

Entrevista: Hernán ULM

Por Alex Martoni*

En las últimas décadas, el desarrollo de nuevos dispositivos técnicos para registrar, procesar y transmitir información ha dado lugar a una aguda conciencia de que cuando escribimos, fotografiamos, grabamos, filmamos, tecleamos o compartimos, entre otros gestos, se cumplen las condiciones técnicas que nos permiten hazlo. Inscriben los límites de lo que podemos percibir y pensar. En este sentido, lo que entendemos por estético es también técnico y político.

Es precisamente el problema de esta tríada el que centra la atención del filósofo argentino Hernán Ulm, Catedrático de Problemas Filosóficos y Estéticos Contemporáneos de la Universidad Nacional de las Artes, en Buenos Aires, Argentina, donde actualmente también dirige el Programa de Posgrado en Investigación en Artes. La investigación de Hernán Ulm examina de que manera las formas sociotécnicas de agencia de la percepción constituyen un problema político en la medida en que determinan nuestras formas de compartir lo común y, en consecuencia, la formación de la comunidad misma. Este problema ya quedó insinuado en su primer libro de ensayos *Cuestión de imágenes* (2011). En él, el filósofo buscaba investigar el papel de las imágenes en la mediación de la realidad actual a partir de las obras de tres filósofos (Platón, Kant y Nietzsche) y dos artistas (Paul Cézanne y Marcel Duchamp). Este problema lo lleva, en su próximo trabajo, *Rituales de la percepción*:

¹ Pontificia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas). Doutor em Estudos de Literatura. Professor da graduação em Letras e do Programa de pós-graduação em Letras. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-5066-468X>

artes, Técnicas, Políticas (2021), a investigar el problema de las imágenes técnicas, más precisamente cómo las formas de programación dentro de los dispositivos técnicos prescriben los límites de la experiencia en el mundo contemporáneo. Más recientemente, en *Desbordes. El dibujo en su sitio* (2023), Hernán Ulm investiga ciertas prácticas del arte latinoamericano que constituyen una forma de resistencia a los modos de sensibilidad producidos dentro de las formas de agenciamiento neoliberales. En la siguiente entrevista se abordaron estas y otras cuestiones.

Alex Martoni: Hay una tesis suya que tuvo mucha repercusión en Brasil y que consiste en la hipótesis de una “fenda incommensurable” entre literatura y cine. ¿Podrías explicar las razones que te llevaron a construir esta metáfora?

Hernán Ulm: La “fenda incommensurable” fue una forma de pensar la diferencia entre dos tipos de materialidades: la escritura y las imágenes audiovisuales que, respectivamente, se expresan bajo la forma de la literatura y el cine. La tesis dice que la escritura y las imágenes audiovisuales producen formas diferentes del tiempo. Es decir: el tiempo es una organización política de lo sensible: no hay una forma pura del tiempo, sino que el tiempo depende de sus modos de inscripción material. La escritura nos ofrece una forma lineal y sucesiva del tiempo, que habitualmente nombramos como Historia y como Narración. Las imágenes audiovisuales producen una forma no lineal y no sucesiva del tiempo que, habitualmente llamamos Memoria y como modelo No Narrativo. Lo que quiero señalar es que entre ambas formas: la escritura y las imágenes, entre la Historia y la Memoria hay una incommensurability, lo que quiere decir

dos formas de configurar la experiencia del tiempo que no se pueden traducir, que no se pueden medir entre sí, que no tienen una medida en común. Hay, si se quiere, una tensión polar (para decirlo en términos que pueden ser tanto warburguanos o benjaminianos o incluso como se puede encontrar en textos del feminismo afrodescendiente de Audre Lorde) por el cual la escritura y las imágenes producen figuras de la temporalidad que no pueden reconciliarse. En ese marco, la literatura y el cine expresan las formas límites de la Historia Narrativa, de un lado y las formas de la Memoria No Narrativa del otro. Si la literatura es el trabajo del lenguaje contra sí mismo, el extremo literario encuentra el silencio de lo narrativo como su condición inicial (es el caso de Clarice Lispector que encuentra el “it” de lo literario: el eso que no se puede ya nombrar: lo neutro) y si el cine es el trabajo de las imágenes contra sí mismas, en su extremo se encuentra un “inmemorial” que no puede ya ser recordado (es el caso de Lucrecia Martel que muestra que la Memoria se pierde en la ausencia de la Imagen). En última instancia la herida entre escritura e imágenes muestra que el presente es el umbral irreconciliable entre dos tiempos que nos pueden reconocer entre sí ni se dejan representar uno por el otro.

Alex Martoni: Otro concepto que propusiste y que tuvo fuerte resonancia en Argentina, Chile y Brasil es la noción de “rituales de percepción”, desde la cual buscas pensar las implicaciones entre literatura, arte y técnica en el mundo contemporáneo. Después de todo, ¿qué son los “rituales de percepción”?

Hernán Ulm: A través del concepto “rituales de la percepción” intento mostrar que la percepción nunca es pura, neutra, salvaje, sino que siempre está configurada por un conjunto de reglas intersubjetivamente compartidas que organizan y prescriben lo que puede o no ser percibido legítimamente dentro de un agenciamiento social. Esto quiere decir que no hay detrás de las reglas una percepción “verdadera” sino que toda percepción, donde quiera que fuera, siempre está “prescripta” por un ritual. Que la percepción está “prescripta” quiere decir que 1) está regulada por reglas que normalizan (fuerza de ley del ritual); 2) que viene a restaurar o a remediar una percepción ilegítima (como un médico “prescribe” una receta para restablecer la salud de un enfermo); 3) que los agenciamientos sociales tienen límites, que se acaban y mutan a lo largo del tiempo (como cuando se dice que algo “prescribe” porque ya no actúa, no produce efectos, etc. En definitiva, lo que muestro es que un agenciamiento social es, antes que otra cosa, una organización ritualizada de lo sensible que hace que las percepciones se aparezcan como legítimas. Es decir, un agenciamiento es en primer lugar una organización afectiva, un ritual afectivo. Y esos rituales se expresan según dos devenires: un devenir técnico que tiende a manifestar la normalización de la percepción según reglas más o menos estrictas y un devenir artístico que tiende a cuestionar

esas reglas. Dicho de otra forma, los rituales de la percepción expresan las configuraciones estético-políticas que definen los modos del aparecer común según devenires técnicos de un lado y según artísticos por el otro.

Alex Martoni: En los últimos años ha habido un aumento significativo del interés por la obra del historiador de arte alemán Aby Warburg, cuya versión brasileña cuenta con su revisión técnica. ¿A qué atribuye esta renovación del interés por la obra de Warburg? ¿Cómo nos permite tu trabajo pensar la experiencia cultural del presente?

Hernán Ulm: El regreso del pensamiento warburguiano viene acompañado de un agotamiento de la Historia como modelo de comprensión del tiempo y de nuestro propio presente dentro de esa Historia. Warburg permite pensar, a partir de las imágenes, una relación con el pasado a través de la Memoria, que puede evidenciarse mediante un procedimiento específico que es el del “montaje” con el que el pensador alemán construyó su Atlas. Warburg muestra que el presente está habitado por fuerzas que actúan desde el pasado en nosotros de modo inconsciente y que ese pasado no ha pasado, sino que dura en el presente (lo que él llama un *Nachleben*, una vida póstuma, una insistencia de la vida en las imágenes). Digamos también que las imágenes son como sobrevivencias, fantasmas que, ni vivas ni muertas, siguen operando en el interior de nuestro presente. En este sentido, para Warburg las imágenes no son ilustrativas ni representativas. Las imágenes son expresiones de fuerzas en conflicto en los que se dispersa el presente. Digamos que las imágenes son un umbral de dispersión de las fuerzas que

configuran nuestro presente. En una imagen hay que ver esas fuerzas que se disputan la unidad imposible de este presente que habitamos. En ese sentido las imágenes componen una “tensión polar” entre fuerzas que afirman potencias de sentido divergente. No hay “oposición” sino “tensión polar”: esto quiere decir que las fuerzas se mantienen entre sí en el interior de imágenes que no expresan la unidad sintética que supera las fuerzas, sino que, por el contrario, presentan el carácter irreconciliable de las fuerzas que nos componen. Es, claro, una tesis antidualéctica o, si se quiere, que se acerca a la idea de una “dialéctica en suspenso” de Benjamin. En definitiva, el retorno de Warburg es el retorno de un pensamiento que nos ofrece una heurística para pensar las especificidades y las singularidades de las imágenes como instrumentos de configuración de nuestro presente y nos ofrece herramientas para pensar críticamente la supuesta unidad de un presente que, por el contrario, puede ser descompuesto en las fuerzas dispares que conforman un “nosotros”.

Alex Martoni: La elección de Javier Milei, el año pasado, parece constituir un capítulo más en una historia reciente de crisis que atraviesa la Argentina. ¿Cómo las Letras y las Artes del país han buscado reflexionar sobre esto? ¿Qué obras recomienda a los lectores brasileños que quieran conocer la experiencia política y estética argentina de las últimas décadas?

Hernán Ulm: Hay que ubicar el fenómeno de Milei dentro del contexto general de crisis de las democracias representativas de Occidente. Si bien parece un fenómeno especial, creo que es preciso ubicarlo dentro de esa crisis de más amplia duración por el que las democracias representativas no pueden dar cuenta de

una respuesta política que dé lugar a las formas de la divergencia bajo un sistema normativo común. Quiero decir con esto que el fracaso de las democracias en occidentales es un fenómeno que tiene que ser pensando en relación con la cuestión, que ya planteaba Barthes, de “cómo vivir juntos”, es decir, cómo pensar una polis que nos permita habilitar modos de existencia que no sean reducibles a las formas del intercambio neoliberal. Con esto quiere señalar que el fracaso o el límite de las democracias representativas está vinculado a la emergencia de fórmulas neoliberales y que ese doble fenómeno es lo que podemos llamar globalización. Con esto quiero indicar que podemos llamar globalización al fenómeno por el cual el neoliberalismo supone la crisis general de las democracias representativas occidentales. Creo que las literaturas y las artes piensan, en el interior de la globalización, de un modo que a mí me gusta llamar “sitiado” (en una especie de referencia homenaje a *A cidade sitiada* de Clarice Lispector. Estamos sitiados (en el sentido de que estamos bajo el asedio, pero también en un lugar preciso, en un lugar singular y específico, en el interior del este asedio) por fuerzas que tenemos que aprender a volver contra sí mismas. Estar en “nuestro sitio” es poder afirmar las fuerzas que desde este lugar en el que estamos confrontan desde el interior a las formas generales de la globalización. Creo que el cine de Lisandro Alonso, de Paz Encina (en Paraguay) de Kiro Ruso (en Bolivia) serían modos de pensarnos en el interior de estos procesos. Las obras teóricas de Pablo Rodríguez, Margarita Martínez, Cristian Ferrer, Gonzalo Aguirre pueden ayudarnos a pensar estos devenires en nuestro país.

Alex Martoni: Actualmente, vienes desarrollando investigaciones encaminadas a una revisión histórica de las concepciones epistemológicas del arte. ¿Cuál es el motivo que le llevó a esta investigación y qué resultados espera obtener de la misma?

Hernán Ulm: Como una deriva de las investigaciones llevadas a cabo en *Rituales de la percepción: artes, técnicas, políticas*, quiero pensar, en una perspectiva posmetafísica, por el “modo de existencia de las prácticas artísticas”. Con esta fórmula, claro, estoy citando el libro de Gilbert Simondon: *El modo de existencia de los objetos técnicos*. En una perspectiva posmetafísica ya no se pregunta qué es algo (para lo que me interesa “qué es el arte”) sino “como existe” (cómo existe el arte). Esto implica no pensar en términos de una esencia que se repartiría de modo desigual a lo largo de la historia sino en términos de las fuerzas que configuran esa experiencia que se recubre bajo el nombre común de “arte”. Desde el siglo XVI al XIX, el arte existe como una experiencia vinculada al gusto: en este sentido el arte expresa una política que define lo que puede ser considerado bello (de buen gusto) y establece que hay determinados objetos que deben ser separados del ámbito del consumo y destinados a la mera contemplación para el mejor goce o placer estético (está claro que ese goce o placer se manifiesta como condición de un tiempo que se dispone como ocio fuera del trabajo, etc.). Pero desde hace al menos cien años, el arte deja de existir bajo esa forma, bajo la forma de un “pensamiento del gusto” y comienzan a aparecer fenómenos que, en vez de afirmar la condición del “buen gusto”, vienen a impugnar la configuración sensible de lo común. Ya no se trata de “obras” (es decir no se trata de objetos) sino de

prácticas que impugnan o ponen en discusión las formas en que se configura la sensibilidad común. Estas prácticas artísticas existen, entonces, en función no de expresar un bien simbólico sino en función de una disputa política por la sensibilidad. Mi investigación quiere mostrar entonces la potencia de estas formas de existencia, de estas prácticas artísticas que, lejos ya de querer manifestar y de reconocerse bajo las cualidades de “lo bello”, proponen una forma de cuestionar las configuraciones que producen una identidad, suponen un pensamiento totalitario y definen normalidades sociopolíticas. Me refiero a que las prácticas artísticas existen como prácticas del pensamiento que interrumpen los flujos cotidianos de la sensibilidad. En la actualidad, estoy interesado en definir de un modo singular la experiencia de la performance como modo de mostrar las fuerzas que hacen posible “desnormalizar” el cuerpo. Las divergencias políticas (feminismos, pensamientos trans, minoridades étnicas, etc.) encuentran en el arte de la performance un modo de, por un lado, denunciar las reglas que producen un cuerpo normalizado y, por otro lado, pensar otras formas de corporeización es decir otras maneras de producir un cuerpo (la famosa locución de Deleuze y Guattari “cuerpo sin órganos” encuentra aquí todo su sentido artístico tanto como la cuestión del “sensorium” tal como la podía pensar Benjamin). En definitiva, me interesa pensar la existencia de las prácticas artísticas no como expresión de una esencia universal que debería encontrarse en toda manifestación de los objetos llamados “bellos”, sino como prácticas que ponen en evidencia las disputas estéticas que dan batalla para la configuración de un “sensible en común” que no está nunca dado sino que está siempre construido y es tema de un combate en favor de las divergencias.