

LA PARADOJA DE TESEO EN LA IDENTIDAD ARTÍSTICA. INTERFAZ VISUAL EN EL SUBJETIVISMO

Javier Domínguez Muñino
Universidad de Sevilla

RESUMEN

Existe una cuestión filosófica que ha venido planteándose desde la Antigüedad, y en cuyo abordaje han invertido tiempo de reflexión diversos autores. Actualmente, la presencia de la Paradoja de Teseo en la encrucijada con el Arte Contemporáneo vuelve a estar vigente. Hoy nos hallamos ante formas y conceptos visuales que han inaugurado esquemas artísticos antes desconocidos, y abren hacia el público un debate interno y externo sobre la idea de «arte» en soportes distintos a los tradicionales. Nuevas prácticas artísticas, como el Net Art, introducen cuestiones pendientes como el arte amateur, el espectador desinformado y la falta de convenciones definitorias. Esto deriva en la desconfianza ante sensaciones que no avistan la institucionalización del arte como una categoría clásicamente convencional. Ante los factores semánticos e intersubjetivos, es importante la reflexión sobre el panorama estético que hoy presenciamos, para crear un espacio de debate resoluble que nos salve del desinterés del espectador.

PALABRAS CLAVES: metafísica, contemporaneidad, transmaterialización, interfaz, identidad.

ABSTRACT

«The teseo's paradox in the artistic identity. visual interface in the subjectivity». There is a philosophical issue which has been around since Classical Times, and much time has been spent on its consideration by different authors. Once again, the presence of the Paradox of Theseus at the crossroads with Contemporary Art appears to be valid in current times. Today we find ourselves facing visual forms and concepts which have unveiled previously unknown artistic perceptions, and an internal and external debate is opened up to the public on the idea of «art» in different media than the traditional forms. New artistic practices, such as Net Art, introduce unresolved issues such as amateur art, the uninformed spectator and the lack of defining conventions. This results in suspicion of sensations which do not consider the institutionalisation of art to be a classically conventional category. In the face of semantic and inter-subjective factors, it is important that we reflect on the aesthetic panorama that we are witnessing, in order to create a space for productive debate which overcomes the spectators' lack of interest.

KEY WORD: metaphysics, contemporaneousness, transmaterialization, interface, identity.

El historiador Plutarco, y antiguo sacerdote del Oráculo de Delfos, había estudiado Retórica hacia el siglo I de nuestra era, y vino a plasmar en su obra *Vidas paralelas* analogías del carácter humano en la sociedad grecolatina. En esta serie de biografías —compendio de una visión moral de los personajes—, hallamos el texto acerca de Teseo, donde narra un episodio que elevó sus líneas, con el tiempo, a la categoría de leyenda magistral, cuyas posteriores lecturas han nutrido un debate filosófico.

El ensayista, natural de Beocia —la tierra de Píndaro—, detalla el regreso de Teseo desde Creta, lugar donde el mítico rey de Atenas había vencido al Minotauro en el laberinto. Tras su viaje, el pueblo heleno homenajea al héroe situando su barco de treinta remos encima de una colina. Contemplado igual que un monumento, el navío fue sometido a un proceso de restauración para conservarlo, idéntico a sus días de hazaña, hasta la edad de Demetrio Falereo (1). Cuando a la nave se iban pudriendo las tablas, éstas se reemplazaban por nuevas tablas semejantes, y el pueblo discutía acerca de su originalidad.

El objeto de fetiche, el símbolo fielmente mantenido, parecía encumbrar la reliquia a lo eterno. Mas su identidad, en relación a su originalidad, empezaba a ser cuestionada fuertemente, abriendo un debate al pueblo, y siendo después acogido por distintos filósofos.

Heráclito nos ilustró con su bien conocido símil del afluente cuya agua, sometida a la corriente, nunca es la misma al cruzarlo el hombre.

Aristóteles defendió la convivencia de distintas causas, o propiedades, que fundamentaban la identidad de un objeto. Aplicado al ejemplo presocrático, cierto era que la causa material del río no cesaba en su paso. El agua no se detiene jamás. Pero los conceptos del río relativos a su cauce —no a su caudal—, a su forma, a su destino y fin, no cambian nunca. Éste siempre exhibe el mismo trayecto y desemboca en el mismo mar. Su función parece intacta, y así lo corroboran las causas formal y final.

Cuando el pensador empirista John Locke abordaba el mismo asunto con su recosido calcetín, igual que el carro de Nagasena, volvía a asumir el mismo debate metafísico: ¿dónde se halla realmente la identidad de las cosas, en su materia física o en su idea transmaterial? Las ideas se componen de aspectos fundamentales en la semántica natural de los hechos: concepto, función y símbolo. Éstos son los vértices que compusieron el triangular contexto en que se valoraba el barco de Teseo. La idea que representaba superó al material, del que estaba fabricado, en las conciencias de muchos.

El concepto de transmaterial, que no inmaterial, lo introduzco porque es importante para asumir el sentido realmente metafísico que adopta la idea valorada como símbolo o fetiche; un concepto representativo de algo que puede materializarse tantas veces como la intención volitiva se empeña. Es la consideración del pensante-factor lo que determina la naturaleza o sustancia de un pensamiento. Si el pensante-factor resulta comunitario, nos hallamos ante un concepto compartido por una sociedad que consensúa así una idea, quedando inauguralmente registrado lo que aquí denominaré «patrimonio inmaterial», que es, en efecto, «transmaterial», porque goza de supremacía sobre la causa física. No se aísla en lo etéreo; tan sólo se

gesta y permanece gracias a una serie de interfaces o conexiones físicas entre sus distintas materializaciones contextualizadas.

Viajemos, tras lo expuesto, al momento presente y observemos cómo asistimos a una cultura remendada gracias a tanto reciclaje visual. Desde el punto de vista meramente industrial y tecnológico, basta apreciar el panorama en las ciencias de nuevos materiales para entender ese concepto de «reciclaje». La idea de hogar permanece en su definición teórica, y en cambio la praxis sacude con fuerza y vigor ante la estampa de últimas tendencias arquitectónicas y decorativas. Igual sucede con los electrodomésticos, los muebles y los accesorios.

Antes eran ciudadelas sitiadas, y hoy predominan rascacielos de acero que se ayudan de la inteligencia informática y logren la autonomía en sus servicios. Pero el concepto de cercamiento, de convivencia definida por un espacio delimitado, y de cierta autosuficiencia dentro de sus límites, continúa proyectándose transmaterializado en otros soportes. Esto no sucede porque la mente humana cabalga en un estrecho campo, ni le falten aptitudes innovadoras, sino porque la herencia del patrimonio inmaterial se recibe igual que una herencia genética. El patrimonio de las ideas y los conceptos es muy poderoso, y sirve a numerosas convenciones que al tiempo se encargan de clasificar y valorar lo ocurrido. En la cultura visual, el sistema no parece ser muy diferente.

La Historia del Arte —materia especialmente valorativa en el flujo del tiempo— nos remite a convenciones modulares que clasifican, definen y explican unos hechos visuales identificados. De este modo genera una cadena, sutilmente invisible, de conexiones físicas entre las imágenes creadas en los distintos momentos. Cada interfaz resulta la gestión de emitir y recibir una información visual que permite continuar dicha cadena de identidades. Esto sucede gracias a que vivimos en un mundo inextricablemente corpóreo, y los conceptos son susceptibles de poder transmaterializarse.

Pero un sistema de estas características deja fácilmente filtrar cuestiones filosóficas que hoy no han muerto, como aquella referida al barco del mítico rey. Se trata del problema de la identidad artística en el actual contexto contemporáneo. Y es que, ¿acaso se ha descanonizado tanto al arte que éste ha quedado huérfano de su identidad original, o tan sólo ha quedado huérfano de unas viejas tablas que hoy son reemplazadas por nuevos materiales? Vivimos el momento exacto para estudiar esta problemática que parte desde dimensiones verdaderamente metafísicas.

Un importante sector de opinión mantiene que esta descatalogación contribuye a la desaparición del arte como una categoría semántica precisamente definida y, en consecuencia, como una identidad metafísica propia, para caer en la gratuidad. En otro sentido, también se ha interpretado como la oportunidad que el devenir evolutivo nos trajo para afrontar nuevos problemas que antes eran inexistentes. El hecho de que ahora debamos comportar preguntas que antes no eran precisas, no se traduce necesariamente como un retroceso, sino como un avance hacia las heterodoxias naturales del tiempo vivo. El fenómeno artístico contemporáneo, realizado hoy —en su ámbito plástico y visual—, nos demanda filosóficamente nuevos retos.

¿Realmente el arte contemporáneo es un objeto o producto antropológico transmaterializado; o en cambio, carece de una interfaz visual que legitime su con-



tinuidad semántica? Parece que esta vez las tablas del barco se han dispuesto de un modo muy distinto, generando unos esquemas «irreconocibles» en la memoria del patrimonio inmaterial. A veces, unidos a nuevas tecnologías emergentes. Un ejemplo de esto son las prácticas artísticas como el Net Art o el Arte Electrónico.

No es que el arte sea un fenómeno díscolo en su naturaleza; es que nunca existió la orden que algunos presumen debiere obedecer. La Real Academia Española lo define en 2001 como «virtud, disposición y habilidad para hacer algo» (acepción primera que entiendo genérica) y «manifestación de la actividad humana mediante la cual se expresa una visión personal y desinteresada que interpreta lo real o imaginado con recursos plásticos, lingüísticos o sonoros» (acepción segunda que entiendo específica). Es decir, lo identifica en síntesis con la «comunicación representativa» que reúne las condiciones interna del subjetivismo y externa de la libertad de expresión. La referencia a la causa material se ciñe en aludir a materiales que sean formalmente manipulables, auditivos o lingüísticos.

Quizás, el mayor vacío que muchos apreciemos en la definición académica, es el de la intervención exclusivamente intelectual de objetos materiales que en ningún caso llegan a ser manipulados en su dimensión física. Esto que un sector de opinión considera perteneciente al campo, no del Arte, sino de la Filosofía.

Pero el intervencionismo intelectual, fracción ineludible de la condición interna del subjetivismo, supone una dimensión filosófica del arte posible, ya que Filosofía no apela exclusivamente a una materia autónoma e independiente, sino al matriarcado natural que poseen todas las disposiciones y disciplinas intelectuales del hombre: ciencias físicas, naturales, sociales o humanísticas, y también la expresión artística en cualesquiera de sus campos, liberada de la necesidad de acciones materiales sobre la materia, en la conquista de acciones intelectuales sobre la materia en escena, como otro modo de arte posible. En esta línea, señalaba Sarah Kofman que, por ejemplo, la escritura artística eleva la lectura a la categoría de un arte (2), e igual lo artístico fecunda un revestimiento puramente literario o verbal, en cuyo verbo intencionado se esconde la lectura de una mirada honda que aprecia lo inspirador de un objeto para divagar en torno a él y escenificarlo.

No olvidemos, del mismo modo, el hecho de escenificar o poetizar la filosofía, tal y como defendió Wittgenstein (3).

Volviendo a recuperar la idea de una «comunicación representativa» que se gesta en el subjetivismo, y se proyecta divergiendo, debemos reconocer el panorama a veces desolador en que a cierto arte contemporáneo le faltan antenas receptoras. ¿Qué sucede si un mensaje emitido no apostilla recepción ni juicio? Sin intérprete, la transmisión textual que entraña una obra queda incompleta. Nos hallamos ante un arte perdido en el desfase de los flujos dialogantes. Esto puede responder a diversas causas. Entre ellas, el analfabetismo visual que los sujetos portan como un público desinformado; o la falta de un convencionalismo, todavía por establecer en la medida en que la producción visual repose un tiempo hasta quedar definida bajo el instrumento de relacionar los distintos paradigmas.

Mas sin ese paradigma que invoca al registro semántico de las cosas, el espectador novel desconfiaba de sus sensaciones, y lleno de estupor e incertidumbre aclama, a la contra de visionarios, la venida de la argumentación que le proteja ante



los estímulos desnudos que el Arte Contemporáneo eriza. La inseguridad ante el «lenguaje asemántico» viene a preconizar que el hombre necesita, no dictados, sino interfaces en que pueda recuperar la identidad aprendida para ampliar su experiencia de hoy sobre la misma. En este sentido, la *Fuente* de Duchamp —de 1917— o la *Mierda de Artista* de Manzoni —de 1961— no cuestionan el arte, sino la institucionalización o categorización de éste, la transmaterialización de su identidad a nuestros días, y el futuro del patrimonio semántico. Esto sucede en mitad de la encrucijada filosófica que a teóricos, productores y receptores del arte compete, frente a la resolución de la siempre vigente Paradoja de Teseo.

La interfaz es un concepto académicamente vinculado a las ciencias informáticas, que describe la conexión física y funcional entre dos términos independientes. No obstante, el rango polifacético de esta idea ha contribuido a su próxima ampliación semántica en que se habla también de «conexión lógica», así como se extiende la palabra al ámbito general, introduciendo la idea de «frontera».

La interfaz visual es un fenómeno transcrónico, que se desplaza a través del tiempo convertido en su medio físico. Supone un preciado paradigma de interacción en distintas fases del tiempo, en que el patrimonio inmaterial de los convencionalismos históricos reconoce un proceso de relación. Por ejemplo, puede hablarse de relación transcrónica entre el mundo del canon griego, el Renacimiento y su tercer nacimiento o interpretación modélica que supuso el siglo XVIII con toda la producción neoclásica. Similar resulta la relación procesal, lógica y evolutiva entre el Barroco y el Rococó —estadio avanzado del anterior—.

El doctor Juan Martín Prada, de la Universidad de Cádiz, nos habla igualmente de «interfaz informativo» entre la obra artística, el mundo o contexto social en que se desarrolla y proyecta, y el momento presente en que se valora con espíritu retrospectivo. De este modo, se genera un nuevo enfoque de la obra de arte, no ciñéndola a la psicología individual o social que la produjo en su momento (4). Ello nos demuestra que, en efecto, el discurso semántico sobre la identidad artística (así como en toda cuestión identitaria) permanece vivo y pulsante.

Los momentos históricos son angulares, y suponen el desarrollo convergente que los vértices puntuales (los cánones o convenciones estéticas) despliegan hacia nosotros. Pero esta conexión lógica no se presta únicamente al conocimiento del pasado, sino también al reconocimiento del pasado en los modelos presentes. Esto no significa que los contenidos se asemejen, sino que esquemas e intenciones epistemológicas buscan un patrón común para marcar el territorio artístico e identificarlo convencionalmente en categorías institucionalizadas. La consideración implica crítica, y ésta demanda tipificación.

Alfred Korzybski (1879-1950) estudió el problema de la identidad y su identificación, acuñando su célebre metáfora del mapa que puede poseer una estructura no semejante al territorio. El pensador polaco, gran influyente en la Teoría alemana de la Gestalt, aborda así la pugna identificativa.

La percepción visual se somete a la estructura del propio sistema nervioso. A nadie escapa el científico adagio de que no vemos con los ojos, sino con el cerebro. Esta teoría neurofisiológica de la Percepción Visual comprende la información visual como un fenómeno traducido y adaptado a nuestra propia fisiología evoluti-



va. Tal consideración vuelve a recuperar la distinción kantiana entre el objeto en sí (*nóumeno*) y el objeto percibido (*fenómeno*). El color es un clásico ejemplo de ello; mientras que el naranja y el violeta son para el hombre sensaciones producidas por el estímulo de longitudes de onda de 600 y 440 nanómetros, éstos son en sí mismos espectros atómicos compuestos por ondas electromagnéticas —radiación de energía, al fin y al cabo, que como toda energía proviene de la fusión de partículas de materia y antipartículas de antimateria—.

Pero a este filtro fisiológico, Korzybski añade en su Teoría de la Semántica General otra barrera significativa, la estructura del propio lenguaje o, contemplado con otra voluntad, del común lenguaje. Clasificando tres niveles en su esquema de lo real, distinguió el objeto exterior (como los átomos), el fenómeno u objeto percibido, y el código lingüístico de identificación (las palabras). Mediante este mecanismo del «Diferencial Estructural Semántico» (5), se explica la abstracción mental adaptativa de elementos y caracteres que configuran la naturaleza, y se plantean soluciones descriptivas para las alucinaciones (percepciones que se gestan en las palabras sin llegar a ser ni haber sido objetos ni fenómenos) y las influencias condicionadas o mediatizadas (percepciones que, sin estar gestadas en las palabras, se ven radicalmente afectadas por éstas).

Se aprecia en lo ya manifiesto, una especie de sistema interactivo que persigue en la metafísica del arte un cuerpo casi fractal, donde el criterio genérico flote en la mar de multitud de singularidades. Pero el aspecto de un concepto metafísico no puede huir del cambio ni la fluctuación. La prueba de estos deseos convencionalistas estriba en la «experiencia estética social» de que nos habla el autor peruano Joffré Lucero, quien apunta que *las evidencias de las experiencias estéticas reproducen, en el juego de su comunicación, las tipificaciones y estereotipos propios de cada sociedad* (6). A esto, el autor denomina «conocimiento intersubjetivo» de identificaciones artísticas.

En la medida de lo posible, la contemporaneidad deja una huella eclipsante de modelos canónicos para dejar paso a una libertad expresiva que debe, ahora, vencerse ella misma en su propagación pública. De ahí que en ciertos círculos se reclame una «libertad liberada», conforme los nuevos retos de un contexto biopolítico (donde imperan la estética empresarial y el fetichismo comercial), cedan hueco a las prácticas artísticas singulares.

La institucionalización del nuevo arte posible bajo el signo del diálogo creativo debe mantener la defensa de los reflejos subjetivos dentro del marco intersubjetivo en que las experiencias estéticas cohabitan. Toda idiosincrasia artística se verá sometida, en el proceso transcrónico de convivencia social, a dicha experiencia estética colectiva. Un espacio donde las interfaces no sólo conectan convencionalismos temporales, sino también intersubjetividades coetáneas.

Sobre la base de estos principios teóricos, parte el viaje indagador hacia un nuevo concepto constructor de la identidad artística.

Realmente, la identidad del arte es siempre una intermediación de voces emergentes que cumplen la natural función de interactuar y dialogar experiencias compartidas. Podemos afirmar que la identidad procede, inevitablemente, de una relación de fases, tiempos, discursos. Basándonos en la idea de discurso que defien-



de Foucault (7), concluimos que todo discurso humano sobre la cuestión identitaria es una construcción cultural compartida, cuyas experiencias previas la forjan y cuyas experiencias posteriores la transforman.

Actualmente, la experiencia nos habla en general de cierta crisis semántica en el reconocimiento identitario. En la próxima bienal de Sao Paulo (Brasil), la iniciativa de Ivo Mesquita acerca de un necesario paréntesis reflexivo, sugiere y evidencia dicha crisis de identidad.

La solución comienza por un necesario examen que preconizamos fundamental. La problemática identitaria comienza a resolverse en la propia acción de diseccionar todas las esferas, ámbitos o aspectos que un fenómeno complejo —el artístico— nos depara y exhibe.

En esta línea, anterior a la situación actual, Weitz (8) nos propuso comenzar por distinguir entre una concepción genérica del arte (lo que denominaremos «abstracción semántica») y una subconcepción vinculada a las formas de representación o materialización del arte (lo que denominaremos «concreción semántica»).

No obstante, las principales dificultades que se han encontrado para la construcción identitaria acerca del arte, han sido semántica, antropológica, estética, económica, política, sociológica, psicológica o subjetiva y, especialmente, material; elemento que nos sitúa en cómo un proceso transcrónico (de natural evolución) puede verse afectado por la propia condición o cualidad material.

En este sentido, es muy importante cumplir el anterior proceso diferenciador expuesto: la cualidad material tenderá a ramificar las subconcepciones concretizadas de «arte», y cada vez más, justificado en la descanonización sucedida, podrá hablarse de géneros artísticos claramente diferenciados en su cualidad material, y relacionados bajo el nexo subjetivo de la intencionalidad comunicativa recaída en un género, material o soporte concreto.

Pero una vez señaladas las ideas ya expuestas, hemos de advertir que la resolución al problema identitario del fenómeno artístico no puede quedarse en la mera distinción de dos transferencias: la transferencia subjetiva o intencional, y la transferencia objetiva o material. Esto nos devolvería al sistema dicotómico típico de un pensamiento esquizofrénico y, en definitiva, unidireccional.

Realmente, la detección de la identidad artística comienza por su reclamo al pensamiento desnudo de concretizar condiciones materiales. Precisamente, a propósito de esta idea, el vacío semántico académico que citamos es un vacío crucial para recomponer las piezas del intelecto humano, en cuya actividad se descubre el arte como una facción expresiva caracterizada por el uso de la materia, aunque no definida por el uso de la materia.

Por ello, concluimos defender la opción de una solución identitaria transversal necesariamente, porque en nuestro actual enfoque constructorista no podríamos comportar discursos que eludieran el propio comportamiento polifacético de la realidad.

El fenómeno artístico no se aloja en un ámbito semántico determinado, sino que, parecido a un cuanto que escapa a su fijación según el Principio de Incertidumbre de Heisenberg, atraviesa distintos ámbitos que lo promueven y desarrollan. La transversalidad del fenómeno artístico radica en su conexión o interfaz



lógica con otros discursos y contenidos intelectuales, como tal actividad intelectual que es. En este sentido, podremos reconocer la dimensión artística de una obra, no sólo por su presencia estética o recepción visual, y tampoco por su comprensión mensajística, sino porque ésta atraviesa distintos territorios para iniciarse en la filosofía que la inspira e impulsa, codificarse en el lenguaje o medio que la transmite, y revertir su idea (incluido el deseo de ausencia de idea) en producto ligado a un proceso, imposible de aislar, y desprendido de una actividad que el intelecto humano trabaja en condiciones muy alejadas de la gratuidad. Es, quizás, el coste de este proceso, lo que reconoce en un fenómeno artístico su identidad como tal.

Un ejemplo se halla en la propia naturaleza que, a escalas nanométricas, nos ofrece paisajes potenciales (capaces de producir un efecto). Y es, precisamente, en el momento de su registro, de su captación con un microscopio electrónico capaz de sondearla, cuando deja de ser mera naturaleza para convertirse en nanoarte, porque este nuevo valor aparecido o añadido radica en la intervención que, al margen del uso de materiales intermediarios, se trata profundamente de una intervención intelectual; de la intención con que decidimos tratar el fenómeno escogido.

BIBLIOGRAFÍA

- (1) PLUTARCO. «Vidas paralelas». Tomo I, «Teseo», capítulo XXIII. Editorial Alianza, Madrid, 1998.
- (2) CASTRILLO MIRAT, D. «Así hablaba Zaratustra. Introducción». Editorial Edaf, Madrid, 1985, p. 33.
- (3) SILÉN, I. «Nietzsche: O el sentido del resentimiento». A Parte Rei, Madrid, número 8, junio de 2000.
- (4) MARTÍN PRADA, J. «Arte 2.0. Nuevas prácticas artísticas y nuevos modelos de experiencia estética». X Jornadas de Arte Contemporáneo: Análisis y reflexión, Fundación Aparejadores, Sevilla, del 23 al 25 de octubre de 2007.
- (5) KORZYBSKI, A. «Ciencia y sensatez: Una introducción a los sistemas no aristotélicos y a la semántica general». Instituto de la Semántica General, 1994, 5ª edición.
- (6) JOFFRÉ LUCERO, J. «Apuntes para una interacción de la experiencia estética desde su carácter postmoderno». Revista Dispersión, Instituto Psicología y Desarrollo, Lima, año II, número 6, diciembre de 2005.
- (7) FOUCAULT, M. «El Orden del Discurso». Tusquets, Barcelona, 1970.
- (8) WEITZ, M. «The Role of Theory in Aesthetics». Journal of Aesthetics and Art Criticism, 1956, pp. 27-35.

