

Aparatos estéticos: un recorrido 2012-2020

Cecilia Pacella*

Resumen

El artículo describe el recorrido de un equipo de trabajo, que acreditó proyectos desde 2012 hasta la actualidad, principalmente a partir de una publicación relevante para sus integrantes y luego con la organización de una reunión pública de debates en torno a sus núcleos de interés fundamentales. Tanto en la publicación como en el evento de discusión, los trabajos se centraron en temas de estética, poética, crítica literaria y teoría del arte. Dichos ejes se explican a continuación, al igual que se desarrolla una síntesis de la fundamentación de los sucesivos proyectos del equipo de investigación.

Palabras clave: *aparato estético, estética, poética, crítica literaria, artes*

Aesthetic apparatus: a journey 2012-2020

Abstract

The article describes the journey of a work team, which accredited projects from 2012 to the present, mainly from a publication relevant to its members and then with the organization of a public meeting of debates around its major areas of interest. Both in the publication and in the discussion event, the works focused on themes of aesthetics, poetics, literary criticism and art's theory. These axes are explained below, as a synthesis of the foundation of the successive projects of the research team is developed.

Keywords: *aesthetic apparatus, aesthetics, poetics, literary criticism, arts*

Con antecedentes en otros equipos dedicados fundamentalmente a la literatura contemporánea argentina y latinoamericana, y a la reflexión estética sobre escrituras experimentales, integramos a partir de 2012, con un primer proyecto subsidiado por la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad Nacional de Córdoba para el bienio 2012-2014 y radicado en el Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, un grupo de investigación en torno a cuestiones de arte, escritura y pensamiento contemporáneos. Dicho grupo, que se compone de docentes, graduados y estudiantes principalmente de las carreras de Letras y de Filosofía, aunque no exclusivamente, mantiene cierta estabilidad y se continúa en las áreas temáticas mencionadas y en quienes dirigimos y/o codirigimos cada postulación a las acreditaciones correspondientes.

* Doctora en Letras, profesora titular de Introducción a la Literatura, Escuela de Letras, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, Argentina. ceciliapacella@yahoo.com.ar
Recibido 02/09/2020. Aceptado 12/11/2020

Desde un punto de vista teórico, y a fines de aunar determinados objetos de interés, comenzamos por intentar definir lo contemporáneo en relación con el arte y la literatura a partir de la noción de experiencia; puesto que no planteamos que lo contemporáneo pudiese limitarse a una demarcación cronológica, sino más bien a una interpelación que ciertas obras y ciertas reflexiones nos hacían en el presente, aun cuando sus orígenes históricos se anclaran en cierto anacronismo que retornaba por resonancias y relecturas. Así, obras escritas o realizadas en el mismo siglo XXI de nuestra investigación se ponían en diálogo con textos y conceptos que se habían planteado en el umbral que une y separa los siglos XVIII y XIX, con la fundación de la estética filosófica y del movimiento romántico, a la vez.

En el momento en que Hegel afirmaba, en sus lecciones destinadas a una larga posteridad, que “el arte para nosotros es cosa del pasado” (2007, p. 79), en realidad daba a la modernidad un principio de autoconciencia, a partir de entonces el arte, como todo hecho histórico, no podía ignorar su relación con el pasado. Y acaso podría afirmarse también que lo contemporáneo —si lo moderno fue aquella búsqueda de lo nuevo o de lo irrepresentable que Hegel se negaba a convalidar excepto como “filosofía del arte”— empezaría cuando se toma conciencia del carácter técnico no solo de la recepción del pasado, sino también de la percepción y reproducción del presente, algo que puede datarse antes de la primera mitad del siglo XX con el ensayo más célebre de Walter Benjamin, “El arte en la era de su reproducción técnica” (1989).

Justamente, acerca de la relación de la poesía y la experiencia nos habla también la obra de Walter Benjamin, quien caracterizó la época contemporánea como aquella en la cual el hombre ha sido privado de su experiencia. En 1933, publica el ensayo “Experiencia y pobreza”, donde pone de manifiesto la creciente incapacidad de transmitir una experiencia a través del lenguaje y advierte acerca de una nueva especie de barbarie no solo producto de la pobreza de experiencias privadas, sino de la crisis de posibilidad de experiencias de la humanidad en general.

En un ensayo titulado “Infancia e historia”, Giorgio Agamben, partiendo de la premisa benjaminiana, explica también cómo la literatura moderna encuentra su ubicación en esta “crisis de la experiencia del hombre”, asegurando que —desde Baudelaire en adelante— la poesía “no se funda en una nueva experiencia, sino en una falta de experiencia sin precedentes” (2001, p. 54). Y más adelante: “El extrañamiento que le quita a los objetos más comunes su experimentabilidad, se vuelve así el procedimiento ejemplar de un proyecto poético que apunta a hacer de lo Inexperimentable el nuevo ‘lugar común’, la nueva experiencia de la humanidad” (Agamben, 2001, p. 56).

Si la literatura moderna es el lugar de lo inexperimentable, y lo inexperimentable para el hombre moderno es la experiencia, parecería una consecuencia lógica que, pasado el *shock* baudeleriano y la crisis de la literatura como construcción de la obra futura de Mallarmé a Kafka (cfr. Blanchot, 1969), la escritura literaria buceara en las distintas posibilidades de configurar la estancia de aquello que debe ser transmitido, en los límites de lo transmisible.

Cuando Benjamin diagnostica la pobreza de experiencia que caracteriza la cultura contemporánea, tiene en cuenta uno de los problemas centrales de la filosofía desde Descartes hasta sus contemporáneos. Si tenemos en cuenta que este problema está ligado a la posibilidad del conocimiento, y considerándolo a la luz del proyecto fundacional de la ciencia moderna, la división kantiana entre sujeto trascendental o yo psíquico y el yo empírico podría tomarse como punto de partida para revisar la relación entre experiencia y subjetividad.

Sin embargo, una consideración rigurosa del problema de la experiencia llega necesariamente hasta el problema del lenguaje, siendo esta falta una de las críticas más severas hacia el pensamiento kantiano, ya que una razón pura no puede afirmarse fuera del lenguaje, siendo imposible que exista un yo del conocimiento que no sea un sujeto lingüístico;

ya que “es en el lenguaje donde el sujeto tiene su origen y su lugar propio, y que sólo en el lenguaje y mediante el lenguaje es posible configurar la apercepción trascendental como un ‘yo pienso’.” (Agamben, 2001, p. 61).

Pero la cuestión lingüística, esencial para la fundación de un sujeto de la experiencia, no dejaba de establecer determinadas constelaciones con otros modos de experimentar lo sensible. De allí que el arte en general fuera llamado a dialogar con la experimentación literaria y le diera forma a un recorrido que en los sucesivos proyectos iba a profundizarse, donde se trataba de pensar al mismo tiempo las artes, la filosofía y la literatura.

Esta intuición de una perspectiva simultánea de arte, escritura y pensamiento volvía a proponernos, en una nueva articulación del proyecto del equipo, la interrogación acerca de lo que llamamos “contemporáneo”.

Sin embargo, lo contemporáneo, que sigue siendo lo técnicamente reproducible en una medida creciente, también puede leerse contra su propia autoconciencia, quizás como lo que se niega a representar lo actual, y en cierta medida las ideas de arte y de literatura, originadas en una modernidad técnicamente primitiva, indican ya en sus conceptos tal inactualidad. En el ensayo “¿Qué es lo contemporáneo?“, Agamben escribe:

La contemporaneidad es una relación singular con el propio tiempo, que adhiere a éste y a la vez toma su distancia; más exactamente, es esa relación con el tiempo que adhiere a éste a través de un desfase y un anacronismo. (2011, pp. 18-19).

O bien lo contemporáneo habría extendido sus fundamentos y ampliado el principio de la reproducción técnica benjaminiana hacia la incorporación de los dispositivos de representación en las experiencias inmediatas. Esto último es lo que podría plantearse a partir de las interpretaciones recientes de Benjamin hechas por Déotte (2012 y 2013), por lo cual nuestra relación con el pasado y el presente podría denominarse la “época de los aparatos”, cuando la técnica debería situarse como arte, en un retorno literal de su etimología. Así, en *¿Qué es un aparato estético?*, Déotte declara:

Son los aparatos los que otorgan propiedad a las artes y les imponen su temporalidad, su definición de la sensibilidad común, así como de la singularidad cualquiera. Son ellos los que hacen época y no las artes. Esto implica acabar con la pretensión de establecer un conocimiento sobre la imagen, una semiología general de la imagen. (2012, p. 16).

Y, por otro lado, los aparatos son máquinas de asimilar, de aparejar, pero nada haría comparables dos memorias de dos aparatos diferentes. Lo contemporáneo es una temporalidad diferencial que, sin embargo, no podría instaurarse a partir del fondo del pasado del cual emerge, y no obstante es como fisura o ruina de las técnicas pasadas que se abre su posibilidad. Así, Déotte concluye en otro lugar: “Cada uno de los aparatos se caracteriza por la invención de una nueva temporalidad, y generan todos un cierto modo de la memoria: hay en consecuencia tantas formas de la memoria como aparatos” (2013, p. 275). A partir de estas consideraciones, se abren múltiples interrogantes: ¿qué podría ser lo sensible común, si el aparato óptico que se utilizara para considerarlo —acaso un mero constructo, tal vez un anhelo de estadística— fuese el que ofrece el arte? Pero incluso antes que esa pregunta esta otra: ¿es el arte hoy un parámetro vivo para medirse con la realidad en cuanto pueda ser él fisura o quiebre de ella, su trasfondo u oculta verdad a desentrañar? ¿Puede el hecho del arte

entre otros hacerse voz o eco de algo que solo a través de él y con su ocasión brindada a la experiencia de lo común pueda ser considerado como sensibilidad común o comunitaria? Y en su reverso: ¿es la literatura la contracara de la imagen? O dicho de otro modo: ¿sigue siendo posible deslindar las artes del tiempo, en el despliegue del lenguaje de las artes del espacio, en el diseño destinado a la visualización, tal como lo proponía hace ya siglos Lessing (1978)?

Más allá de esta tentativa de aproximación teórica, nuestra investigación se proponía entonces en primer término profundizar, extender y explorar las reflexiones teóricas, con bases en las estéticas filosóficas, que se han producido entre las últimas décadas del pasado siglo y la actualidad, con miras a deslindar sus alcances críticos y sus potencialidades reflexivas para dar cuenta del arte y la literatura contemporáneos. Por ende, en otros dos planos de investigación, se trataba de analizar textos literarios y obras de las llamadas artes visuales que pudieran no solo ejemplificar conceptos estéticos, sino también y sobre todo problematizar dichas bases conceptuales. Asimismo, se tomaron en cuenta seriamente, con alcances reflexivos de idéntico rigor al de las teorías filosóficas, las reflexiones que escritores y artistas realizan acerca de lo que hacen; un punto donde tal vez se ha hecho patente desde los mismos lejanos tiempos hegelianos que la filosofía no tiene un agregado mayor de conciencia que incida en las prácticas artísticas.

La investigación de las ideas estéticas había de seguir entonces la línea que hemos esbozado y que lleva del romanticismo alemán hasta Benjamin y de este último hacia los interrogantes contemporáneos que todavía preguntan qué es arte, qué es literatura, etcétera. En cuanto a la literatura, se trataba de verla en su germen crítico, en la idea crítica que todo relato, poema o ensayo albergaría y que puede pensarse desde una reflexión estética. Abordamos pues escritos y escritores, sin asignarles una territorialidad ni una clasificación historiográfica predeterminadas, dentro de un corpus que se definiría más en detalle para cada labor de investigación particular a fin de que los investigadores del equipo pudieran articular el proyecto con sus temas específicos de tesis, trabajos posdoctorales y trayectorias ya desarrolladas. Igualmente, el relevamiento en el orden de las llamadas artes visuales —donde, como es sabido, intervienen ya otros planos que exceden esa denominación en todas las variantes de lo efímero, lo conceptual o lo performativo— se remitiría principalmente al ámbito actual, aunque sin dejar de atender a las cuestiones especulativas sobre el sentido de las prácticas artísticas.

Por otro lado, desde hace algunas décadas, es posible percibir un cierto giro estético de la reflexión filosófica contemporánea, que la ha conducido al desafío de pensar el estatus de las imágenes como un terreno de singular importancia, un espacio en el que los conflictos de la praxis se encauzan por otros medios. En el curso de nuestras investigaciones, buscamos tomar nota de estas discusiones abriendo la pregunta acerca de lo que puede una imagen; no lo que las imágenes son capaces de ilustrar, sino lo que son capaces de pensar o de encubrir, de recordar u olvidar propiamente, en la delgada línea que separa y une sus posibilidades disruptivas a su utilización por la industria cultural. Abordamos entonces las formas en que algunos casos ejemplares del pensamiento contemporáneo, de la filosofía al arte, se miden con estas cuestiones cruciales. Así, en el espacio que estos textos configuran, nuestra investigación procuró evidenciar la relación existente entre escritura de la intimidad y reflexión crítica, por lo cual podríamos pensar que una y otra dimensión delimitan procedimientos discursivos particulares para pensar la singularidad del fenómeno estético. De este modo nuestro análisis centraría su atención en las representaciones subjetivas —recuerdos, observaciones e impresiones— que son una instancia previa de las formas discursivas en su deriva hacia la reflexión sobre el arte y la literatura bajo la forma de conceptos que no reducen lo estético, sino que justamente lo expanden tendiendo a propiciar una representación metafórica como forma de conocimiento. Se trata asimismo de plantear la

importancia del ensayo como espacio discursivo para la producción escrita en relación con conceptos como “experiencia” y “experimentación”, los cuales se vinculan al problema de la subjetividad en el conocimiento, determinando así los modos por medio de los cuales lo ensayístico como forma posibilita una reflexión no sistemática de aspectos propios de la crítica, lo autobiográfico y lo experimental en el ensayo argentino contemporáneo. Al mismo tiempo, se desplegaría una forma de análisis que diera cuenta de los modos de escritura que cristalizan formas de experiencia en la producción ensayística, que nos permitiera abordarlos como un aspecto singular de la reflexión filosófico-estético-literaria, entendiendo que lo ensayístico se manifiesta como el espacio de lo diverso, lo ametódico, lo constitutivo de la subjetividad en relación con el conocimiento.

En el orden literario, los géneros desde el romanticismo se han problematizado y sobre todo la novela fue el núcleo de debates que, de Schlegel a Lukács, articuló cuestiones en relación con el fin de la estética clasicista y sus modelos preceptivos. Pero en el ocaso de la modernidad, la novela misma se preguntó por sus limitaciones como representación épica de un mundo desencantado, sin olvidar las relaciones críticas que el género pudo mantener con la época y con la función de la literatura. Y si los románticos de Jena se preguntaron por la posibilidad de una novela que abarcara todos los géneros, y también las ideas de arte y la reflexión filosófica, apenas un siglo después, el auge y la dispersión del realismo y de la subjetividad decimonónicas llevaron a una teoría de la novela que plantearía su final, pero ¿acaso la prosa narrativa no podía seguir llamándose “novela” y responder a cuestiones muy distintas a las que la hicieran surgir? O bien, ¿acaso la ausencia de reglas o limitaciones predeterminadas del género no han hecho posible derivas insospechadas como para que lo contemporáneo siga mirándose en ese espejo de personajes que ya no recorren necesariamente el camino real de la historia de una época?; y volviendo a la propuesta de los románticos de Jena: ¿cuáles son los límites que se establecen en la actualidad entre novela y ensayo, poesía y filosofía? Entendiendo así un cuestionamiento actual que va desde la problemática del género a la problemática de la escritura en nuestra contemporaneidad experimentada como “texto límite” (Sollers, 1978) y como “textos de goce” (Barthes, 2008) que al mismo tiempo dan cuenta de sus propios procesos de escritura en virtud de su “autorreflexión” (Adorno, 1962).

Estos y otros interrogantes se plantearon, entre 2014 y 2018, a partir de textos novelescos, poéticos y ensayísticos inscriptos en diversas literaturas, que suponen una crítica del género y una discusión sobre sus condiciones de posibilidad como representaciones, desde la materialidad de la escritura, del tiempo. En tal sentido, se analizaron obras de autores argentinos (Juan L. Ortiz, Macedonio Fernández, César Aira, Arturo Carrera, Héctor Libertella, Tamara Kamenszain, Alberto Laiseca, María Moreno, María Negroni, Washington Cucurto, Fernanda Laguna, Roberta Iannamico) tanto ficcionales como reflexivas y de otros autores canónicos y contemporáneos (desde Pascal Quignard hasta la tradición de lo sublime, *i. e.* Boileau, Burke, Kant y Schiller, pasando por los antecedentes europeos de reflexión asistemática y la transgresión de géneros, *i. e.* Richter, Kierkegaard, Robert Musil) desde la problemática contemporánea de los géneros literarios y en su relación con la estética y la teoría del arte, con miras a la problematización del concepto de representación y la relación entre literatura y experiencia en la obra de ficción, por un lado; y por otro lado, las reflexiones críticas respecto de su *métier* y la literatura volcadas por autores y artistas en textos autorreferenciales, así como análisis de los procesos de circulación, los aparatos editoriales y visuales que dan lugar a la aparición de obras estéticas en contextos más determinados.

Un libro

En el año 2015, se publicó un libro que recogía artículos de todos los miembros del equipo durante los primeros tres años del recorrido de investigación. Aunque cabe señalar que la conformación del grupo databa en lo esencial de 2010, cuando se empezó a esbozar el

proyecto presentado en 2011 para el primer bienio acreditado oficialmente. Precisamente, ese libro le daría nombre a la reformulación actual del proyecto, que se encuentra en proceso de realización, para el trienio 2018-2021, con el título de “Aparatos estéticos: arte, escritura y pensamiento contemporáneos”. Dedicado a publicar los trabajos individuales y más específicos del grupo, el libro se titularía *Aparatos estéticos I. Literatura, arte y cine contemporáneos* (Pacella y Mattoni, 2015). El volumen comprendió dieciséis trabajos agrupados en cinco secciones temáticas, y apuntaba a una continuidad de publicaciones que luego no se produjo, sobre todo por razones de presupuesto y dificultades logísticas inherentes a los libros en papel, pero que de todos modos se proseguiría de manera constante en debates en el interior del equipo, en la formación de estudiantes y becarios y en presentaciones de la mayor parte de los integrantes en jornadas, congresos y otros eventos de comunicación de investigaciones.

A los debates del grupo, cada integrante traía consigo el interés en ciertos objetos, que, podríamos decir, tenían que ver con la estética, o más precisamente, con la teoría y la filosofía del arte. Pero en el interior de este término algo ambiguo, el “arte”, se encontraban miradas específicas, de modo que tanto el cine más experimental como las prácticas artísticas contemporáneas tenían allí su lugar. Y el conjunto, siempre incompleto, se abría además a la literatura, esa antigua práctica cuya relación con artes visuales y sonoras fue desde tiempos remotos una cuestión problemática. Se nos ocurrió llamar a los objetos y los modos de aproximación a esos objetos diversos con el nombre de “aparatos”, que de manera casi redundante podían calificarse de “estéticos”, siguiendo más bien la nomenclatura del filósofo contemporáneo Jean-Louis Déotte, antes que su supuesta teoría o su tautológico pensamiento. Déotte llamó “aparatos estéticos” a fenómenos igualmente diversos, pero finitos, tales como la perspectiva en la pintura, el psicoanálisis en la fenomenología de la consciencia o en su escisión, la fotografía, el cine. No obstante, casi toda elaboración teórica puede ser un aparato de percepción, un órgano artificial de acceso a lo sensible, desde las ideas platónicas al punto de certeza del yo cartesiano, desde la ciencia aristotélica hasta la postulación de múltiples perspectivas que se imponen al mundo o que directamente lo construyen. El “aparato” es todo, y entonces puede ser nada, simplemente lo que existe. Lo importante sería su costado técnico y su inserción en la sensibilidad de los cuerpos. Pero ¿no serían también los nombres y los seres que responden a sus nombres otros tantos aparatos? ¿No subyace alguna verdad en la ironía que le daba a nuestro grupo periódico de discusión el rótulo de “aparatos”? Ser un aparato, en nuestra habla común, es una manera de la excentricidad, e indicaba quizás que no nos interesaba nada demasiado central en el arte, el cine y la literatura contemporáneos, aunque también y sobre todo había una excentricidad radical en la manera de abordar los temas. Incluso lo contemporáneo nunca fue un problema histórico, como ya mencionamos: el romanticismo alemán o el joven Lukács nos interpelaron tan urgentemente como un desplazamiento tecnológico de apariencia nueva en la música o el cine, porque de alguna manera la cuestión técnica del arte no hacía más que ocultar la tautología del pensamiento estético. La estética debe hablar estéticamente del arte, según un guía algo admonitorio al que no dejamos de escuchar que asumió el apellido Adorno, es decir: había que escribir, no solamente hacer “trabajos”, “estudios”, “papeles de investigación”. Y cómo escribir, con qué sujeto, con qué amor al objeto, son modulaciones de una pregunta técnica. En este sentido, nuestro libro privilegiaba la forma del ensayo.

En el origen de la especulación que acuñó el rótulo de “aparatos”, distanciándose tanto del dispositivo que impone control y poder como de la ideología y sus instituciones, está el famoso ensayo de Benjamin, lleno de anacolutos conceptuales y de lagunas, aunque enriquecido por esa fragmentación violenta, que tiene el título aparentemente axiomático de “La obra de arte en la época de su reproducción técnica”. Pero como “arte” y “técnica” son lo mismo, latines y griegos algo olvidados que se traducen entre sí, también podemos invertir la

fórmula: “La obra técnica en la época de su reproducción artística”, y llamar así a la nebulosa de prácticas sobre lo sensible contemporáneo. Sin embargo, hay una madre de todas las técnicas, que se llamó memoria, o mnemotecnia, y que estuvo en el origen de la literatura. De modo que la literatura, esa accesibilidad de lo sensible que pareciera no haberse modificado desde que se transcribieron los poemas orales a un código escrito, debería interpelar a todos los demás aparatos técnicos. Aunque también sería posible que la literatura, en tanto aparato de ficción o en cuanto aparato vital o forma de vida, deba todavía ser interrogada por un pensamiento de la técnica, a riesgo de caer en la ingenuidad de juzgar que la poesía inspirada no sabe lo que dice o, peor aún, a riesgo de soñar con una filosofía que explique el sentido del arte. En esas ingenuidades no dejamos de estar, acompañando al ahora lamentado comentarista del presente que nos prestó su nombre, el citado Déotte, que falleció en el mismo año 2018 cuando nosotros le rendíamos un discreto homenaje en el título de nuestro proyecto de equipo en curso.

Y así tocamos el otro extremo de nuestras discusiones: ¿qué significa ser contemporáneo? Algo que no tiene nada que ver con la cronología, puesto que nuestra “época de aparatos” no comienza siquiera en la así llamada modernidad, sino que tal vez se remonte a lo inmemorial, a la primera teoría, fila de cuerpos que se ven desde un punto. Es por lo que nos parecerían contemporáneos una aspiración romántica y un ruido atonal, en su absoluta inactualidad. Lo contemporáneo es la simultaneidad de nuestras preocupaciones, que implica por cierto un cúmulo de despreocupaciones en el mundo de la vida; lo contemporáneo son las líneas que se abren y se cierran, que convergen o bien se dispersan hacia el paralelismo incomparable, y que solo ficcionalmente pueden nombrarse aquí, como simulacros, como secciones, como partes, un poco al modo de la sección de picas en el momento jacobino, o como partes espontáneas que se disuelven después de un juego, partidos sin continuación.

En tal sentido, dispusimos una serie de secciones o agrupamientos, para deslindar firmas y tendencias que sobre todo estuvieron unidas por la presencia, el ánimo indagatorio, la mezcla de edades y de zonas librescas. Y tal vez esas divisiones tenues, por campos, por objetos, por aires de semejanza que no tienen causa probable, hayan servido para aclarar lo que se desplegaba en ese libro y lo que se seguiría desarrollando en los años por venir. Llamamos dentro del libro “aparatos teóricos”, en la primera sección, a las especulaciones sobre cuestiones de estética que en parte orbitan alrededor de las iluminaciones fragmentarias de la revista de Jena en los últimos años del siglo XVIII. Y acaso no en su forma de exposición, pero sí en la atmósfera de comunidad electiva, en la ironía y el ansia de liberación de las formas y los saberes esquemáticos, el grupo de discusión y de escucha que allí se traducía en un volumen tuviese innumerables parentescos con aquel romanticismo temprano, también llamado “joven”. El así llamado “joven” Lukács, por ejemplo, no dejará de ser invocado, en su momento vital de mayor cercanía a los principios y las tendencias de Jena. Sin embargo, esa manera de ver la teoría, como una improbable persecución de exposiciones de puntos luminosos, que obtienen su brillo del ojo que los mira, también puede desplazarse, tomar impulso en el materialismo racional que antecede y anuncia el imperio del yo, volver a Diderot para encontrar a Nietzsche y abrigar bajo ese arco iris un poco más sólido a los jóvenes ávidos de sublimidad. Pero también en la escritura más cercana, en nosotros mismos, o en los fragmentos de un escritor argentino, se reflexionaría sobre la maquinación de las ideas, sobre el fragmento, sobre el continuo inasible de la vida misma.

Más sencilla podría ser la explicación de la sección siguiente: “aparatos imaginarios”; puesto que se trataba de aproximaciones, provistas también de su aparataje teórico, hallado, descubierto o inventado, al orden de lo visible, a su exhibición imperativa, a su inscripción filosófica o literaria. Así, el cine, casi una metonimia de todos los aparatos, podrá volver a mirarse de manera que nos dé más bien un poco de saber y de sabor, y que por un momento deje de aburrirnos con su paraíso alucinógeno. Aunque no podrá olvidarse que el mundo de la

pintura, esa representación mental del espacio y del color, estuvo antes y seguirá estando en los aparatos occidentales —¿habrá otros?— que hacen funcionar la mirada.

Lo que nos llevó a la rotulación, tan arbitraria como cualquiera, tan necesaria como la verificación de que el mundo no es igualitario ni puede serlo, de unos “aparatos etnográficos”, donde se buscan enfoques teóricos que de alguna manera se resisten a las perspectivas habituales, a riesgo de confirmar por inversión el dominio de esas mismas perspectivas —pena de la etnografía que aquejaba de tristeza el genio kantiano del incomparable Lévi-Strauss (1988)—. Pero ¿será posible también salir al “campo” en el interior de la ciudad en que vivimos? ¿Seremos una tribu estudiable, los “aparatos” de una facultad universitaria, tal como los “artistas” o los “músicos” de la así llamada “escena contemporánea”? Sobre esto se abren preguntas, se invita al registro más amistoso posible. Ya lo dijo Baudelaire, aparatosamente: “No tenemos derecho a despreciar el presente” (1995, p. 93). En esta sección, se informaban unos esbozos de trabajos de campo en la escena del arte actual en nuestra ciudad, sobre todo en las experiencias no representativas o efímeras del arte, como performances, instalaciones, eventos de música ruidista, entre otros.

Los “aparatos narrativos”, siguiente conjunto inconcluso, obedecían a la redefinición del gran artefacto literario moderno, la novela, cuya existencia motivó casi todo lo que conocemos como teorías del arte. En ese sitio, las frases simulan el tiempo, lo hacen y lo deshacen, lo invierten o lo subvierten, pero también pueden suspenderlo: minutos que se leen en horas, horas que se leen en días. Ninguna reflexión del presente sobre el sentido de la literatura, o sobre si todavía tiene derecho a la existencia, podría mirar hacia otro espacio que el novelesco.

Y quizás exista, como se dijo alguna vez, lo novelesco sin la novela. Pero ¿dónde? ¿En qué forma se encontrará, afuera, persistiendo, lo novelesco? En la vida, en el mito, en los aparatos en general. Tal vez. Por el momento, para abrir paso a la última sección, se planteaba esa hipótesis para el género sin mercancía, coleccionable, inutilizable, a veces ilegible o inenseñable, que se hace llamar por su nombre griego. En torno a su enigmática continuidad histórica pondríamos a girar los así llamados “aparatos poéticos”, que como artificios sensibles nos enviaron mensajes, oráculos del futuro, si se quiere, siempre al borde de la risa, lo que implica un peligro que no podemos ni pensar, que habrá que escribir en otro lado.

El libro afirmaba, aunque surgido en la práctica universitaria, unas palabras radicales sobre la libertad, que sabíamos que no existe, sino en el ideal del arte, que ha dejado de existir, pero que aún la reflexión sobre arte no deja de evocar, en una escritura que no puede obedecer principios de objetividad ni de asepsia. ¿Estará la libertad en la promesa de la práctica de un arte, cualquiera? Por momentos, en ese breve libro todos y cada uno pudimos ejercer el rigor y la libertad del estilo que teníamos a mano, en busca de un lugar común para la singularidad de cada cual. Crear un lugar común, una meta anotada al pasar por Baudelaire, podría haber sido la mitad de nuestro lema. La otra mitad sería una frase de René Char: cultiven su legítima rareza (en Foucault, 1998, p. 17). De allí que esos aparatos no hacían más que distinguirse del estudio táctico y político de dispositivos de control, de tecnologías del yo. Sabemos que un aparato puede servir para la propaganda, pero también que puede ser el juguete de nuestra intimidad y nuestra comunicación. Tampoco esos aparatos transmitían solo ideología, como las escuelas donde se enseñan evaluaciones del arte, sino que acaso encontrasen en las técnicas heredadas y en las pensables, las que vendrán, el tiempo y la zona donde se podrá imaginar lo singular, la novela de formación imaginaria, que como se sabe es un recorrido o una excursión por diversos lugares comunes. Invocábamos entonces, como golpe de sonido metálico, como ruido tecnológico, otra frase del fabulador que habíamos querido elegir: “Un aparato es aquello que articula lo sensible y la ley bajo la forma de un llamado a la singularidad y al ser en común” (Déotte, 2012, p. 72).

En el índice del volumen colectivo, la primera sección mencionada tenía un enfoque en primer lugar filosófico y especulativo, con artículos sobre autores como Lukács, Diderot y Nietzsche, Burke, Kant, Schlegel y Winckelmann, Walter Benjamin, quien había sido un punto de partida de la fundamentación general del proyecto; y en segundo lugar, con no menor relevancia, un enfoque literario o de teoría literaria, con el artículo que le dedicamos a la ensayística del escritor César Aira, en estrecha vinculación con las ideas de fragmento, de géneros literarios y de relaciones entre vida y obra que se formularan en el Romanticismo de Jena.

La segunda sección se integraba con artículos sobre obras visuales. En dos casos, se trataron obras experimentales de cine, como las de Harun Farocki y Esteban Sapir, pero con una acentuación particular de los elementos reflexivos legibles en dichas obras y con una tentativa manifiesta de replantear y reelaborar las teorías sobre el cine como forma artística que se habían producido a lo largo del siglo XX. Por otra parte, el análisis de la obra plástica del pintor chino Ding Xiongquan, situable al mismo tiempo en la vanguardia moderna y en el horizonte crítico del exotismo que fundó una determinada mirada occidental, cerraba la sección visual, por llamarla de otra manera, pero se enlazaba con los cuestionamientos del mundo del arte que se realizan en prácticas efímeras o transgresoras del arte objetual. Así, dos trabajos de la tercera sección analizan las performances y los videos de un artista de la ciudad de Córdoba, que firma como “El Pelele”, desde un punto de vista especulativo, en el marco de una teoría de la reproducción técnica del arte, en un caso, y desde un punto de vista participativo, como una narrativa que describe el ámbito de experiencia donde dichas performances equivalen a un signo de liberación de las reglas del arte. A su vez, este relato y su inherente trabajo de campo también describen el entorno no sólo visual de unas obras que son actuadas, grabadas, vistas bajo la sonoridad insistente de unos acontecimientos insertos en el movimiento ruidista, cuya inclusión en la idea de “música” también entra en discusión y es puesta en debate por los participantes.

En esa misma sección etnográfica, un trabajo expone la singular visión teórica del antropólogo brasileño Viveiros de Castro, cuyas observaciones critican las bases epistemológicas de la etnografía, con un sujeto de conocimiento occidental que se enfrenta a la cultura del otro, para proponer en cambio una epistemología aborígen, donde los conocimientos de las culturas nativas no sean objeto de la ciencia, sino antes bien una subversión de la misma división sujeto/objeto.

Más dentro del orden de la literatura, la sección cuarta contiene tres ensayos sobre novelas del siglo XX, dos de ellas en lengua inglesa, analizadas en base a la problemática del tiempo, la experiencia del tiempo y los modos de narrar la sucesión, la interrupción, la transformación: obras de Martin Amis y de Kurt Vonnegut Jr. La tercera novela es del argentino Ricardo Zelarayán y su estudio incluye una revisión de los elementos poéticos (orales y musicales, del significante en su reticencia a convertirse en mera referencia) que configuran la volátil narración novelesca. Este último artículo se enlazaría con la siguiente sección del libro, con dos ensayos sobre la relación entre poesía y vida. Aunque en el primer caso se trata más bien de una vinculación entre lo poético y las experiencias vitales, a partir sobre todo de la obra al mismo tiempo filosófica y literaria de Georges Bataille, con un especial énfasis en la intensidad de los límites del lenguaje, allí donde las palabras apuntan a aquello que siempre las excede. Entonces lo sagrado, el erotismo, el arte no son ya temas de ciertas obras o ciertos libros, sino que se confunden con la experiencia que les da sentido.

El otro ensayo de esta quinta y última sección se dedica a la obra poética de la argentina Fernanda Laguna, representante de un cambio estético además en el terreno de la plástica desde la década de 1990. Pero el ensayo establece por otra parte una relación entre los textos poéticos de la autora y la referencia a una narración de la propia vida que asumiría la modalidad de una novela de formación. Así, la novela de aprendizaje de la joven poeta y

artista plástica contemporánea se une en la reflexión ensayística con la teoría del joven Lukács sobre la novela, escrita cerca de la Primera Guerra mundial, cerrando de alguna manera el bucle con el que se había iniciado el círculo del libro.

Una discusión

Además de los siempre reiniciados procesos de formación dentro del equipo, cuyo número de integrantes fue variando entre doce y dieciséis investigadores, con reuniones de lectura y discusión teórica, con el avance de los trabajos finales de licenciatura de estudiantes, con la finalización de tesis doctorales de los miembros egresados y con los trabajos comunicados y publicados de todos, incluyendo al grupo responsable de docentes, un hito significativo fue la organización de unas importantes “Primeras Jornadas de Estética” de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba. Dichas Jornadas, de carácter internacional, reunieron en su planificación, elaboración y realización a docentes, adscriptos y ayudantes alumnos de tres cátedras de la Facultad, de dos Escuelas: Estética y Crítica Literaria Modernas y Estética Clásica y Medieval (de Letras) y Estética (de Filosofía), además de la participación de nuestro equipo y de integrantes de otros equipos afines a dichas cátedras. Esta organización interdisciplinaria reflejaba asimismo la historia del grupo de investigación, que desde un principio se planteó como un necesario diálogo entre crítica literaria y estética filosófica, aunque también como una apertura al campo más amplio de las artes.

En las mencionadas Jornadas, que se desarrollaron los días 22, 23 y 24 de mayo de 2019, se abordaron entonces esos diálogos entre géneros, entre campos de investigación, y se produjeron comunicaciones de resultados individuales de los integrantes del equipo que participaron activamente. No se puede dejar de mencionar toda la labor de logística que insumió la organización, puesto que se expusieron más de setenta comunicaciones en los tres días de esas Jornadas, con dieciséis mesas temáticas y tres paneles de invitados especiales, entre los cuales estaban destacados ensayistas, investigadores y docentes de otras tres universidades nacionales. Igualmente, recibimos expositores que fueron convocados por la temática y los ejes del evento, provenientes de Brasil y de varias provincias argentinas.

El subtítulo, que enmarcaba y circunscribía, aunque con amplitud, el vastísimo campo de la estética, era: “Mímesis e Historia: Representación, Figuración, Supervivencia”. Retomábamos así algunos términos cruciales para los debates sobre lo sensible, las imágenes, los problemas del realismo, entre otras cuestiones, que forman parte del panorama teórico, filosófico y crítico del presente. Nuevamente, la interrogación sobre lo contemporáneo, con la cual se originara la conformación del equipo a comienzos de la década, se ponía de relieve y se expandía a todos los temas al alcance de la reflexión sobre arte y literatura. Aunque la importancia de los cinco términos, que se acentuaban en el subtítulo de la invitación a participar del evento, resultaba clara y estaba destinada a abarcar diversas temáticas posibles, las circulares de las Jornadas contenían una fundamentación que permitía luego desplegar más en detalle algunos de los ejes temáticos que se proponían. Decíamos entonces que, desde sus primeros usos, la palabra *mímesis* se relacionó con la verdad, aunque fuese negativamente, y luego con lo posible, aunque se dividiese entre lo poético y lo histórico. Podíamos así plantear el origen de la relación entre arte literario y pensamiento filosófico en la tentativa sistemática de Aristóteles (1999) para delimitar, a partir de los géneros y de sus ejemplos, lo que podía llamarse “poesía”, y por consiguiente aquello que distinguía la literatura de la historia y de la ciencia. Aunque luego esta distinción entre lo real y lo posible tendiera a disolverse en el más amplio problema de la representación. De tal modo, la *mímesis*, en su desarrollo o su deriva por las lenguas de Occidente, fue también entendida como imitación, reproducción o representación, y adquirió igualmente una connotación plástica, como si lo mimético tuviese

que ver con lo aparente, sin abandonar sus sentidos literarios y retóricos que la transformaron en un emblema para la postulación del “realismo”.

En este punto, era insoslayable aludir al gran ensayo de Erich Auerbach (1996), que hizo historia y aún es objeto de reinterpretaciones, tanto en el terreno de la crítica literaria como en el de las teorías de la representación, tanto en el campo de la estética como en el de las reflexiones sobre el método, o su ausencia, en los ensayos significativos para todo un recorrido de la cultura. De allí también que, entre Aristóteles y Auerbach, se iniciara el llamado a esa discusión estética con la palabra griega que al mismo tiempo los vincula y los diferencia. Pues allí donde Aristóteles advertía que la fábula de la *Odisea*, por encima y por debajo de todos sus episodios, podía resumirse en una frase: “un hombre anda lejos de su país muchos años... Pero llega él tras mil fatigas y, después de haberse hecho reconocer por algunos, se salva él y destruye a sus enemigos... Lo demás son episodios” (1999, p. 190); Auerbach en cambio se concentra en el efecto de realidad del detalle y comienza su libro, sin preámbulo teórico de ningún tipo, con el análisis del episodio de la cicatriz de Ulises, que para Aristóteles era una *anagnoristhe* (término transliterable como “anagnórisis”, también traducido como “agnición”, en la edición que citamos, o más latinamente como “reconocimiento”) como pieza de la trama, pero para el crítico heredero de la gran filología europea del siglo XIX era una impresión, una emoción —“Los lectores de la *Odisea* recordarán la emocionante y bien preparada escena” (Auerbach, 1996, p. 9)—, cuyos orígenes se dedicará a analizar: ¿por qué producen una descripción o una narración verbales ese efecto?, o bien ¿cómo se constituye la representación de la realidad?

En nuestra fundamentación, cuando enunciamos la palabra mimesis junto a su otra pariente griega, la “historia”, no nos referíamos sin embargo solo al discurso o a los relatos sobre el pasado, sino también y sobre todo al despliegue aún vigente de la historia de la mimesis, que puede evocar imágenes y figuras, artes y discursos, y al mismo tiempo traer a colación todo aquello que sobrevive en las palabras que la estética, como área incierta, siempre devuelve a la reflexión del presente. A continuación, dos palabras griegas y tres palabras latinas invitaron entonces a pensar en el marco de una suerte de filosofía de la historia sin teleología, es decir, filosofía de la historia estética o filosofía estética de la historia.

De tal manera, establecimos una convocatoria basada en los siguientes ejes temáticos: Historia del arte; Poética y filosofía de la historia; Teorías de la representación; Iconología, iconografía y teorías de la imagen; Retórica y poética; Arte, *techné*, división de las artes; Mito e historia; Cuestiones de realismo; Géneros discursivos.

Los invitados especiales que expusieron en los paneles de las Jornadas representaban, por sus obras y sus áreas de investigación y docencia, algunos de los núcleos de interés centrales para el proyecto del equipo. En tal sentido, Juan Ritvo, de la Universidad Nacional de Rosario, filósofo, ensayista y psicoanalista, aportaba su mirada teórica sobre las nociones de lo mimético y lo imaginario; Natalia Taccetta, de la Universidad de Buenos Aires, filósofa y analista de artes visuales y de cine, compartía un estudio detallado de las representaciones fílmicas de los acontecimientos políticos en torno al anacronismo de la imagen y también en relación con la historia argentina reciente; José Di Marco, de la Universidad Nacional de Río Cuarto, crítico literario y especialista en estética, planteaba una revisión del concepto de realismo a través de una nueva lectura de la noción de vanguardia artística, desde una perspectiva de la estética filosófica sobre las llamadas vanguardias históricas; Sergio Cueto, de la Universidad Nacional de Rosario, ensayista, crítico, especialista en literaturas europeas, realizó una reflexión sobre las objeciones que se le pueden plantear a la noción de mimesis a partir de la consideración del arte de la música, y por lo tanto desde la reflexión de lo musical también en la poesía; por último, Anahí Mallol, de la Universidad Nacional de La Plata, crítica literaria, especialista en teoría literaria y en poesía argentina contemporánea, desarrolló un minucioso análisis de los problemas de la representación en la poesía de las últimas

décadas en la Argentina y también cuestionó el carácter supuestamente representativo de ciertas obras poéticas en relación con su época.

Cabe puntualizar que diez integrantes de nuestro equipo presentaron comunicaciones individuales en las Jornadas, y sus temas también dan cuenta del abanico de intereses que se conjugan en el interior del proyecto. Rápidamente citamos los temas de nuestras ponencias: un acercamiento a la cuestión de la melancolía en la literatura y en la filosofía; un análisis de los ensayos del escritor argentino Sergio Cueto; un estudio de los conceptos y reflexiones sobre la pintura desde los griegos hasta Hegel; un abordaje de la crítica de la representación en la escuela de los cínicos antiguos; la relación entre arte y vida en el futurismo italiano; las imágenes en la obra del escritor contemporáneo Pascal Quignard y sus nociones de espanto y de fascinación; el problema de la crítica de arte ante lo inefable del arte contemporáneo; las perspectivas que asumen la poética, la ética y la estética en la obra de Maurice Blanchot; la cuestión de la mimesis en la escritura de memorias; el problema del conocimiento a través de la imagen estética.

Finalmente, este vasto conjunto de comunicaciones, que estimularon la discusión y la ampliación de las lecturas del equipo, se publicarán próximamente en unas actas digitales y estarán a disposición de todos los interesados.

A modo de conclusión

El equipo del proyecto “Aparatos estéticos: arte, escritura y pensamiento contemporáneos” continúa trabajando con miras a la realización de objetivos colectivos, como la organización de nuevas y enriquecedoras jornadas de discusión, que permitan un diálogo con otros equipos de investigación y con especialistas de otras universidades, y la posibilidad de publicaciones conjuntas, y también objetivos individuales, como la graduación de los integrantes estudiantes a través de sus tesinas, que se relacionan con la temática del proyecto, o la culminación de las tesis doctorales en curso de nuestros egresados y becarios, así como la elaboración de publicaciones individuales de los investigadores formados que integramos el grupo responsable de docentes.

Este informe reflexivo, finalmente, solo aspira a señalar los hitos más visibles de un largo proceso, siempre productivo y crítico, que sobre todo da frutos en la formación y el crecimiento teórico y analítico de cada uno de los investigadores que conformaron y conforman en la última década el equipo de investigación. Un proceso que sigue en marcha, en procura de los objetivos generales que planteamos para el trienio actual, 2018-2021, de nuestro plan de trabajo acreditado: explorar las posibilidades de analizar a la luz de los conceptos elaborados en la tradición estética obras de escritores y artistas contemporáneos; analizar obras únicas y de singular importancia en el panorama de la literatura actual, propiciando la lectura y la reflexión crítica sobre las mismas; recoger testimonios en determinado ámbito, que se relaciona al menos intuitivamente con la praxis artística, que ingresen en diálogos con las ideas estéticas, las problemáticas epocales y las técnicas pasadas y presentes. Objetivos que atestiguan entonces tres dimensiones fundamentales de nuestro proyecto: estética, crítica y prácticas artísticas.

Referencias bibliográficas

- Adorno, Th. W. (1962). *Notas de literatura*. Barcelona: Ariel.
- Agamben, G. (2001). *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Agamben, G. (2011). *Desnudez*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Aristóteles (1999). *Poética*. Madrid: Gredos.

- Auerbach, E. (1996). *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México: FCE.
- Barthes, R. (2008). *El placer del texto y Lección inaugural de la cátedra de semiología literaria del Collège de France*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Baudelaire, Ch. (1995). *El pintor de la vida moderna*. Valencia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos.
- Benjamin, W. (1989). *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus.
- Blanchot, M. (1969). *El espacio literario*. Buenos Aires: Paidós.
- Déotte, J.-L. (2012). *¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière*. Santiago de Chile: ediciones metales pesados.
- Déotte, J. L. (2013). *La época de los aparatos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Foucault, M. (1998). *Historia de la locura en la época clásica I*. México: FCE.
- Hegel, G. W. F. (2007). *Lecciones sobre la estética*. Madrid: Akal.
- Lessing, G. E. (1978). *Laocoonte o sobre los límites de la pintura y la poesía*. Madrid: Editora Nacional.
- Lévi-Strauss, C. (1988). *Tristes trópicos*. Buenos Aires: Paidós.
- Pacella, C. y Mattoni S. (Comps.). (2015). *Aparatos estéticos I. Literatura, arte y cine contemporáneos*. Córdoba: Ferreyra Editor.
- Sollers, Ph. (1978). *La escritura y la experiencia de los límites*. Valencia: Pre-textos.