

ESTÉTICA DE LA INDISCERNIBILIDAD

El trastorno de la mimesis

Aesthetics of the Indiscernibility

The Disorder of Mimesis

Esteban Dipaola | estebanmdipaola@gmail.com

Instituto de Investigaciones Gino Germani (IGG)
Universidad de Buenos Aires
CONICET
Argentina

Recibido: 10/12/2017
Aceptado: 26/3/2018

RESUMEN

El artículo propone interrogar el problema de la disolución de la representación en el arte contemporáneo proponiendo la condición de la indiscernibilidad para definir una nueva dimensión estética del presente. Con sustento en la filosofía de Arthur Danto y de Gilles Deleuze, se indaga acerca del problema de los objetos indiscernibles y con esto se identifican características necesarias para definir las estéticas de la indiscernibilidad del arte contemporáneo, entendido como un trastorno de la mimesis.

PALABRAS CLAVE

Indiscernibilidad; mimesis; arte contemporáneo

ABSTRACT

The article proposes to question the problem of the dissolution of representation in contemporary art, proposing the condition of indiscernibility to define a new aesthetic dimension of the present. Based on the philosophy of Arthur Danto and Gilles Deleuze, the problem of indiscernible objects is investigated and, with this, characteristics necessary to define the aesthetics of the indiscernibility of contemporary art understood as a disorder of mimesis are identified.

KEYWORDS

Indiscernibility; mimesis; contemporary art

Una condición de lo contemporáneo es la disolución, lo cual es una clave de lectura del presente. Todo se diluye porque nada firme es posible de hallar para definir un estado de las cosas. Mientras la modernidad existió bajo el índice de una representación, es decir, de una posibilidad de definir formas y límites de comprensión del mundo y de la vida, la experiencia de lo contemporáneo es la destitución de sus representaciones, de sus límites, de su medida. El siglo XX —y acentuadamente a partir de la segunda mitad— ha sido marcado por el desfundamiento y la disolución, por las crisis de sus representaciones.

En este artículo el objetivo principal es indagar acerca de esa condición de la disolución en el arte contemporáneo y, especialmente, acerca de la disolución de la estética como representación y mimesis. El trayecto que se propone para este abordaje es la reflexión sobre la categoría de *indiscernibilidad* que, además de tener un recorrido en la historia de la filosofía, configuró, en buena medida, la crítica a la representación en el arte durante el siglo XX.

ESTÉTICAS DE LA INDISCERNIBILIDAD

Una estética de la indiscernibilidad no se trata de una indistinción entre objetos, sino de articulaciones y de potencias de pensarlos de acuerdo a nuevas intersecciones. Entonces, se trata de concentrarse en la crisis de la representación en el arte.

Una manera de afrontar ese dilema es con la indicación de que desde el siglo XX el arte se ha vuelto indiscernible de la realidad y de la vida, y eso significa que el arte se impregna de lo cotidiano. Por eso, lo indiscernible es la posibilidad de situarse sobre el plano intersticial, lo que indica que no se trata de una indistinción de los objetos, sino de una intersección y de una intensificación. Una estética de la indiscernibilidad es un trastorno de la mimesis.

Una singular y primera aproximación a lo que se intenta explicar puede deslizarse a partir de una referencia al ensayo *Sobre el arte contemporáneo* (2016), del escritor César Aira, en el cual sostiene que la obra de arte siempre llevó consigo la posibilidad de su reproducción; la diferencia para el caso del arte contemporáneo es que esto es mucho más notorio. Aira indica una idea de estética de la indiscernibilidad cuando afirma que «en esa carrera que han emprendido, la obra y su reproducción se persiguen tan de cerca que llegan a confundirse. La reproducción misma se vuelve obra de arte o, más precisamente, arte sin obra» (2016, p. 22).

En esa idea de «arte sin obra» hay una dimensión de lo que puede entenderse como *estética de la indiscernibilidad*. Un arte que carece de forma, pero también de cualidad de obrar, un arte que carece de operación, un arte sin *poiesis*. Un arte que es lo real mismo y no su representación. Por eso, Aira define al arte contemporáneo como un «arte de formatos» (y ya no de formas) y, más precisamente, como «una épica de formatos en fuga» (2016, p. 25). Su cualidad es la estar en todas partes al mismo tiempo, lo que significa la anulación del tiempo y la sujeción a una única forma del presente; y por eso no tiene representación, es un arte que carece de historia o, como lo definió Arthur Danto (2012), un arte posthistórico.

Las estéticas de la indiscernibilidad definen un estado de las cosas cuando se diluyen los límites entre el arte y la vida, porque lo que es indiscernible es el arte de cualquier objeto del mundo, pero también las imágenes de cualquier sentido de la realidad. La categoría de disolución provoca su efecto justamente en esa singularidad: cuando, como sugiere Aira, el arte se desprende de su cualidad como obra, lo que aparece es la preñación de que cualquier cosa puede ser obra de arte. Sin embargo, eso es todavía algo impreciso, porque lo que se diluye es un conjunto de definiciones estéticas que identificaban lo que era el arte, una serie de reglas y de convenciones que ordenaban sus formas institucionales y una presencia de predicados estéticos que referían al arte principalmente en orden a la belleza.

Reflexionar acerca de las estéticas de la indiscernibilidad se justifica en que debe analizarse el desfundamiento de la teoría del arte para que, desprovistos de fundamentos, sea posible un pensamiento sobre las superposiciones entre el arte y la vida. Aquí ya no estamos en un plano estético tradicional porque ante la disolución de los presupuestos definicionales del arte se hace presente una inmanencia de la obra y de su experiencia, lo que significa que las obras de arte expresan sentidos que afirman modos de experiencia vital. La estética de la indiscernibilidad implica un trastorno de la mimesis, pues no se trata de la representación de la vida o de la realidad, sino de las capas superpuestas e insugnables que expresan los cruces entre arte y vida, o, sencillamente, el devenir arte de la vida.

Así, por estéticas de la indiscernibilidad no debe comprenderse una indistinción entre las obras de arte y la experiencia, sino una imposibilidad de designación de una y la otra. La disolución es de su representación y de su límite, no así de su distinción. Esto puede comprenderse mejor si explicamos algunas categorías relativas a la noción de indiscernibilidad.

OBJETOS INDISCERNIBLES

El problema de los indiscernibles atraviesa de distintos modos la historia del pensamiento filosófico. En un recorrido demasiado somero puede remontarse la idea al célebre fragmento doce de Heráclito en el cual se declara que «diversas aguas fluyen para los que se bañan en los mismos ríos» (22B, 12). Ciertamente, Heráclito se refiere a una imposibilidad de asignación: se puede distinguir que son aguas distintas, pero no es posible asignar el carácter de distinción en ese fluir permanente del agua. Con la *Teoría de las Ideas* (*Parménides*, 130a-132a), de Platón, también puede pensarse el principio de indiscernibilidad, aunque en este caso se adjudica un carácter mimético entre la representación-idea y lo representado-copia. Del mismo modo, es posible atribuir —siempre en un orden representativo— una tesis de indiscernibilidad a la relación entre Dios y alma, propia de la teología medieval, donde el alma es la identidad absoluta de Dios en el hombre.

Pero más allá de esas consideraciones que sitúan la extensión de la problemática, la cuestión de los indiscernibles tiene su foco en la modernidad. En el punto de emergencia del pensamiento moderno con el *Cogito*, Descartes fundamenta la razón y el pensamiento a partir de un análisis de la indiscernibilidad entre el sueño y la vigilia. En la primera meditación de las *Meditaciones metafísicas* [1641] (2010), el filósofo se encarga de reflexionar sobre la posibilidad de que los sentidos engañen y de verificar el camino para un pensamiento claro y distinto. En esa disposición del meditar filosófico se constituye una introducción de la cuestión de la indiscernibilidad: entre el saber y el engaño, entre el sueño y la vigilia, entre la razón y los sentidos.

Es Gottfried Leibniz quien en el *Discurso de metafísica* [1686] (1983) enfoca concretamente el problema de los indiscernibles, a partir de la reflexión acerca del carácter de objetos que poseen propiedades indiscernibles. Sin introducirnos demasiado, es posible exponer la principal tesis de este filósofo del siglo XVII: si dos objetos, *a* y *b*, comparten todas sus propiedades, entonces *a* y *b* son idénticos, por tanto, son el mismo objeto. Este principio es verdadero y necesario, pues dado el principio de identidad¹ se sabe que el objeto *b* tiene la propiedad de ser idéntico a sí mismo. Luego, si suponemos que *a* y *b* comparten todas sus propiedades, entonces *a* también tendrá la propiedad de ser idéntico a *b*.

En esta caracterización de algunos alcances del problema de los indiscernibles en el pensamiento filosófico se descubren primeras indicaciones para comprender el desplazamiento de la representación

¹ El principio de identidad simplemente asegura que toda entidad u objeto necesariamente es idéntica a sí misma.

en el arte contemporáneo. Pues si se trata de señalar la indiscernibilidad entre las obras de arte y la experiencia, no es para dar cuenta de una identidad, sino para definir su diferencia. Ese es el criterio que podemos componer tomando unas indicaciones de Arthur Danto y de Gilles Deleuze.

LO QUE *NO* ES ARTE: OBJETOS INDISCERNIBLES EN DANTO

Tanto Danto como Deleuze se preocuparon por analizar la indiscernibilidad con relación a la cuestión del arte. Si bien el caso de Danto es especial debido a que es algo central para sus tesis sobre la filosofía del arte, no es menos importante en lo que Deleuze pretendió pensar para dar cuenta de lo que llamó *imagen-cristal* como característica del *cine moderno* y que se vincula con las nociones complejas de lo virtual/actual.

En principio, es importante atender al punto de partida del análisis de Danto (2004, 2013) porque su posición no es, según se dice variadamente sobre lo contemporáneo, que *cualquier cosa puede ser obra de arte* y, más atinadamente, se presta a un giro sobre esa afirmación: ¿por qué en un mundo y en una época donde cualquier cosa puede ser obra de arte hay, sin embargo, cosas que definitivamente no son arte? El planteamiento del problema promueve otros trayectos de indagación y para el autor el interés debe concentrarse en los objetos indiscernibles, es decir, entre un objeto obra de arte y un objeto ordinario del mundo de la vida que son absolutamente idénticos, ¿qué ha hecho de uno obra de arte y del otro mero objeto? Cuando dos objetos indiscernibles corresponden a mundos diferentes la respuesta no puede fundamentarse en criterios estéticos y menos todavía en reglas institucionales, ante lo cual Danto propone indagar sobre la condición de la indiscernibilidad.

En filosofía, la percepción de los objetos determina dos posiciones opuestas: el externismo y el internismo. Para el primero, no hay correlación entre la percepción de propiedades físicas de los objetos con conocimientos adquiridos sobre los mismos. En el caso del segundo tipo, se considera que las percepciones dependen de las conceptualizaciones hechas previamente sobre los objetos. Danto asume la primera de estas posiciones y adjudica la segunda, para el análisis de la filosofía del arte, a la perspectiva de la *institucionalidad* (Danto, 2004).

El argumento que puede extraerse a partir de la lectura de Danto es que si yo tengo un objeto X, la percepción de ese objeto como Y o

como Z dependerá de diferentes formas de conceptualizar X. Pero la paradoja que arroja semejante posición es que para que esto ocurra debemos, antes que cualquier otra cuestión, poder identificar plenamente a X y, haciendo eso, se mantiene la tesis de la indiscernibilidad por sostener la referencia al objeto. Una segunda opción sería no considerar a X y, entonces, no identificar a Y y a Z como resultados perceptivos de X, es decir que pertenecerían a conjuntos diferentes.

En síntesis, ante un objeto X y dos variables perceptivas (Y o Z) solo es posible asumir que ambas son independientes y que, por tanto, no se refieren a X; o que el punto de partida (el objeto X) es un objeto indiscernible. Bajo este análisis puede afirmarse que Danto llega a la tesis de que el carácter de la percepción en el arte no es cognitivo sino ontológico.

Entonces, no es que cualquier cosa pueda ser una obra de arte, sino que son obras de arte los objetos que tienen propiedades ontológicas singulares de las que están desprovistos los objetos comunes. A esas propiedades Danto las denomina *interpretaciones*, que son significados que *encarnan* en las obras (Danto, 2004, 2013).

VIRTUAL/ACTUAL: OBJETOS INDISCERNIBLES EN DELEUZE

Gilles Deleuze [1966] (2017) se involucra con un problema similar para pensar las imágenes en el cine y lo realiza retomando una distinción del filósofo Henri Bergson [1907] (1985) sobre el par virtual/actual a partir del cual se establecía la noción de multiplicidad. Lo relevante en el pensamiento de Bergson, y que asume Deleuze, es que lo múltiple no se opone a lo uno, sino que lo uno ya es múltiple y, a partir de ello, puede referirse el desplazamiento de la representación tanto para la filosofía como para el arte.

Para Bergson, más que de la oposición, se trata de distinguir dos tipos de *multiplicidad*. De un lado tenemos la multiplicidad cualitativa y continua de la duración y del otro, la multiplicidad cuantitativa o numérica, y estas, a su vez, se identifican con lo subjetivo y lo objetivo. Bergson comprende lo objetivo a partir de la idea de que un objeto puede ser dividido infinitamente, pero sin que nada cambie del aspecto integral del objeto en el pensamiento. Es decir, lo objetivo se trata de una percepción *actual* sin nada de virtual. El objeto sigue siendo el mismo siempre. Deleuze concluye esta idea sobre Bergson: «Se llamará objeto, objetivo, no solamente a lo que se divide, sino a lo que no cambia de naturaleza al dividirse. Es entonces lo que se divide por diferencias de grado» (2017, p. 37).

Por su parte, lo subjetivo para Bergson es la *duración*, pero el gran equívoco es creer que la duración es simplemente algo indivisible, porque, en verdad, nos muestra Deleuze en su lectura, la duración se divide y no cesa de dividirse y por eso mismo es una *multiplicidad*. La diferencia con lo objetivo es que, al dividirse, cambia de naturaleza y por eso es una multiplicidad no numérica a partir de la cual se puede, en cada estadio de la división, hablar de la indivisibilidad. ¿Qué quiere decir esto? Hay siempre *otro* sin que haya *varios*. Dicho de otra manera, lo subjetivo o la duración o la multiplicidad cualitativa es lo virtual, y lo es en tanto que se actualiza. En lo virtual, la actualización se hace por diferenciación, por líneas divergentes, y crea en ese movimiento diferencias de naturaleza, cuando, por el contrario, en la multiplicidad numérica lo actual —como señalamos antes— implica siempre diferencias de grado.

En síntesis, la diferencia entre lo actual y lo virtual, entre multiplicidad numérica y cualitativa, es que lo virtual crea sus propias formas de actualización, mientras que lo actual no puede crear modos de virtualización y permanece siempre como actual.

Cuando Deleuze enfoca estos principios en el cine, lo realiza como un gesto de destitución y disolución de cualquier carácter de la representación y por eso comprende a la *imagen cristal* como una coalescencia entre el objeto real y el objeto virtual. Así, la formación de una imagen concierne al punto de indiscernibilidad entre lo actual y lo virtual y, de esta manera, hace del cristal una mutualidad entre ambos.

La imagen-cristal es algo distinto a una teoría del reflejo porque se trata de un circuito de intercambio mutuo y coalescente, y nunca de una duplicación; por eso, es una imagen indiscernible de la realidad en la que se produce. El reflejo, en cambio, identifica esa realidad, pretende hacerse pasar por ella, representarla.

Deleuze dirá que «el cine no presenta solamente imágenes, las rodea de un mundo» (2005, p. 97). Esto indica que la imagen actual tiene una imagen virtual que le corresponde: lo que es actual se refleja en una especie de espejo que da lo virtual y, simultáneamente, esto virtual envuelve a lo actual. Se trata de una coalescencia entre ambas imágenes que da la formación de una imagen de dos caras, actual y virtual. Sobre el circuito de transferencia mutua entre lo actual y lo virtual se constituye un punto de indiscernibilidad. Entonces, la imagen-cristal tiene dos caras que no se confunden porque «la indiscernibilidad constituye una ilusión objetiva»; no se suprime la distinción entre las dos caras, pero ambas son inasignables en tanto se presuponen de manera recíproca. «En efecto, no hay virtual que no se torne actual en relación con lo actual, mientras este se torna virtual por esta misma relación» (Deleuze, 2005, p. 99).

El ejemplo más evidente de esto es el espejo: «La imagen en espejo es virtual respecto del personaje actual que el espejo capta, pero es actual en el espejo que ya no deja al personaje más que una simple virtualidad y lo expulsa fuera de campo» (Deleuze, 2005, pp. 99-100). Dice Deleuze que es en *La dama de Shanghai* (1947), de Orson Welles, donde el principio de indiscernibilidad llega a su cumbre: «Imagen-cristal perfecta en que los espejos multiplicados han cobrado la actualidad de los dos personajes, que solo podrán reconquistarla quebrándolos todos, reapareciendo uno junto al otro y matándose el uno al otro» (2005, p. 100).

CONCLUSIÓN: EL INTERSTICIO

La disolución de la representación es una clave de lectura no únicamente para el arte, sino, también, para las ciencias en general y, en nuestro análisis, para la filosofía en particular. Se define esa disolución respondiendo a la ausencia de límites entre regímenes distintos, pero lo que se revela con ello es el carácter inasignable del objeto a un lado u otro de las coordenadas y no tanto la indistinción. Por eso, el problema de la representación debe ser abordado a partir de la intersección o de la intensificación entre los objetos o, incluso, entre las teorías y sus objetos. Cuando se diluyen los límites, lo que corresponde pensar es el intersticio, es decir, no la división que contrapone, sino lo que pertenece a un lado y al otro a la vez. Eso es lo que Danto entiende por *filosofía del arte*, es decir, una indiscernibilidad entre las obras de arte y los objetos comunes que obliga a definir diferencias ontológicas y a despojarse de la estética y sus predicados para la definición de *¿qué es arte?* Es también lo que Deleuze en su obra filosófica llama *sentido o acontecimiento*. No es una cuestión de alternancia entre dos posiciones, sino un devenir entre ambas de manera simultánea. Eso es lo indiscernible como, contrapunto de la representación: una estética que trastorna la mimesis porque la interfiere donde deviene ella misma realidad.

REFERENCIAS

Aira, C. (2016). Sobre el arte contemporáneo. En *Sobre el arte contemporáneo seguido de En La Habana* (pp.11-55). Buenos Aires, Argentina: Random House.

Bergson, H. (1985). *La evolución creadora*. Barcelona, España: Planeta-Agostini.

Danto, A. (2004). *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

Danto, A. (2012). *Después del fin del arte*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

Danto, A. (2013). *Qué es el arte*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

Deleuze, G. (2005). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

Deleuze, G. [1966] (2017). *El bergsonismo*. Buenos Aires, Argentina: Cactus.

Descartes, R. [1641] (2010). *Meditaciones metafísicas*. Buenos Aires, Argentina: Aguilar.

Heráclito (1983). *Fragmentos*. Barcelona, España: Orbis.

Leibniz, G. [1686] (1983). *Discurso de metafísica*. Madrid, España: Orbis.

Platón. (2007). *Parménides*. Madrid, España: Gredos.