

Palabras preliminares para el taller :
Imaginarios Estéticos, Subjetividad dialectizada

Muy buenos tardes: no puedo ni tengo el derecho de comenzar esta intervención sin antes dirigir mis más sinceras condolencias a la memoria de ese infatigable pensador, investigador, sociólogo que fue hasta su último momento Rigoberto LANZ.

Es por ello que a manera de plegaria tan sólo diré: ...y que las constelaciones del sagrado concepto de Sofía puedan surcar las bifurcaciones de la complejidad que en vida Rigoberto jamás cesó de indagar.

Dado que tendré la palabra a lo largo de varias sesiones, me limitaré tan sólo a manifestar mi gratitud al honor que se me otorga de exponer mis investigaciones en esta tribuna; una tribuna que constituye (de manera indefectible y sin maniqueísmos), el “ágora” de un pensamiento alternativo; una tribuna que federada por el CENTRO DE ESTUDIOS LATINOAMERICANOS RÓMULO GALLEGOS, no deja de evocarnos aquella “época de oro” del célebre Instituto de Francfort.

Vayan mis agradecimientos entonces a las autoridades del CELARG, y muy especialmente al Profesor Leonardo BRACAMONTE —quien en compañía de su equipo (coordinado por la Profesora Hanna CARJEVSCHI) hizo posible mi venida: por consiguiente, doy mis gracias sinceras a todo el equipo implicado en esta acción.

Pero sobre todo, dirijo mi gratitud a la CÁTEDRA LUDOVICO SILVA coordinada por nuestro querido pensador Nelson GUZMÁN —quien jamás ha dudado de la necesidad y sobre todo, de la fecundidad de los conceptos en el constructo de una cultura alternativa y liberadora.

Por lo demás, el Profesor GUZMÁN, si ciertamente no es el responsable, es sin duda alguna el culpable (¡sin apelación!) del nombre de la cátedra a la cual hoy asistimos.

En su artículo *Marxismo Ideología y Revolución*, el Profesor Guzmán escribe: *Ludovico acudió a la poesía, a la novela y a los grandes críticos literarios para ilustrar su razonamiento. Su reflexión filosófica estuvo permanentemente en auto-revisión.*

Será entonces a partir de estas preliminares que bosquejaremos en plena transversalidad disciplinaria los introitos de una forma de la invención; una forma que asociada tradicionalmente al quehacer creativo (en las *artes*), distinguimos en nuestra experiencia de observadores, bajo el nombre de “imaginarios estéticos”: y éstos, los habremos de asumir como las herramientas conceptuales y analíticas al servicio de una nueva alternativa; al servicio de una nueva sociedad.

Y efectivamente, si el *marxismo* —como decía Ludovico SILVA— nos da acceso al dominio de la creación (en su sentido más amplio, es decir poiético) y, si consideramos ese dominio como un “entorno dinámico”, con una dialéctica de la misma índole (es decir, también dinámica y por consiguiente transversal), las investigaciones de Ludovico SILVA se revelan entonces como una metodología posible para la observación de la experiencia estética: una experiencia estética aunada al desarrollo de los procesos históricos.

En ese sentido y dada la complejidad del pensamiento de T. Adorno, su **TE** se presenta como una metodología o aun más: como un enfoque epistemológico. Y es precisamente en ese sentido que la **investigación adorniana** se revela como una especie de cuestionario ontológico del saber —que si ciertamente se ha de centrar en torno a la estética, la sobrepasa para devenir un potente aparato crítico de las formas en proceso.

He aquí entonces, un aparato dinámico y flexible —que concierne muy específicamente a las tres categorías fundamentales de la “forma en proceso” a saber, logicidad, sentido y extensionalidad.

A su vez, dichas categorías, se encuentran agenciadas por una objetividad a venir —que permite la aprehensión del hacer poiético en su singularidad; un

hacer “enactuado” por un sujeto u observador implicado (es decir nosotros mismos).

Y puesto que (según la taxonomía de la “Biología del Conocer” de H. Maturana), somos sistemas autopoieticos de segundo orden (en tanto que agregados celulares), construimos entonces —en tanto que sistemas autopoieticos— máquinas imaginarias que retroalimentan e idealizan lo que nos ocurre en nuestro vivir: es eso precisamente la obra de arte.

Y ese vivir (o mejor dicho, esa “autopoiesis”) Ludovico la expresa así: *el arte, en cuanto es arte, no es ideológico ni tampoco, teórico —puesto que no está al servicio de la opresión, sino en contra de ella¹. Aún más, el autor agrega, el arte tiene su propia lógica y aunque enfrenta constantemente la realidad y polemiza con ella, no la pierde jamás de vista.*

...Demos entonces las gracias a nuestro querido filósofo Nelson Guzmán por recordarnos el componente fundamental del mensaje de nuestro querido Ludovico...

Por mi parte, espero situarme dentro de la exigencia invocada por Ludovico Silva y hacer de mi intervención, al menos una pequeña contribución a los oficios del arte como forma de pensamiento.

Muchísimas gracias

¹ Ludovico SILVA, *Anti-manual*, p.149, Fondo Editorial Ipasme, 2006.

Antes de entrar en materia, deseo hacer una acotación en lo referente al vocablo **subjetividad** incluido en el título que ustedes ya conocen; y aunque éste será tratado implícita y explícitamente a lo largo de nuestro encuentro, deseo situarlo en su temporalidad y por supuesto, en su evolución histórica.

...Y efectivamente, sea materia o potencia, estos dos vocablos constituyen los componentes fundamentales que en la filosofía griega legada por las investigaciones de Aristóteles o Platón, definen como la existencia de lo “contradictorio en sí”.

De allí entonces —que algunos milenios más tarde— la “ciencia autorizada” —aquella que Francisco Varela define como “el conjunto de científicos que define qué debe ser la ciencia”, permitirá entonces, la entrada en el pensamiento científico de los vocablos: probabilidad, aleatorio, incertidumbre, vacuidad, etc.

Sin embargo, no debemos perder de vista que estas nociones se encuentran generalmente atribuidas a la **experiencia subjetiva**; a su vez, esa experiencia, se coloca en la gaveta de las cosas clasificadas como contradictorias, y por consiguiente, dudosamente racionales.

He aquí el verdadero nodo de nuestro taller.

¡Comencemos entonces!

El contenido que trataremos hoy así como el de las próximas sesiones podríamos centralizarlo dentro de un enunciado global concerniente al **devenir lógico en el proceso poiético**; un devenir (*que entenderemos*) como el motor constituyente del substrato que acoge el objeto connotado —un objeto en plena recursividad con el “imaginario(s) estético(s)” de un sujeto cognoscente.

Por supuesto, la expresión “imaginario estético” la aprehenderemos en su acepción plural (es decir, “imaginarios estéticos”).

En cuanto al substrato, diremos que se trata simple y llanamente del lugar donde emerge la enacción estructural o, el hacer emerger de un **proceso poiético**.

///

Ahora bien, la imprecisión o la incertidumbre de lo que vengo de anunciar se encuentra en plena **resonancia mórfica** con aquella idea señalada por ADORNO cuando nos dice (yo cito): *que aun cuando la obra de arte no es ni concepto ni juicio, es sin embargo devenir lógico*.

Y este acertijo, nos impone desde el inicio de nuestra investigación una vigilancia acérrima —acompañada de una fluidez dialéctica, y muy cuidadosa del transitar del pensamiento adorniano:

...un transitar que se realiza en términos de “constelaciones”

A ese propósito, recordemos que para T. ADORNO la “obra de arte” (entendida como **hacer poiético**) contiene en su substrato los componentes de *coherencia* y *sentido* que propulsan las formas de su *contenido*.

Se trata por consiguiente de una **logicidad inmanente**; una logicidad que alterna con un **pensamiento discursivo**: ¡pero cuidado!, de un *pensamiento discursivo* al cual el *hacer poiético* niega, desconstruye y reconstruye incesantemente; y ello, con la idea de invitarnos a la puesta en escena de una **insurrección conceptual**; una insurrección que detona múltiples **niveles de realidad** —y hace brotar una **objetividad constitutiva** o mejor aún, una **objetividad entre paréntesis**: y es precisamente esta última objetividad, el enunciado por excelencia del transitar de la obra de arte: un transitar entendido como proceso y que define a su vez, la significación del **hacer poiético**.

De allí entonces el título de nuestro taller:

Imaginarios estéticos/ subjetividad dialectizada: el cual abordaremos en absoluto **nomadismo, transversalidad, extensionalidad**. ...Y todo ello conjugado en torno de un capítulo preciso de la **TE**: concerniente a la

Logicidad y el **Sentido** en la obra de arte (por supuesto, la obra de arte entendida como **hacer poiético**).

///

En lo concerniente a nuestro transitar, y como ya lo hemos dicho en nuestro resumen, lo haremos en completa alianza y “extensibilidad dinámica” con la **lógica del contradictorio** del filósofo franco-rumano Stéphane LUPASCO (contemporáneo de T. Adorno) acompañada a su vez de los caminos explicativos que se desprenden de la diferencia entre objetividad trascendental objetividad entre paréntesis (según las investigaciones de Humberto MATURANA); abordaremos también, los niveles de Realidad y percepción de Basarab Nicolescu.

Por supuesto, otros autores se darán cita a lo largo de nuestras discusiones; pero fundamental habremos de remitirnos sistemáticamente a los anteriormente mencionados.

///

Por lo demás, dada la necesidad de situar nuestra investigación dentro de una perspectiva de *WORK IN PROGRESS* (por supuesto, categoría típicamente adorniana) nuestra gestión se articulará en una alternancia lógico-dinámica de lo sincrónico y lo diacrónico”; así, el pasado, presente y futuro de “una botella lanzada al mar” (parafraseando la célebre frase de la 1ra Escuela de Francfort) propulsará la constelación de autores que preceden, alternan y suceden la evolución de una metodología de la **complejidad estética** en constante transformación:

¡es esa precisamente! la metodología que nos ha legado T. ADORNO!

En fin, nuestra investigación habrá de conjugar: **poiésis**, **nomadismo** y **forma en proceso** —en espera (posiblemente) de asir una supuesta **máquina poiética en su movimiento**.

Pero cuidado, aquí no hay nada nuevo —ya esta idea se encuentra motivada por el mismo Adorno cuando nos deja en suspenso a todo lo largo de su reflexión dinámica las categorías: **Causalidad** y **Realidad Empírica**.

Como ustedes observarán, diferentes **niveles de realidad** parecieran tener lugar aquí;

y esto es muy natural: puesto que la comprensión del sentido en los conceptos (según T. Adorno) supone la negación del mismo al ser analizado.

A su vez, la negación del concepto, hace estallar (como diría HEISENBERG) la precisión del mismo: pero no con la intención de hacerle desaparecer — sino todo al contrario, de hacerle devenir aún más fecundo.

Deseo señalar que al igual que Stéphane LUPASCO, Werner HEISENBERG es también contemporáneo de T. ADORNO; y que los mismos (claro está, guardando las distancias disciplinarias), poseían las mismas preocupaciones en lo relativo a una crisis del concepto de logicidad.

Y puesto que la “metafísica” (como diría ADORNO) consiste en esa forma filosófica donde los objetos constituyen sus conceptos, en la Metafísica Adorniana y en lo relativo al “concepto” se trata sobre todo (yo cito): *de saber comprender hacia donde se dirige el “pathos” específico de un análisis.*

Es por ello que el autor de la TE, nos previene a lo largo de sus cursos dictados en 1965 acerca de la Metafísica:

...que si nos limitamos a la exclusiva lectura de lo que piensa el autor de su teoría, generalmente no iremos muy lejos.

.....

He aquí entonces un compendio de lo que abordaremos *grosso modo* en nuestra investigación concerniente a un caso específico de la TE adorniana.

Por último, y antes de penetrar en el grueso de la sustancia de nuestro taller,... deseo señalar que la necesidad de un vocabulario o glosario se impone en nuestra gestión. Para ello, algunos conceptos o términos, se encuentran ya

más o menos elaborados; otros, quedan por elaborar: lo que dará la ocasión a los participantes aquí presentes de enriquecerlos.

He aquí entonces, ciertas categorías evocadas en mi discurso de introducción —y que pienso: debemos integrar desde el comienzo.

GLOSARIO

1. Causalidad*

Puesto que para Adorno, la diferencia entre “formas lógicas” y “formas objetuales” no tienen lugar de existencia (en lo referente a la obra de arte), el espacio, el tiempo y por consiguiente la causalidad, se presentan de manera extremadamente fracturada: y esa característica le confiere al arte (a primera vista) su apariencia de total libertad.

En efecto, visto desde un ángulo lineal —es decir, como una sucesión sobre un mismo plano de causas y efectos—, el **hacer poiético**, es prácticamente inaprensible.

Es por ello que si la causalidad en las obras de arte, existe, se caracteriza como una causalidad antagonista —en donde cada causa actualizada implica un efecto potencializado; a su vez lo inverso también es cierto.

Tan sólo así, la finalidad de la obra de arte tendrá lugar (posiblemente).

Sin embargo, dicha finalidad, no posee nada de trascendente, de espiritual o de metafísico.

Aquí, la finalidad obedece única y exclusivamente al recorrido “espacio/movimiento” del material (entendido el vocablo material en su sentido adorniano).

La finalidad de la obra de arte, si ella existe, es simple y llanamente su forma en proceso: su epigénesis en devenir.

En cuanto al vocablo *espacio/movimiento*, lo definiremos brevemente como el dominio que se construye en su transitar.

2. Coherencia y sentido:

En el pensamiento adorniano, la pareja coherencia y sentido constituye el parámetro fundamental de la forma, puesto que ella (considerada en su carácter moviente) infiere al **hacer poiético** su aspecto maquinal, o mejor aún de maquina poiética.

La pareja coherencia y sentido también le infiere al hacer poiético, su epigénesis, momento a momento en el transcurrir de su proceso.

3. Constelaciones:

El aparato formal adorniano consiste en un tejido *dialéctico-dinámico* que hace estallar la rigidez de un concepto en su precisión estática con la intención de situarlo en el movimiento de una fecundidad transfinita en el curso argumentativo de las ideas.

A ese propósito Adorno señala lo siguiente [yo cito]:

como lo enigmático del arte solo se articula en las constelaciones de cada obra, en virtud de sus procedimientos técnicos, los conceptos no son solo la miseria de su desciframiento, sino también su oportunidad. El arte es por su propia esencia, en su especificación, más que solo lo particular en él; incluso su inmediatez esta mediada y, por tanto, emparentada con los conceptos [fin de citación TE, p.536].

4. Contenido

Hegel fue el primero en oponerse al sentimentalismo estético, que busca el contenido de la obra de arte no en ella misma, sino en su efecto. La figura posterior de este sentimentalismo es el concepto de estado de ánimo, que tiene su valor histórico.

Nada podría mostrar mejor lo bueno y lo malo de la estética hegeliana que su incompatibilidad con el momento de estado de ánimo en la obra de arte.

Hegel insiste, como siempre, en lo sólido del concepto. Esto beneficia a la objetividad de la obra de arte tanto frente a su efecto como frente a su fachada meramente sensorial. Pero el progreso que Hegel consume así se

paga con algo ajeno al arte; la objetividad, con algo cósmico, con un exceso de materialidad. Esto amenaza con reducir la estética a lo preartístico, al comportamiento concretista del burgués que en la imagen o en el drama quiere tener un contenido sólido en el que se pueda apoyar y al que pueda apoyar. La dialéctica del arte se limita en Hegel a los géneros y a su historia, pero no es trasladada con la suficiente radicalidad a la teoría de la obra [TE, p.436].

5. [Devenir lógico]:

Diapositiva N° 5.

La obra de arte no está eximida del devenir, sino que es algo en devenir. Lo que aparece en ella es su tiempo interior, y la explosión de la aparición hace saltar a su continuidad. Con la historia real está mediada a través de su núcleo metodológico. Se puede llamar historia al contenido de las obras de arte. Analizar las obras de arte significa captar la historia inmanente almacenada en ellas [TE, p. 153].

El momento del espíritu no es en ninguna obra de arte algo existente; en todas es algo en devenir, que se forma [TE, p. 165].

Innumerables obras de arte adolecen de que se exponen como algo en devenir, que cambia y avanza incesantemente, y no pasan de ser la serie atemporal de lo siempre igual. En estas fracturas, la crítica tecnológica pasa a la crítica de algo falso y apoya así al contenido de verdad [TE, p. 222].

Al hablar, la obra se convierte en algo movido en si mismo. Lo que en el artefacto se pueda considerar la unidad de su sentido no es estático, sino procesual, resolución de los antagonismos que cada obra tiene necesariamente en si misma. Por eso, el análisis sólo alcanza a la obra de arte si comprende de manera procesual la relación de los momentos entre si en vez de descomponerla en sus elementos presuntamente primordiales [TE, p.295].

6. Enacción estructural:

En nuestra investigación, habremos de utilizar el vocablo “enacción” / en el sentido que le atribuye el biólogo chileno Francisco VARELA (discípulo de H. MATURANA).

Para F. VARELA, la enacción así como el **hacer emerger** surgen como alternativas a una cognición “representacionista ortodoxa” que se ajusta a una interpretación del mundo percibida como entidad predeterminada y por consiguiente, incapaz de continuar a jugar un rol central en cuanto a la interpretación recursiva entre acción/saber.

La enacción aparece entonces como un enfoque de la actividad cognitiva donde los procesos senso-motores, la percepción y la acción, son inseparables y se inscriben en la transversalidad contextual de lo biológico, lo psicológico y lo cultural.

En lo concerniente a su rol estructurante, la enacción (o si se prefiere la **acción encarnada**), supone dos puntos esenciales, a saber:

- 1) La percepción consiste en una acción guiada por la percepción.
- 2) Las estructuras cognoscitivas emergen de esquemas senso-motores recurrentes que permiten (precisamente a la acción) de ser guiada u orientada por la percepción.

En fin, para la enacción, el mundo surge o se modela y no es ni está predefinido; se trata por consiguiente de un redescubrimiento del sentido común.

7. Extensionalidad*:

Operación lógica/enactiva que emplearemos para el nomadismo conceptual y transdisciplinario.

8. Forma en proceso:

LA OBRA DE ARTE ES ESENCIALMENTE PROCESO POR LO QUE HACE A LA RELACIÓN DEL TODO Y LAS PARTES. SI NO QUEREMOS SUPRIMIR UNO U OTRO MOMENTO DE ESTA RELACIÓN, ENTONCES ÉSTA ES UN DEVENIR. LO QUE PUEDE LLAMARSE LA TOTALIDAD EN LA OBRA DE ARTE NO ES UNA

ESTRUCTURA QUE INTEGRE TODAS SUS PARTES. EN SU OBJETIVACIÓN TAMBIÉN PERMANECE, DEBIDO A LAS TENDENCIAS QUE EN ELLA ACTÚAN, UN SEGUIR SIENDO. AL REVÉS, LAS PARTES NO SON REALIDADES YA DADAS, ESO QUE INEVITABLEMENTE CREE EL ANÁLISIS: ANTES SON CENTROS DE FUERZA QUE TIENDEN HACIA EL TODO, NECESARIAMENTE Y PREFORMADAS POR ÉL. EL TORBELLINO DE ESTA DIALÉCTICA TERMINA POR ENGULLIR EL CONCEPTO DE SENTIDO [TE, p.298].

LA UNIDAD MATERIAL DE LAS OBRAS DE ARTE ES TANTO MÁS APARENTE CUANTO MÁS ALTO ES EL GRADO EN QUE SUS FORMAS Y MOMENTOS SON *TOPOI* Y NO PROCEDEN INMEDIATAMENTE DE LA COMPLEXIÓN DE LA OBRA INDIVIDUAL [TE, p.311].

9. Hacer poiético*:

Se trata aquí de una **extensionalidad** del concepto de “obra de arte” en la TE. Por lo demás, en nuestra investigación, partimos del presupuesto que el hacer poiético se desprende de un criterio que conjuga condición y producto (que puede ser imaginado, conceptualizado, modelizado, formalizado, etc.) y ello, en la antesala de la investigación, la creación o simplemente de la obra de arte a venir.

Ahora bien, tal criterio apunta hacia un conocer y precede inevitablemente al descubrimiento de su contenido preciso.

De esta manera, la función del hacer poiético consiste en articular la logicidad y el sentido en el devenir de una forma escogida.

10. Imaginario(s) estético(s):

Cuando la objetividad aparece en su “multiplicidad perceptiva” es decir “entre paréntesis” y por consiguiente “constitutiva”, el arte está allí para dinamizarla, extenderla e incorporarla al “bienestar espiritual”: bienestar que podríamos aprehender como la subjetividad fundamental de una consciencia social; y esa subjetividad la nombraremos en adelante “imaginarios estéticos”: ese dominio o “paradigma estético” (como diría Félix GUATTARI) / donde se

asientan los focos parciales de subjetivación —con la intención de proyectar una creatividad existencial ontológica.

11. Insurrección conceptual (¿?)

A definir durante el taller con los participantes.

12. Lógica del contradictorio (o lógica dinámica de lo contradictorio):

Aparecida durante los años 1940 gracias a las investigaciones del físico y filósofo Stéphane LUPASCO, la presente teoría alcanzará su forma definitiva a comienzos del decenio siguiente.

En breve, podríamos decir que se trata de una axiomática que postula la correspondencia de un anti-elemento por cada elemento.

Esto significa que cada actualización (considerada como un evento positivo) / se encuentra asociada a una dinámica antagonista denominada potencialización (equivalente al evento negativo).

Ahora bien, la dinámica de una tal recursividad logística necesita la intervención de un tercer elemento o evento energético: y éste, interviene con la intención de incluir lo que la tradicional lógica de la identidad excluye (a saber, el tercio excluso).

Surge entonces, lo que Stéphane LUPASCO bautiza bajo el nombre de **estado T** y que corresponde a la resultante de la anulación recíproca de dos contrarios: He aquí la modelización de lo que la física moderna define como el “vacío cuántico”.

Sin embargo, no debería olvidarse que en los comienzos de la filosofía griega, el “estado” antes mencionado (es decir lo contradictorio) fue elevado al grado de “potencia” en PLATÓN y de “materia” con ARISTÓTELES.

El **estado T** de LUPASCO, corresponde por consiguiente a la región del **tercio incluido**, denominación que empleamos a lo largo de nuestra investigación en lugar de “tercero incluido”.

13. Logicidad

CIERTAMENTE, NO HAY VERDAD ESTÉTICA SIN LA LOGICIDAD DE LA OBRA. PERO PARA CAPTARLA HACE FALTA LA CONSCIENCIA DE TODO EL PROCESO, QUE SE AGRAVA EN EL PROBLEMA DE CADA OBRA. MEDIANTE ESTE PROCESO, LA CUALIDAD OBJETIVA ESTÁ MEDIADA. LAS OBRAS DE ARTE TIENEN DEFECTOS Y PUEDEN SER ANIQUILADAS POR ELLOS, PERO TODO ERROR INDIVIDUAL PUEDE LEGITIMARSE EN ALGO CORRECTO QUE, SIENDO VERDADERAMENTE LA CONSCIENCIA DEL PROCESO, ANULA EL JUICIO [TE, p. 315].

EL SUJETO ESPONTÁNEO ES ALGO GENERAL EN VIRTUD DE LO QUE ALMACENA NO MENOS QUE MEDIANTE SU PROPIO CARÁCTER RACIONAL, QUE SE TRANSFIERE A LA LOGICIDAD DE LAS OBRAS DE ARTE; EN TANTO QUE PRODUCE AQUÍ Y AHORA, ES PARTICULAR EN EL TIEMPO [TE, p. 322].

UNA ESTÉTICA SIN VALORES ES UN DISPARATE. COMPRENDER LAS OBRAS DE ARTE SIGNIFICA, COMO POR LO DEMÁS SABÍA BRECHT, CAPTAR EL MOMENTO DE SU LOGICIDAD Y SU CONTRARIO, ASÍ COMO SUS FRACTURAS Y LO QUE ÉSTAS SIGNIFICAN [TE, p. 422].

14. Máquina poiética en su movimiento:

He aquí una de las categorías inéditas y fundamentales de nuestra investigación.

Se trata de un enunciado polisémico y que por el momento hemos definido específicamente dentro del contexto de los imaginarios sonoros bajo el neologismo de **sonopoiésis**. Hablamos entonces de **máquina sonopoiética**: que entenderemos como el depósito de una consistencia enunciativa específica —donde emerge la **sonopoiésis** que “enactúa” el universo de “significaciones estructurales” del material —significaciones que emergen durante el transcurrir de un **espacio/movimiento** sonoro dado.

Efectivamente, se trata al principio de una máquina abstracta.

Y el adjetivo abstracto lo entenderemos en el sentido extensible que le otorga Félix Guattari, cuando señala [yo cito]:

POR "ABSTRACTO" PODEMOS ENTENDER TAMBIÉN "EXTRACTO", EN EL SENTIDO DE EXTRAER. SON MONTAJES CAPACES DE PONER EN RELACIÓN TODOS LOS NIVELES HETEROGÉNEOS QUE ELLOS ATRAVIESAN [...]

LA MÁQUINA ABSTRACTA LES ES TRANSVERSAL, ES ELLA LA QUE LES DARÁ O NO UNA EXISTENCIA, UNA EFICIENCIA, UNA POTENCIA DE AUTOAFIRMACIÓN ONTOLÓGICA.

LOS DIFERENTES COMPONENTES SE VEN ARRASTRADOS, REORGANIZADOS EN UNA ESPECIE DE DINAMISMO [fin de citación].

Ahora bien según el mismo Guattari: para que exista un montaje maquinal (puesto que se trata de montaje), ciertas previsiones son necesarias, como por ejemplo, la existencia de:

- componentes materiales y energéticos;
- componentes semióticos diagramáticos y algorítmicos (planos, fórmulas, ecuaciones, cálculos que concurren a la fabricación de la máquina);
- componentes de órganos, de influjos, de humor del cuerpo humano;
- informaciones y representaciones mentales individuales y colectivas;
- investiduras de máquinas deseantes que producen una subjetividad en adyacencia a estos componentes;
- máquinas abstractas que se instauran transversalmente a los niveles maquínicos materiales, cognitivos, afectivos y sociales antes considerados.

15. Motor (¿?):

A definir durante el taller con los participantes.

16. Niveles de Realidad*:

En nuestra óptica la expresión **nivel de realidad** supondrá tácitamente la existencia de varios niveles.

Para ello emplearemos entonces su plural en el sentido que le otorga (en un primer tiempo) Werner HEISENBERG [1942 —retomado algunas décadas más tarde por Basarab Nicolescu [1985].

Para HEISENBERG, dos directivas o conexiones se desprenden del concepto de REALIDAD; la primera consiste en la división de los niveles de realidad / correlativos a los modos de objetivación y en función de los procesos cognitivos, mientras que la segunda, corresponde al desvanecimiento progresivo del rol que juegan los conceptos de espacio y tiempo.

De esta manera, para el físico alemán, la realidad se traduce en la fluctuación continua de la experiencia —tal y como la ciñe la consciencia: para HEISENBERG, la realidad no es reductible a la sustancia.

Véase HEISENBERG, Werner. Filosofía – *El manuscrito* de 1942, París, Seuil, 1998/1998. Traducción del alemán e introducción de Catherine CHEVALLEY.

Por su parte, B. NICOLESCU (funtor de la transdisciplinariedad) define como **nivel de realidad** a un conjunto de sistemas que permanecen invariantes bajo ciertos tipos de leyes, como por ejemplo, la subordinación de las entidades cuánticas a sus leyes respectivas — que parten radicalmente de las leyes que emergen de la materia macrofísica.

He aquí como Nicolescu define la “Realidad”:

Entiendo por Realidad, primero, lo que resiste a nuestras experiencias, representaciones, descripciones, imágenes o formalizaciones matemáticas. La física cuántica nos ha hecho descubrir que la abstracción no es un simple intermediario entre nosotros y la Naturaleza, una herramienta para describir la realidad, sino una de las partes constitutivas de la Naturaleza. En la física cuántica, el formalismo matemático es inseparable de la experiencia. Resiste, a su manera, a la vez por su preocupación de auto-consistencia interna y por su necesidad de integrar los datos experimentales sin destruir esta auto-

consistencia. También por otra parte, en la realidad llamada “virtual” o en las imágenes de síntesis, son las ecuaciones matemáticas las que resisten: la misma ecuación matemática hace nacer una infinidad de imágenes. Las imágenes están en germen en las ecuaciones o en las series de números. Por tanto, la abstracción forma parte de la Realidad”

Señalemos al pasaje que la noción de niveles de realidad y sus respectivos niveles de percepción, constituyen un concepto clave en la axiomática metodológica transdisciplinaria.

Por su parte, la cadena de niveles de realidad y percepción / comporta tres axiomas, a saber: el axioma ontológico el lógico y en fin, el axioma de la complejidad.

El primero determina la existencia dual realidad/percepción; el segundo, asegura el paso de un nivel de realidad al otro (a través de la lógica del tercio incluso). Y un tercero, que agencia la díada recursiva realidad/percepción en estructura compleja.

La intención de B NICOLESCU con su concepto de Niveles de Realidad, consiste en clarificar el axioma del **tercio incluso** en la lógica de Lupasco que señala la existencia de un tercer término que es a la vez **A** y **no-A**: estado ni actual ni potencial designado por la letra **T**.

Recordemos que en la lógica clásica no existe un tercer término que sea a la vez A y no-A: de allí, el poderoso axioma del “tercio excluso”.

Efectivamente, el concepto de Niveles de Realidad aclara la existencia del estado T de la lógica lupasquiana. He aquí una somera modelización del mismo ($e = A$; $no-e = no-A$).

Destaquemos que las disyunciones de contradicción lupasquianas básicas que remplazan la disyunción clásica de la exclusión (“e” excluye “ē” o viceversa), se expresan:

Si “e” se actualiza no-e se potencializa

Si “e” y “no-e”, ni se actualiza ni se potencializa, nos encontramos entonces en un estado “T”.

Si “no-e” se actualiza entonces “e” se potencializa.

Señalemos por otra parte que no es posible (en la lógica lupasquiana) de obtener ni la actualización (A), ni la potencialización (P) absolutas —lo que significaría la reducción a “0” o aún más, a la “potencia metafísica” de los eventos operados.

Veamos ahora, como el concepto de niveles de realidad esclarece la opacidad de una tal proposición: (ver la carpeta pdf Nomadismo)

Como podemos observar, el estado “T”, no tiene lugar en el mismo segmento de la realidad operada entre A y no-A.

Por ejemplo, si damos una mirada a la imagen precedente constaremos que la representación de los tres elementos “A”, “no-A” y “T” asocian sus dinamismo a un triangulo, donde “T” (N1) se sitúa precisamente en el vértice de un región distinta de aquella constituida por la recta (N2) entre “A” y “no-A”.

Notemos sin embargo, y esto también lo ha de señalar B. Nicolescu

—que para que el significado de realidad adquiriera un carácter pragmático al mismo tiempo que ontológico, es necesario la existencia de una coherencia más allá de los límites de los niveles de realidad: y esto, en de la perspectiva cognitiva de lo que sucede arriba es como lo que sucede abajo, pero lo contrario no es reciproco —puesto que la materia fina penetra la materia más gruesa.

Lo que vengo de decir como la precisa claramente el autor, no tiene otra significación que aquella concerniente a la dimensión topológica de un vector señalando la transmisión de la información de un nivel a otro.

Ahora bien, si consideramos que lo sucedido arriba se acopla por isomorfismo a lo sucedido abajo, debe emerger entonces una zona complementaria —que B. NICOLESCU define como la zona de no-resistencia.

Y en esto consiste precisamente el primer motor “enactivo” del objeto transdisciplinario: donde unidad y complejidad constituyen dos facetas de una misma realidad; una realidad ni finita ni infinita; una realidad, transfinita.

A partir de esta argumentación, los niveles de realidad serán entonces accesibles al conocimiento a través de la región complementaria para la Realidad y un concepto adicional, con las mismas características que B. NICOLESCU conviene en nombrar “niveles de percepción” —y acompañados de sus respectivas zonas de transparencia.

Así, la Realidad en el enfoque transdisciplinario, además de ser multidimensional es también multireferencial.

Por un lado, tendremos los flujos de información que atraviesan de manera coherente los “niveles de realidad” y que corresponden al “objeto”, y por el otro, tendremos los flujos de consciencia que atraviesan de manera coherente los diferentes modelos de percepción —y que constituyen el sujeto transdisciplinario: lo que procura un conocimiento exterior/interior.

En fin, el concepto **de niveles de realidad** de NICOLESCU surge como una respuesta al carácter ambiguo del pensamiento sistémico, el cual (según él) tiene al menos dos ambigüedades; la primera, concerniente al malentendido generado por la existencia de dos tipos de complejidad, es decir, la descripción del pasaje de una escala a la otra, y la descripción de los fenómenos en una escala determinada.

La segunda fuente de ambigüedad del pensamiento sistémico (como lo señala el mismo Niculescu) concierne el espacio-tiempo. En efecto, los estudios sistémicos tenían (y tienen aún a veces), una tendencia a asociar la complejidad a un espacio-tiempo continuo de cuatro dimensiones: al parecer (según la sistémica), único espacio concebible en nuestra percepción. Recordemos que las dimensiones evocadas se distribuyen de la manera siguiente: tres para el espacio (altura, anchura y profundidad) y una para tiempo (puesto que este parámetro es considerado como unidimensional).

En ese sentido, NICOLESCU demuestra que el espacio-tiempo evocado, no es el único a poder concebirse —puesto que la descripción en los sistemas naturales, exige a cada momento situaciones espacio/temporales diferentes.

Recomendamos la lectura de NICOLESCU, Basarab. *Nous, la particule et le monde*. Monaco. Éditions du Rocher, 2002. *La Transdisciplinarité, Manifeste*, Monaco, Éditions du Rocher, 1996.

Versión castellana disponible en: [<http://www.edgarmorin.org/Default.aspx?tabid=93>]

17. Nomadismo:

A definir durante el taller con los participantes.

18. Objetividad constitutiva:

Para Humberto MATURANA / el observador posee dos maneras preliminares exclusivas de aprehender las explicaciones.

La primera consiste en optar por el camino explicativo de la **objetividad sin paréntesis** u **objetividad trascendental**; dicho de otra manera, los objetos existen independientemente del observador y un tal validación otorga a la explicación un valor de autoridad y por consiguiente de sumisión: el observador vive aquí su experiencia explicativa en el universo de las ontologías trascendentales.

Por su parte, la segunda explicación remite a una objetividad entre paréntesis / u constitutiva. El mismo Maturana nos señala:

EN EL CAMINO EXPLICATIVO DE OBJETIVIDAD ENTRE PARÉNTESIS EL OBSERVADOR EXPLÍCITAMENTE ACEPTA:

A), QUE ÉL O ELLA ES, COMO SER HUMANO, UN SISTEMA VIVIENTE;

B), QUE SUS HABILIDADES COGNITIVAS COMO OBSERVADOR SON FENÓMENOS BIOLÓGICOS YA QUE SON ALTERADOS CUANDO SU BIOLOGÍA ES ALTERADA, Y DESAPARECE CON ÉL O ELLA EN EL MOMENTO DE LA MUERTE;

Y C), QUE SI ÉL O ELLA QUIERE EXPLICAR SUS HABILIDADES COGNITIVAS COMO UN OBSERVADOR, ÉL O ELLA DEBE HACER-LO MOSTRANDO CÓMO

ELLOS SURGEN COMO FENÓMENOS BIOLÓGICOS, EN SU REALIZACIÓN COMO UN SISTEMA VIVIENTE.

MÁS AÚN, ADOPTANDO ESTE CAMINO EXPLICATIVO, EL OBSERVADOR TIENE QUE ACEPTAR COMO SUS CARACTERÍSTICAS CONSTITUTIVAS, TODAS LAS CARACTERÍSTICAS CONSTITUTIVAS DE LOS SISTEMAS VIVIENTES, PARTICULARMENTE SUS INCAPACIDADES PARA DISTINGUIR EN LA EXPERIENCIA LO QUE EN LA VIDA DIARIA DISTINGUIMOS COMO PERCEPCIÓN E ILUSIÓN [...] Véase MATURANA, Humberto. La objetividad un argumento para obligar. Santiago de Chile, 1997 (págs.21-22).

19. [Obra de arte] (ver también devenir lógico):

EN LAS OBRAS DE ARTE, EL ESPÍRITU NO ES ALGO AÑADIDO, SINO QUE ESTÁ PUESTO POR SU ESTRUCTURA. ESTO ES RESPONSABLE EN UN GRADO NO PEQUEÑO DEL CARÁCTER FETICHISTA DE LAS OBRAS DE ARTE: AL SEGUIRSE DE SU CONSTITUCIÓN, SU ESPÍRITU APARECE NECESARIAMENTE COMO ALGO QUE ES EN SÍ, Y LAS OBRAS DE ARTE SÓLO SON TALES EN TANTO QUE EL ESPÍRITU APARECE ASÍ. SIN EMBARGO, LAS OBRAS DE ARTE SON, JUNTO CON LA OBJETIVIDAD DE SU ESPÍRITU, ALGO HECHO. LA REFLEXIÓN TIENE QUE COMPRENDER EL CARÁCTER FETICHISTA, SANCIONARLO COMO EXPRESIÓN DE SU OBJETIVIDAD, PERO TAMBIÉN DISOLVERLO CRÍTICAMENTE. POR TANTO, LA ESTÉTICA ESTÁ MEZCLADA CON UN ELEMENTO HOSTIL AL ARTE DEL QUE EL ARTE SOSPECHA. LAS OBRAS DE ARTE ORGANIZAN LO QUE NO ESTÁ ORGANIZADO. HABLAN POR ELLO Y LE HACEN VIOLENCIA; AL SEGUIR A SU CONSTITUCIÓN DE ARTEFACTO, COLISIONAN CON ELLA [TE, p. 308].

20. Pensamiento discursivo:

Entendido como el enunciado que Platón incluye en el género de conocimiento denominado Ciencia y el cual se identifica muy especialmente con las matemáticas

21. Proceso poiético (¿?):

A definir durante el taller con los participantes.

22. Realidad Empírica:

LO SOCIAL EN EL ARTE ES SU MOVIMIENTO INMANENTE CONTRA LA SOCIEDAD, NO SU TOMA DE POSICIÓN MANIFIESTA. SU GESTO HISTÓRICO EXPELE A LA REALIDAD EMPÍRICA, A LA QUE LAS OBRAS DE ARTE PERTENECEN EN TANTO QUE COSAS. SI SE PUEDE ATRIBUIR A LAS OBRAS DE ARTE UNA FUNCIÓN SOCIAL, ES SU FALTA DE FUNCIÓN. LAS OBRAS DE ARTE ENCARNAN NEGATIVAMENTE MEDIANTE SU DIFERENCIA RESPECTO DE LA REALIDAD EMBRUJADA UN ESTADO EN EL QUE LO EXISTENTE OCUPA EL LUGAR CORRECTO, SU PROPIO LUGAR. SU ENCANTAMIENTO ES DESENCANTAMIENTO. LA ESENCIA SOCIAL DE LAS OBRAS DE ARTE NECESITA LA REFLEXIÓN DOBLE SOBRE SU SER-PARA-SÍ Y SUS RELACIONES CON LA SOCIEDAD. SU CARÁCTER DOBLE ES MANIFIESTO EN TODAS SUS APARICIONES, PUES CAMBIAN Y SE CONTRADICEN A SÍ MISMAS [TE, p. 372].

23. Resonancia Mórfica

En cuanto a la velocidad del aprendizaje y según la experiencia humana del conocimiento (causalidad formativa).

24. Sentido

LA EXPERIENCIA ESTÉTICA CRISTALIZA EN LA OBRA PARTICULAR. SIN EMBARGO, NO SE PUEDE AISLAR A NINGUNA OBRA, YA QUE NINGUNA ES INDEPENDIENTE DE LA CONTINUIDAD DE LA CONSCIENCIA EXPERIMENTADORA. LO PUNTUAL Y ATOMÍSTICO VA CONTRA ESTA CONTINUIDAD, COMO CONTRA CUALQUIER OTRA: EN LA RELACIÓN CON LAS OBRAS DE ARTE EN TANTO QUE MONADAS TIENE QUE ENTRAR LA FUERZA ALMACENADA DE LO QUE YA SE HA FORMADO EN LA CONSCIENCIA ESTÉTICA

MÁS ALLÁ DE LA OBRA INDIVIDUAL. ÉSTE ES EL SENTIDO RACIONAL DEL CONCEPTO DE COMPRENSIÓN ARTÍSTICA. LA CONTINUIDAD DE LA EXPERIENCIA ESTÉTICA ESTÁ MATIZADA POR TODAS LAS OTRAS EXPERIENCIAS Y POR TODO EL SABER DEL EXPERIMENTADOR; POR SUPUESTO, LA EXPERIENCIA ESTÉTICA SÓLO SE CONFIRMA Y CORRIGE EN LA CONFRONTACIÓN CON EL FENÓMENO [TE, p. 429].

EL PRINCIPIO ESTÉTICO DE LA FORMA ES EN SÍ, MEDIANTE LA SÍNTESIS DE LO FORMADO, EL ESTABLECIMIENTO DE SENTIDO INCLUSO DONDE EL SENTIDO SE RECHAZA COMO CONTENIDO. EN ESTA MEDIDA, EL ARTE ES TEOLOGÍA, AL MARGEN DE LO QUE QUIERA Y DIGA; SU PRETENSIÓN DE VERDAD Y SU AFINIDAD CON LO FALSO SON LO MISMO [TE, p. 432].

25. Subjetividad dialectizada:

Véase dialéctica de la espiritualización, pág.165 [TE]

26. Substrato (espacio):

Para René THOM (matemático francés y fundador de la teoría de catástrofes) / toda ciencia (desde un punto de vista experimental) es primero que nada el estudio de una fenomenología; así, los fenómenos que constituyen el objeto de una disciplina dada, aparecen como accidentes de formas definidas en un espacio dado —y allí, se constituye el “espacio substrato” de la morfología que se desea estudiar.

Ahora bien, dicho lugar consiste en un espacio-tiempo habitual; y es por ello entonces que R. THOM nos previene en considerar como substrato, un espacio ligeramente diferente del espacio macroscópico habitual.

Dicho de otra manera: a un “espacio substrato” corresponderá siempre un “espacio auxiliar”.

Entendemos entonces que para René THOM, comprender significa sobre todo, modelizar; y modelizar, a su vez, significa geometrizar. En ese sentido, remitirse a la geometría, significa entonces remitirse a una cierta forma de abstracción y por consiguiente, a una forma de idealización.

27. Teoría Estética:

Dada la complejidad de la investigación adorniana a este propósito, la TE se presenta como una metodología, como un enfoque epistemológico.

En ese sentido la TE se revela como una especie de cuestionario ontológico del saber — que si ciertamente se ha de centrar en torno a la estética, la sobrepasa y se erige como un potente aparato crítico de las formas en proceso. He aquí entonces, un aparato dinámico y flexible —que concierne muy específicamente a las tres categorías fundamentales de la “forma en proceso” a saber, la logicidad, el sentido y la extensionalidad.

A su vez dichas categorías, se encuentran agenciadas por una objetividad a venir que permite la aprehensión del hacer poiético en su singularidad: un hacer “enactuado” por un sujeto u observador implicado (es decir nosotros). Y puesto que somos (según la taxonomía de la “Biología del Conocer” de H. MATURANA), sistemas autopoieticos de segundo orden en tanto que agregados celulares, construimos entonces en tanto que sistemas autopoieticos, máquinas imaginarias que retroalimentan e idealizan lo que nos ocurre en nuestro vivir: / es eso precisamente la obra de arte.

28. Transversalidad (¿?):

- A definir durante el taller.

Por último La versión de la TEORÍA ESTÉTICA que hemos de utilizar en nuestro taller, corresponde a la versión realizada por Matéu CABOT, UNIVERSITAT DE LES ILLESBALEARS. Se trata de una serie de correcciones elaboradas a partir de la segunda versión en castellano traducida por Jorge NAVARRO PÉREZ para las ediciones Akal, Madrid, 2004.

Recuperable en www.mateucabot.net/pdf/adorno_teor%C3%ADa_estetica_v8.pdf.

PAUSA.....
.....



Redes de la Estética y las Ciencias del Arte
para América Latina

Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos

Cátedra Internacional de Filosofía Ludovico Silva

Imaginarios Estéticos / Subjetividad Dialectizada:
Nomadismo, transversalidad y extensionalidad en la
Teoría Estética de Teodoro Adorno.

GLOSARIO (1ra parte)

- **Causalidad***
- **Coherencia y sentido***
- **Constelaciones**:**
- **Contenido****
- **Devenir lógico****
- **Enacción estructural**
- **Extensionalidad***
- **Forma en proceso**
- **Hacer poiético***
- **Imaginario (s) estético (s)***
- **Insurrección conceptual**
- **Lógica del contradictorio (o lógica dinámica de lo contradictorio)***
- **Logicidad****
- **Máquina poiética en su movimiento****
- **Motor (¿?)**

Fig. Nº 2

- **Niveles de Realidad***
- **Nomadismo**
- **Objetividad constitutiva**
- **Obra de arte (véase devenir lógico)**
- **Pensamiento discusivo**
- **Proceso poiético (¿?)**
- **Realidad Empírica**
- **Resonancia Mórfica**
- **Sentido**
- **Subjetividad dialectizada**
- **Substrato (espacio)**
- **Teoría Estética**
- **Transversalidad (¿?)**

constelaciones

Como lo enigmático del arte solo se articula en las constelaciones de cada obra, en virtud de sus procedimientos técnicos, los conceptos no son solo la miseria de su desciframiento, sino también su oportunidad. El arte es por su propia esencia, en su especificación, más que solo lo particular en él; incluso su inmediatez esta mediada y, por tanto, emparentada con los conceptos [TE, p.536].

Contenido

Hegel fue el primero en oponerse al sentimentalismo estético, que busca el contenido de la obra de arte no en ella misma, sino en su efecto. La figura posterior de este sentimentalismo es el concepto de estado de ánimo, que tiene su valor histórico. Nada podría mostrar mejor lo bueno y lo malo de la estética hegeliana que su incompatibilidad con el momento de estado de ánimo en la obra de arte. Hegel insiste, como siempre, en lo sólido del concepto. Esto beneficia a la objetividad de la obra de arte tanto frente a su efecto como frente a su fachada meramente sensorial. Pero el progreso que Hegel consume así se paga con algo ajeno al arte; la objetividad, con algo cósmico, con un exceso de materialidad. Esto amenaza con reducir la estética a lo preartístico, al comportamiento concretista del burgués que en la imagen o en el drama quiere tener un contenido sólido en el que se pueda apoyar y al que pueda apoyar. La dialéctica del arte se limita en Hegel a los géneros y a su historia, pero no es trasladada con la suficiente radicalidad a la teoría de la obra [TE, p.436].

Devenir lógico

Fig. Nº 5

La obra de arte no está eximida del devenir, sino que es algo en devenir. Lo que aparece en ella es su tiempo interior, y la explosión de la aparición hace saltar a su continuidad. Con la historia real está mediada a través de su núcleo metodológico. Se puede llamar historia al contenido de las obras de arte. Analizar las obras de arte significa captar la historia inmanente almacenada en ellas [TE, p. 153].

El momento del espíritu no es en ninguna obra de arte algo existente; en todas es algo en devenir, que se forma [TE, p. 165].

Innumerables obras de arte adolecen de que se exponen como algo en devenir, que cambia y avanza incesantemente, y no pasan de ser la serie atemporal de lo siempre igual. En estas fracturas, la crítica tecnológica pasa a la crítica de algo falso y apoya así al contenido de verdad [TE, p.222]. Al hablar, la obra se convierte en algo movido en si mismo. Lo que en el artefacto se pueda considerar la unidad de su sentido no es estático, sino procesual, resolución de los antagonismos que cada obra tiene necesariamente en si misma. Por eso, el análisis sólo alcanza a la obra de arte si comprende de manera procesual la relación de los momentos entre si en vez de descomponerla en sus elementos presuntamente primordiales [TE, p.295].

Forma en proceso:

La obra de arte es esencialmente proceso por lo que hace a la relación del todo y las partes. Si no queremos suprimir uno u otro momento de esta relación, entonces ésta es un devenir. Lo que puede llamarse la totalidad en la obra de arte no es una estructura que integre todas sus partes. En su objetivación también permanece, debido a las tendencias que en ella actúan, un seguir siendo. Al revés, las partes no son realidades ya dadas, eso que inevitablemente cree el análisis: antes son centros de fuerza que tienden hacia el todo, necesariamente y preformadas por él. El torbellino de esta dialéctica termina por engullir el concepto de sentido [TE, p.298]. La unidad material de las obras de arte es tanto más aparente cuanto más alto es el grado en que sus formas y momentos son *topoi* y no proceden inmediatamente de la complejión de la obra individual [TE, p.311].

Logicidad

Ciertamente, no hay verdad estética sin la logicidad de la obra. Pero para captarla hace falta la consciencia de todo el proceso, que se agrava en el problema de cada obra. Mediante este proceso, la cualidad objetiva está mediada. Las obras de arte tienen defectos y pueden ser aniquiladas por ellos, pero todo error individual puede legitimarse en algo correcto que, siendo verdaderamente la consciencia del proceso, anula el juicio [TE, p. 315].

El sujeto espontáneo es algo general en virtud de lo que almacena no menos que mediante su propio carácter racional, que se transfiere a la logicidad de las obras de arte; en tanto que produce aquí y ahora, es particular en el tiempo [TE, p. 322].

Una estética sin valores es un disparate. Comprender las obras de arte significa, como por lo demás sabía Brecht, captar el momento de su logicidad y su contrario, así como sus fracturas y lo que éstas significan [TE, p. 422].

Fig. Nº 8

Máquina poiética en su movimiento (máquina abstracta)

Félix Guattari

por "abstracto" podemos entender también "extracto", en el sentido de extraer. Son montajes capaces de poner en relación todos los niveles heterogéneos que ellos atraviesan [...] La máquina abstracta les es transversal, es ella la que les dará o no una existencia, una eficiencia, una potencia de autoafirmación ontológica. Los diferentes componentes se ven arrastrados, reorganizados en una especie de dinamismo

Previsiones para la existencia de un montaje maquinal

- 1) componentes materiales y energéticos;
- 2) componentes semióticos diagramáticos y algorítmicos (planos, fórmulas, ecuaciones, cálculos que concurren a la fabricación de la máquina);
- 3) componentes de órganos, de influjos, de humor del cuerpo humano;
- 4) informaciones y representaciones mentales individuales y colectivas;
- 5) investiduras de máquinas deseantes que producen una subjetividad en adyacencia a estos componentes;
- 6) máquinas abstractas que se instauran transversalmente a los niveles maquínicos materiales, cognitivos, afectivos y sociales antes considerados.

Entiendo por Realidad, primero, lo que resiste a nuestras experiencias, representaciones, descripciones, imágenes o formalizaciones matemáticas. La física cuántica nos ha hecho descubrir que la abstracción no es un simple intermediario entre nosotros y la Naturaleza, una herramienta para describir la realidad, sino una de las partes constitutivas de la Naturaleza. En la física cuántica, el formalismo matemático es inseparable de la experiencia. Resiste, a su manera, a la vez por su preocupación de auto-consistencia interna y por su necesidad de integrar los datos experimentales sin destruir esta auto-consistencia. También por otra parte, en la realidad llamada “virtual” o en las imágenes de síntesis, son las ecuaciones matemáticas las que resisten: la misma ecuación matemática hace nacer una infinidad de imágenes. Las imágenes están en germen en las ecuaciones o en las series de números. Por tanto, la abstracción forma parte de la Realidad.

Fig. N° 11

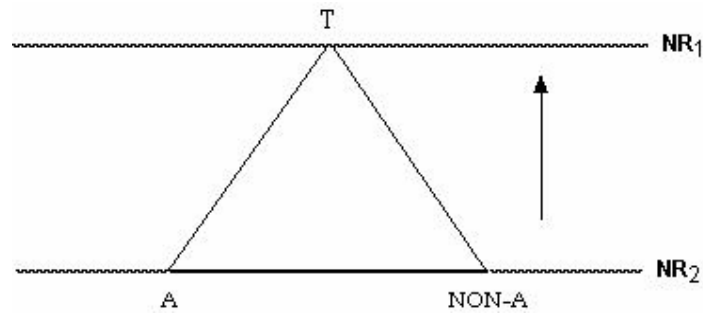
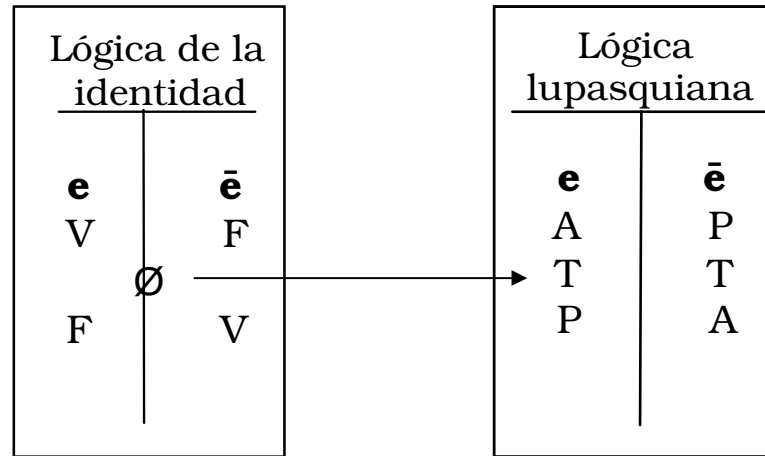


Fig. Nº 12

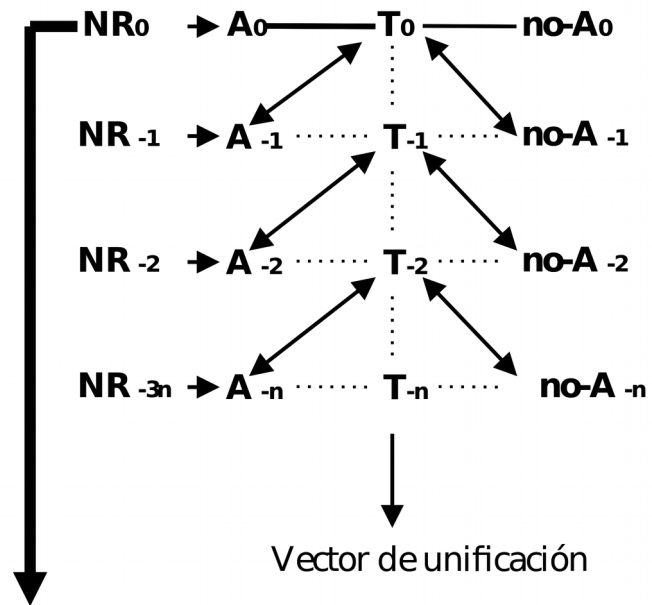
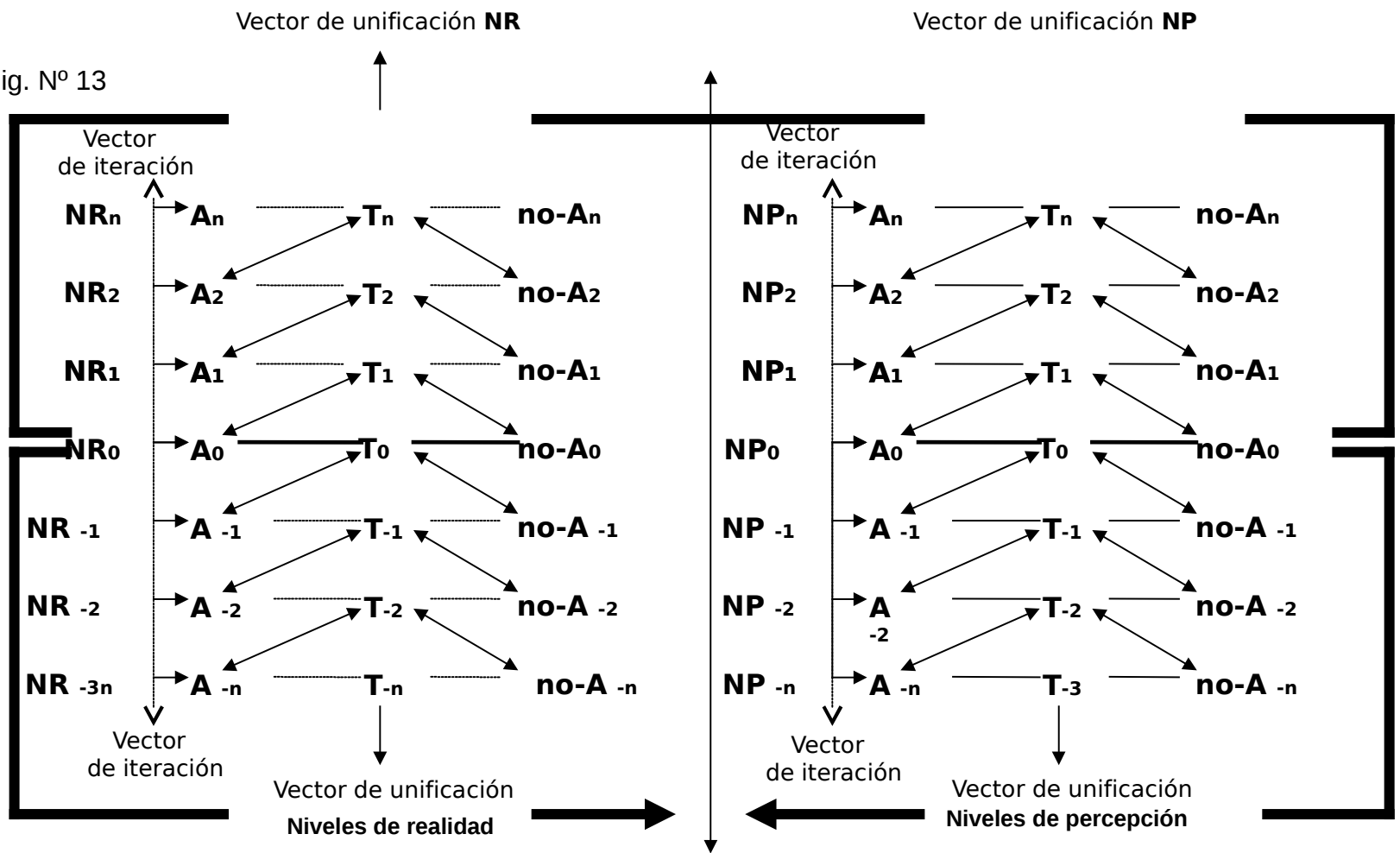


Fig. Nº 13



- $f_n : NR_n \rightarrow NP_n$
- $f_2 : NR_2 \rightarrow NP_2$
- $f_1 : NR_1 \rightarrow NP_1$
- $f_0 : NR_0 \rightarrow NP_0$
- $f_{-1} : NR_{-1} \rightarrow NP_{-1}$
- $f_{-2} : NR_{-2} \rightarrow NP_{-2}$
- $f_{-n} : NR_{-n} \rightarrow NP_{-n}$

EXTENSIONALIDAD CONCEPTUAL

Fig. Nº 14

•Actualización /Potencialización

•Axioma de no Contradicción

•Coherencia

•Correspondencia biunívoca

•Enfoque Transdisciplinario

•Estructura abierta gödeliana

•Flujo de conciencia / Flujo de información

•Homogeneización / heterogeneización

•Niveles adyacentes

•Niveles de Realidad / Niveles de Percepción

•Objeto Transdisciplinario / Sujeto Transdisciplinario

•Pareja contradictoria

•Realidad multidimensional / Realidad unidimensional

•Realidad multireferencial

•Relación de isomorfismo

•Tercio incluso

•Unificación de los contradictorios

Objetividad constitutiva:

En el camino explicativo de objetividad entre paréntesis el observador explícitamente acepta:

- a), que él o ella es, como ser humano, un sistema viviente;
- b), que sus habilidades cognitivas como observador son fenómenos biológicos ya que son alterados cuando su biología es alterada, y desaparece con él o ella en el momento de la muerte;
- y c), que si él o ella quiere explicar sus habilidades cognitivas como un observador, él o ella debe hacerlo mostrando cómo ellos surgen como fenómenos biológicos, en su realización como un sistema viviente.

Más aún, adoptando este camino explicativo, el observador tiene que aceptar como sus características constitutivas, todas las características constitutivas de los sistemas vivientes, particularmente sus incapacidades para distinguir en la experiencia lo que en la vida diaria distinguimos como percepción e ilusión [...]

Véase MATURANA, Humberto. La objetividad un argumento para obligar. Santiago de Chile, 1997 (págs.21-22).

Obra de arte (en correspondencia con el devenir lógico)

En las obras de arte, el espíritu no es algo añadido, sino que está puesto por su estructura. Esto es responsable en un grado no pequeño del carácter fetichista de las obras de arte: al seguirse de su constitución, su espíritu aparece necesariamente como algo que es en sí, y las obras de arte sólo son tales en tanto que el espíritu aparece así. Sin embargo, las obras de arte son, junto con la objetividad de su espíritu, algo hecho. La reflexión tiene que comprender el carácter fetichista, sancionarlo como expresión de su objetividad, pero también disolverlo críticamente. Por tanto, la estética está mezclada con un elemento hostil al arte del que el arte sospecha. Las obras de arte organizan lo que no está organizado. Hablan por ello y le hacen violencia; al seguir a su constitución de artefacto, colisionan con ella [TE, p. 308].

Realidad Empírica

Lo social en el arte es su movimiento inmanente contra la sociedad, no su toma de posición manifiesta. Su gesto histórico expelle a la realidad empírica, a la que las obras de arte pertenecen en tanto que cosas. Si se puede atribuir a las obras de arte una función social, es su falta de función. Las obras de arte encarnan negativamente mediante su diferencia respecto de la realidad embrujada un estado en el que lo existente ocupa el lugar correcto, su propio lugar. Su encantamiento es desencantamiento. La esencia social de las obras de arte necesita la reflexión doble sobre su ser-para-sí y sus relaciones con la sociedad. Su carácter doble es manifiesto en todas sus apariciones, pues cambian y se contradicen a sí mismas [TE, p. 372].

Sentido

La experiencia estética cristaliza en la obra particular. Sin embargo, no se puede aislar a ninguna obra, ya que ninguna es independiente de la continuidad de la consciencia experimentadora. Lo puntual y atomístico va contra esta continuidad, como contra cualquier otra: en la relación con las obras de arte en tanto que monadas tiene que entrar la fuerza almacenada de lo que ya se ha formado en la consciencia estética más allá de la obra individual. Éste es el sentido racional del concepto de comprensión artística. La continuidad de la experiencia estética está matizada por todas las otras experiencias y por todo el saber del experimentador; por supuesto, la experiencia estética sólo se confirma y corrige en la confrontación con el fenómeno [TE, p. 429].

El principio estético de la forma es en sí, mediante la síntesis de lo formado, el establecimiento de sentido incluso donde el sentido se rechaza como contenido. En esta medida, el arte es teología, al margen de lo que quiera y diga; su pretensión de verdad y su afinidad con lo falso son lo mismo [TE, p. 432].

Variedad del conocimiento/ Invención creativa

La totalidad estética es la antítesis de la totalidad falsa. Si el arte, como dice Valery, no quiere deberse a nadie más que a sí mismo, es porque quiere convertirse en símbolo de un « en si» de lo no dominado ni manchado. El arte es el espíritu que se niega en virtud de la constitución de su reino propio [**TE** pág. 394].

Fig. Nº 20

La fuerza de producción estética es la misma que la del trabajo útil y tiene en sí la misma teleología; y lo que podemos llamar relaciones estéticas de producción, todo aquello en lo que se hallan encuadradas las fuerzas productivas sobre lo que trabajan, no son sino sedimentos o huellas de los niveles sociales de las fuerzas de producción^[1] [...] El doble carácter del arte como autónomo y como “fait” social^[2] están en comunicación sin abandonar la zona de su autonomía **TE:** pág. 26

Fig. Nº 21

Glosario II

Ciencias del Arte

Sagrada Lógica

Ética

Invención Creativa (según Paul Valery)

Qué es la filosofía J. M. Briceño Guerrero

El pensamiento científico, que consiste en dividir la realidad llamada exterior en campos bien delimitados para estudiarlos de acuerdo con un método preciso, sobre supuestos aceptados e indiscutidos, persiguiendo un saber sistemático con posibilidad de plena realización,– el pensamiento científico es una derivación y degradación del pensamiento filosófico y sólo puede surgir y desarrollarse sobre bases puestas por la filosofía.

Fig. Nº 23

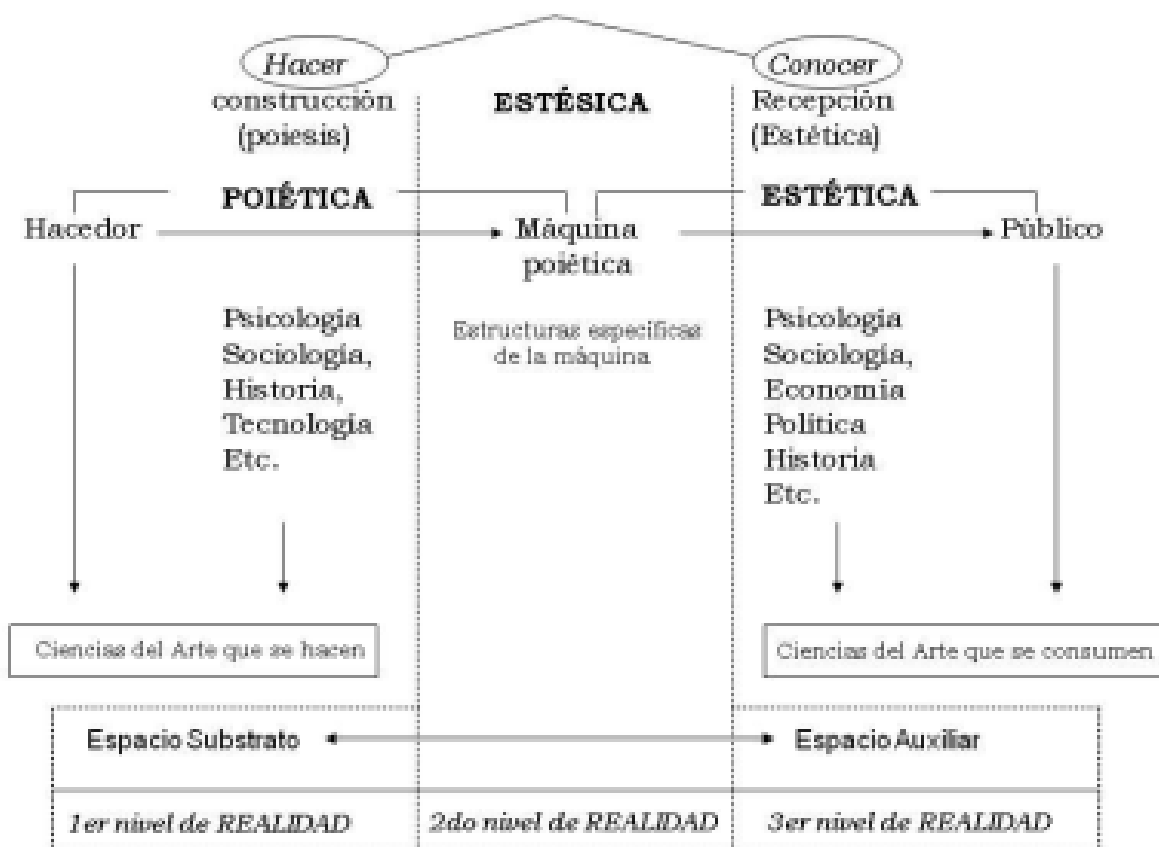


Fig. N° 24

Las determinaciones formales siempre han sido sólo momentos, inseparables de los momentos múltiples de contenido; nunca han valido inmediatamente en sí, sino sólo en relación con lo formado. Son paradigmas de la dialéctica [**TE**: pág. 398].

Principio de Antagonismo y Lógica de la Energía o
Lógica dinámica del contradictorio
Stéphane Lupasco

A todo fenómeno, elemento o evento lógico de cualquier índole, y por consiguiente, al juicio que lo piensa, a la proposición que lo expresa, al signo que lo simboliza: (e), por ejemplo, se le habrá de asociar, estructural y funcionalmente, un **anti-fenómeno**, **anti-elemento** o **anti-evento lógico** y por consiguiente, un signo de contradicción: no-e o (\bar{e}); de tal manera que (e) o (\bar{e}) no podrá más que padecer la **potencialización** (P) de la **actualización** (A) de (\bar{e}) o (e); la **actualización** de uno de los dos términos no implicará jamás la desaparición del otro; un elemento actualizado no podrá bastarse a sí mismo — con la intención de lograr una independencia y por consiguiente una no-contradicción rigurosa

Fig. Nº 26

Principio de Antagonismo y Lógica de la Energía o
Lógica dinámica del contradictorio
Stéphane Lupasco

Para que un acontecimiento cualquiera ocurra en un momento y lugar cualquiera del universo es preciso que una energía, que en un dinamismo pueda pasar de un cierto estado e potencialización a un cierto estado de actualización; sin esto, en un estado rigurosamente actual o actualizado, no se podría siquiera hablar de energía, de dinamismo, todo sería estático, igual desde siempre y para siempre

Fig. Nº 27

La unidad que las obras de arte obtienen de este modo las pone en analogía con la lógica de la experiencia, aunque sus procedimientos, sus elementos y las relaciones entre ellos se alejen de los de la experiencia [**TE**: pág.198].

Fig. Nº 28

[...] Solo comprende una obra de arte quien la comprende como compleción de la verdad. Esta compleción afecta inevitablemente su relación con la falsedad, la propia y la de fuera; cualquier otro juicio sobre las obras de arte es contingente. De este modo las obras de arte reclaman una relación adecuada consigo mismas [TE: pág. 363]

Al incrementarse la logicidad de las obras de arte y volverse sus pretensiones cada vez más literales (hasta la parodia en obras totalmente determinadas, deducidas de un material mínimo), queda al descubierto la ficción de la logicidad”. Lo que hoy parece absurdo es la función negativa de la lógica como tal. Se hace pagar al arte el que no de conclusiones sin concepto ni juicio [**TE**: pág. 199].