

LO LUMÍNICO-HÁPTICO

Lo que recibe el color es lo incoloro, lo que recibe el sonido es lo insonoro. Incoloro es, por lo demás, tanto lo transparente como lo invisible o bien a duras penas visible, por ejemplo, lo oscuro. Esto último no es sino lo transparente pero no cuando es transparente en acto, sino cuando lo es en potencia: es que la misma naturaleza es unas veces oscuridad y otras, luz (Aristóteles).

En una atmósfera herméticamente oscura se encuentran dos cuerpos desnudos, muy cerca el uno del otro, el de una mujer y el de un hombre. Elise Bergeron está de pie, con el pelo hacia adelante cubriendo su rostro, mientras Emmanuel Proulx permanece arrodillado, con los ojos cerrados, respirando con fuerza a la altura de sus muslos. Él abre la boca y su aliento se dibuja sobre el cuerpo de ella en la forma de una estela de luz. Pequeñas ondas coloridas parecieran salir de su boca y expandirse sobre el cuerpo de ella. Con su mano izquierda Emmanuel comienza luego a tocarla. La mano viaja desde las piernas hacia el estómago dejando a su paso una marca roja, una huella de calor siempre en movimiento, que no tarda en desaparecer. Elise reacciona con pequeños movimientos corporales al toque de él, que se vuelve cada vez más intenso. La escena está acompañada por sonidos graves y lentos, por sonidos que podrían oírse, por ejemplo, en la noche de un bosque y que acompañan la penumbra inquietante de la escena. Desde esta oscuridad se observa la particular proximidad entre ambos, una suerte de intimidad erótica que comienza a brillar en distintas constelaciones de una luz háptica.¹

En la performance *Chaleur Humaine* (Calor Humano),² el director Stéphane Gladyszewski explora el sentido del tacto en relación al erotismo, deseo y placer, a través de la intensidad de una caricia cuyas huellas se materializan en ondas de luz. Para ello, se utiliza una cámara de video térmica o termográfica, también conocida como infrarroja, que reconoce y captura los distintos niveles de temperatura de los dos bailarines y de su interacción a través del sentido del tacto. La cámara graba la radiación

térmica corporal produciendo imágenes coloridas, donde se asignan colores cálidos a los niveles más altos de temperatura de los cuerpos o de la interacción. Paralelamente, parte de estas variaciones térmicas, reconocidas por la cámara, son proyectadas como ondas lumínicas de colores sobre los cuerpos de los bailarines. La performance transforma o traduce, entonces, esta huella térmica de la realidad táctil—invisible para el ojo humano—en una superficie corporal y visual a través del sistema de video proyección térmico. Es así como las zonas de mayor temperatura, movimiento y contacto entre los cuerpos comienzan a brillar en una suerte de “piel de luz” (*skin of light*), como describe Gladyszewski.³ En otras palabras, las huellas invisibles del tocar adquieren de este modo una realidad lumínico-transparente, a partir de la cual se desarrolla una coreografía lumínico-háptica de la temperatura del tocar ¿Cómo comprender esta transparencia que de pronto aparece en los cuerpos como un haz de luz en la medida en que entran en contacto? Para ensayar una respuesta, voy a referirme al tratado *Peri Psychhês* (*Del Alma*) de Aristóteles, donde se puede encontrar una de las primeras ideas con respecto a la noción de lo transparente, para luego abordar la relectura que lleva a cabo Rodrigo Zúñiga sobre lo diáfano en el contexto contemporáneo. Una de las cosas que llama la atención respecto de esta noción, es que Aristóteles define lo transparente o lo diáfano como un *medio* a través del cual se realizan todas las sensaciones, así como lo son el aire y el agua. El aire, por ejemplo, hace posible la relación entre el sonido y la escucha. Por esto, la naturaleza particular del medio es lo que hace posible, para Aristóteles, el aparecer y la percepción del objeto en cuestión. En la medida en que esto puede darse como no darse—la relación, por ejemplo, del sonido con la escucha a través del aire—, la transparencia o lo diáfano puede ser en acto o en potencia. En el caso de la visión, por ejemplo, tendríamos por un lado lo transparente en acto—donde la luz sería el acto de lo transparente, puesto en movimiento por el color—y

3. Se puede encontrar una descripción de la obra en alemán e inglés en el programa del festival DANCE 2017, donde el autor hace referencia a la piel y la luz en http://www.arttourist.de/tl_files/downloads/DANCE_Programmheft_2017.pdf, p. 12.

1. La noción de lo háptico proviene del griego *háptō* (ἅπτω/ἅπτικός) que quiere decir: concierne al sentido del tacto (Chantraine, 1998, pág. 2). Estoy utilizando esta noción para hacer referencia a las distintas dimensiones del sentido del tocar, que no se reducirían a una experiencia únicamente táctil, sino también, por ejemplo, afectiva. La primera vez que esta noción aparece en conexión con la estética es en la *Spätromische Kunst-Industrie* (2013) de Alois Riegl, en 1901. Como señala Gilles Deleuze en *Pintura* uno de los puntos fundamentales de la noción de lo háptico de Riegl fue el de haberle asignado a lo háptico una dimensión estética fundamental, donde aparece la idea, por ejemplo, de una función háptica de la vista (Deleuze, 2016, pág. 199-215). En este sentido, me pregunto aquí por una función háptica de la luz en la performance.

2. *Chaleur Humaine* fue creada el año 2011 y presentada en distintos lugares. El año 2017 fue exhibida en Festival de danza contemporánea DANCE 2017 en Múnich, donde tuve la oportunidad de asistir como público.



Fig. 1. *Chaleur Humaine*, (2014). Bailarines Emmanuel Proulx, Ellen Furey. Fotografía de Anne Guillaume

lo transparente en potencia –donde se daría la oscuridad. Por esto, para Aristóteles, los medios “no son transparentes, en efecto, ni en tanto que agua ni en tanto que aire, sino porque en ellos se da una cierta naturaleza (...)” (Aristóteles, 1983, pág. 191), una naturaleza diáfana que hace posible tanto el aparecer de la cosa como la percepción de ésta, y que se comprende como medio.

Siguiendo esta idea de lo diáfano o lo transparente en Aristóteles, Rodrigo Zúñiga se pregunta si acaso, en un contexto contemporáneo, sobre todo en relación con la imagen digital, no debiera ser pensado otro modo o estatuto de lo transparente o diáfano. En su artículo

Symploqué y Metaxy. Una relectura de la imagen en Platón y Aristóteles para una analítica de la aparición digital, Zúñiga regresa a la idea de lo diáfano como instancia intermedia en Aristóteles (*Metaxy*)⁴ identificando la necesidad de repensar la modalidad de la transparencia en la imagen digital. En este sentido, Zúñiga subraya que lo diáfano en Aristóteles se trataría más bien de una potencia que se encontraría en relación tanto con la materia como con en el sentido de la percepción en cuestión –un sonido, por ejemplo, y la escucha. De este modo, lo diáfano o lo transparente vendría a ser “la potencia del aparecer, del devenir sensible” (Zúñiga, 2015, pág. 17). Así, Zúñiga se pregunta si

4. Rodrigo Zúñiga, en este artículo, examina a este respecto la idea de la imagen como *Symploqué* de ser y no ser, siguiendo a Platón y la idea de lo diáfano en tanto que, instancia intermedia siguiendo a Aristóteles. A partir de una relectura de ambas concepciones el autor propone una analítica de la imagen digital. En esta oportunidad propongo revisar la noción de *Metaxy* en Zúñiga, para seguir hacia el asunto de la transparencia.



Fig. 2. *Chaleur Humaine*, (2014).
Bailarines Emmanuel Proulx,
Ellen Furey. Fotografía de
Anne Guillaume

acaso cabe comprender una “transformación” de lo diáfano en relación con la materia, como ocurriría en el contexto contemporáneo respecto de la producción de la imagen digital. Es así como el autor sugiere que “quizás tendríamos que pensar en un *nuevo diáfano*, en una modalidad distinta de la *transparencia*” (*Ibid.*). Una de las razones de esta transformación estaría dada por la suspensión de la inscripción material de las imágenes que proporciona la naturaleza, propia de la imagen-píxel. Este tipo de imagen, señala el autor, no se inscribe debido su propia naturaleza *matemática binaria*. Se trata de información desmaterializada, donde el “píxel estructura una imagen sin cuerpo, una imagen sin carne ni huella” (*Ibid.* 20). Por esta razón, el autor propone repensar el estatuto de la imagen, puesto que nos encontramos frente a un tipo radicalmente distinto de producción visual.⁵ De este modo, Zúñiga señala que se trataría de un “estatuto de lo diáfano completamente diferente” (*Ibid.* 19) y propone así pensar en un “nuevo diáfano digital”, que no estaría supeditado a una materialidad.

Siguiendo este recorrido que Rodrigo Zúñiga nos ofrece, vale la pena preguntar: ¿Qué ocurre con lo diáfano o lo transparente cuando la mano deja tras de sí una estela de luz sobre otro cuerpo, como ocurre en *Chaleur Humaine*? ¿Cuál es la relación entre lo sensible y la materialidad o las materialidades? ¿Frente a qué modalidad de la transparencia nos encontramos? ¿Cuál es la relación de esa mano que toca, que danza, que acaricia, con la luz? Si bien Aristóteles señala que todas las sensaciones se realizan a través de un medio, que sería lo transparente o diáfano, en el caso del sentido del tacto esta realización sería un poco distinta. Para Aristóteles, el medio del tacto es la carne, es el cuerpo, y se percibe de un modo particular: la carne es un medio incorporado a nuestro organismo, a diferencia de los medios propios de los otros sentidos, como el aire o la luz; mientras que los objetos visibles y audibles son percibidos en la medida en que el medio ejerce cierto influjo en nosotros, “los objetos tangibles los percibimos influidos no por el medio sino a la vez que el medio, algo así como el que es golpeado a través de un escudo” (Aristóteles, 1983, pág 209). Para Aristóteles, el órgano sensorial del sentido del tacto, de este modo, solo podría encontrarse en algún lugar al interior del cuerpo, en la medida en que el medio no puede actuar al mismo tiempo como órgano. La sensación – señala el autor– siempre se da en una distancia

con el órgano sensorial. Nada veríamos, subraya Aristóteles, si pusiéramos un objeto directamente sobre el órgano sensorial de nuestra visión, el ojo. En esta medida, la carne solo puede ser medio y no órgano, por la distancia necesaria para que se produzca la sensación. Por esta razón, para Aristóteles, el cuerpo “es necesariamente el medio que recubre al sentido del tacto, medio a través del cual se producen múltiples sensaciones” (Aristóteles, 1985, pág. 209). La potencia del aparecer en relación al sentido del tacto, entonces, la transparencia, sería el cuerpo mismo.

Podría, decirse, por lo tanto, que el tocar en *Chaleur Humaine*, se vuelve multimodal a partir de una superposición de transparencias, carne y, a la vez, luz. El tocar se vuelve así hacia una transparencia lumínica, a partir de toques de luz o sus huellas. Siguiendo esta hipótesis, se podría sugerir que la transparencia en el acto del tocar –la carne, el cuerpo– se vuelve lumínica y la luz adquiere, entonces, una textura. Se vuelve la luz, así, a su vez, háptica. En este sentido, siguiendo a Zúñiga, se podría decir que lo lumínico-háptico sería otra modalidad de lo transparente o de lo diáfano con respecto al sentido del tocar en *Chaleur Humaine*: la carne, en tanto potencia del tocar, se vuelve lumínica y la luz se vuelve a su vez háptica. En sí misma, esa luz es a su vez una transparencia lumínica sobre la piel.

La idea de textura, que acabo de mencionar en relación a la luz, la tomo de Cathryn Vasseleu para enfatizar el doble movimiento del tocar y de la luz, así como también la implicancia de esta relación. En *Textures of Light* (1998), la autora pone en relación la idea de textura con la de luz para poner en cuestión dos asuntos principales. Primero, Vasseleu busca cuestionar la manera en que se han separado y jerarquizado los sentidos, unos con respecto de otros. Segundo, cuestiona el privilegio de la vista asociado al conocimiento, que vendría a corresponderse con una metáfora de la luz, particularmente en el pensamiento filosófico occidental.⁶ La idea de “texturas de luz” le permite abrir una serie de vías respecto a éste para llevar a cabo este cuestionamiento.⁷ La textura se vincula, en primera instancia, con una experiencia táctil, es decir, que no le correspondería tradicionalmente del todo a una experiencia de la vista y de la luz. Pero al colocar la noción de textura junto a la de luz se implica al tocar en la visión, subrayando así una huella de lo háptico en lo óptico. Al subrayar esta huella, la autora propone otros campos de relaciones entre el

5. Para más información sobre la hipótesis del autor, ver artículo: “Sympliqué y Metaxy. Una relectura de la imagen en Platón y Aristóteles para una analítica de la aparición digital”. *Revista Alpha*. Universidad de los Lagos, 2015, 9-22.

6. La autora toma de Jacques Derrida la crítica a la *metáfora de la luz* en la filosofía occidental, que el autor denomina como *fotología* (photology) o *metáfora fotológica*. Cuando Derrida describe la historia de la filosofía como fotología, pone el acento en la elaboración de una metáfora de la luz como constitutiva de la metafísica, donde se privilegia no solo el orden de la visibilidad, sino también la relación entre luz y conocimiento (Vasseleu, 1998, pág. 5).

7. En este sentido, la autora examina la noción de luz con respecto a la relación entre visión y tocar en autores como Luce Irigaray, Emmanuel Lévinas y Maurice Merleau-Ponty.

8. "Un aspecto significativo de la textura de la luz (*Light's Texture*) es que se implica el tocar en la visión de maneras en que se desafía la diferenciación tradicional de estos sentidos al interior del binarismo sensible/inteligible de la fotografía" (Traducción propia).

conocimiento y los sentidos. De esta manera, la autora señala que

"a significant aspect of light's texture is that it implicates touch in vision in ways that challenge the traditional differentiation of these senses within the sensible/intelligible binarism of photology" (Vasseleu, 1998, pág. 12).⁸

Por ello, para la autora, la tactilidad se vuelve un aspecto esencial para pensar diferentes aspectos de la luz a través de la noción de textura.

A este respecto, al considerar lo lumínico-háptico como una modalidad de la transparencia en *Chaleur Humaine*, habría que señalar este doble movimiento que se abre a partir de la noción de textura. Es decir, donde no solo lo háptico adquiere un carácter lumínico, sino que también la luz adquiere una cierta tactilidad, una cierta textura a partir de las huellas lumínicas del tocar. Esta superposición, estas texturas de la transparencia, le otorgan a la relación de la luz con el tocar un carácter o estatuto distinto, donde la transparencia se revela ya no solo como un medio sino como una exuberancia o un exceso, un *exceso sensible*. Este exceso sensible genera a su vez otros cuerpos, cuerpos atravesados por una luz háptica, donde se crean otras cualidades de movimientos de los cuerpos danzantes.

EXCESOS HÁPTICO-LUMÍNICOS

¿Hay una pureza de cada sentido, o bien no habría visión sin huellas de tacto, no habría tacto sin huella de gusto, etc? (Jean-Luc Nancy).

La caricia es un modo de ser del sujeto en el que el sujeto, por el contacto con otro, va más allá de ese contacto. El contacto en cuanto sensación forma parte del mundo de la luz (Emmanuel Lévinas).

Los cuerpos se entrelazan, de pie, girando, sin dejar de tocarse, de acariciarse con las manos, con la cabeza, con la boca, con el torso, a distintas velocidades, sin dejar de buscarse a través de la piel. En este segundo momento de la performance, la proyección audiovisual nos confunde, nos muestra distintos tiempos de ese toque, unos sobre otros, de ese entrelazamiento de los cuerpos donde se vuelven uno. Ya no se sabe dónde comienza ni dónde terminan los cuerpos, dónde comienza y dónde termina el tocar de uno y el tocar de otro, el tiempo de uno y

el tiempo del otro. En ese desorden de la piel, las imágenes cambian, se vuelven aún más confusas al sobreponerse en los cuerpos que no abandonan esta danza háptica. Vemos imágenes de manos que tocan, tocan el cuerpo, que acarician. Las imágenes se proyectan en tanto membrana transparente sobre los cuerpos. El tocar de la imagen proyectada se confunde en este juego de transparencias lumínicas sobre la piel que se entrelaza con los cuerpos danzantes. El tocar se proyecta así más allá de sí mismo.

En esta escena de *Chaleur Humaine* la penumbra permanece, la oscuridad, a pesar de la luz de las proyecciones que cae sobre los cuerpos. Los cuerpos se vuelven un haz de luz en la sombra. En esta penumbra de luz, el tocar se excede a sí mismo. Se trata de una zona de indeterminación de la caricia y del erotismo. Cuando Emmanuel Lévinas señala que lo acariciado no se toca propiamente hablando, no quiere decir con esto que no haya experiencia táctil en la caricia, sino más bien que la caricia no termina ni comienza en esa experiencia del tacto. En este sentido, el tocar respecto de la caricia excede la experiencia táctil. Es decir, lo que motiva la caricia es siempre una indeterminación, una búsqueda sin orientación que va más allá de la mano, más allá de lo que se comprende como experiencia sensorial del contacto, o bien, esa experiencia sensorial implica ya ese exceso:

No es la suavidad o el calor de la mano que se da en el contacto lo que busca la caricia. Esta búsqueda de la caricia constituye su esencia debido a que la caricia no sabe lo que busca. Este «no saber», este desorden fundamental, le es esencial. Es como un juego con algo que se escapa, un juego absolutamente sin plan ni proyecto, no con aquello que puede convertirse en nuestro o convertirse en nosotros mismos, sino con algo diferente, siempre otro, siempre inaccesible, siempre por venir (Lévinas, 1993, pág. 132).

No es que la caricia, así como el contacto, para Lévinas, no sea sensibilidad o que no se encuentre comprometida en ella la sensibilidad. En este sentido, "no se trata de que sienta más allá del sentido, más lejos que los sentidos (...) sino que lo profundiza" (Lévinas, 2001, pág. 257). Se trata de aquello que se encuentra excedido, de *lo exorbitante*. Su *fenomenología de la voluptuosidad* (Lévinas, 1993, pág. 132) hace referencia a ese exceso, justamente porque la caricia no consiste en un placer solitario, señala Lévinas, sino más bien un placer

Fig. 4. *Chaleur Humaine*, (2014).
Bailarines Emmanuel Proulx,
Ellen Furey. Fotografía de
Anne Guillaume



9. Emmanuel Lévinas retoma la crítica *nietzscheana* a la *metáfora óptica* en tanto *metáfora dominante* en la tradición filosófica que privilegia la visión y la luz (y sus derivados como iluminación, claridad, día, evidencia, clarividencia, etc.), estableciendo un sistema correlativo entre visión y saber. Lévinas denomina esta metáfora como *metáfora heliológica*, es decir, basada en el sol (*Helios*), donde sugiere que lo que queda en la "sombra" de la mirada que "ilumina" el objeto (reducción del Otro al Mismo) habría sido desatendido por la filosofía. En este sentido propone un pensamiento de la alteridad, fuera del sistema dualista luz/sombra, día/noche, etc. (Lévinas, 2001, pág. 15).

donde, en el contacto con otro, el sujeto va más allá de ese contacto.

En este sentido, cuando Lévinas señala que el contacto forma parte del *mundo de la luz*, se refiere a un modo distinto de comprender la luz y su relación con los sentidos y con el conocimiento, fuera de cualquier sistema dualista como el de luz/sombra. Para Lévinas la luz deja de ser sinónimo, por ejemplo, de claridad y de develamiento.⁹ Siempre habría en lo develado, en la mirada que ilumina el objeto, entonces, algo que permanece en la sombra: "lo descubierto no pierde en el descubrimiento su misterio, lo oculto no se devela, la noche no se dispersa" (Lévinas, 1993, pág. 270). En esta medida, el contacto de la caricia forma parte del mundo de la luz desde su

desorden esencial. Recordemos que para Lévinas el no-saber le es esencial a la caricia, en la medida en que se trata de un juego con algo que siempre se escapa. Ese "no saber lo que busca" siempre la excede, la hace ir más allá de los sentidos, o mejor dicho profundiza la suavidad y el calor que se da en el contacto.

Así como la luz para Lévinas, entonces, no solo ilumina, sino que está llena de penumbras, en *Chaleur Humaine* la luz y la oscuridad se funden en ese misterio del exceso sensible, donde lo háptico-lumínico no abandona su oscuridad. En este sentido, no se trataría solamente de una huella térmica que de pronto se devela con la luz, sino que se trataría a su vez del develamiento de la huella de un más allá o de una profundidad