidades de

mismo retoma de los planteamientos de Heidegger acerca de la pertenencia de la obra a un mundo histórico, y que quizá es uno de los prejuicios que se encuentra a la base de las preguntas que nos planteamos ante los fenómenos artísticos performativos (sobre todo cuando mantenemos la familiaridad, para pensar los términos mismos, de la obra objetual y presente). Ahora bien, el concepto de juego es significativo para Gadamer, para lograr comprender la riqueza de sentido que se da en la experiencia del arte, ya que suspende la primacía de la relación sujeto–objeto y recupera al arte de la indeterminación de la consideración estética.

En la exposición del planteamiento de la dimensión ontológica y hermenéutica de la experiencia del arte, podemos destacar en Gadamer tres momentos temáticos: el concepto de juego, la experiencia del arte como juego y la dimensión temporal de la experiencia del arte. El concepto de juego permitirá una recuperación del arte de la perspectiva estética mediante el replanteamiento del concepto de representación como la manera de darse verdad en la experiencia del arte.

En efecto, el modo de ser del juego excluye la posibilidad de un mero comportamiento subjetivo o de un mero cumplir objetivos. Dice Gadamer:

Cuando hablamos del juego en el contexto de la experiencia del arte, no nos referimos con él al comportamiento ni al estado de ánimo del que crea o del que disfruta, y menos aún a la libertad de una subjetividad que se activa a sí misma en el juego, sino al modo de ser de la propia obra de arte (Gadamer, 1993, pág. 143).

conocer que queden fuera de su metodología (cf. pg. 124, ii). El carácter de verdad que la conciencia estética al cual se restringe es el de las vivencias estéticas: en éstas, el modo de ser de la obra de arte consiste en su darse como objetos en la subjetividad de la vivencia. Por otra parte, el hecho de concebir el ser de la obra desde la distinción estética, arranca a la obra de su lugar y de su mundo. Lo peligroso de esta abstracción —además de cerrar posibilidades de significatividad de la obra— es que la obra misma se cancela. Frente a la indeterminación de lo estético, Gadamer plantea que “para poder hacer justicia al arte, la estética tiene que ir más allá de sí misma y renunciar a la «pureza» de lo estético” (pp. 133-134). Pero esta necesidad de ir más allá de la inmediatez estética no consiste en una afirmación relativista de toda la variedad de “vivencias” y circunstancias propias del ser humano. Más bien, “el fenómeno del arte plantea a la existencia una tarea: la de ganar, cara a los estímulos y a la potente llamada de cada impresión estética presente, y a pesar de ella, la continuidad de la autocomprensión que es la única capaz de sustentar la existencia humana” (pg. 137, ii). Para desplegar el arte como aquello en que el ser humano reconoce lo otro y se reconoce a sí mismo, esto es, como aquello en que también se da verdad, Gadamer replantea el problema del modo de ser del arte desde el concepto de juego, el cual abre la posibilidad de pensar el arte como una genuina experiencia en la que, como tal, hay autocomprensión.

¿Qué sucede en el juego? Ante todo, no es un comportamiento subjetivo del jugador, en contraposición a las ocupaciones habituales del hombre. Pensar el juego como una ocupación subjetiva poco seria, es una mala intelección del juego mismo; más bien, en el juego la seriedad de las ocupaciones habituales queda suspendida de alguna manera ante la seriedad propia del juego:

El jugador sabe bien que el juego no es más que juego, y que él mismo está en un mundo determinado por la seriedad de los objetivos. Sin embargo, no sabe esto de manera tal que como jugador mantuviera presente esta referencia a la seriedad. De hecho el juego sólo cumple el objetivo que le es propio cuando el jugador se abandona del todo al juego (Gadamer, 1993, pág. 144).

Esta noción de juego destaca que en su experiencia no hay un comportamiento subjetivo del jugador, que no se trata de un llevar a cabo y cumplir objetivos. La seriedad del juego se caracteriza porque en él el jugador no se planta como un agente que desarrolla funciones. Precisamente hay juego cuando no hay sujetos que se comporten lúdicamente⁹⁷. Las expresiones que utiliza Gadamer para mostrar la experiencia del juego (juego de luces, de las olas, de colores, de palabras, etc.) destacan el rasgo de movimiento inherente al juego. En primer lugar, confirman que lo que llega a mostrarse no son jugadores sino el juego mismo: el énfasis de las expresiones mismas recae sobre el juego. Y este énfasis destaca el hecho de que, en segundo lugar, el juego que llega a mostrarse no es un simple cumplimiento de objetivos sino un movimiento y su repetición constante. La determinación del vaivén del movimiento, de su repetición, es tan importante que señala no sólo la ausencia de sujetos que se comporten o que propongan comportarse lúdicamente, sino también la preeminencia del juego sobre los jugadores. El juego se da en el movimiento mismo:

El movimiento de vaivén es para la determinación esencial del juego tan evidentemente central que resulta indiferente quién o qué es lo que realiza tal movimiento (Gadamer, 1993, pág. 146).

Sobre el protagonismo de los jugadores se impone el juego mismo. Esto se muestra en las expresiones impersonales del juego: simplemente “se juega”, algo juega, algo está en

⁹⁷ De manera análoga, respecto a la experiencia del arte se puede decir que hay experiencia del arte precisamente allí donde no hay comportamiento estético.

juego. Ahora bien, ya que en el juego legítimo no hay comportamientos subjetivos o cumplimiento de objetivos particulares por parte de los jugadores, la oposición entre realidad y juego no es determinante para el sentido del juego mismo.

Otro rasgo que destaca Gadamer es el de la facilidad del juego: el vaivén del movimiento del juego se da sin objetivo, sin intención, y también sin esfuerzo (cfr. Gadamer, 1993, pág. 147). El movimiento del juego consiste en el impulso de repetición del movimiento y, en el estado de ánimo de los jugadores, en el hecho de que el juego exige el abandono del deber de la iniciativa propio de la vida práctica. El jugador se abandona al orden de la repetición del movimiento del juego. Pero esto significa, por una parte, que el movimiento del juego es de renovada reiteración, y que, si bien el jugador se abandona a su vaivén, su movimiento impone un ritmo y una seriedad propios. Esto es, el jugador es jugado en la tensión entre el abandono de sus objetivos propios y el movimiento que le exige el juego.

Que el juego prima sobre los jugadores, se deja ver en la situación en que hay una intención subjetiva de comportarse lúdicamente: decir que alguien juega con las posibilidades en una situación determinada, es decir, que no se toma en serio las posibilidades como objetivos. Ahora bien, cabalmente, las posibilidades del juego son un cierto riesgo para el jugador: tomar en serio las posibilidades es poner en vilo la comprensión de cómo se pueda desencadenar el curso mismo de los sucesos y darle amplitud al campo de las expectativas. La existencia de este riesgo es lo que hace atrayente el juego mismo, lo que convoca al jugar. La importancia de las posibilidades que se asumen en el juego se muestra en el hecho de que el “sujeto” del juego no sea el jugador sino el juego mismo: es éste el que juega, y el jugar del jugador es un ser jugado, esto es, el abrirse al hecho de que en el riesgo que propone el juego se realicen las posibilidades que asume el jugador y que salga o vuelva a salir el juego, que se logre el juego.

La copertenencia de los rasgos de la facilidad del juego y del riesgo que implica, se muestra en que en el juego hay un orden en el movimiento liberado: el juego tiene su espíritu propio. Esto es, cada juego se juega por las reglas e instrucciones que delimitan su espacio: el juego tiene su espacio propio desde el orden que determina su movimiento mismo. No se trata de que los movimientos del juego estén limitados desde su “exterior”: quien entra en el juego, “sabe” que el espacio lúdico está determinado por las reglas del mismo juego. En este

“saber” la determinación del espacio del juego consiste el que siempre juguemos a algo. No se trata de que el jugador se comporte lúdicamente, sino que, en el jugar a algo, cada juego plantea a cada jugador unas tareas. La descarga del juego frente a la imposición de decisiones propia de las acciones habituales no implica una liberación de la subjetividad del jugador, una liberación de su expansión más íntima: que el jugador se libere de las decisiones habituales implica que no puede llegar al juego a seguir comportándose de acuerdo al cumplimiento de sus objetivos propios. Sin embargo, en esta libertad, el juego exige que se lleve a cabo el juego mismo, determinado por reglas e instrucciones.

Este llevar a cabo tareas asignadas por el juego destaca el carácter de representación del juego. En la medida en que en éste hay un cumplimiento de tareas y tal cumplimiento no está determinado por el cumplimiento de objetivos propios, en el juego se da un representarse del juego mismo. Con el término “representación”, Gadamer se refiere no sólo al hecho de que muchos juegos incluyan elementos representativos (naipes, ajedrez), sino a que el juego es en el modo de ser del representar las tareas (Piénsese, por ejemplo, en indios y vaqueros o en los juegos de representación de roles en la vida cotidiana). En la medida en que el cumplimiento de las tareas del juego no hay un cumplimiento de objetivos particulares, el movimiento no está regido por el logro de una intención exterior al juego, sino que se propone la realización del movimiento mismo del juego; éste es representación de los jugadores y en él se da la autorrepresentación de sí mismo. Y esta autorrepresentación del juego no implica que el jugador se vea desviado del cumplimiento de las tareas; el cumplimiento mismo de las tareas del juego, el desatar el movimiento mismo del juego, es posible en la medida en que el jugador cumpla las tareas del juego, y en tal cumplimiento hay una representación del mismo jugador: el jugador juega a algo, representa algo; juega a algo como algo.

Este concepto de representación es lo que permite dar el paso a la consideración del arte a través del concepto de juego⁹⁸. En el juego del arte (Gadamer da los ejemplos del juego cultural y de la representación dramática), la representación es representación para...: los jugadores “representan una totalidad de sentido para los espectadores” (Gadamer, 1993, pág. 153). Ahora bien, no se trata de que el espectador sea una especie de observador externo al juego cultural o dramático; no es una instancia subjetiva que lleve a cabo una objetivación de

⁹⁸ Vale la pena recordar aquí la cercanía semántica de las palabras juego y representación (cultural o dramática) en alemán e inglés (Spiel, play). El español parece reservar para cada campo un campo semántico propio.

algo que se limita a ponerse frente a él. Cuando el juego es representación para un espectador, el espacio autónomo del juego se cierra, se completa: la representación misma, la representación de los actores o de los participantes del culto, se realiza completamente en su ser representado para... La representación del juego en el drama, por ejemplo, se cumple en la inclusión del espectador en el juego mismo. Y es una inclusión tan radical que el espectador ocupa el lugar del jugador mismo⁹⁹.

Ahora bien, bajo el concepto de “transformación en una configuración”, Gadamer entiende el giro por el cual el juego humano logra su perfección: esto es, es aquí donde el juego puede comprenderse como tal, separado del hacer representativo de los jugadores, en el puro manifestarse de los que juegan y, por lo tanto, del juego mismo. En tanto que el juego se transforma en una configuración, el juego logra hacerse repetible, permanente. Pero Gadamer no entiende esta transformación como un cambio categorial, esto es, como un cambio de los atributos de una sustancia permanente. Partir de este punto, sería tanto como partir de nuevo de la conciencia estética, en la medida en que se vería a la obra de arte como una variación del objeto juego en el objeto obra: por ejemplo, no se trata de que por una intención subjetiva el juego se convierta en arte. Lo que Gadamer ve en tal transformación es que en el juego —en el ser representado— que es el arte, éste logra el cumplimiento de los rasgos del juego: esto significa que la representación que es el juego llega a ser lo permanentemente verdadero.

Uno de los primeros rasgos que Gadamer destaca del juego en la transformación en una configuración, es la fundación de mundo que lleva a cabo el juego. Se trata de la autonomía del espacio lúdico al que nos referíamos atrás: no se trata de un simple desplazamiento del mundo propio hacia el mundo del juego, sino que éste en tanto que logra la permanencia de la configuración logra su patrón de sentido desde sí mismo. La obra de arte “está ahí”, es como lo que reposa en sí mismo (Cf. Gadamer, 1993, pág. 156). El espacio

⁹⁹ El juego, en tanto que representación para..., sólo logra su cumplimiento en el espectador. Es claro que aquí puede prestarse a malentendidos la palabra espectador: como ya hemos dicho no se trata de sujetos en actitud de observación. El centro de la reflexión está aquí en el juego mismo: el espectador es, por supuesto, espectador para el juego, y el juego es representación para el espectador. La importancia del espectador la destaca Gadamer: “...el espectador posee una primacía metodológica: en cuanto que el juego es para él, es claro que el juego posee un contenido de sentido que tiene que ser comprendido y que por lo tanto puede aislarse de la conducta de los jugadores. Aquí queda superada en el fondo la distinción entre jugador y espectador. El requisito de referirse al juego mismo en su contenido de sentido es para ambos el mismo” (pp. 153-154).

que determina no está fijado por referencia al mundo de la vida práctica ni su sentido se define como un encantamiento que nos saca de ésta. En la representación del juego artístico, la obra se presenta a sí misma: en la representación, se muestra precisamente la representación misma y no algo distinto de ella que se defina por oposición a la realidad o a la intención del autor. En la consideración de la experiencia con la obra de arte como juego, sale a relucir el hecho de que ella misma no puede entenderse subjetivamente como un conjunto de comportamientos estéticos de los jugadores: si los autores o actores son los jugadores, éstos son sólo respecto a lo que es la representación de la obra misma.

Ahora bien, la transformación del juego en configuración es precisamente *hacia* lo verdadero (Cf. Gadamer, 1993, pág. 156). ¿Qué concepto de verdad subyace a esta comprensión de “transformación”? Dice Gadamer:

En la representación escénica emerge lo que es. En ella se recoge y llega a la luz lo que de otro modo está siempre oculto y sustraído. El que sabe apreciar la tragedia y la comedia de la vida es el que sabe sustraerse a la sugestión de los objetivos que ocultan el juego que se juega con nosotros (Gadamer, 1993, pág. 157).

La representación es el modo de ser de la obra; ella es sólo en tanto que representación. Verdad aquí no se refiere, por supuesto, a la restricción de la correspondencia: la verdad que acontece en la obra en tanto que representación, es la manifestación de lo que es la obra misma en su ser representación. Por otro lado, este concepto de verdad sería insuficientemente comprendido por contraste con la realidad: si la vida es juego artístico, se abre la posibilidad de pensarla como posibilidad y, a su vez, de destacar una consideración del ser y del comprender distinta a la dominada por la ciencia natural y por el subjetivismo.

La posibilidad de considerar la realidad como juego clarifica en qué medida el juego del arte es una transformación en una configuración que se presenta en su representación: si la vida se ve como un círculo de sentido en el que se presentan las expectativas que trae la consideración de las diversas posibilidades que se nos presentan, que la obra sea la transformación del juego en configuración implica el puro cumplimiento del juego mismo y de sus “objetivos”. Lo que creo es de valor aquí para esta consideración del arte es destacar la noción de totalidad de sentido y de las posibilidades siempre abiertas —pero mediadas—

en cada experiencia. De esta manera la transformación que tiene lugar en el juego artístico es la de llegar a la autonomía del juego mismo. En ella lo que se manifiesta es la verdad misma de la representación. Con base en estos rasgos, no es de extrañar que se pueda pensar el arte como imitación: se podría decir que en Homero y Hesíodo hay una representación de lo divino (lo más verdadero) y que en tal imitación del mundo olímpico se manifiesta la verdad misma de los dioses.

Pero este concepto de imitación “sólo alcanza a describir el juego del arte si se mantiene presente el sentido cognitivo que existe en la imitación” (Gadamer, 1993, pág. 157). Que en la obra de arte se muestre lo representado, no quiere decir que éste tenga sentido sólo en referencia a una realidad exterior a la obra o a la representación: más bien, lo representado mismo se muestra como lo que es¹⁰⁰. ¿En qué consiste entonces el sentido cognitivo de la imitación? En la imitación, aquello que se imita se muestra como lo que es; en la imitación se pone de presente lo que es tal y como ha sido imitado. Esto no implica una multiplicación de los entes, por decirlo así, como si imitación e imitado se distinguieran en el fenómeno del arte. Más bien, en el arte, lo imitado se muestra como lo que es, llega a su verdad a través de la mediación misma de la imitación. Su sentido no está prefijado por lo exterior al juego del arte mismo: su sentido es el representarse a sí.

Este sentido cognitivo de la mimesis se muestra en el reconocer que se da en la experiencia del arte:

Lo que realmente se experimenta en una obra de arte, aquello hacia lo que uno se polariza en ella, es más bien en qué medida es verdadera, esto es, hasta qué punto uno conoce y reconoce en ella algo, y en este algo a sí mismo (Gadamer, 1993, pág. 158).

¹⁰⁰ Para comprender esta dimensión “cognitiva” del arte, como la posibilidad de adquirir sentido en el hecho de la representación, vale la pena recordar el sentido de “sentido”, en Heidegger: “[...] si preguntamos por el sentido de ser, no se vuelve la investigación más profunda, ni cavila sobre nada que esté tras del ser, sino que pregunta por el ser mismo en tanto que entra en lo comprensible del Dasein. Al sentido del ser no puede colocárselo nunca en oposición a lo que es o al ser en cuanto “fundamento” sustentante de lo que es, porque fundamento es algo que sólo resulta accesible como sentido, aun cuando se tratara del abismo sin fondo de la falta de sentido” (Ser y tiempo, § 32). Extrapolando la formulación, la verdad que se adelantaría en la representación que es el arte sería el acontecimiento mismo del adelantarse lo que es [que el ser del arte es en su representación] a la comprensión. Obviamente esta relación de lecturas exige un desarrollo más cuidadoso.

El reconocimiento no es un simple confirmar lo ya conocido. En el reconocimiento hay un conocer algo más: lo ya conocido que surge en el reconocimiento es conocido como algo distinto de lo que ya sabíamos que era. Nuestras expectativas de reconocimiento no se satisfacen en un mero confirmar lo previo, sino que al contrario se realizan como expectativas en la medida en que hay algo distinto de lo ya conocido. Se sigue de aquí que lo que podríamos llamar el conocimiento no es una mera confirmación de igualdad de lo ya dado respecto a lo nuevo: lo esencial del conocer es reconocer y sólo en esta medida logra a ser genuino conocimiento.

Se hace claro en este contexto el nexo entre arte y verdad. En este punto dice Gadamer que “[C]ara al conocimiento de la verdad, el ser de la representación es más que el ser del material representado, el Aquiles de Homero es más que su modelo original (Gadamer, 1993, pág. 159).

Lo que hay que destacar en este concepto de mimesis de la obra de arte es el hecho de que, por un lado, lo representado mismo esté ahí y, por otro y sobre todo, que en tal adelantarse lo representado llega a una determinación más auténtica: hay un conocimiento de lo que es. La representación en la obra no es un mero reflejar lo previamente dado, sino un poner de relieve lo que es del caso.

El restablecimiento del concepto de representación para comprender el ser de la obra de arte, apunta a considerar los diversos elementos dejados por fuera por la consideración de la conciencia estética: que la representación sea el modo de ser de la obra de arte significa que, así como el juego, consiste en un autorrepresentarse: se presenta lo que ella misma es. Por otro lado, logra desarrollar el carácter vinculante de la representación: en tanto que representación, incluye el “momento” de su “puesta en escena” ante un espectador. La obra es mostración en el doble sentido de mostrarse a sí misma, ser ahí, como en el de mostrarse a...:

El juego representado es el que habla al espectador en virtud de su representación, de manera que el espectador forma parte de él pese a toda la distancia de su estar enfrente (Gadamer, 1993, pág. 160).

Por otra parte, este concepto de representación como el ser de la obra de arte indica que:

La obra de arte no puede aislarse sin más de la “contingencia” de las condiciones de acceso bajo las que se muestra, y cuando a pesar de todo se produce este aislamiento, el resultado es una abstracción que reduce el auténtico ser de la obra. Ésta pertenece realmente al mundo en el que se representa. Sólo hay verdadero drama cuando se lo representa, y desde luego la música tiene que sonar (Gadamer, 1993, pág. 161).

El problema que se plantea en este punto es el del carácter vinculante de la obra de arte comprendida a través del concepto de juego y de representación. La consecuencia ontológica de considerar la obra de arte desde los conceptos de juego y representación es que es inherente al ser de la obra el existir como representación y, sin embargo, lo que accede a la representación es el ser mismo de la obra. Lo que se le exige al pensamiento de la obra de arte es pensar en unidad los rasgos de juego y configuración: la permanencia de la mismidad de la obra, su pertenencia a su mundo, y el estar determinado su ser por la “contingencia” del ser representada. El juego es configuración y la configuración es juego:

a pesar de su referencia a que se lo represente, se trata de un todo significativo, que como tal puede ser representado repetidamente y ser entendido en su sentido [...] a pesar de esta su unidad ideal, sólo alcanza su ser pleno cuando se lo juega en cada caso (Gadamer, 1993, pág. 161).

Es esta mutua correspondencia entre estos aspectos lo que Gadamer opone a la consideración de la conciencia estética.

Frente al concepto de “distinción estética”, Gadamer opone radicalmente la no-distinción estética: independientemente de la consideración de lo imitado, de la intención de sentido del artista, de la forma de acceso del espectador y de su configuración de sentido, la significatividad de la representación se ve limitada a la abstracción de la obra de arte pura. Ahora bien, esta particular mediación que es inherente a la representación y que constituye la configuración artística no se concibe bien si se piensa como una mera accidentalidad, un mero cambio de cualidades de la configuración artística misma: más bien, sólo a través de la mediación que es la representación y por ella, la configuración se cumple en su verdadero ser.

Creo que el reto y el riesgo de pensar esta unidad consisten en tender al pensamiento entre la abstracción de la conciencia estética y el relativismo nihilista y escéptico; otra manera de expresar esta tensión es, en el ámbito de la comprensión, mediante los términos de

“cientificismo” y “relativismo”. Se trata de pensar el ser de la obra de arte en la inmediatez de la eventualidad de la representación y en la permanencia de la configuración. Por otro lado, pensar que en tanto que la obra sólo acceda a su ser en la representación, no implica una disminución de su capacidad de vinculación. En efecto, si bien el concepto de “representación correcta” adquiere una particular determinación de movilidad, ya que tal corrección sólo es posible en el todo del juego de la representación, lo que muestra este hecho es que la noción de “no-distinción estética” hace justicia a la experiencia del arte: se muestra en su mediación total. A este respecto Gadamer dice:

Mediación total significa que lo que media se cancela a sí mismo como mediador. Esto quiere decir que la reproducción [...] no es temática como tal, sino que la obra accede a su representación a través de ella y en ella (Gadamer, 1993, pág. 165).

No se trata, pues, de que en la experiencia del arte se nos haga temática la mediación misma, sino que incluso ella no es distinguible originariamente: a aquello que accede a la representación como obra es inherente de una manera no diferenciada la mediación que la enriquece y que la hace posible como tal representación.

Esta tensión entre configuración y representación que caracteriza a la experiencia del arte lleva, por supuesto, a plantear el problema de la identidad de aquello que permanece tanto a través de la sucesión de los tiempos como a través de la sucesión temporal de las diversas representaciones en que acceda a su ser una obra. Se hace necesaria una interpretación de la temporalidad de la obra de arte; es con base en tal interpretación en donde surge y se redondea el concepto de mediación total como logro de la unidad esencial de representación y configuración.

Ahora bien, la consideración de la experiencia artística a través de los conceptos desarrollados de configuración y representación, hace particularmente notorio el horizonte de temporalidad que es inherente a su consideración ontológica. En efecto, la obra de arte se nos presenta como una forma espiritual intemporal, bajo la forma de, por ejemplo, las diversas manifestaciones artísticas en la historia del arte. Sin embargo, y justo porque las obras del pasado nos siguen interpelando en nuestro presente¹⁰¹, parecería como si ellas

¹⁰¹ Respecto al carácter intemporal de la obra de arte señala Gadamer en el epílogo a *El origen de la obra de arte* de Heidegger: “El inconsciente, el número, el sueño, el influjo de la naturaleza, el milagro del arte — todos

tuvieran cierta inmortalidad frente al carácter histórico del hombre. Por otra parte, el hecho de que tales obras requieran ser representadas para que se nos manifiesten como tales obras, parecería ponerse en una tensión irreconciliable con tal intemporalidad. A este respecto, y superando la comodidad de una nivelación dialéctica que haga surgir el carácter temporal de la intemporalidad misma, Gadamer llama la atención sobre la exposición de Heidegger de la temporalidad como rasgo ontológico del ser-ahí (En la analítica existencial del ser-ahí, la temporalidad existencial se muestra como el modo de ser de la comprensión misma [Cf. Gadamer, 1993, pág. 167]), como la dirección para descubrir el problema de la temporalidad de la obra de arte.

La temporalidad propia de la comprensión juega un papel fundamental para asegurar el carácter vinculante de la representación. A pesar de las transformaciones que sufra la representación de la obra y que son propias del representar mismo, tal representación se ve referida permanentemente a la configuración que es la obra y al canon de “representación correcta” que tal estar referida implique. Esto lo muestra Gadamer señalando que incluso en el caso de la representación que consiste en una distorsión total de la obra, tal deformación se hace consciente en referencia a la obra misma. De aquí que Gadamer hable del carácter de repetición de lo igual que le conviene a la configuración misma¹⁰² (cf. Gadamer, 1993, pp. 167 y ss.).

Si pensamos en el carácter mediato de la representación del arte, tal repetición no puede ser una mera reiteración de lo igual. La mismidad de la obra de arte indica más bien que en su repetición la representación es tan originaria como la “obra misma”. Para ilustrar esta repetición de lo mismo, Gadamer acude al fenómeno de la fiesta y a la experiencia de tiempo que en ella se muestra como celebración.

parecerían existir sólo en la periferia del *Dasein*, el cual se conoce a sí mismo históricamente y se comprende en términos de sí mismo; parecen ser comprensibles sólo como conceptos límite”. Es interesante ver cómo la radicalización del rasgo de la temporalidad en la investigación hermenéutica exige el despliegue del nexo entre comprensión de ser y horizonte de temporalidad y de una indagación ontológica sobre tales fenómenos “intemporales”. Aún más interesante, ver la determinación de la obra de arte como una puesta en obra de la verdad misma. De nuevo, esta indicación exige un desarrollo más exhaustivo.

¹⁰² Es inevitable pensar en la referencia a la teoría de Nietzsche del eterno retorno de lo mismo. Vale la pena pensar en el valor interpretativo de esta referencia. Sólo a manera de indicación, ¿cómo se podría leer el motivo de la temporalidad en la consideración de la voluntad de poder como arte y hacer así justicia a la experiencia del arte? Que la referencia no es incidental podría verse en el hecho del paralelo que Gadamer hace entre las nociones de arte como juego y de vida como juego; pensar por ejemplo en el rasgo ontológico del arte en *El nacimiento de la tragedia*, como una indicación para hacer un seguimiento de la valencia ontológica del arte en la investigación hermenéutica.

En la celebración de la fiesta periódica sucede algo como la repetición de lo mismo. Pero la manera como se da esta repetición está caracterizada por un rasgo temporal particular. Desde una consideración histórica, se podría decir que en cada celebración la fiesta se modifica, pero que sin embargo, como hecho histórico pasado, la fiesta se mantiene como una y la misma. En esta perspectiva, la de la sucesión del tiempo, habría como distintas actualizaciones de una fiesta original. Lo que sucede con esta explicación es que no considera el fenómeno temporal que se manifiesta en el hecho de la celebración.

Desde el punto de vista del presente que se muestra en la celebración, la distinción entre una fiesta original y las distintas actualizaciones es irrelevante. La celebración misma es un rasgo de ser de la fiesta, lo que significa que la fiesta es histórica en el sentido radical de que “[S]ólo tiene su ser en su devenir y en su retornar” (Gadamer, 1993, pág. 168). La fiesta llega a ser tal en su celebración: no es la reiteración de un modelo original; al contrario, exige su actualización en la celebración. De aquí que la participación del “espectador” sea esencial, no como actitud subjetiva sino en tanto que la celebración se da en la participación de la comunidad que “realiza” la fiesta. Tal participación exige la suspensión de los intereses individuales en virtud de la fiesta misma: hay una suspensión de la interioridad del espectador, el cual se vuelca fuera de sí en la celebración misma. En el genuino salir de sí, el espectador es interpelado por la celebración como algo que le importa: lo lleva de sí a lo que se hace presente en la representación, en lo cual él se reconoce a sí mismo, a su mundo. Esta doble mediación de fiesta y participación muestra la mutua pertenencia del sentido de la fiesta y del evento de su celebración.

Ahora bien, esta participación no es un simple ser arrancado el espectador de sí hacia una exterioridad. En un sentido marcado, la celebración se resuelve en la tensión de permanencia y pretensión [Anspruch]: el juego del arte implica para el espectador “una pretensión de permanencia y la permanencia de una pretensión” (Gadamer, 1993, pág. 172). La pretensión —término tomado del contexto jurídico— consiste en una demanda, una exigencia que por el hecho de ser proferida no implica una validación inmediata: la exigencia que se presenta debe ganarse una aceptación. Por otro lado, el mismo sentido de pretensión implica que no se trata de una exigencia arbitraria, sino que en el contexto de la demanda se justifica como determinada, como apropiada.

Estos elementos de la celebración de la fiesta y de la pretensión que se juega en su proferirla, permiten clarificar el rasgo temporal de la obra de arte. A este rasgo lo llama Gadamer, el carácter de “simultaneidad”. Por supuesto, y de lo que se sigue del modo de la celebración, este carácter no puede coincidir con el de la “simultaneidad” de la “diferencia estética”; para ésta, la simultaneidad se basa en una consideración de la historicidad que concibe el tiempo como sucesión, traer todo al mismo tiempo de la conciencia estética. Para Gadamer la simultaneidad de la experiencia del arte consiste en “que algo único que se nos representa, por lejano que sea su origen, gana en su representación una plena presencia” (Gadamer, 1993, pág. 173). Como sucede en la celebración de la fiesta, en la experiencia del arte la representación de la configuración trae a la plena presencia la configuración misma como aquello que se representa “ahí”. Y así como la mediación total que Gadamer oponía a la “distinción estética” termina por anularse a sí misma, en la simultaneidad lo que históricamente podría verse como el paso de un momento a otro es cancelado en la actualidad total de la representación: como en la comunión la sangre y el cuerpo de Cristo están presentes, en la experiencia de la obra de arte la obra misma y el arte están en la declamación, en la puesta en escena, en la ejecución de la música.

CONSIDERACIONES FINALES

[L]a esencia de la imagen es: dejar ver algo. En cambio,
las copias y reproducciones son ya simples variaciones
de la imagen propia, que dejan ver el aspecto de lo invisible.

Martin Heidegger, “... poéticamente habita el hombre...”

Quizás deberíamos deshacernos del sustantivo, que nos pone nostálgicos, quizá incluso melancólicos al extremo. Reemplazar nuestra ambición de darnos cuenta qué fue lo que pasó, por una curiosidad acerca de cómo llegó eso a ser aquello que pasó. Reemplazar los rastros con el rastrear —el pasado con la pasión.

Rastrear el contorno de la tela que hace espirales hacia arriba y hacia afuera, nos desborda más allá de cualquier discurso histórico o estético. Este acto de rastrear nos puede ayudar a hacernos conscientes no sólo de lo que es visible, sino también de lo que es, ha sido, siempre será, menos claramente visible. Más allá de la imagen, hacia el movimiento.

Ann Cooper Albright, “Tocando la historia”

Sobre la base de lo expuesto anteriormente, parecería improbable pensar que eso que llamamos espacio, cuerpo y obra y, en general, el modo de ser de lo artístico, se pueda reducir a presencias, objetos, contenedores o entidades acotadas y delimitadas, sobre todo desde la elaboración fenomenológica de la espacialidad, la corporeidad y lo performático.. Lo que han mostrado tanto unos enfoques discursivos y teóricos (Heidegger, Bollnow, Norberg-Schulz, Gadamer e Ingarden, principalmente), como unas puestas en obra relacionados con los giros corporal, espacial y performático antes señalados, es que bien vale plantear o despertar la necesidad de unas preguntas, si se quiere ontológicas, sobre el modo de ser de tales fenómenos. Ahora bien, es frecuente, a pesar de los mencionados giros, seguir escuchando hablar, en nuestras academias y en los circuitos de reflexión, factura y circulación de las artes, de objetos, materiales, cosas, obras, sujetos, unos creadores y otros espectadores, como si no hubiera habido una puesta en cuestión de tales categorías provenientes de o que presuponen la visión de mundo moderna, tanto de cuño cartesiano como de metodologías de base físico-matemática, para referirse a los fenómenos. Por supuesto, también esta condición puede ser explicable por la falta de comunicación fluida entre lo que sucede en la academia en términos de reflexión estética e histórico-artística, las maneras de formación en las artes, y los

circuitos mismos de circulación de y encuentro con los discursos estéticos, las poéticas artísticas y las mismas obras.

Por ejemplo, he escuchado a bailarines, actores y *performers* hablar de sus cuerpos como herramientas o instrumentos y, en todo caso, como medios para fines. Por ejemplo, cuando revisitamos los relatos históricos sobre el surgimiento de la llamada “danza absoluta” en Mary Wigman (1886–1973), podemos encontrar las siguientes afirmaciones:

La confusión en el campo del movimiento es grande y, sin embargo, no tan grande como parecería al lego. Puede haber muchos sistemas y métodos de gimnástica, pero todos apuntan a un solo propósito: controlar el cuerpo por mor del cuerpo. El significado último y más noble de la danza sólo puede tener un propósito: la obra viviente de arte presentada a través del cuerpo humano como su instrumento de expresión” (Wigman, 1998, pp. 35 y 36).

Por supuesto, éste es sólo un ejemplo; pero vale porque quizá indica una condición de la factura artística en los circuitos del arte del último siglo, que se afinan demasiado con lo que Heidegger llamaba el circuito regulador de la cibernética, del dominio y control de la realidad, y del dispositivo regulador. La noción de control, asimilable a la de disponibilidad (bien sea mediante un método de entrenamiento, o mediante el dispositivo de representación escénico y expositivo) requeriría justamente un cuestionamiento crítico o, por lo menos, un replanteamiento de las nociones básicas como el intentado aquí. Si aún es vigente la crítica al dominio y al sometimiento a la disponibilidad de la existencia, que se encuentra en el pensamiento de Heidegger sobre el sentido de ser, sobre la obra de arte, sobre el espacio y la corporeidad, sigue siendo vigente y necesario mantener abiertas las preguntas en su poder de interpelación.

En estas consideraciones finales, quisiera volver a hacer alusión a una tonalidad anímica que acompaña al discurso: en este caso, debo reconocer el fracaso y la dificultad anunciados en la “Introducción”, pero también una cierta ironía para con la ciencia estética, que tiene que ver con esa interpelación recogida por Friedrich Nietzsche, tan bella e inquietantemente para las pretensiones de la *ciencia estética*, en el último numeral de *El nacimiento de la tragedia*: vamos, raro extranjero, y deja ya de formular discursos sobre la obra de arte, y sígueme a la tragedia, esto es, al acontecimiento mismo de la obra de arte. La ofrenda que se ha presentado aquí a las divinidades de la tragedia y del drama, una rara

ofrenda para los seguidores y artífices del arte escénico o performativo, es la de intentar pensar tres elementos que configuran el modo de ser de su obra: la espacialidad, la corporeidad y lo performativo.

Quisiera aquí retomar y destacar algunas preguntas, cuestiones y caminos para la indagación futura: particularmente, desde la afirmación permanente del modo de ser de la obra de arte desde el predominio de la óptica de lo performático (lo cual tiñe con su tono a las consideraciones del espacio como acontecimiento, pero también del cuerpo como performance), lo dicho aquí busca continuarse en un repensar la imagen y la representación, no sólo como objeto o sustancia plástica o visual, sino igualmente como acontecimiento; así mismo de este sentido acaso se hace necesario revalorar el sentido del archivo y de lo archivable, de manera que atiendan al modo de ser de obras como las escénicas, tan efímeras y fugaces; y, finalmente, abrir la pregunta no sólo por este tipo de obras como objetos posibles de una historia del arte, sino principalmente por el modo de ser de semejante historia artística, con motivo de obras que o bien siempre son nuevas (piénsese en las obras de teatro, de danza, en los *performances* re-puestos o re-montados), o bien siempre son algo sido y ya experimentado.

Básicamente lo que he intentado es hacer un acercamiento desde algunas reflexiones filosóficas, con referentes de pensadores de distintas proveniencias, tanto teóricas como artísticas, para elaborar un estado de cuestiones que, al discutirse y esclarecerse, pueden contribuir a un subsecuente desarrollo discursivo en el campo de la filosofía del arte, incluso al encuentro de algunos fenómenos y prácticas específicos de las artes.

Para pensar estas vetas de futuros desarrollos o estas cuestiones, quisiera detenerme en el epígrafe —y en su texto de procedencia—, de Ann Cooper Albright (AA.VV., 2014, pp. 33–40), particularmente aquello que ella llama el “enigma metafísico” con motivo de su papel como historiadora de la danza: ¿cómo es uno tocado por la historia?. Para mí es muy significativo que una historiadora, además bailarina y profesora de “Duncan” y de *contact improvisation* justamente plantee tal enigma, particularmente porque yo carezco del movimiento y de su memoria encarnada que en parte validan que su indagación histórica precisamente se plantee tales cuestionamientos metafísicos. El motivo circunstancial relatado por Cooper Albright en sus indagaciones acerca de la obra de las bailarinas Loïe Fuller e Isadora Duncan (Cooper, 2007 y 2010), es el encuentro de unos archivos que son rastros,

esto es, unas fotografías y unas acuarelas, así como unos textos y testimonios, con motivo de las personas y las prácticas mismas de estas bailarinas: ahora bien, estos rastros, para una bailarina que está construyendo un relato histórico de dos bailarinas, constituyen no sólo documentos u objetos sino ante todo rastros de movimiento, que son y no son lo performático mismo. El “enigma metafísico” tiene que ver con la pregunta acerca de la posibilidad de historiar lo escénico, lo dancístico y lo performativo y, en términos generales, para cualquier fenómeno artístico “elusivo”, bien sea danza, música o cualquier evento que se constituya como la difícil unidad o simultaneidad de una multitud de elementos e instancias.

Aunque las preguntas puedan parecer obvias para la experta discusión estética sobre el arte (¿qué le da identidad, y de qué tipo es esa identidad, a una obra que sólo sucede en su representación? ¿qué relación guardan los rastros y testimonios de una obra que acontece en el pasado, con la identidad de la obra? ¿que aporte ofrece el testimonio tanto verbal como encarnado de los *performers*, pero también de la audiencia, de los asistentes, de los espectadores?), lo que me recuerda el encuentro con Cooper Albright es la centralidad de la pregunta por el modo de ser de la obra de arte dancística, cuestión que, bajo la óptica de lo intentado en este documento, es extensible a la obra de arte en general.

Por otro lado, recuperar o destacar el sentido performático de la obra de arte, no sólo como una variedad o un género o un soporte o un cierto tipo de fenómenos específicos de unos artistas en particular, sino ante todo en la óptica de la re-presentación o el juego [Spiel] expuesta en la hermenéutica de Gadamer, vale la pena reelaborar la pregunta por el sentido de la obra de arte como imagen, como concepto clave de la filosofía del arte. Lo que intenté hacer patente con algunos fenómenos artísticos aquí apenas esbozados —un famoso grabado en matriz metálica de Theodor Galle, a partir de la *Nova reperta* de Jan van der Straet, del siglo XVI, o una obra del artista colombiano Óscar Muñoz, o la obra de arte performática de la danza, en términos generales, pero siempre arraigada en unas prácticas situadas y puntuales— es que, siendo considerados imágenes, su sentido como tales puede replantearse desde una consideración de lo performativo no sólo del modo de ser de la obra de arte, sino en su particular caso, de la corporeidad y de la espacialidad puesta allí en obra.

En este sentido, pienso que de lo anteriormente expuesto se pueden señalar al menos dos sentidos de la imagen que se refieren a su vez a dos contextos históricos de existencia de la imagen y a sus relativas comprensiones del ser, de la realidad y de la verdad. Por un lado,

para decirlo en términos de Hans Belting, estaría la imagen que se supedita al arte y es absorbida por su circuito moderno, en donde se equipara a la representación a la apariencia y a la ilusión, y en donde es algo derivado y sucedáneo. Y, por otro lado, estaría la imagen, acaso previa y posterior a la época del arte, esto es, a la época y a la visión de mundo que corresponde a la estetización del arte, más cercana al sentido ritual y religioso de la figuración y, en nuestros tiempos, coetánea de una crítica y de una desestructuración de la metafísica y de la modernidad, en donde la imagen se constituye, como recuperando un sentido ritual y constructor de realidad, como un acontecer, un proceso de aparición de aquello que hasta entonces no habría advenido a la manifestación o a la experiencia de sentido: la imagen como el aparecer en que, en la visualidad (el aparecer de la cosa y la construcción de un mirar en su interpelación), se hace patente también y fundamentalmente un retraerse.

Así, sugerí antes visitar ese olvidado texto del profesor Dieter Jähnig, titulado *Historia del mundo: historia del arte* (1982), en donde se plantea las preguntas obvias:

¿Es el arte imitación o creación? ¿Cuándo es evocación de la realidad pasada; cuándo, modelo de realidad futura? ¿Cuándo pone de manifiesto la realidad y cuándo la encubre? ¿Cuándo escapa a la realidad y cuándo sale a su encuentro? *L'art pour l'art*, compromiso, esteticismo, anti-arte. Con tales cuestiones y conceptos se discute la relación del arte con la realidad. Ya se considere el arte como algo que se añade superestructuralmente a la realidad [...], ya como algo en lo que aparece la realidad [...], se presupone en ambos casos que la realidad es el fundamento del arte (Jähnig 1982, 9).

Deberíamos, por supuesto, en primer lugar, cuestionar quién es el “nosotros” que habla en esta formulación de preguntas, en esta, al parecer, institucional forma de formular el asunto de la relación entre arte y realidad o entre imagen y realidad. Y es que me permito introducir un poco subrepticamente la identidad de arte e imagen, sobre la base del argumento de que esa manera de plantear las preguntas corresponde a una visión idealizante de cuño platónico–hegeliano del arte, según la cual bien sea que se hable de arte o imagen, en todo caso la noción estética del arte como imagen queda supeditada a la primacía ontológica de la realidad como fundamento, sentido y origen. Pero esta referencia a Jähnig sólo busca plantear esta polémica relación, esto es, casi como una advertencia fenomenológica a la entrada de la experiencia estética y artística y de la construcción del discurso sobre el arte, que el antiguo desprecio socrático por la apariencia sensible, la

experiencia estética (de los sentidos y del cuerpo) y el lugar supeditado del arte en la búsqueda inteligible y dialéctica de la verdad, no nos puede llevar a pensar que toda experiencia de comprensión del arte se nivela para todos los acontecimientos puntuales y fácticos de los fenómenos artísticos mismos. Dicho de manera simplificada, que no es idéntica, en punto a la verdad y al ser, cualquier interpretación estética de cualquier fenómeno artístico, sea éste la poesía o la pintura imitativa, como en Platón; sea el drama o la tragedia, como en Aristóteles; sea el fenómeno dramático primordial o la música, como en Nietzsche; sea el fenómeno arquitectónico, como en Heidegger. Si debemos escapar a la fuerza niveladora de la generalidad estética sobre el arte, si queremos cuestionar las obviedades de la imagen en el discurso filosófico sobre el arte, bien haremos en poner en cuestión la primacía e incluso la jerarquización de las artes en un modelo que hace depender de la primacía ontológica de la realidad (sea ésta social, subjetiva o histórica), los acontecimientos de las imágenes tal y como éstas puedan encarnar en las distintas artes.

Ahora bien, como dos bajos continuos a lo largo de esta reflexión sobre el espacio y la espacialidad, el cuerpo y la corporeidad, y lo performático, se han presupuesto dos cuestiones a las que atender: por un lado, la relevancia de la reflexión misma en relación a la consideración más general acerca del pensamiento y la pregunta del cuerpo; y, por otro lado, la pretensión general de este intento de pregunta consistente en constituirse como un aporte para la reflexión estética, particularmente sobre aquellos fenómenos artísticos en los que el cuerpo o la cuestión del cuerpo adquieren una marcada presencia o relieve, pero, en general, para la estética o, mejor, la filosofía del arte. Planteado en términos del preguntar: ¿Por qué, en general, habrá de considerarse la pregunta por el espacio como una contribución al pensamiento del arte y qué aporta el deslinde de la espacialidad? ¿No dice inmediatamente la palabra “espacio” que nos estaríamos adentrando en la ontología regional de ciertos entes obviamente “espaciales”, esto es, acaso aquello que constituye el objeto de estudio y creación de la arquitectura o de la escultura o de lo escénico, más allá del predominio del objeto artístico visual y literario para el discurso estético? ¿Cómo se relacionan las distintas espacialidades puestas en obra, por ejemplo en un edificio y su relación con el paisaje, en una naturaleza muerta, en una coreografía o en la palabra poética que hace presente la escalera por la que casi cae Smerdjakov en *Los hermanos Karamazov*?

Indudablemente elegir el inicio de la pregunta por el espacio, tuvo un propósito por explicitar: una cierta crítica a y una elaboración de la pregunta acerca de la representación habitual de la obra de arte como, por un lado, la obra de lo bello y, por otro lado, como la obra de las artes visuales en el sentido restringido de la imagen como representación figurativa. En efecto, buscar en primera instancia orientación para la pregunta en el ámbito, por ejemplo, de lo arquitectónico, y no en lo plástico y visual, impuso positivamente una cierta andadura a la indagación, que aquí sólo emulé del recurso seguido por Heidegger en el tránsito del primer intertítulo de “El origen de la obra de arte”, a su segundo intertítulo: dicho en términos de los ejemplos allí invocados, el tránsito de la consideración de la obra de arte pictórica (el famoso par de botas de campesina, según Heidegger, o el par de zapatos de Gauguin o del mismo van Gogh, según la puntillosa precisión de un historiador del arte como Meyer Shapiro¹⁰³), a la obra de arte arquitectónica (esto es, el templo griego que, como cualquier obra de arte arquitectónica, “no copia nada” y simplemente se yergue allí). Lo que este desplazamiento no sólo de objeto de análisis “estético”, sino sobre todo de énfasis en la consideración ontológica de la obra de arte propone a la reflexión estética es algo muy interesante, señalado por uno de los estudiosos del pensamiento de Heidegger sobre el arte, nuevamente Dieter Jähnig: al discutir cuestiones de arte y de estética, ¿resulta lo mismo buscar los ejemplos del reino de la pintura, incluso de la escultura, así como del reino de la arquitectura, de la danza o de la música?¹⁰⁴

En el reino de la arquitectura, en cuanto a la búsqueda de ejemplos para la exposición teórica estética, se produce algo problemático: de entrada —acaso como un coletazo de la herencia hegeliana en la jerarquía de las artes— concebimos la arquitectura como arte de la construcción, es decir, una obra que está situada entre el arte y la realidad misma y con la que no nos sentimos del todo cómodos a la hora de hablar de ella en términos de imagen y de representación, pues más que la imagen de un objeto parece ser más bien un trozo de la

¹⁰³ Cfr. Meyer Schapiro, *Estilo, artista y sociedad. Teoría y filosofía del arte*, Editorial Tecnos, Madrid, 1999, particularmente los capítulos “La naturaleza muerta como objeto personal: unas notas sobre Heidegger y van Gogh” y “Unas cuantas notas más sobre Heidegger y van Gogh”.

¹⁰⁴ Vale la pena destacar este mismo recurso en el tránsito de lo que podríamos llamar una filosofía del arte en Platón y en Aristóteles: vemos en ese tránsito las implicaciones ontológicas y epistemológicas de pensar la mimesis, por un lado, a la luz de los ejemplos platónicos de las obras de arte pictóricas (el Trompe-l'œil o la vieja anécdota del torneo entre Zeuxis y Parrasio) o de las obras literarias homéricas (el engaño moral) y, por el otro, a la luz de la obra dramática (no en el sentido moderno del soporte literario), esto es, de la acción humana en la escena en el teatro o en la danza.

misma realidad empírica. Incluso si consideramos ejemplos de la arquitectura, parece ser necesario hacer una diferenciación entre el arte como superestructura y el arte como expresión de una realidad, toda vez que un edificio, una catedral gótica (el ejemplo es de Jähnig), sobresale del paisaje y se instala sobre y destaca de la línea del paisaje y de la tierra, a la vez que “expresa” un interés ideológico (por ejemplo, la materialización del tirón de la mirada hacia las alturas en las bóvedas y arcos apuntados). Y, por otro lado, quizás podríamos pensar que la fachada neoclásica de una institución bancaria no es tan problemática en la medida en que su carácter de “fachada” destaca el carácter ficticio del arte, el cual ha sido asociado tradicionalmente al engaño del ojo a través de la pintura o de lo visual.

Como señala Dieter Jähnig, “una imagen es siempre arte, en unos casos peor, en otros casos mejor” (loc. cit.). No resulta sorprendente cómo los tradicionales discursos estéticos dan por sentado el carácter artístico de la pintura o de las artes visuales que toman como ejemplos para sus disquisiciones. En cambio, en el caso de la arquitectura y de las edificaciones, éstas parecen ser a veces obra de arte y otras veces más bien un simple trozo de realidad. ¿Qué es lo que está a la base de la consideración del arte de la imagen, o del predominio de la imagen en la consideración estética del arte? ¿Qué noción de imagen estamos presuponiendo en estas declaraciones o planteamientos de cuestiones? Para Dieter Jähnig, es éste el prototipo de toda estética (el arte de la imagen), en el que se puede percibir y revivir la constante disputa del “realismo”, es decir, el problema de la clase de realidad (espiritual, material, natural, social, individual, subconsciente) que es o debería ser fundamento para el arte. La relación fundamental entre arte y realidad que está a la base de esta noción de imagen es justamente la de “mimesis”. Dice Jähnig:

Sólo dentro de esta prenoción (y, afirmando la constantemente) discurre la disputa sobre si el arte es más bien imagen o más bien expresión, de si la realidad que se incluye en la imagen tiene un carácter objetivo o más bien subjetivo, y finalmente si la relación entre estos dos polos de la realidad tiene un carácter afirmativo o más bien crítico. Al igual que la noción de imagen, queda convenida sin discusión la noción de “realidad” (previa a toda estética) como aquello *sobre lo que* versa la imagen, en unos casos, o *lo que* la fundamenta, en otros (Jähnig, 1982, pág. 12).

Para escapar a la fuerza excluyente de este prototipo universal, se hace necesario poner en tela de juicio la noción estética del arte como imagen y la noción lógica de la

realidad como su fundamento. Y para esto, como bien lo sabe Heidegger en su tránsito de la obra pictórica a la obra arquitectónica señalado en “El origen de la obra de arte”, para desplegar el sentido de la famosa declaración acerca de que en la obra de arte se pone en obra la verdad de lo que es, sirven de manera destacada las instancias, en primer lugar, provenientes de las artes en que lo performativo se muestra con destacada claridad.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV., *Pensar con la danza*, Ministerio de Cultura, Colciencias, Universidad Jorge Tadeo Lozano, Bogotá, 2014.
- Alejandra Cabra y Manuel Roberto Escobar, *El cuerpo en Colombia. Estado del arte cuerpo y subjetividad*, IDEP–Universidad Central, Bogotá, 2014.
- Amelia Jones, *Body Art. Performing the Subject*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1998.
- Andrew J. Mitchell, *Heidegger Among the Sculptors. Body, Space, and the Art of Dwelling*, Stanford University Press, Stanford, 2010.
- Andrew J. Mitchell, *The Fourfold. Reading the Late Heidegger*, Northwestern University Press, Evanston, Illinois, 2015.
- Aníbal Quijano, “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”, en: Edgardo Lander (Comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, Clacso, Buenos Aires, 2003 (Versión en línea en: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/lander/lander.html>).
- Ann Cooper Albright, *Modern Gestures. Abraham Walkowitz Draws Isadora Duncan Dancing*, Wesleyan University Press, Middletown, 2010.
- Ann Cooper Albright, *Traces of Light. Absence and Presence in the Work of Loïe Fuller*, Wesleyan University Press, Middletown, 2007.
- Babette E. Babich, “La verdad del arte en Heidegger: Salvar el museo entre Schapiro y Gadamer”, en AA.VV., *Estética. Miradas contemporáneas*, Universidad Jorge Tadeo Lozano, Bogotá, 2004, pp.183–230.
- Carlos B. Gutiérrez, *Temas de filosofía hermenéutica. Conferencias y ensayos*, Universidad Nacional de Colombia, Universidad de los Andes, Bogotá, 2002.
- César Vallejo, “Poemas póstumos I”, en César Vallejo, *Obra poética*, Colección Archivos, Allca XXe, Presidencia de la República, Bogotá, Colombia, 1988.
- Christian Norberg–Schulz, “El pensamiento de Heidegger sobre la arquitectura”, en *Discusiones Filosóficas*, Año 9, No. 13, Julio–Diciembre 2008, Universidad de Caldas, pp. 93–110.

- Christian Norberg-Schulz, *Genius Loci. Towards a Phenomenology of Architecture*, Rizzoli, New York, 1980.
- Christian Norberg-Schulz, *Intenciones en arquitectura*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2001 [1979].
- Cristina Lleras, *Arte, política y crítica. Politización de la mirada estética. Colombia, 1940–1952*, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2005.
- Darío Achury Valenzuela, “El porvenir de la cultura europea según los pensadores de Occidente”, en *Revista de Indias*, Notas, No. 66, 1944.
- David Farrell Krell, *Architecture: Ecstasies of Space, Time, and the Human Body*, State University of New York Press, 1997.
- David Le Breton, *La sociología del cuerpo*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 2008 [1992].
- David Michael Levin, “Philosophers and the Dance”, en Roger Copeland and Marshall Cohen (eds.), *What is Dance? Readings in Theory and Criticism*, Oxford University Press, New York, pp. 85–94, 1983 [Traducción al español de Kena Bastien van der Meer: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/levin.pdf>].
- David Michael Levin, “The Embodiment of Performance”, en *Salmagundi*, No. 31/32, 10th Anniversary Issue, Fall 1975–Winter 1976, pp. 120–142.
- David Michael Levin, *The Body's Recollection of Being. Phenomenological Psychology and the Deconstruction of Nihilism*, Routledge & Kegan Paul, London, 1985.
- Diana Taylor y Marcela Fuentes, *Estudios avanzados de performance*, Instituto Hemisférico de Performance y Política, Fondo de Cultura Económica, México, D.F., 2011.
- Diego Garzón, *Otras voces. Otro arte. Diez conversaciones con artistas colombianos*, Editorial Planeta Colombiana S.A., Bogotá, 2005.
- Dieter Jähnig, “‘El origen de la obra de arte’ y el arte moderno”, en AA.VV., *Estética. Miradas contemporáneas*, Universidad Jorge Tadeo Lozano, Bogotá, 2004, pp. 121–164.
- Dieter Jähnig, *Historia del mundo: historia del arte*, Fondo de Cultura Económica, México, 1982 [1975].
- Edmund Husserl, *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental*, Editorial Crítica, Barcelona, 1991.

- Eduard Führ, “Heidegger’s Functionalist Mediation of Space, Location, Material, and Work of Art”, en *Brandenburgische Technische Universität Cottbus*, <http://www.tu-cottbus.de/theoriederarchitektur/Lehrstuhl/engl/fuehr/BWD2.html>. Recuperado el 12 de agosto de 2016.
- Eduard Führ, “On the Perception of ‘Building–Dwelling–Thinking’ in Architecture”, en *Brandenburgische Technische Universität Cottbus*, <http://www.tu-cottbus.de/theoriederarchitektur/Lehrstuhl/engl/fuehr/BWD1.html>, recuperado el 12 de agosto de 2016.
- Elisabeth Ströker, *Investigations in Philosophy of Space*, Ohio University Press, Ohio, 1987 [1965].
- Emanuele Amodio, *Formas de la alteridad. Construcción y difusión de la imagen del indio americano en Europa durante el primer siglo de la conquista de América*, Editorial Abya Yala, Quito, 1993.
- Erika Fischer–Lichte, “La teatrología como ciencia del hecho escénico”, en *Investigación Teatral. Revista de artes escénicas y performatividad*, Universidad Veracruzana, Xalapa, Vol. 4–5, Núm. 7–8, Diciembre 2014 – Agosto 2015.
- Erika Fischer–Lichte, *Estética de lo performativo*, Abada Editores, Madrid, 2011 [2003].
- Erika Fischer–Lichte, *The Transformative Power of Performance. A New Aesthetics*, Routledge, New York, 2008.
- Félix Duque, “Introducción”, en Heidegger, Martin. *Observaciones relativas al arte – la plástica – el espacio/El arte y el espacio*. Pamplona: Cátedra Jorge Oteiza, Universidad Pública de Navarra, 2003.
- Félix Duque, Vincenzo Vitiello, Arturo Leyte, Beat Weyss, Christopher Fynsk, *Heidegger y el arte de verdad*, Cátedra Jorge Oteiza, Universidad Pública de Navarra, Pamplona, 2005.
- Francis Sparshott, “On the Question: ‘Why Do Philosophers Neglect the Aesthetics of the Dance?’”, en *Dance Research Journal*, Vol. 15, No. 1, Autumn, 1982, pp. 5–30.
- Frank Schalow, *The Incarnality of Being. The Earth, Animals, and the Body in Heidegger’s Thought*, State University of New York Press, Nueva York, 2006.
- Friedrich Nietzsche, *Antología, Textos cardinales*, Joan Llinares y Germán Meléndez (Trads), Ediciones Península, Barcelona, 1988.

- Friedrich Nietzsche, *Fragments póstumos*, vol. 1 (1869–1874), Editorial Tecnos, Madrid, 2007.
- Gabriel Aranzueque, *Cuerpo y texto*, Universidad Nacional de Colombia–Sede Medellín, Medellín, 2012.
- Giorgio Agamben, *Lo abierto. El hombre y el animal*, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2006.
- Hans Belting, *La imagen y sus historias/Ensayos*, Universidad Iberoamericana, Ciudad de México, 2011.
- Hans Joachim Albrecht, *Escultura en el siglo XX. Conciencia del espacio y configuración artística*, Editorial Blume, Barcelona, 1981.
- Hans–Georg Gadamer, *Los caminos de Heidegger*, Editorial Herder, Barcelona, 2002 [1960].
- Hans–Georg Gadamer, *Verdad y método I. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, Ediciones Sígueme, Salamanca, 1993.
- Hans–Georg Gadamer, *Verdad y método II*, Ediciones Sígueme, Salamanca, 1992.
- Heinrich Wiegand Petzet, *Encuentros y diálogos con Martin Heidegger, 1929–1976*, Katz Editores, University Press, Stanford, 2010 [1983].
- Hermann Strehler (ed.), *Dino Larese zum 50. Geburtstag am 26. August 1964*, Zollikofer, St. Gallen, Suiza, 1964 [Referencia tomada de Mitchell, 2010].
- Hilde Heyne, *Architecture and Modernity. A Critique*, MIT Press, Cambridge, 1999.
- Ignasi de Solà–Morales, “Lugar: permanencia o producción”, en Ignasi de Solà–Morales, *Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2003.
- Jacques Le Goff y Nicolas Truong, *Una historia del cuerpo en la Edad Media*, Ediciones Paidós Ibérica, S.A., Barcelona, 2005 [2003].
- James Aho y Kevin Aho, *Body Matters. A Phenomenology of Sickness, Disease, and Illness*, Lexington Books, Lanham, 2009.
- Jeff Mitscherling, *Roman Ingarden’s Ontology and Aesthetics*, University of Ottawa Press, 1997.
- Jeffrey Jerome Cohen y Gail Weiss, *Thinking the Limits of the Body*, State University Of New York Press, Albany, 2003.

- José Gil, “Corpo”, en *Enciclopedia Einaudi. Soma/Psique–Corpo*, vol. 32, Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa, 1995, pp. 200–266.
- Juan Antonio Ramírez, *Corpus Solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*, Ediciones Siruela, Madrid, 2003.
- Kevin Aho, “The missing dialogue between Heidegger and Merleau–Ponty: On the importance of the Zollikon Seminars”, en *Body&Society*, Vol. 11(2), 1–23, 2005.
- Kevin Aho, *Heidegger’s Neglect of the Body*, State University of New York Press, Albany, 2009.
- Lucy Lippard, *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1971*, Ediciones Akal, Madrid, 2004 [1973].
- María Concepción García Saiz, “La imagen del indio en el arte español del siglo de oro”, en: AA. VV., *La imagen del indio en la Europa moderna*, Consejo Superior de Investigaciones científicas, Fundación Europea de la Ciencia, Escuela de Estudios Hispano–Americanos, Sevilla, 1990, pp. 417–432.
- María Margarita Malagón–Kurka, *Arte como presencia indéxica. La obra de tres artistas colombianos en tiempos de violencia: Beatriz González, Óscar Muñoz y Doris Salcedo en la década de los noventa*, Universidad de los Andes, Bogotá, 2010.
- Marie Bardet, *Pensar con mover: un encuentro entre danza y filosofía*, Cactus, Buenos Aires, 2012.
- Mark Letteri, *Heidegger and the Question of Psychology. Zollikon and Beyond*, Editions Rodopi, Amsterdam–Nueva York, 2009
- Martin Heidegger & Eugen Fink, *Heraclitus Seminar*, traducido al inglés por Charles H. Seibert, Northwestern University Press, Evanston, Illinois, 1997 [1993].
- Martin Heidegger, “Construir habitar pensar”, en Martin Heidegger, *Conferencias y artículos*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1994.
- Martin Heidegger, “El arte y el espacio”, en *Revista Eco*, Tomo 122, junio 1970, Bogotá, pp. 113–120.
- Martin Heidegger, “El origen de la obra de arte”, en *Caminos de bosque*, Alianza Editorial, Madrid, 1996.
- Martin Heidegger, “La proveniencia del arte y la determinación del pensamiento”, traducción anotada de Irene Borges Duarte de *Die Herkunft der Kunst und die*

Bestimmung des Denkens, de Martin Heidegger, publicada en *Er. Revista de Filosofía*, No. 15, 1993.

- Martin Heidegger, *Basic Questions of Philosophy. Selected "Problems" of "Logic"*, traducido por Richard Rojcewicz and André Schuwer, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis, 1994.
- Martin Heidegger, *De camino al habla*, Ediciones del Serbal–Guitard, Barcelona, 1987.
- Martin Heidegger, *El ser y el tiempo*, traducción de José Gaos, Fondo de Cultura Económica, México, 1983.
- Martin Heidegger, *Experiencias del pensar (1910–1976)*, Abada Editores, Madrid, 2014.
- Martin Heidegger, *Meditación*, traducción de Dina V. Picotti, Editorial Biblos, Bs. As., 2006.
- Martin Heidegger, *Mindfulness*, traducido por Parvis Emad y Thomas Kalary, Continuum, Nueva York, 2006.
- Martin Heidegger, *Nietzsche (2 vols.)*, Ediciones Destino, Barcelona, 2000.
- Martin Heidegger, *Nietzsche, vol. 1: The Will to Power as Art*, Harper & Row, San Francisco, 1996.
- Martin Heidegger, *Observaciones relativas al arte – la plástica – el espacio/El arte y el espacio* (edición trilingüe en alemán, castellano y euskera), Cátedra Jorge Oteiza, Universidad Pública de Navarra, Pamplona, 2003.
- Martin Heidegger, *Problemas fundamentales de la fenomenología*, Editorial Trotta, Madrid, 2000a.
- Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1993.
- Martin Heidegger, *Seminarios de Zollikon. Edición de Medard Boss*, jitanjáfora Morelia Editorial, Morelia, Michoacán, 2007.
- Martin Heidegger, *Ser y tiempo*, traducción de Jorge Eduardo Rivera Editorial Trotta, Madrid, 2009.
- Martin Heidegger, *Tiempo y ser*, Editorial Tecnos, Madrid, 1999 [1962].
- Martin Heidegger, *Zollikons Seminars. Protocols–Conversations–Letters*, editado por Medard Boss, traducido al inglés por Franz Mayr y Richard Askay, Northwestern University Press, Evanston, Illinois, 2001.

- Mary Wigman, “Stage dance–Stage dancer”, en Jean M. Brown, Naomi Mindlin y Charles Humphrey Woodford (Editores), *The Vision of Modern Dance*, Princeton Book Company, Princeton, 1998.
- Maxine Sheets–Johnstone (ed.), *Illuminating Dance: Philosophical Explorations*, Associated University Presses, London and Toronto, 1984.
- Maxine Sheets–Johnstone, “From movement to dance”, en *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, 11, 2012, pp. 39–57.
- Maxine Sheets–Johnstone, *The Corporeal Turn. An Interdisciplinary Reader*, Imprint Academic, Charlottesville, 2009.
- Michael Gaudio, *Engraving the Savage. The New World and Techniques of Civilization*, University of Minnesota Press, Minneapolis & London, 2008.
- Michael Inwood, *A Heidegger Dictionary*, Blackwell Publishers, Oxford, 1999
- Michel Bernard, *El cuerpo*, Editorial Paidós, Buenos Aires, 1980.
- Michel Serres, *Variaciones sobre el cuerpo*, Fondo de Cultura Económica de Argentina, S.A., Buenos Aires, 2011.
- Museo de Arte del Banco de la República, AA.VV., *Óscar Muñoz: protografías*, Museo de Arte del Banco de la República, 2011.
- Otto Friedrich Bollnow, “El hombre y su casa”, en *Revista Eco*, Vol. 9, No. 4–5–6, Bogotá, 1964, pp. 452–493.
- Otto Friedrich Bollnow, *Hombre y espacio*, Editorial Labor, Barcelona, 1969.
- Peter Brown, *El cuerpo y la sociedad. Los cristianos y la renuncia sexual*, Muchnik Editores, Barcelona, 1993.
- Peter Sloterdijk, *Sin salvación. Tras las huellas de Heidegger*, Ediciones Akal, Madrid, 2011.
- Rainer Maria Rilke, *El libro de las horas*, Editorial Lumen, Barcelona, 1989.
- Raúl Parra Gaitán, *El Potro Azul. Vestigios de una insurrección coreográfica*, Ministerio de Cultura, Bogotá, 2015.
- Ricardo Malagón Gutiérrez (ed.), *La experiencia de la arquitectura en el proyecto y en el objeto*, Universidad Jorge Tadeo Lozano, Bogotá, 2010.
- Richard R. Askay, “Heidegger, the Body, and the French Philosophers”, en *Continental Philosophy Review* 32: 29–35, 1999.

- Richard Shusterman, *Body Consciousness. A Philosophy of Mindfulness and Somaesthetics*, Cambridge University Press, Cambridge, 2008.
- Robert Redeker, *Egobody. La fábrica del hombre nuevo*, Luna Libros, Fondo de Cultura Económica, Bogotá, 2014.
- Rosalind Krauss & Yve-Alain Bois, “Horizontalidad”, en *Formless. A User’s Guide*. New York, Zone Books, 1997.
- Rüdiger Safranski, *Heidegger y el comenzar. Teoría sobre el amor y teoría por amor*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2006.
- Serge Gruzinski, “La red agujereada. Identidades étnicas y occidentalización en el México colonial (Siglos XVI–XIX)”, en *América indígena*, XLVI (3), 1986. pp. 411–433.
- Sondra Horton Fraleigh, *Dance and the Lived Body. A Descriptive Aesthetics*, University of Pittsburg Press, Pittsburg, 1987.
- Valentina Bulo Vargas, *El temblor del ser. Cuerpo y afectividad en el pensamiento tardío de Martin Heidegger*, Editorial Biblos, Buenos Aires, 2012.
- William J. Richardson, *Heidegger: Through Phenomenology to Thought*, Fordham University Press, New York, 1993.
- Zandra Pedraza (Comp.), *Políticas y estéticas del cuerpo en América Latina*, Uniandes–Ceso, Departamento de Antropología, Bogotá, 2007.