

Este libro quiere preguntarse por la discursividad de los aparatos técnicos, por la dimensión político-afectiva de sus modos de agenciamiento en relación con sus efectos en el ámbito de la configuración sensible y por la manera en que estas modulaciones afectivas constituyen, en gran medida, el límite de la experiencia en el mundo contemporáneo. En este sentido, quiere cuestionar los modos de ver y oír (de *lo que se ve y se oye* y de *quién ve y oye*) como expresiones de aquello que *aparece* como legítimo dentro de un *régimen de sensibilidad*. Por lo tanto, es un libro sobre la interacción entre el ojo y la pantalla; entre el oído y los altavoces. Pero no desea sólo esbozar una genealogía del presente ante la presencia inexorable de la técnica contorneando nuestro horizonte (como si hubiese habido una época que no estuviera contorneada por alguna técnica); quiere también interrogarse por los modos en que las artes interrumpen los clichés perceptivos haciendo emerger nuevas potencias del pensamiento y del sentir en el interior mismo de una experiencia agenciada. En definitiva, este libro quiere investigar las lógicas sensibles involucradas en una política de la percepción.

El punto de partida de estas investigaciones tuvo lugar a propósito de una experiencia inmersiva en la instalación *Forty Part Motet*, de la artista sonora británica Janet Cardiff, que se expone en el Museu de Arte de Inhotim (ver la imagen 1 en el Anexo de imágenes en página 59).

En el interior de la *Stimmung*¹ construida por la artista (un conjunto de cuarenta parlantes dispuestos en forma ovalada que emiten las voces separadas que entonan una composición del Renacimiento británico) formábamos parte, junto a Alex Martoni,² de una experiencia en la cual, en lugar de someternos a una mezcla homogénea de sonidos ya establecidos, podíamos, a través de una mayor proximidad o distancia con los aparatos, producir nuestra propia mezcla de sonido y, así, nuestra propia audición. La experiencia musical no estaba fijada de antemano por el modo técnico de producción y distribución del espacio sonoro (que determina el lugar de la “buena escucha”) sino por las *performances* que, en interacción con los medios técnicos, cada uno de los participantes podía realizar del acto de oír elaborando, en esas *performances*, un espacio sonoro singular. Esta situación ponía de relieve hasta qué punto nuestra sensibilidad cotidiana está ritualizada por entornos técnicos pero, al mismo tiempo, exponía la manera

–1 La traducción al castellano de la palabra *Stimmung* puede derivar en una amplia controversia: “ambiente”, “atmósfera”, “entorno”, etc. Mantengo el término en alemán para que resuenen también “estar afinado” y “estar de acuerdo”, que resultan relevantes para la cuestión gestual y agenciada que me propongo señalar.

–2 Como se cuenta en los agradecimientos, Alex Martoni acompañó buena parte de esta investigación y fue especialmente importante en sus primeros momentos. Los desarrollos vinculados con la construcción de la dimensión sonora de lo sensible (de la que Alex tenía buena parte ya en preparación) aparecerán en una próxima publicación suya.

-3 [Ni la materia, ni el espacio, ni el tiempo son desde hace veinte años lo que eran desde siempre. Hay que esperar que tan grandes novedades transformen toda la técnica de las artes y de ese modo actúen sobre el propio modo de invención, llegando quizás a modificar prodigiosamente la idea misma de arte. [...] Ya no serán diversos tipos de fuentes o de orígenes, y se encontrarán o reencontrarán integros sus beneficios donde se desee. Como el agua, el gas o la corriente eléctrica vienen de lejos a nuestras casas para atender nuestras necesidades con un esfuerzo casi nulo, así nos alimentaremos con imágenes visuales y auditivas que nazcan y se desvanezcan al menor gesto, casi como un signo. Como estamos acostumbrados, si no esclavizados, a recibir energía en nuestro hogar de varios tipos, así nos resultará muy sencillo obtener o recibir allí estas variaciones u oscilaciones muy rápidas, incluidos los órganos de nuestros sentidos que los recogen y los integran haciendo todo lo que sabemos. No sé si filósofo alguno ha soñado jamás una sociedad para la distribución de Realidad Sensible a domicilio.] Paul Valéry, "La conquête de la ubiquité", en *Oeuvres*, t. II: *Pièces sur l'art*, Paris, Gallimard, 1960.

en que la experiencia artística puede ser pensada como una práctica que, como mínimo, pone en cuestión los modos cotidianos de configuración de lo sensible. Desde entonces comenzaron a formarse las preguntas fundamentales de este trabajo: ¿en qué medida la percepción puede ser pensada como un ritual? ¿Cuáles son los sistemas de fuerzas que actúan en la construcción política de la sensibilidad? ¿Cómo, si la técnica resulta un modo de normalización de lo sensible, las artes pueden pensarse como una manera de cuestionar esa normalidad? ¿No será nuestra experiencia sensible una *performance* colectiva que está regida por prescripciones a las que debemos adscribir y con las que debemos confrontar?

Las condiciones materiales de emergencia del sentido

Ni la matière, ni l'espace, ni le temps ne sont depuis vingt ans ce qu'ils étaient depuis toujours. Il faut s'attendre que de si grandes nouveautés transforment toute la technique des arts, agissent par là sur l'invention elle-même, aillent peut-être jusqu'à modifier merveilleusement la notion même de l'art. [...]

Elles ne seront plus que des sortes de sources ou des origines, et leurs bienfaits se trouveront ou se retrouveront entiers où l'on voudra. Comme l'eau, comme le gaz, comme le courant électrique viennent de loin dans nos demeures répondre à nos besoins moyennant un effort quasi nul, ainsi serons-nous alimentés d'images visuelles ou auditives, naissant et s'évanouissant au moindre geste, presque à un signe. Comme nous sommes accoutumés, si ce n'est asservis, à recevoir chez nous l'énergie sous diverses espèces, ainsi trouverons-nous fort simple d'y obtenir ou d'y recevoir ces variations ou oscillations très rapides dont les organes de nos sens qui les cueillent et qui les intègrent font tout ce que nous savons. Je ne sais si jamais philosophe a rêvé d'une société pour la distribution de Réalité Sensible à domicile.³

El abanico de preguntas que se podían formular ante *Forty Part Motet* surgía en diálogo con los muchos estudios que, desde las últimas décadas, reinvindicaban que, en nuestra búsqueda del sentido, debemos preguntarnos por las condiciones materiales de emergencia en las que este se inscribe.

Ciertamente, la reflexión sobre la dimensión política y material de la percepción y la afectividad no es nueva. Puede encontrarse en las incitaciones de Paul Valéry y Walter Benjamin, quienes exigen pensar un nuevo estatuto para las artes y la experiencia en el contexto de producción técnica de las

imágenes; se halla también en las analogías que Hugo Münsterberg hace entre el film y los procesos perceptivo-cognitivos humanos, en las correspondencias entre cuerpo y fonógrafo que presentan los textos de Edison o, aun, en el modo en que Marshall McLuhan postula cómo los medios estructuran los límites de lo inteligible. Sin embargo, con la sofisticación de los códigos binarios, la miniaturización de los dispositivos técnicos, la expansión de las formas telecomunicacionales y la digitalización del sonido y la imagen visual, se intensifica un umbral de tecnicidad perceptiva que plantea problemas de naturaleza epistemológica (especialmente con respecto a las implicaciones perceptivo-cognitivas del desarrollo de nuevas infraestructuras comunicacionales) cuyas consecuencias políticas se expresan en los diversos usos de dispositivos técnicos que dan forma, guían y controlan la inteligibilidad sensible. Estos procesos de mutación de la sensibilidad pueden ser recorridos a través de una genealogía que establezca las escansiones por las que el cuerpo mecánico del trabajo se ve reconfigurado como cuerpo inervado de la información a los fines de establecer, en y a partir de esos cortes, nuevas modalidades de creación que emergen como potencias inesperadas dentro de esos procesos. Así lo afirma Franco Berardi:

La sensibilidad es la facultad que hace posible encontrar nuevas vías que aún no existen o conexiones entre cosas que no poseen ninguna implicación lógica. La sensibilidad es la creación de conjunciones guiada por los sentidos y la habilidad para percibir el significado de las formas una vez que estas emergen del caos.⁴

En una perspectiva diferente (pero complementaria), Deleuze y Guattari afirman que el sentido no es una abstracción que, caída del cielo de las ideas, se encarnaría bajo cualquier apariencia. Por el contrario, se expresa en materialidades singulares cuya potencia le es propia e intransferible, delimitando la cartografía sensible de un agenciamiento social: sentidos e ideas se crean en dominios concretos que pueden ser especificados.⁵ Inversamente, un agenciamiento social produce las materialidades que le son necesarias para la elaboración sensible del sentido. Por ello, el régimen del sentido no puede ser reducido a la forma general del lenguaje, sea bajo el modo de la significación, de la semántica o de la pragmática, lo que marca un límite al impulso estructuralista, hermenéutico y analítico que se consolidó dentro de las ciencias sociales a lo largo del siglo **xx**.⁶ Esta salida del llamado “giro lingüístico” puede continuarse en los trabajos que, tanto alrededor del estudio de las imágenes visuales –Didi-Huberman, Mieke Bal, José Luis Brea, Gottfried Boehm, Hans Belting, W. J. T. Mitchell– como del estudio del sonido –Jonathan Sterne, Peter Szendy–, piensan los regímenes de lo visible y de lo audible (y sus materialidades) como configuraciones de sentido extralingüísticas. En este recorrido, otro grupo de pensadores fue ampliando el ámbito de mis investigaciones: Hans Gumbrecht, Vilém Flusser y Friedrich Kittler me

–4 Franco Berardi (“Bifo”), *Fenomenología del fin. Sensibilidad y mutación conectiva*, Buenos Aires, Caja Negra, 2017.

–5 Gilles Deleuze, *Qu'est-ce que l'acte de création in deux régimes de fous*, Paris, Minuit, 2003.

–6 Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969.

-7 Spinoza mostraba que la pregunta central de una ética era cuánto puede un cuerpo. De esa forma se corrió de la tradición occidental que hacía de la ontología un ámbito de interrogación del ser. Así, el filósofo holandés nos propone hacer la experiencia a través de la cual se producen aumentos o disminuciones de “lo que se puede”: aquello que aumenta nuestra potencia de afectar o ser afectados será llamado “bueno” y lo que la disminuye será “malo”. El aumento o disminución de la potencia implica la multiplicación o anulación de vínculos posibles con y entre los existentes. La alegría y la tristeza son dos indicadores afectivos de aumento o disminución de esa potencia de actuar. Bajo estas premisas, es posible pensar más allá de las tecnofobias o tecnofilias con que habitualmente se analiza nuestra relación con los aparatos. Nuestra pregunta sería cómo tal o cual aparato aumenta o disminuye nuestras potencias de actuar y bajo qué condiciones se producen esos aumentos o disminuciones: como “no se puede saber lo que puede un cuerpo”, dice Deleuze interpretando a Spinoza, se abre el campo de la experimentación como algo diferente de la experiencia. Como se ve, no se trata de definir qué es algo (el cuerpo, el aparato) sino de interrogar la relación, el vínculo que crean nuestros modos de existencia (incluidos los “modos de existencia técnicos”, tal como lo postula Gilbert Simondon). La cuestión puede ser traducida de esta manera: qué tipo de vínculos suponen los aparatos que configuran nuestra sensibilidad y cómo nuestras relaciones con ellos aumentan o disminuyen nuestra potencia de actuar.

permitieron discutir estrategias que se encuentran bajo un mismo interés materialista y que no ven el sentido como una “forma” exterior a cualquier materia sino como inscripción en la propia materialidad.

Por ello resulta necesario investigar el modo en que las materialidades constituyen las condiciones de la percepción en las que se inscribe la configuración de sentido de nuestro agenciamiento social. O, para decirlo de otro modo, es preciso mostrar que el sentido tiene una condición sensible que se encuentra expresada en las formas materiales de la percepción. Podría decirse que se debe delimitar la lógica asignificante que está en la base de toda configuración perceptiva (debo esta reapropiación a las charlas y discusiones con Claudio Celis en el marco de los encuentros de la Red Latinoamericana de Investigación en Prácticas y Medios de la Imagen).

Finalmente, atendiendo a mis lecturas spinozianas, se abren en este trabajo dos perspectivas complementarias. Por un lado, resulta preciso interrogar de qué modo una heterogeneidad de fuerzas se organiza como un “sentido común sensible” provocando una “disminución de nuestras potencias de actuar” (es lo que a lo largo de esta investigación he llamado “el devenir técnico”, que se expresa en las prescripciones reguladas por los aparatos) y, por otro, es necesario preguntar cómo, dentro de esos mismos agenciamientos, surgen prácticas que se desvían de esas pautas que organizan la relación cotidiana con el mundo de los aparatos, provocando un “aumento en nuestras potencias de actuar”.⁷ Es decir, por un lado, a través de los recorridos propuestos pretendo establecer las condiciones por las que la sensibilidad se instituye como percepción común legítima, aceptada y aceptable y, por otro, intento pensar, dentro de esas condiciones de institucionalización (como lo puedo decir con Turner), las reconfiguraciones que en ellas y a partir de ellas producen líneas de fuga inmanentes a tales procesos de legitimación sensible.

En las mallas de la interseccionalidad

La emergencia de este abanico de inquietudes y perspectivas teóricas me puso delante del problema de cómo construir un abordaje epistémico coherente de observación y descripción entre las diferentes direcciones que ofrecen estos dominios de estudio específicos. La inteligibilidad de un fenómeno tan inquietante sólo fue posible por medio de una estrategia teórica que me permitió producir una relación compleja entre los diferentes campos puestos en juego. Atravesado en mi formación por áreas de trabajo vecinas (la teoría literaria, la filosofía, la historia del arte), me veía beneficiado por las porosidades que, en las últimas décadas, franquearon los límites disciplinares en el proceso de disolución de las fronteras académicas y crearon ámbitos que dieron lugar a lo que llamo “estrategias interseccionales” (esa porosidad es, seguramente, un signo que forma parte de la propuesta de este libro).

La noción de interseccionalidad surgió en el ámbito de los estudios de género como un modo de mostrar que las subjetividades son el efecto de configuraciones en las que operan fuerzas heterogéneas (género, etnia y clase) que tensionan cualquier enunciado que, por medio de un artículo definido (y definitivo), busque esencializar a *la* mujer o a *la* femineidad. Pero, más ampliamente, las estrategias interseccionales han mostrado que todo modo de esencialismo en verdad responde a un interés conservador: la naturalización de una categoría o la fijación de un modo de existencia a una “esencia” impiden que tal categoría o modo de existencia pueda mostrar su carácter construido, históricamente configurado y, por lo tanto, inestable y puesto siempre al borde de su propia desustancialización. En este sentido, la noción de género debería ser puesta en cuestión ya que existen múltiples maneras de propiocepción y producción de sí mismo que rebasan los límites de cualquier identidad. Surgido en ese debate por el que la sexualidad fue interrogada, lo interseccional se fue constituyendo, en la perspectiva que quiero presentar aquí, en un campo de tensiones epistemológico-políticas que excedían el marco inicial en el que la noción tuvo lugar, y estableció una arena de combate contra cualquier forma de imposición totalitaria y totalizante de la subjetividad. Por ello, una estrategia interseccional se propone mostrar que tanto objetividades como subjetividades son construcciones que varían a lo largo del tiempo y expresan el resultado de un conjunto de posiciones que permiten dar visibilidad a modos de existencia que, de otra forma, permanecerían invisibilizados en un universal abstracto.⁸ No existen *la* mujer, *la* niñez, *la* locura, *el* consumidor, *lx* negrx, *lx* indix, *lxs* otrxs sino, como diríamos con Deleuze, *una* mujer, *una* niñez, *una* locura, *un* consumidor, *unx* negritud, *unx* indix, *unx* otrx como tantas expresiones de modos singulares de existencia y como tantas expresiones de diversos modos de subjetivación.⁹

En este mismo sentido, tampoco resulta posible hablar de disciplinas sino que se trata de trayectos de saber que no son estables (no son cuerpos disciplinares) y que van reconfigurándose en el encuentro con otros trayectos de saber.¹⁰ Sólo a modo de ejemplo, el ámbito de las ecologías configura un territorio donde estas estrategias interseccionales tienen mayor impacto (y, por ello, exigen de nosotros mayor prudencia). Las ecologías (de la naturaleza, de los medios de comunicación, de la tecnología, de las técnicas integradas a la naturaleza, de las artes, de lo digital, etc.) emergen de un campo densamente poblado de enfoques epistemológicos diferentes que responden a afirmaciones políticas divergentes. Los textos de Donna Haraway –por ejemplo, *Seguir con el problema*–, por un lado, y aquellos como el de Kevin Kelly –*Lo inevitable. Entender las 12 fuerzas tecnológicas que configurarán nuestro futuro*–, por otro, son emblemáticos de estos cruces, contrariedades doxológicas (para usar un concepto de Foucault) y disputas políticas (ya algunos artículos tempranos de Marshall McLuhan –*Inédito*– avizoraban que las ecologías estaban destinadas a surgir como una estrategia interseccional de muy diversa finalidad).

–8 Así lo muestra Foucault (bajo el seudónimo de Maurice Florence) en el *Dictionnaire des philosophes* [Diccionario de filósofos], retomado en Michel Foucault, *Dits et écrits*, t. 4, París, Gallimard, 1994.

–9 Al respecto véase Gilles Deleuze, “Limmanence: une vie”, *Philosophie*, n° 4, septiembre de 1995.

–10 La crítica a las llamadas “sociedades disciplinares” debe ir acompañada de una crítica a la noción de disciplina como cuerpo organizado de saber. Las “heurísticas” posestructuralistas permiten pensar estrategias en este sentido de modo tal que en vez de cuerpos organizados de conocimiento podamos producir trayectorias diversas de saber.

En síntesis, la noción de interseccionalidad (tal como pretendo presentarla) permite pensar la complejidad de la que emerge un fenómeno, en la medida en que este se muestra como efecto no causal de prácticas discursivas y no discursivas muy diferentes, e indica el acontecimiento situado (no esencial) en que objetividades y subjetividades se producen como resultado del encuentro de fuerzas heterogéneas que especifican los modos singulares del aparecer (eso es lo que me permite pensar mi trabajo como una genealogía).

Para este propósito, resulta productivo elaborar una perspectiva interseccional de los modos del aparecer que acusan la presencia de una ritualización de nuestra sensibilidad en nuestros modos de existencia a partir de cuatro dimensiones: una dimensión discursiva –los modos de inteligibilidad que el lenguaje revela–, una dimensión técnica –la comprensión y descripción del modo de funcionamiento de los aparatos–, una dimensión ligada a la *performance* –los procesos de interacción que configuran los vínculos entre cuerpo y aparato, los gestos y las inscripciones técnicas sobre la sensibilidad (y, en este marco, el modo de producción agenciada de corporalidades)–, y una dimensión artística como medio de pensar las posibles torsiones y desvíos de los medios técnicos de producción de objetividad y subjetividad.

Rituales de la percepción y políticas de lo sensible: entre la técnica y el arte

Para llevar “metodológicamente” adelante este estudio, elaboré la fórmula “rituales de la percepción” (que se encuentra, bajo otros matices, en la obra de Flusser): si la percepción está agenciada es porque responde a reglas. Y estas reglas prescriben, para cada agenciamiento, las condiciones que deben ser compartidas para poder constituirnos como subjetividades legítimas y para que lo perceptible aparezca como una objetividad posible. Desde un acercamiento (heterodoxo) a la antropología contemporánea (y a sus formulaciones en torno a las categorías de ritual y *performance*, especialmente a partir de los textos fundacionales de Arnold van Gennep, Victor Turner y Edmund Leach), analicé algunos aparatos técnicos y las prácticas que ellos imponen como expresiones regulares de ciertas prescripciones rituales (para evitar toda posible tentación determinista es necesario aclarar que los agenciamientos se expresan en aparatos, pero no se subsumen ni se someten a ellos). En este sentido la idea de ritual habilita a pensar la percepción como afirmación de un “acto de creencia” colectivo (en el sentido en que lo explica Marcel Mauss), que se manifiesta tanto en el orden de lo no discursivo de los aparatos como en el orden discursivo de las enunciaci-ones que los producen, y establece tanto las formas ortodoxas de su funcionamiento como las maneras heterodoxas en las que diversos agentes se apropian de ellos. Al mismo tiempo, un estudio más pormenorizado de estos “procesos rituales” (siguiendo a Turner) permite abordar los pliegues que definen los límites de lo que puede y debe (y de lo que no puede ni debe)

emerger a lo sensible como “formando parte de lo común”, en términos de Rancière. Mi hipótesis es que la emergencia de nuevos aparatos técnicos, tomados como expresiones de lo común en un agenciamiento, traza liminariades y expresa modos específicos de las crisis que escanden los regímenes de la percepción. Esto nos permitiría pensar en una etnografía de la técnica y sus modos de uso como parte de las genealogías del aparecer: la emergencia o el olvido de un nuevo aparato será índice de una mutación en los modos de la sensibilidad legítima. Así, a través de esta conceptualización de la categoría de ritual, quisiera señalar la tensión que marcan, dentro de los aparatos, aspectos que me permiten analizarlos como partes de un drama y pensarlos como objetos cuasi rituales.

Esta construcción de una malla interseccional, que tiene en el concepto de ritual su plano de conjunción, me permite hacer un diagnóstico del presente tomando como elemento de partida los gestos con que algunos rituales agencian nuestro cuerpo y producen la legitimidad del aparecer (el gesto de arrastrar el dedo sobre una pantalla nos muestra que el cuerpo es una interfaz de los devenires algorítmicos computacionales y que “la carne” —como diría Maurice Merleau-Ponty— ha sido eliminada de los procesos de producción sensible; el gesto de ponernos los auriculares para oír música o el comunicarnos a través de un dispositivo celular muestran el carácter integrado de los “circuitos sociotécnicos” y el aislamiento que se requiere para la correcta *performance* de la audibilidad, lo que con Deleuze, Lazzarato, Sadin o Berardi puede ser caracterizado como “servidumbre maquina”). Pero si la sensibilidad resulta normalizada por un devenir técnico en el que se expresa cierta forma de comunidad, es posible, y esta es la otra apuesta de estas investigaciones, operar, a través de las prácticas del arte, interrupciones que extraigan de los flujos de lo sensible normalizado elementos que pongan en abismo nuestras formas de configurar el aparecer. Mi definición del arte como una práctica del pensamiento que interrumpe los flujos cotidianos de la sensibilidad quiere apuntar hacia esa posibilidad: el arte no es una experiencia a través de la cual atravesamos lo cotidiano hacia lo trascendente descubriendo un mundo no ritualizado, un afuera de toda prescripción. Por el contrario, pone en cuestión, dentro mismo de un agenciamiento, los rituales que lo organizan para señalar su carácter situado y contingente. Por otra parte, aprovechando la amplitud semántica del concepto de interrupción (torsión, desvío, suspensión, corte, retomada, entre otros posibles), lo que llamo “arte” no permanece (necesariamente) restringido a la configuración de un objeto (obra de arte), sino también a modos de apropiación de aparatos que son puestos a actuar de modo “no legítimo” por usuarios que les inventan nuevas funciones. De esta manera desde *La invención de lo cotidiano*, de Michel de Certeau, hasta *Hacia una filosofía de la fotografía*, de Flusser —pasando por “La moral del juguete”, de Baudelaire, o “Juguetes antiguos”, de Benjamin— se abre un sendero por el cual explorar los diversos usos mediante los cuales los agentes sociales destituyen y reinventan sentidos que no responden a

-11 Según McLuhan, el arte crea un antientorno dentro del entorno de la cultura.

-12 Jonathan Crary, Mieke Bal o José Luis Brea muestran, según trayectos complementarios, que la mirada no es un principio ontológico del ser occidental sino una elaboración política del ojo.

las normas institucionalizadas en los objetos técnicos.¹¹ Se podría decir que el arte es un modo de reagenciar los aparatos técnicos dentro de un ritual al que tensa en sus extremos. De esta manera, las torsiones del devenir artístico me permiten recorrer una estética no legitimada por los aparatos, lo que ayuda a diferenciar entre una materialidad que podríamos denominar “técnica” y una materialidad “artística” (como señala Deleuze). Finalmente, el concepto de interrupción me parece más propicio que el de resistencia como modo de pensar la elaboración de “líneas de fuga” en el interior de los flujos axiomatizados de sensibilidad neoliberal: si la noción de resistencia parece todavía demasiado cercana a una concepción mecanicista del poder y del cuerpo trabajador (y así más próximo a las llamadas “sociedades disciplinares”), la de interrupción me resulta ventajosa a la hora de pensar una configuración “energética” de los modos de producción de subjetividad en las llamadas “sociedades de control” (como muestran Deleuze y Guattari). En este sentido, las prácticas de las artes pueden estar constituidas por las muy diversas maneras en que, al confrontarnos a todo tipo de aparatos (aun a los aparatos burocrático del Estado), extraemos de ellos lo que en ellos no se espera (según el modelo de Kafka). Por último, en la medida en que tanto el arte como la técnica suponen agencias que dan forma a lo sensible, pude comenzar a considerar que tanto uno como la otra exigen una *performance* que exprese la organización de la percepción. Una *performance* ritual parecía estar inscrita en ambas prácticas y convertirse en el eje de dispersión de estos dos devenires (el técnico y el artístico) en la disputa por la organización política de lo sensible. El concepto y la práctica de la *performance*, en la amplitud semántica que viene a recubrir, me permite, como mostraré más adelante, abarcar tanto los modos normalizados (técnicos) de producción de lo sensible como los modos interrumpidos (artísticos) de esa producción.

Genealogías del aparecer: (des)pliegues estético-políticos

Esas incursiones me llevaron a intentar analizar los regímenes de sensibilidad a partir de lo que llamo “genealogías del aparecer”. En este sentido, quisiera mostrar que lo que percibimos no es algo dado. Como ya he afirmado, objetividades y subjetividades son efectos de prácticas (discursivas y no discursivas) que, entrecruzándose, producen su emergencia y sus escansiones, y expresan el resultado de luchas políticas por el control de lo sensible (a la par que definen el territorio en el que emerge su legitimidad).¹² Así, se puede decir que la percepción resulta de reglas que organizan un agenciamiento social y que eso que “aparece” resulta de una intersección de fuerzas que define un modo de afectar y ser afectado (como vimos con Spinoza) que posee modalidades que no cesan de cambiar y de mutar de época en época que hacen que algunas cosas nazcan y otras se hundan en el campo de la percepción “legítima”. Hay planos de intersección en los que surgen o desaparecen

formas aceptadas o abyectas (en términos de Judith Butler) del aparecer según se modifiquen las reglas que prescriben su organización. En este sentido, las genealogías del aparecer intentan mostrar las formas en que la percepción ha sido agenciada tomando en cuenta las maneras en que seres y objetos dispares se hacen perceptibles según reglas que especifican sus modos de aparición, que modifican el campo mismo en que se produce el aparecer y en el que surgen seres radicalmente diferentes.

En ese sentido, las genealogías del aparecer pueden ser recorridas de varias maneras (no existe *una* genealogía sino varias según los intereses que recorren nuestras preguntas): por un lado, siguiendo los desplazamientos semánticos que se refieren al territorio de lo sensible e interrogando las metáforas con las cuales la percepción se hace autoevidente en el agenciamiento de que se trate. Por ejemplo, para nuestro agenciamiento, la metáfora de la memoria, que recorre de modo persistente regiones diversas del orden del saber, desde la memoria inscrita en los códigos de ADN –como garantía de la reproducción de las especies– hasta los modos en que se define la “vida” de los aparatos digitales contemporáneos –cuya “capacidad de memoria” determina el umbral de su “muerte”–, pasando por las investigaciones médicas –que toman la memoria como signo indiscutible del declive de la vida humana– (los siglos *xix* y *xx*, por su parte, pueden ser pensados como una exhaustiva indagación en torno a la(s) memoria(s), de Bergson a Warburg, de Nietzsche a Darwin, de Nancy a Ricoeur, del daguerrotipo a la computadora). Por otro lado, estas genealogías pueden seguir la emergencia y el olvido de diversos objetos técnicos como “síntomas” de las transformaciones de la percepción (yendo del libro a los aparatos algorítmicos), o bien, tomando los aparatos como medios de expresión de las reglas que prescriben la legitimidad del aparecer, se puede mostrar en ellos las condiciones que un agenciamiento social exige para la elaboración de un “cuerpo propio” (en la medida en que el “cuerpo” expresa el agenciamiento que lo produce).

Las genealogías del aparecer, en cuanto estudio de las mutaciones, de los nacimientos y de las emergencias de los modos de organización de lo sensible en Occidente, pueden entonces tomar estas metáforas, objetos y tecnologías como índices que definen la legitimidad de aquello que aparece como normal. En síntesis, el objetivo de estas genealogías consiste en mostrar los modos en que conjuntos heterogéneos de prácticas configuran sistemas de creencias en los que el mundo y nuestras subjetividades pueden darse de modo legítimo (y, al mismo tiempo, las abyecciones que cada agenciamiento produce como aquello que no puede aparecer), atendiendo a las variabilidades con que se especifica el cuerpo propio, según el plano de los aparatos que configuran la sensibilidad, en función de las metáforas que trazan la cartografía de lo visible y de lo enunciable, etc.

El problema de la emergencia del sentido y de la genealogía del aparecer me llevó a la pregunta por la dimensión política de este fenómeno. La percepción podía pertenecer a un doble ámbito o ser parte de una disputa que

-13 Roland Barthes, *¿Cómo vivir juntos?*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.

-14 Sin embargo, como escribo en la conclusión, la tensión entre comunidad e incomunidad tal vez pertenezca sólo a la esfera de un espacio público escritural y letrado y ya no forme parte de nuestra experiencia de lo político sensible (ni de nuestra sensibilidad política). Quizá para la política de las imágenes se trate de la intersección de planos y del trazado de cartografías.

no cesaba de poner en tensión mi propia investigación. De un lado, pertenecía al ámbito de lo normal y legítimo expresado por los devenires técnicos agenciados en los aparatos; del otro, al ámbito de su desterritorialización en sus devenires artísticos. Ese movimiento de tensiones es lo que llamo el “despliegue estético-político”. Sostengo que tal despliegue se puede recorrer, por una parte, a partir del estudio de los modos de producción de lo común expresado por los usos técnicos de los aparatos y, por otra, analizando las zonas de producción de una incomunidad artística extraída de los aparatos mismos (y en este sentido, una zona parece ser un territorio propicio para pensar interseccionalmente): “incomunidad” señala que lo que se comparte es la singularidad que nos diferencia (el “in-” como partícula negativa e inclusiva). Simplificando, las artes construyen una zona imprecisa y no delimitable en el interior de lo normal. Quedarían expresadas así las contrariedades que señalan dos lógicas de lo sensible (y, en consecuencia, dos estéticas y dos políticas) irreductibles que nos permiten pensar dos modos diferenciados de confrontar la pregunta en torno al “vivir juntos”:¹³ de un lado, la producción de una comunidad de pertenencia que normaliza la sensibilidad elaborando los principios hegemónicos de una igualdad abstracta (devenir técnico). Del otro, las interrupciones que, en la inmanencia de lo técnicamente agenciado, expresan la condición de una incomunidad (es decir, de la relación que nos hace dispersar como singularidades: devenir artístico).¹⁴ De esta manera, el despliegue estético-político conduce a una consideración alrededor de los modos de pensar nuestras relaciones y vínculos en el agenciamiento neoliberal (se trata entonces de saber qué relaciones disminuyen o aumentan las potencias de actuar).

El neoliberalismo como condición afectiva

Siguiendo estas orientaciones diversas quisiera mostrar, por último, que nuestra actualidad se encuentra atravesada por una mutación de la afectividad por la cual las modalidades del tiempo y del espacio según las cuales algo se aparece se han modificado drásticamente (expresiones como “tiempo no lineal”, “memoria en *loop*”, entre otras, me sirven de indicadores de esa transformación) y que, por ello, las formas de inteligibilidad sensible que configuran el sentido de lo que aparece (y los modos del aparecer) deben ser reevaluadas. Bajo esta perspectiva, lo que se llama “neoliberalismo”, antes que como un programa económico debe ser pensado como una condición afectiva en la que lo sensible es producido. Nociones como las de inmediatez, globalización, conectividad, red, entre otras, señalan campos de afectividad y obligan a repensar el cuerpo como autorreferencia de lo sensible. Analizar las mutaciones del espacio y del tiempo, establecer las condiciones que se expresan en esa transformación y pensar las formas de sometimiento propias de nuestro presente constituyen los objetivos principales de este

trabajo: ¿cómo el expandido sentido común sensible de la globalización construye la unidad de nuestras percepciones cotidianas? ¿Cómo esa condición de globalización obliga a recomponer el tipo de vínculo y de relaciones en que se crean los encuentros con las alteridades emergentes en este contexto de globalidad? ¿Cómo estas nuevas condiciones disminuyen nuestras potencias de actuar y en qué medida podemos extraer de estas condiciones modificaciones que aumenten nuestra potencia de afectar y de ser afectados? Cuestiones como estas que, atravesando el pensamiento del siglo **xx**, parecen pulsar la producción de saberes en sus devenires críticos: “¿Cuál es el papel de las ciencias humanas como empresa científica en la cultura globalizada que funciona en red (Terranova, 2006), que ya no encuentra en la unidad del espacio y el tiempo sus principios regulares?”.¹⁵ La pérdida de referencia del capitalismo global (la pérdida del aquí y el ahora como coordenadas que organizaban nuestras percepciones y de la referencia que vinculaba las palabras con las cosas; la pérdida de referencia de un horizonte político común) supone también la pérdida de la referencia en la que el cuerpo se alojaba como en un territorio familiar. Sin embargo, esta pérdida no es nueva y las genealogías que quiero elaborar aquí pueden remontarse, con la ayuda de Flusser, a los inicios de la fotografía y el fonógrafo, seguir con el cine y los nuevos aparatos de producción sonora y llegar hasta nuestros dispositivos digitales. Nuestra actualidad ya se encontraba inscrita en un programa expuesto por la emergencia de aparatos de producción técnica de imágenes (visuales y sonoras), con sus modos expandidos de percepción maquínica, sus pequeñas mutaciones (expresadas en los diferentes artefactos que las manifestaban) y sus diferenciaciones (a partir de la configuración de un cálculo que nos convertía en *performers* de una percepción que al tener que inventarse a cada instante una nueva norma se despojaba de los cuerpos mecanizados del mundo clásico en favor de una mente global de cálculo extrasensorial). Sólo para mantenernos en un conjunto de referencias acotadas, vuelvo a Braidotti:

Ahora tenemos que aprender a pensar diferentemente en nosotros mismos y a experimentar nuevos modelos de pensamiento para dar cuenta de qué constituye la unidad de referencia común de lo humano [...]. La corporalidad humana y la subjetividad están viviendo actualmente una profunda transformación [...]. Algunos de estos acontecimientos nos provocan sometimiento y miedo, mientras que otros nos hacen exultar de alegría: como si nuestro contexto actual continuara abriendo de par en par las puertas de la percepción colectiva, obligándonos a oír el estruendo de la energía cósmica que se encuentra del otro lado del silencio y a ampliar el alcance de aquello que se ha hecho posible.¹⁶

En fin, lejos de todo debate en torno al humanismo o el poshumanismo, el antropoceno o el Chthuluceno (como denomina Haraway a nuestro porvenir),

-15 Rosi Braidotti, *Lo posthumano*, Barcelona, Gedisa, 2015.

-16 *Idem.*

se trata, desde mi perspectiva situada en esta parte precisa del globo, de pensar las condiciones de existencia que nos constituyen en esto sensible que somos. La cuestión resulta especialmente importante en la medida en que el fenómeno del miedo ante nuestra actualidad da lugar, como sabemos en nuestro continente, a un retorno de los nacionalismos y fascismos como búsqueda de un entorno de seguridad que nos libere de la angustia que produce la disolución de lo conocido. El arte, dice Deleuze siguiendo a Malraux, es lo que confronta con la muerte y, en ese sentido, resulta indispensable pensarlo como instancia de combate de una política de lo afectivo frente a la banalidad con que se expresa la muerte en el mundo neoliberal.

Una exigencia situada: una vida, esta vida

Fuera de toda pretensión universalizante, y para confrontar con las exigencias situadas de la globalización, he tomado las obras de Roly Arias (Salta), en el ámbito de las artes plásticas, Belkys Scolamieri (Córdoba) y Federico Winer (Buenos Aires), en el terreno de la producción de imágenes posfotográficas, los films de Daniela Seggiaro (Salta) y Albertina Carri (Buenos Aires), para el registro audiovisual, en cuanto que cada una de estas experimentaciones, según los ámbitos específicos de sus trabajos, me ofrecen elementos de la puesta en abismo de los modos técnicos de normalización de lo sensible en una perspectiva latinoamericana que nos permiten pensar alternativas de construcción de lo sensible en los bordes mismos de la globalidad mundial.

En resumen, desde diversos trayectos y según apropiaciones diferentes, quisiera pensar la relación inmanente entre estética y política como lugar de emergencia de nuestras percepciones. Para que una comunidad pueda ser pensable es preciso que antes se abra un horizonte de pertenencia común, dado que hay lógicas de lo sensible, producciones de lo común estético, expresividades de las materialidades anteriores a toda captura semiótica, a toda lógica de significación. Al mismo tiempo, dentro de este debate, la propia noción de comunidad debe ser puesta en cuestión e interrogada: siempre por venir, siempre inoperante, la comunidad se da como un "ideal regulativo" (como decía Kant en sus textos sobre historia y política) cuya consumación en principio parece imposible (y su destino, atado a la tecnología del libro, como lo han mostrado ampliamente McLuhan, Kittler, Flusser, Chartier, entre otros). Pienso que el concepto de comunidad se encuentra en esa situación paradójica porque sólo es comprensible bajo la forma de la escritura impresa. Al contrario, otras formas de "vivir juntos" se expresan cuando el agenciamiento se consolida a partir de la producción técnica de imágenes (fotografía, fonógrafo, cine, computadora, etc.): formamos parte de una red, nos distribuimos cartográficamente, ocupamos diversos planos y confluimos en nodos que nos dispersan en un flujo incesante. La filosofía y el arte contemporáneos intentan pensar modos de componer nuestros

vínculos a partir de lo que no se deja inscribir técnicamente. Y ello en una línea que en Deleuze y Guattari se enuncia como un “devenir imperceptible”. Si de un lado los procedimientos técnicos de globalización normalizantes tienden a borrar toda diferencia en favor de una intercambiabilidad absoluta que toma la vida como puro capital (tal como lo plantea Foucault en *Nacimiento de la biopolítica*),¹⁷ por otro lado, las interrupciones artísticas (que no pueden ser reducidas a objetos), al tomar la vida como práctica (como estética de sí), producen experiencias de la singularidad que no se dejan reducir a las formas de las reglamentaciones técnicas.¹⁸

No se trata de descubrir un nuevo tipo de comunidad poshistórica sino de crear incertidumbre, en el interior de las redes que nos atrapan en sus modos de conexión, a través de la interrupción, que nos permita maneras de existir que no se dejen programar: los programas —especialmente los económico-políticos— son maneras generalizadas de reducir y cancelar la incertidumbre y generan por eso el rechazo y la expulsión de todo aquello que no se ajuste a las rutinas y subrutinas de sus cálculos variables.

—17 Michel Foucault, *Naissance de la biopolitique*, París, Gallimard, 2004.

—18 Que el hombre no es un artista sino él mismo una obra de arte es una de las afirmaciones más conocidas de Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza, 1994. Por su lado, la idea de una “estética de la existencia” forma parte de los desarrollos del pensamiento de Foucault y se puede leer una exposición breve de esta idea en “Une esthétique de l’existence. À propos de la généalogie de l’éthique: un aperçu du travail en cours”, en *Dits et écrits*, t. IV, París, Gallimard, 1994.