

LA NATURALEZA HUMANA INTERPELADA

ARTE Y TECNOLOGÍA EN LAS DISCUSIONES

BIOPOLÍTICAS CONTEMPORÁNEAS

Gabriela D’Odorico
mgdodorico@yahoo.com.ar

Laura Galazzi
laugalazzi@gmail.com

Guadalupe Lucero
guadalupe.lucero@gmail.com

Juan Nesprías
juannesprias@yahoo.com.ar

Universidad Nacional de las Artes
Universidad de Buenos Aires

Resumen

El grado de consolidación que presenta la actual formación tecnocapitalista admite una interpretación biopolítica congruente con las clases de Foucault (1978-1979) editadas como *Naissance de la biopolitique* (2007). Esta investigación problematiza los supuestos acerca de lo humano, usualmente tomados como datos científicos atribuibles a la naturaleza, que operan en la gestión y la intervención política contemporánea. Para ello, nuestra reflexión se *sitúa* en los umbrales del arte, la filosofía y la tecnología, zonas de indistinción surgidas en recientes experiencias de la biotecnología, la biopolítica el *bio-art* o el *eco-art*. Desde esos umbrales interpelamos la noción moderna de “naturaleza humana”, tanto en la genealogía de su producción como en la lógica de su funcionamiento, para descubrirla como un dispositivo biopolítico clave en el gobierno de las pobla-

ciones. Desde el abordaje que proponemos, desde nuestra *situación* reflexiva, surgen dos líneas de investigación interconectadas: preguntar por el sentido de la enseñanza de la filosofía en la actual formación artística y, a la vez, precisar el modo en que la filosofía contemporánea interactúa con algunas experiencias artísticas recientes.

**Naturaleza humana, Biopolítica, bio-art,
Biotecnología, Enseñanza de la filosofía**

CONSIDERACIONES PRELIMINARES

Esta presentación se enmarca el proyecto ACyT “La naturaleza humana interpelada. Encuentros entre filosofía, arte y tecnología en las discusiones biopolíticas contemporáneas” (DAM-UNA, cód. 34-0217, 2013-2014). El espacio del proyecto nos permitió poner en común una serie de preocupaciones vinculadas al arte contemporáneo y a la práctica de la enseñanza de la filosofía cuando los involucrados son artistas. Esa *situación* reflexiva nos llevó a escribir juntos, motivados por la convicción de que la producción de saberes debe exceder las sendas administrativas, prefiguradas, que conducen a la justificación de los funcionamientos con los que habitamos el estado de las cosas. Así nos propusimos aportar algunas herramientas teóricas que, desde la reflexión filosófica, permitan comprender que los actuales desarrollos tecnocientíficos vienen implicando de una manera inédita la subjetividad y, con ello, el pensamiento y las intervenciones producidas en el campo artístico.

Para ello nuestro trabajo se ubica en la actual confluencia entre el arte, la filosofía y la tecnología, ya que en esa intersección se produce una zona de indistinción -umbral, lugar de pasaje- manifiesta, especialmente, en los proyectos tecnocapitalistas provenientes de la bio-

tecnología, la biopolítica o el *bio-art*. Desde ese umbral interpelamos la noción moderna de “naturaleza humana”, tanto en la genealogía de su producción como en la lógica de su funcionamiento, para descubrirla como un dispositivo biopolítico clave en el gobierno de las poblaciones. Nuestra *situación* reflexiva nos permitió trazar, para esta ocasión, dos vías de pensamiento interconectadas. Porque por un lado nos preguntamos por el sentido de la enseñanza de la filosofía en la actual formación artística mientras que por el otro, en paralelo, tratamos de precisar el modo en que la filosofía contemporánea interactúa con algunas experiencias tecnológicas que ponen en tela de juicio los límites entre arte, ciencia y política.

CUERPO, EXPERIENCIA Y SENSIBILIDAD TECNOLOGIZADAS

El grado de consolidación que presenta la actual formación tecnocapitalista admite una interpretación biopolítica congruente con las clases de Foucault (1978-1979) editadas como *Naissance de la biopolitique* (2007). Recientes reelaboraciones sobre la noción de biopolítica, desde perspectivas diferentes, se orientan progresivamente a estudiar la incidencia de la tecnología sobre la vida poniendo a la vista la discusión acerca del estatuto de lo humano (Negri, 2007: 93-139, Agamben, 2013; Esposito, 2011; Virno, 2005; Lazaratto, 2012). A su vez esas discusiones se ven activadas por algunas prácticas como las que desarrolla la biotecnología con sus intervenciones sobre la vida y los cuerpos o la elaboración de obras de arte a partir de material viviente, muchas veces realizadas en los mismos espacios de investigación y experimentación científica. Algunos de los ejemplos artísticos que podemos señalar especialmente son el *bio-art*, el arte genético y el arte transgénico que crean en laboratorios científicos interviniendo material biológico o el *environ-*

nement art que trabaja a partir del entorno viviente natural¹. Se pueden sumar otras expresiones, aunque desde una posición crítica, como el *low tech* o arte con baja tecnología, el *eco-art* que trabaja artísticamente a partir del daño ambiental o el *glitch art* que concibe el error digital como material estético. Si bien estas manifestaciones no están respaldadas en grandes colectivos artísticos, ni tienen masividad en su producción, sin embargo logran buena difusión de sus obra en espacios virtuales como sitios *web* o redes sociales. Esa difusión, en algunos casos, se imbrica con la exaltación del avance científico o con modalidades de resistencia artística al daño tecnológico o con intervenciones artístico-políticas.

La mayoría de estas obras provocan múltiples discusiones éticas y políticas alrededor de la libertad humana de modificar el código genético de animales y vegetales con fines estéticos, utilizar cadáveres para ser expuestos artísticamente o manipular médicamente el propio cuerpo poniendo en riesgo la vida. En estas obras se juega artísticamente con los procedimientos por medio de los cuales la naturaleza puede ser reinventada por la ciencia. De esta manera, estas tendencias artísticas, también, parecen convertirse en espacios de experimentación científica a los que no alcanzan los límites éticos que rigen en el ámbito de los laboratorios.

Por otro lado muchos movimientos políticos actuales, críticos del tecnocapitalismo, han ido adoptando progresivamente algunas de estas herramientas y conceptos que ya están hibridadas con el propio trabajo del arte².

En todos los casos estamos ante fenómenos que no dejan de señalar la problemática a la que conduce el actual desarrollo de la inves-

1 Son significativos los trabajos con tejido y la manipulación genética. Los textos son también manifiestos políticos y artísticos para la intervención. Cf. Kac (2005), Gessert (2010); Catts, Zurr (2008).

2 La mayoría de los ejemplos se originan las manifestaciones antiglobales en diferentes lugares del planeta pero luego pasan a ser incorporados en movimientos de carácter local. Lazzarato (2008: 101-120)

tigación y la intervención de la biotecnología en la vida cotidiana. En este sentido se advierten umbrales, zonas de pasaje, donde se vuelven indistinguibles los desarrollos tecnológicos, el arte y la filosofía en lo que concierne, fundamentalmente, a sus dimensiones ética y estética.

Creemos que las experiencias de hibridación entre arte, tecnología y política interpelan de una manera inédita la concepción moderna de “naturaleza humana” que opera como un supuesto en nuestras prácticas de intervención docente, artística o profesional.

La continuidad material entre un entorno cada vez más tecnologizado y una percepción intervenida para su adaptación a la tecnología muestra que la interioridad humana, mientras se produce a sí misma, crea un mundo que funciona automáticamente y se reproduce cada vez con mayor autonomía. Este fenómeno no parece ser sólo una idea estética que desde hace años la literatura o el cine vienen mostrando con interesantes precisiones sino, más aun, es una hipótesis de especial interés para la filosofía contemporánea.

De esta manera la interrogación sobre la “naturaleza humana” como concepto fundante de la modernidad obliga necesariamente a revisar una serie de nociones asociadas a ella y de especial importancia para el campo del arte tales como son la *vida*, el *cuerpo*, la *experiencia* o la *sensibilidad* entre otras. Se trata de una revisión que, debido a la problemática y las condiciones a las que nos venimos refiriendo, requiere de un abordaje multívoco, en principio multidisciplinar.

Este estado de la situación nos llevó a interrogarnos especialmente sobre el sentido de la enseñanza de la filosofía para la formación artística, sobre la manera en que nuestra práctica irrumpe en ese campo. Esa pregunta implica construir un espacio en el que la filosofía pueda pensar con el arte, más precisamente, un espacio para filosofar con artistas.

Entendemos que la enseñanza de la filosofía para la formación artística se convierte hoy en uno de esos espacios en el que es posible propiciar una discusión y desarrollar una práctica que pueda estar a la altura de pensar el alcance de las transformaciones a las que nos venimos refiriendo.

LA DEMANDA HUMANISTA HACIA EL ARTE Y A LA FILOSOFÍA

Frente a los problemas que plantea el desarrollo científico hay reacciones de diverso origen que reclaman intervenciones hacia la humanización frente a la tecnologización de la vida. El blanco de esos reclamos pasa a ser el campo de las humanidades pero, en particular, el arte y la filosofía. De esta manera los lugares de formación artística y la enseñanza de la filosofía se ven particularmente interpelados por la búsqueda de respuestas humanistas y orientadoras que puedan contrabalancear las inéditas transformaciones tecnológicas que venimos describiendo.

Pero cabe preguntarnos el significado de esa demanda acerca de lo humano, muchas veces interpretada como una necesidad de “refuncionalizar” el arte y la enseñanza de la filosofía, de compatibilizarlos con el desarrollo tecnocientífico o de ponerlos a la cabeza de un proyecto de humanización acorde a ciertas necesidades del mundo contemporáneo. En esas interpretaciones subyace, la mayoría de las veces, la búsqueda de insumos para dotar de rostro humano al mercado o revitalizar las viejas teorías acerca del capital humano (Foucault, 2007).

El vínculo entre humanismo y política, junto con las consecuencias prácticas que el mismo conlleva, fue tratado de un modo singular por el estructuralismo. Porque más que como una corriente teórica el estructuralismo se asume como un pensamiento que demuestra que se puede prescindir de lo humano para pensar y para actuar (Deleuze, 1967, 134-167). El estructuralismo mostró ese trasfondo de pensamiento -anónimo- en cuyo interior los hombres no se encuentran y, por ello, convierte al humanismo en la gran perversión de todos los saberes, conocimientos y experiencias contemporáneas. (Foucault, 1988: 87). Los conocimientos científicos que buscaron al hombre sólo encontraron estructuras que lo sobrepasan; las ciencias “humanas” con sus investigaciones descubrieron la disolución del hombre en un saber que ellas mismas generaron. Así queda puesto a la vista el carácter imaginario del

hombre moderno y el vacío que deja el fin del “sueño antropológico” de la modernidad a la luz de los actuales efectos del iluminismo científico (Foucault, 2001: 351-354). Ese vacío es un lugar en el que empieza a hacerse posible la reflexión filosófica. Pero ese mismo vacío es también un terreno de disputas por implantar allí respuestas humanistas que permitan diseñar políticas para la intervención social.

Así las ciencias de la vida (biotecnología, neurofisiología, investigación genética, entre otras) se obstinan en responder con decisiones, que no son más que político-ideológicas, acerca de lo que es humano y de lo que no lo es. Los proyectos humanistas provenientes de la tecnociencia convierten a la naturaleza humana en un dispositivo clave de la gobernabilidad para la intervención sobre las poblaciones estabilizando atributos, fijando propiedades, cristalizando el devenir.

Que a partir del estructuralismo se haya demostrado, según palabras de Deleuze, que se puede pensar, hablar y escribir sin necesidad de recurrir al hombre significa que la única propiedad humana, en todo caso, es la capacidad de autotransformación. Ese dinamismo es el que peligra con la implementación de proyectos humanistas estabilizadores que construyen al hombre como objeto de un saber posible.

Más allá de las críticas mencionadas debemos reconocer que la demanda humanista frente a la tecnociencia está señalando un problema de importancia para la filosofía contemporánea. Se trata de la dificultad de pensarnos dentro de este proceso de tecnologización que arroja nuestra existencia a un mundo que se nos aparece cada vez menos comprensible. En este contexto la naturaleza humana ya no resiste ser tratada como un dato pretendidamente objetivo, como un indicador para la economía, como una esencialidad biológica o como un recurso moral y político. Al contrario, su deconstrucción abre un espacio para el pensamiento filosófico como un fin en sí mismo. (Foucault, 2001: 330) Su enseñanza, entonces, en la medida que se distancie de un proyecto de humanización inaugura un espacio de reflexión en el cual la filosofía siempre re-comienza.

Con estas salvedades se abre, entonces, la pregunta acerca de cómo intervenir a través de la enseñanza de la filosofía en la formación artística. Dicho de otro modo, ¿cuál es el sentido -político y educativo- que tiene el desarrollo de la práctica filosófica con artistas?

LA ENSEÑANZA DE LA FILOSOFÍA EN LA FORMACIÓN ARTÍSTICA

Como señalamos, uno de los ejes que atraviesa las preocupaciones de las materias vinculadas a este proyecto es la voluntad con la que la filosofía se integra con el saber y las experiencias artísticas de los estudiantes.

En líneas generales, y con los riesgos que esto implica, apostamos por un intento de pensar filosóficamente en situación antes que por hacer una presentación abstracta -y abstraída de las condiciones específicas de enseñanza- del discurso filosófico en su historia o en sus textos. Por una parte, el proyecto define ciertamente una orientación respecto de las demandas a las que no venimos refiriendo sobre las “ciencias humanas”, y en especial sobre la filosofía y el arte, acerca de la necesidad de resguardar ciertos valores humanos ante la pérdida del sentido, la fragmentación y el avance tecnocientífico en las actuales condiciones de existencia. Como indicábamos más arriba, la tradición humanista -pero en verdad cualquier intento de respuesta a la demanda de humanización, en los términos que ésta plantea- se sostiene en supuestos que a nuestro juicio conviene problematizar y convocar como objeto de disputa. Tampoco la versión más racional e iluminista de la filosofía, que considera al saber filosófico como el saber absoluto, capaz de justificar desde sí mismo la realidad y los saberes, se nos presenta atractiva para abordar una integración entre la filosofía y los artistas. Es decir, en nuestro caso no es con afán explicativo que el saber filosófico puesto en juego se dirige al saber artístico, ni para ordenarlo u organizarlo, ni para mostrar la verdad profunda de las obras de artes. Si semejante

vocación de clarificación racional ha sido por momentos el sueño del filósofo, en nuestras materias preferimos un aspecto menos seguro, más movedido e inquietante del ejercicio filosófico: su aspecto inspirador, su momento creador, productor de sentidos inmanentes. Es decir, la filosofía como práctica, antes como verbo que como sustantivo, pero como una práctica incierta que se define en su encuentro con el artista. ¿Crea conceptos el artista? ¿Puede la filosofía pensar artísticamente? Situarnos en esa indistinción de las tareas propias constituye un propósito compartido de nuestras materias.

De acuerdo a ese propósito, los textos filosóficos cumplen una función importante. Los llamamos textos filosóficos porque sus autores – filósofos clásicos pero fundamentalmente contemporáneos- son comúnmente reconocidos dentro de la comunidad filosófica. Pero privilegiamos una lectura interesada de esos textos, que no los construya como fin en sí mismo, ni como objeto de análisis técnico-filosófico exclusivamente, sino como el lugar donde es posible la construcción de un problema. Es decir, no es la transmisión del saber o el conocimiento filosófico acumulado el propósito principal de esta enseñanza filosófica en espacios artísticos. Los textos son el soporte desde el que partimos para iniciar un momento de indagación y problematización compartida, en situación.

Pero así como los textos y las producciones filosóficas son insustituibles para una enseñanza filosófica en la formación de artistas, nos interesa centrarnos también en los modos de abordaje de la producción artística, en tanto el proceso tecnocientífico involucra por igual la percepción, las obras, la subjetivación y la reflexión sobre esos procesos.

Para pensar esta intervención de la filosofía en el umbral entre tecnología, arte y política podemos recurrir al concepto de *pedagogía materialista*³ que Buck-Morss utiliza para explorar los principios en que se funda esta operación en la obra de W. Benjamin. En efecto, si el lugar de la filosofía en la formación de artistas no apunta *adescubrir* y *reivindicar*

3 Para un análisis pormenorizado de este concepto que tomamos como marco teórico de lo que sigue cfr. Buck-Morss, 2005.

un fondo humano en el contexto de un mundo configurado alrededor del desarrollo tecno-científico, se tratará de *explorar* los modos de subjetivación que se despliegan en la inmanencia de ese mundo, para pensar nuestras propias prácticas como artistas y filósofos.

HACIA UNA *PEDAGOGÍA MATERIALISTA* DE LA SUBJETIVACIÓN TECNOCIENTÍFICA

Esta operación encuentra su oportunidad en la transformación tecno-científica del mundo e implica una serie de mediaciones que permiten intervenir en el vínculo entre pensamiento, percepción y acción. El arte juega aquí un rol fundamental, en tanto, a partir de la aparición de la posibilidad de la reproductibilidad técnica⁴ y sus consecuencias, se transforma la percepción humana y la relación del hombre con la técnica, constituyéndose estas transformaciones en el objeto de exploración de la “pedagogía materialista”. En efecto, la percepción sensorial humana, que está condicionada natural e históricamente, se halla imbuida en un proceso social de masificación en el que grandes grupos sociales demandan “acercarse a las cosas”, “apoderarse de los objetos en su más próxima cercanía, pero en imagen, y más a aún en copia, en reproducción”. La percepción ya no se relaciona con cosas unitarias y durables, sino que se vincula con apariciones fugaces y repetibles. Hay un *sentido de lo homogéneo* que se aplica tanto al campo de la estadística como al del arte (Benjamin, 1936: 47-48). El cine, por ejemplo, cumple con este cometido en tanto la visión maquínica que construye puede operar como un cirujano⁵, despedazando fríamente el mundo, rearmándolo, hacien-

4 Con la consiguiente “pérdida del aura de la obra artística” (Benjamin, 1936: 44) que desvincula al arte de la tradición religiosa, le asigna una aparición masiva, democratiza el acceso a los objetos estéticos y encuentra su fundamento en la política (Benjamin, 1936: 51).

5 Para un análisis pormenorizado respecto de la oposición que realiza

do grande lo pequeño, iluminando detalles que pasarían inadvertidos para la percepción natural, deteniendo el tiempo, acelerándolo, etc. Con estas posibilidades la percepción se abre al mundo, “asegurándonos un campo de acción inmenso e insospechado” (Benjamin, 1936: 85). Significativamente, Benjamin encuentra que gracias a esta ampliación de las posibilidades perceptivas el cine rompió los espacios en que nos hallábamos enclaustrados “haciendo saltar por los aires este mundo carcelario, de tal manera que ahora podemos emprender sin trabas viajes de aventuras en el amplio espacio de sus ruinas” (Benjamin, 1936: 86).

Otro cambio que acompaña la aparición de la reproductibilidad técnica se basa en que humanidad ha pasado de las técnicas rituales mágico-sacrificiales -que no distinguían entre hombres, naturaleza y técnica- a la distinción de estas tres áreas y, por consiguiente, a la búsqueda de distintos tipos de experiencias que permitan construir nuevos lazos. Los modos de reconstrucción de los lazos son variados para el filósofo y no pueden reducirse a la idea de “dominio de la naturaleza”: el experimento, el juego, la ejercitación, la repetición son formas de inventar posibilidades para este vínculo deshecho. A partir de las características técnicas y de producción, Benjamin traza una función eminentemente pedagógica para el arte no aurático, proponiendo que: “Sirve para ejercitar al ser humano en aquellas percepciones y reacciones que están condicionadas por el trato con un sistema de aparatos cuya importancia en su vida crece día a día” (Benjamin, 1936: 56)

La obra como exploración enseña a percibir un nuevo mundo y a vincularse con él, propone instancias variadas de articulación entre el hombre y la tecnología y da lugar a un modo de lo educativo que se sustenta en estas acciones (Buck-Morss, 2005: 13). Benjamin recurre, para pensar esta pedagogía, a una analogía con el tipo de recepción que propone la arquitectura: en ella no se trata tanto de la contem-

Benjamin entre mago y cirujano, y el despliegue a partir de ello de una serie de reflexiones en torno a la estética contemporánea se puede consultar Buck-Morss, 2005.

plación, como de una búsqueda de conjugar el edificio con la propia experiencia a través de un sistema de exploración visual y táctil, donde la percepción tiene que acostumbrarse al espacio, adaptarse a su configuración, aprehenderlo: “es a través de una distracción como la que puede ofrecer el arte donde se pone a prueba subrepticamente en qué medida nuevas tareas se le han vuelto solucionables a la percepción” (Benjamin, 1936: 94). El arte no aurático propone un vínculo táctil, un “shock físico” (Benjamin, 1936: 91) que produce impacto a la vez que distracción. Se trata, haciendo una lectura inspirada en la estética de J. Rancière, de explorar las reconfiguraciones del orden sensible de lo real y, gracias a ello, subvertir los órdenes dados.

Entonces, el nuevo modo de construcción y percepción de lo real se vincula con una masificación del acceso a la reproducción del mundo y de las obras de arte, la posibilidad de ensayar vínculos nuevos con la tecnología y experimentar con el sistema de máquinas. A esto se suma lo que Benjamin llama “una promesa de entrada al cine” y nosotros podemos generalizar como una “promesa de entrada a la representación”: todos pueden acceder a la mostración y exhibición de sí mismos a través de procesos maquínicos (algo que se acentúa en los últimos tiempos con la tecnología casera disponible y las redes sociales), inimaginable con el antiguo sistema de las artes. Benjamin habla del “derecho a ser filmado” (Benjamin, 1936: 75). Así como ha sucedido con la palabra escrita, que ha pasado de ser prerrogativa de unos pocos a posibilidad para muchos, Benjamin afirma que ocurre con la propia imagen filmada. El autor ve esta posibilidad realizada sobre todo en el cine ruso de su tiempo, donde los intérpretes son personas que se exhiben realizando su proceso de trabajo. Benjamin piensa este “derecho legítimo que tiene el hombre a ser objeto de reproducción” como una oportunidad para el autoconocimiento y para el conocimiento de las características de la propia clase social, en vistas, por supuesto, a una conformación del proletariado en tanto clase revolucionaria. En suma,

nuevamente, como una posibilidad pedagógica⁶. Sin embargo, también observa cómo se sustituye y tergiversa ese derecho: los concursos de belleza, la consulta de opinión acerca de la vida de las estrellas, incluso el reemplazo de la propia representación por la representación de la vida privada de un núcleo restringido de personas (Benjamin, 1936: 78). Se trata de solapar la necesidad legítima de auto-reconocimiento colectivo con la necesidad de habitar individual y privadamente el rol de la estrellas cinematográfica⁷. Estas son tensiones abiertas a la exploración, que habitan las discusiones del aula de filosofía. Todos las líneas de la pedagogía materialista propuestas por Benjamin son miméticas, tienen que ver con recobrar el vínculo entre percepción y acción, que está cortado en los modos tradicionales de contemplación del arte. En este sentido, la exploración distraída, el impacto y su reacción concomitante, además de la investigación y el juego, tienen su papel y es a través del trabajo con medios técnicos nuevos como se puede dar lugar a esta pedagogía. Con todas las salvedades que fuimos desarrollando en el recorrido respecto de las reinscripciones que pueden realizarse de estas posibilidades -de las que Benjamin era consciente por otra parte, ya que constantemente está alertando por las maneras en que el fascismo se apropia de ellas- siguen allí, abiertas a la posibilidad de reflexión, reconfiguración y reapropiación por las nuevas generaciones de artistas.

Retomamos extensamente a Benjamin porque nos permite aquí renovar y poner en juego en el aula uno de los problemas filosóficos quizás más antiguo y a la vez más propiamente artístico: aquel que llama

6 Para revisar la distinción entre representación y auto-representación y la oposición entre autor intelectual y autor como productor para pensar la representación del sí mismo en la tecnología, resulta relevante consultar *El autor como productor* (Benjamin, 1975)

7 Benjamin observa muchas posibilidades, y lo hace en un momento en que incluso el cine tenía recursos técnicos muy incipientes. Por ejemplo, no se podía todavía tomar sonido directo. Esas posibilidades se multiplicaron enormemente en la tecnología contemporánea, desplazando incluso al cine como paradigma, su lugar lo ocupan hoy las tecnologías interactivas de Internet, consolas de juegos, etc.

a desconfiar de las imágenes y de los sentidos, aquel que se pregunta por los modos de acceso al mundo y por sus configuraciones imaginarias. Al abordar la tecnología como dispositivo que no solo amplía sino que también emancipa las posibilidades perceptivas, Benjamin invierte el viejo diagnóstico platónico. Los nuevos medios abren una nueva percepción liberada justo en el intersticio en el que parecen alienarla, justo allí donde se alejan de la seguridad de un *sentir propiamente humano*, donde multiplican y desdibujan la centralidad del sujeto a favor de nuevos modos de subjetivación poshumanos. Es esta nueva percepción la que deberá trasladarse al método filosófico para desafiar a través del montaje, la discontinuidad, la distancia demasiado corta o demasiado lejana, al rígido edificio del pensar. El arte y la filosofía se encuentran aquí en la misma arena definida por Platón, pero Benjamin hace ganar al arte, a su potencia ilusoria y manipuladora, que se descubre como una particular herramienta revolucionaria. No se trata de una mirada ingenua, que olvidaría el uso espectacular de la tecnología. Benjamin denuncia en su particular inversión del platonismo la reconducción de la tecnología a los viejos paradigmas de la modernidad en lo que llama *estetización de la política*. Sólo en un uso *no moderno* la tecnología podría servir para la emancipación. El encuentro entre arte y filosofía en la era de las nuevas tecnologías deberá entonces abogar por cierto mandato benjaminiano, que abriría un inédito espacio de problematización común de aquello que el arte y la filosofía siempre han tenido en común: la pregunta por los modos de sentir y de habitar el mundo.

PALABRAS FINALES

Nuestra reflexión, situada en los umbrales del arte, la filosofía y la tecnología, nos permitió tomar como referencias fundamentales a la biotecnología, la biopolítica y el *bio-art* para interrogar la noción moderna de “naturaleza humana”. A partir de los señalamientos que hacen estas nuevas manifestaciones artísticas se puede identificar el funcio-

namiento de la “naturaleza humana” como un dispositivo biopolítico clave en el gobierno de las poblaciones. Desde el punto de vista filosófico ese funcionamiento, ante todo, identifica figuras de lo no-humano (inhumano/ subhumano/ infrahumano/ antihumano, entre otras) que definen los campos de intervención social y política hacia la antropologización de nuestra especie. El devenir humano es un complejo proceso histórico-ideológico en el cual, la educación en general pero la enseñanza de la filosofía en particular, no pueden permanecer acríticas.

La enseñanza de la filosofía como un modo de plantear interrogantes sobre nuestros vínculos con la tecnología y nuevos modos de subjetivación -¿poshumanos?- interactúa y se potencia junto al arte. A su vez el arte, con sus disrupciones y señalamientos de los funcionamientos mecánicos, se convierte en un “otro” para la filosofía, un lugar desde el cual la filosofía puede pensarse. La filosofía, en su relación presente con ese opuesto que es el arte, se encontraría en y fuera de sí misma, confrontada a la paradoja de lo que le es “propio”. (Rancière, 2011: 37). Nos atrae pensar en ese adentro y afuera de lo que es propio. Podemos decir con Deleuze que el artista jamás ha esperado al filósofo para reflexionar sobre la música o la pintura, así como tampoco el matemático lo ha hecho para reflexionar sobre la matemática. Pero la mirada filosófica, en tanto lleva al límite esa reflexión y obliga a una reconfiguración novedosa de lo “ya sabido”, de “lo propio” del arte y la filosofía, es en sí misma una modalidad específica de intervención política.

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio. (2013). *Altísima pobreza. Reglas monásticas y forma de vida*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Benjamin, Walter [1936] (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Ed. Itaca.
- ----- (1975) *El autor como productor*. Madrid: Taurus.
- Buck-Morss, S. (2005). *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. Buenos Aires: Interzona Ed.
- Catts, Oron; Zurr, Ionat. (2008). *The ethics of experiential engagement with the manipulation of life in tactical biopolitics art, activism, and technoscience*, editado por Beatriz da Costa y Kavita Philip. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Deleuze, Gilles (1967) “A quoi reconnaît-on le structuralisme?” en Châtelet, F.: *Histoire de la philosophie VIII. Le XXème siècle*. Paris: Hachette. pp. 134-67.
- Esposito, Roberto. (2011). *El dispositivo de la persona*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Foucault, Michel. (1988). “Palabras de Foucault sobre el humanismo” en Navarro, Fernanda (1988). *Filosofía y Marxismo, entrevista a Louis Althusser*. México: Siglo XXI, pp. 87-88.
- ----- (2001). “El hombre y sus dobles” en *Las palabras y las cosas*. México: S. XXI, pp. 295–333.
- ----- (2007). *Nacimiento de la biopolítica. Cours en el Collège de France (1978-1979)*. Buenos Aires : F.C.E.
- Gessert, George. (2010). *Green light, toward an art of evolution*. Cambridge, MA, and London: MIT Press.
- Kac, Eduardo. (2005). *Telepresence and bio art. networking human, rabbits & robots*. Michigan: University of Michigan.

- Lazzarato, Maurizio. (2008). “Las miserias de la ‘crítica artista’ y del empleo cultural” en *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*. Madrid: Traficantes de sueños, pp. 101-120.
- Lazzarato, Maurizio. (2014). *Gouverner par la dette*. París: Les prairies ordinaires.
- Negri, Antonio. (2007). “El monstruo político. Vida desnuda y potencia” en Deleuze, *et al.* *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*. Buenos Aires: Paidós. pp. 93-139.
- Rancière, Jacques. (2011). “Política de la escritura” en *El tiempo de la igualdad. Diálogos sobre política y estética*. Barcelona, Herder, pp. 33-50.
- Virno, Paolo. (2005). *Cuando el verbo se hace carne. Lenguaje y naturaleza humana*. Madrid: Traficante de sueños.