

#30

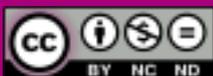
LA TELA DE LA LENGUA: TOMÁS SARACENO Y LA CONSTRUCCIÓN DE UN UNIVERSALISMO ARÁCNIDO, HÁPTICO, GEOLÓGICO

Luz Horne
Universidad de San Andrés

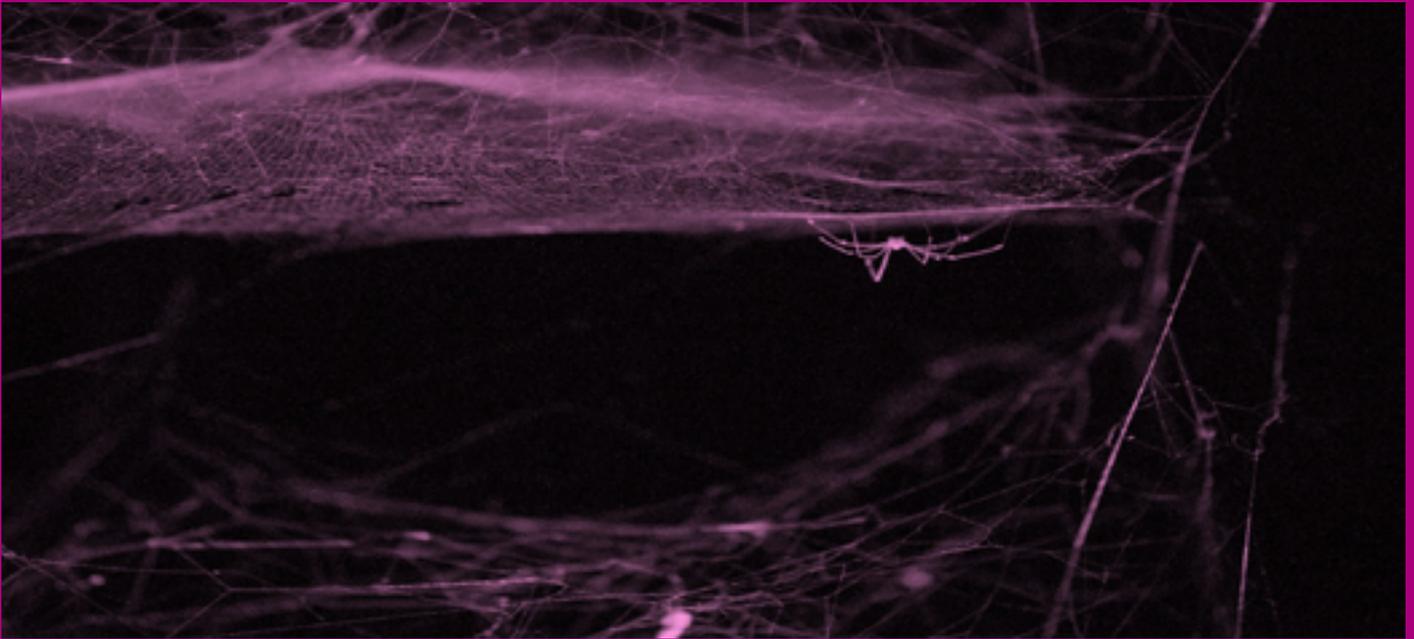
Artículo || Invitado | Publicado: 01/2024
DOI 10.1344/452f.2024.30.3
lhorne@udesa.edu.ar

Ilustración || © Tomás Saraceno, *Webs of At-tent(s)ion*, 2018. Installation view during ON AIR, Palais de Tokyo, Paris, 2018. Cortesía del artista. Photography Studio Tomás Saraceno. Imagen incluida en el artículo por la autora.

Texto || © Luz Horne – Licencia: Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional de Creative Commons



UNIVERSITAT DE
BARCELONA



Resumen || En *La communauté terrestre* (2023), Achille Mbembe nos dice que en el mundo contemporáneo estamos en una nueva era en la que, por primera vez en la historia, compartimos un destino en el que no se podrán levantar fronteras políticas para la toxicidad del agua que bebemos y del aire que respiramos. Esto reclama —nos dice— la invención de una nueva lengua terrestre. Este ensayo toma el proyecto artístico de Tomás Saraceno enfocándose en sus exhibiciones en las que involucra a las arañas y en el proyecto que se desprende de allí: *Arachnophilia*, una red multidisciplinaria de investigación sobre las arañas. En estas obras surge un nuevo tipo de universalismo que, lejos de la abstracción nominal, recurre a lo material, a lo sensible, a lo háptico y lo vibracional para nombrar lo común y lo interespecie. Así, surge una nueva lengua —una lengua textil, una lengua geológica— y la esfera estética (sensible) se vuelve un sitio filosófico-político desde donde pensar la comunidad terrestre.

Palabras clave || Posthumanismos | Saraceno, Tomás | Arte Latinoamericano | Antropoceno | Humanidades ambientales | Arte y arañas

La tela de la llengua: Tomás Saraceno i la construcció d'un universalisme aràcnid, hàptic, geològic

Resum || A *La communauté Terrestre*, Achille Mbembe ens diu que al món contemporani estem en una nova era en la que, per primera vegada en la història, compartim un destí en el que no es podran aixecar fronteres polítiques per la toxicitat de l'aigua que bevem i de l'aire que respirem. Això reclama —ens diu— la invenció d'una nova llengua terrestre. Aquest assaig pren el projecte artístic de Tomás Saraceno centrant-se en les exhibicions en les que involucra les aranyes i en el projecte que es desprèn d'això: *Arachnophilia*, una xarxa multidisciplinària d'investigació sobre les aranyes. En aquestes obres sorgeix un nou tipus d'universalisme que, lluny de l'abstracció nominal, recorre a allò material, allò sensible, allò hàptic i vibracional per nombrar allò comú i inter-espècie. Així, sorgeix una nova llengua —una llengua tèxtil, una llengua geològica— i l'esfera estètica (sensible) es torna un indret filosòfico-polític des d'on pensar la comunitat terrestre.

Paraules clau || Post-humanismes | Saraceno, Tomás | Art Llatinoamericà | Antropocè | Humanitats ambientals | Arts i aranyes

The Fabric of Language: Tomás Saraceno and the Construction of an Arachnid, Haptic, Geological Universalism

Abstract || In *La communauté terrestre*, Achille Mbembe argues that we are living in a new era in which, for the first time in history, it will not be possible to establish political boundaries regarding the toxicity of the water we drink and the air we breathe. This shared destiny calls for the invention of a new terrestrial language. This essay takes up the artistic project of Tomás Saraceno and, focusing on his exhibitions involving spiders, examines the project that emerges from them: *Arachnophilia*, a multidisciplinary network of research on spiders. In these works, a new kind of universalism emerges that, far from conceptual abstraction, resorts to the material, the sensitive, the haptic, and the vibrational to name that which is common and interspecies. Thus, a new language emerges—a textile language, a geological language—and the aesthetic (sensitive) sphere becomes a philosophical-political site from which to conceive the terrestrial community.

Keywords || Posthumanisms | Saraceno, Tomás | Latin-American Art | Anthropocene | Environmental Humanities | Art and Spiders

0. Terra, quién jamás te esquecería?

Corre el año 1968 y Caetano Veloso está preso por la dictadura cuando su mujer, Dedé, le lleva a la celda una revista *Manchete* en donde se ven las primeras fotografías de la Tierra tomadas desde fuera de la atmósfera. Caetano se impresiona tanto con la imagen que compone una canción en la que habla con la Tierra y le explica la experiencia —en el sentido fuerte del término— que significa verla por primera vez, sentir su inmensidad y el contraste con su pequeña historia personal de cautiverio. Caetano le canta a la tierra y le habla sobre una lengua que nombre su ser: «Terra, o nome da tua carne» (Tierra, el nombre de tu carne)¹.

Desde las últimas décadas, y en un *crescendo* cada vez más pronunciado, tanto la tecnología como el nuevo régimen climático nos impulsan a percibir la tierra como una unidad. Se trata de una percepción que —como ha señalado Emanuele Coccia (2023)— surge de esta manera por primera vez en el mundo contemporáneo. Hoy tenemos, más allá de las imágenes espaciales de la tierra, datos científicos, políticos y sociales de diferentes partes del mundo de modo instantáneo gracias a la tecnología. Por otro lado, ya no podemos pensar las olas de calor, las inundaciones o las sequías como fenómenos aislados, sino como eventos que responden a una causa común de escala global. La tierra entera sufre las consecuencias de acciones locales.

En los últimos años, este tema se ha transformado en un tema clave para el pensamiento y el arte contemporáneos y han surgido diferentes conceptos que proponen pensarnos en una continuidad ontológica con otras especies y con el planeta mismo en tanto vida: el Chthuluceno de Donna Haraway (2019); la metamorfosis de Emanuele Coccia (2021); el corpus infinitum de Denise Ferreira da Silva (2023); u otros provenientes de la epistemologías amerindias como el perspectivismo y el multinaturalismo que traen Ailton Krenak (2019), Davi Kopenawa y Bruce Albert (2015) y Eduardo Viveiros de Castro (2018), entre muchos otros. En sintonía con estos conceptos, el filósofo camerunés Achille Mbembe (2023), propone una comunidad a partir de lo terrestre. Allí nos dice que la tierra no es solamente aquello que nos es común, sino que estamos en una nueva era, «la era de la Tierra» en la que, por primera vez en la historia, compartimos un destino común en el que no se podrán levantar fronteras políticas ni muros para la toxicidad del agua que bebemos y del aire que respiramos. Se trata de una nueva configuración política que excede el marco moderno de los estados nacionales. Este espacio y esta era, nos dice, piden una lengua y una escritura:

En la era de la Tierra, necesitaremos un lenguaje que perfore, cave constantemente y sepa convertirse en proyectil, en una especie de voluntad que, sin cesar, toque lo real. Su función no será solo la de romper las cerraduras, sino también la de salvar vidas del desastre que les espera. Cada uno de los fragmentos de este lenguaje terrenal

<1> Me refiero a una canción de Caetano Veloso llamada «Terra» que aparece por primera vez en el álbum *Muito* (1978). A esa canción también corresponde el título del apartado, cuya traducción podría ser: «Tierra ¿quién podría olvidarte?».

tendrá sus raíces en las paradojas del cuerpo, la carne, la piel y los nervios (Mbembe, 2023: 14)².

En este ensayo quisiera preguntarme por el modo de pensar esta comunidad terrestre e interespecie y por la lengua —el saber, la epistemología— que ella precisa. Si hasta ahora pensábamos que la relación con animales, selvas, bosques, mares, montañas y ríos consistía en conocer, dominar, domesticar o extraer, hay algo en esta relación que se nos escapó de un modo fugaz para volver de modo amenazante transformada en incendios, inundaciones, contaminación o basura. Algo que podemos llamar de diferentes modos —Antropoceno, Capitaloceno, nuevo régimen climático— pero que irremediablemente nos deja con la necesidad de inventar un nuevo modo de aproximarnos, de vincularnos y de convivir con lo no humano. Ya en los años noventa del siglo pasado, Michel Serres situaba el origen de la crisis ambiental y ecológica en nuestro modo de relacionarnos con el mundo y sugería una reformulación de este vínculo a través de un nuevo «contrato natural» (2004) que desmontara el aparato conceptual que heredamos de la modernidad. El correlato de la filosofía moderna y de la separación entre naturaleza y cultura es una relación con el mundo basada en el instrumentalismo, la propiedad y la guerra; una relación en la que la agencia humana se sobreanima y el mundo material —y junto a él la larga lista de aquellos que son considerados como no humanos— se desanima. En este sentido, la crisis que vivimos nos habla no solo de un fracaso de las promesas de la modernidad y del sueño utópico del siglo veinte —tanto en su vertiente desarrollista como en la revolucionaria³—, sino de la insuficiencia de la epistemología moderna occidental para entender el vínculo de lo humano con lo no humano y, por lo tanto, para sostener la separación entre ciencias y humanidades. Es decir, si hay una necesidad de pensar que —como dice Donna Haraway en *When Species Meet* (2013)— estamos *anudados* con otras especies, moldeándonos unas a otras en capas de complejidad recíproca, este nudo no puede sino pensarse como algo corporal, físico, material, sensible. El sujeto de este saber no puede ser un sujeto puramente racional; no puede ser pura *res cogitans*. Para nombrar este nudo vamos a precisar recuperar un saber sensible que desafíe la separación entre lenguaje y cuerpo, entre saber y placer, entre ciencias y humanidades, o entre filosofía y estética. Después de todo, como dice Bruno Latour, tal vez «nunca fuimos tan modernos» (2012) como pensábamos y nunca existió esa separación tan tajante entre un saber racional, puramente científico y objetivo, y un saber intuitivo, sensible, coyuntural e históricamente determinado. Es decir, la ciencia nunca fue del todo independiente de esa porción de inexactitud para avanzar en el conocimiento, pues su trabajo involucra objetos híbridos (humanos y no humanos) que desafían la partición. La ciencia es entonces un saber mucho menos objetivo y racional de lo que hemos querido creer: hay algo que la ciencia no sabe y que, sin embargo, forma parte de cómo construye su saber⁴.

<2> «À l'ère de la Terre, nous aurons besoin d'une langue qui constamment fore, perfore, et creuse comme une vrille, sache se faire projectile, une sorte de plein absolu, de volonté qui, sans cesse, taraude le réel. Sa fonction ne sera pas seulement de faire sauter les verrous, mais aussi de sauver la vie du désastre qui guette. Chacun des fragments de cette langue terrestre sera anraciné dans les paradoxes du corps, de la chair, de la peau et des nerfs» (Mbembe, 2023: 14). La traducción es mía.

<3> Ver Susan Buck-Morss, *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste*, Madrid, A. Machado Libros, 2004.

<4> Ver Isabelle Stengers, *The Invention of Modern Science. Theory Out of Bounds* (2000).

Propongo entonces el surgimiento de un nuevo tipo de universalismo que, lejos de la abstracción conceptual, recurre a lo material, a la vida o al cuerpo —no como refugio romántico sino como un agujero de información, como un sitio de no saber o como el residuo no humano de lo humano— para pensar lo común. Un universalismo que nos llama a inventar una nueva lengua —una lengua táctil, textil y geológica— que transforma la esfera estética (sensible) en un sitio filosófico-político desde donde pensar la unidad. Las exhibiciones del artista argentino Tomás Saraceno, en las que intervienen las arañas y en el proyecto que se desprende de allí: *Arachnophilia*, una red multidisciplinaria de investigación sobre las arañas, me servirá de plataforma teórica para pensar esta problemática y para pensar cómo inventar una lengua que desafíe el antropocentrismo. A partir de su proyecto artístico e interdisciplinario se puede pensar en la posibilidad de habitar un espacio común con otras especies (las arañas, el planeta mismo, la tierra), pero no desde un modelo comunicacional racional —lo cual repetiría el antropocentrismo— sino más bien físico, arquitectónico, háptico. Antes de entrar en esto, sin embargo, daré un rodeo.

1. La intimidad de la piedra

Hacia el final del cuento de Borges «El Aleph», luego de haber visto todo el Universo al mismo tiempo y en un instante que anula la temporalidad sucesiva, el protagonista —Borges— nos dice que hay (o que hubo) otros Aleph y que «ese de la calle Garay era un falso Aleph» (1994: 195) al igual que los Aleph visuales que lo repiten, que son meros «instrumentos de óptica». Finalmente se refiere a un manuscrito de Richard Burton en el que nos dice, cito:

los fieles que concurren a la mezquita de Amr, en El Cairo, saben muy bien que el universo está en el interior de una de las columnas que rodean el patio central... Nadie, claro está, puede verlo, pero quienes acercan el oído a la superficie, declaran percibir, al poco tiempo, su atareado rumor... (Borges, 1994: 196).

En el último párrafo del cuento el narrador se pregunta: «¿Existe ese Aleph en lo íntimo de una piedra?» (Borges, 1994: 196)

No se trata, claro está, de hacer una nueva lectura de Borges, pero traigo este texto porque quiero retomar una pregunta que tal vez nos sirva para pensar algo de lo que insiste como problema de lo contemporáneo dentro del contexto del Antropoceno. El cuento juega sobre ese lugar tan borgeano en el que se busca cómo o desde dónde percibir o imaginar el cosmos; se pregunta —pitagóricamente— por el uno; por el lugar desde donde proponer una unidad, una visión entera del universo. Algo que tal vez, traducido, podríamos pensar como una pregunta por la comunidad o por una ontología común. Por un lado, la imagen visual de la puesta en abismo borgeana y del montaje que implica la superposición de tiempos en un solo punto del espacio. Desde el peldaño de una escalera de un sótano de una

casa de una ciudad sudamericana se puede ver el universo entero y la historia completa de la humanidad. Un sitio extremadamente marginal y oculto que nos permite ver el todo. Resuenan aquí todas las visiones borgeanas del escritor argentino y la tradición y sobre la posibilidad de irreverencia que brinda el margen (¿la claridad, la lucidez?).

Pero, por otro lado, hay una sospecha platónica que nos advierte sobre los engaños de la imagen y nos dirige a ese otro Aleph que se despliega ya no como imagen visual sino como murmullo del mundo y que —con toda su exterioridad— se aloja en una intimidad mineral y la hace vibrar con su rumor. Probablemente Borges pensaba en la tradición de la cábala y en el antiguo testamento, en donde se lee que lo único que el pueblo judío escuchó de las tablas de la ley fue el Aleph, que no es más que el arranque laríngeo de la voz que antecede a una vocal al principio de una palabra; el elemento sonoro del que proviene toda voz articulada, pero sin ningún sentido específico. La revelación divina se reduce así a una experiencia puramente mística, corporal y espiritual, carente de un significado determinado. Dios solo se revela a los hombres apenas como un aliento, con un murmullo prelingüístico, con un rumor que se manifiesta como respiración —puramente neumático— para evitar que su existencia anunciada resulte plenamente inteligible al entendimiento humano.

Como ha mostrado Adriana Cavarero (2005) a partir de la filosofía griega la tradición filosófica occidental ha privilegiado la esfera semántica por sobre la vocal, o más bien, ha aprisionado la voz en el ámbito del logos, del discurso. La voz entendida como lengua implica una inevitable asociación del discurso con el pensamiento, y de la voz y del lenguaje con la razón. Este logocentrismo se asocia, también, con una división genérica y patriarcal: al hombre le corresponde la razón y lo simbólico mientras que, a la mujer, el cuerpo y la sonoridad de la voz, que quedan, a su vez, del lado de la animalidad y en el exterior de lo político. Cavarero, sin embargo, se pregunta qué pasa si disociamos logos y voz, sonoridad y lenguaje significante, y descubre en el sonido de la voz, un rasgo de la singularidad y un modo diferente de pensar lo político. La estrategia metafísica que neutraliza el poder de la voz también silencia que haya muchas voces y que lo común pueda pensarse más bien como una relación entre singularidades, entre voces que son cada una diferente.

Pero volvamos entonces, con esta propuesta en mano, a los Alephs de Borges para preguntarnos qué desplazamientos se producen al proponer un Aleph sonoro: hay, por un lado, un corrimiento del régimen escópico, pero hay además una manera de pensar lo común a partir de una pluralidad de murmullos singulares y, sobre todo, una unidad que excede a la comprensión lingüística, al logos. Hay algo de este último Aleph que se escucha como un rumor pero que escapa al entendimiento que quisiera tomar como una cifra para pensar

lo contemporáneo y como la base para construir una lengua que nombre el nuevo régimen climático desde la vida, desde el cuerpo; o, lo que es lo mismo, desde lo no humano de lo humano.

2. El universo en una telaraña

En el 2018, Tomás Saraceno expuso en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires una exhibición que propone un Aleph desde su título: *Cómo atrapar el universo en una telaraña*. En ella, siete mil arañas de diversas especies tejen en la sala de un museo, de manera que alrededor del visitante se forman filamentos interconectados de materia viviente. Esta exhibición luego tuvo diversos desarrollos: desde el Palais de Tokyo en París, *On Air. Carte Blanche a Tomas Saraceno* y muchas otras más, hasta la exposición que está ocurriendo en este momento en la Serpentine Gallery de Londres, llamada *Web(s) of Life*, redes de vida⁵ [Figura 1].



Figura 1: A-Board for Tomás Saraceno in Collaboration: *Web(s) of Life*, Serpentine Galleries, London, 2023. Courtesy the artist. Photography by Studio Tomás Saraceno.

Ya se ha dicho y escrito bastante sobre estas exposiciones y sobre el proyecto del cual forman parte, *Arachnophilia*: una red multidisciplinaria de investigación sobre las arañas⁶. Se ha escrito sobre el modo en el que estas exposiciones desafían la definición de arte y de museo; sobre cómo agujerean la autonomía del objeto estético, colectivizan y desantropocentrizan el lugar del autor o del artista; sobre la superposición disciplinaria entre arte, humanidades y ciencias; y sobre el anudamiento de lo humano con otras especies y con el universo entero⁷. Pero quisiera dejar de lado el aspecto más didáctico del proyecto, para pensar justamente en lo que se escapa al mensaje y aparece como agujero de saber, lenguaje sin palabra, rumor o respiración. Dejar de lado lo que el proyecto nos

<5> A la cual ya no llama exposición, sino performance por la interacción que requiere con los visitantes y por la variación de la muestra en función de las condiciones climáticas del día de visita.

<6> Ver: <https://arachnophilia.net/>

<7> Ver, por ejemplo, Graciela Speranza (2012, 2022), Vinciane Despret (2022).

dice sobre la comunicación entre lo humano y lo no humano —que es sin dudas impresionante— y observar lo que lo no humano nos trae como misterio de lo humano y como ausencia de comunicación. Me interesa también entonces desplazarme a lo que el proyecto trae como arquitectura ya que, más allá de la distancia de lo visible, habilita un espacio real —táctil, físico, corporal— de convivencia. Se trata de una zona que la arquitecta ítalo-brasileña Lina Bo Bardi ya había construido, por ejemplo, en las exposiciones que organizó en el centro cultural de arte y ocio Sesc Pompeia en São Paulo en los años ochenta del siglo pasado. En una de ellas, *Entreato para crianças* (Intervalo para chicos), colocó varios tachos enormes llenos de cucarachas vivas a través de las cuales decía buscar la habilitación de un espacio que ella llama «zonas cinzentas» («zonas grises») [Figura 2]; zonas en las que lo humano y lo animal conviven, se superponen y habitan en un mismo espacio⁸.

<8> Me he extendido sobre este asunto en el libro *Futuros Menores. Filosofías del tiempo y arquitecturas del mundo desde Brasil* (2022).

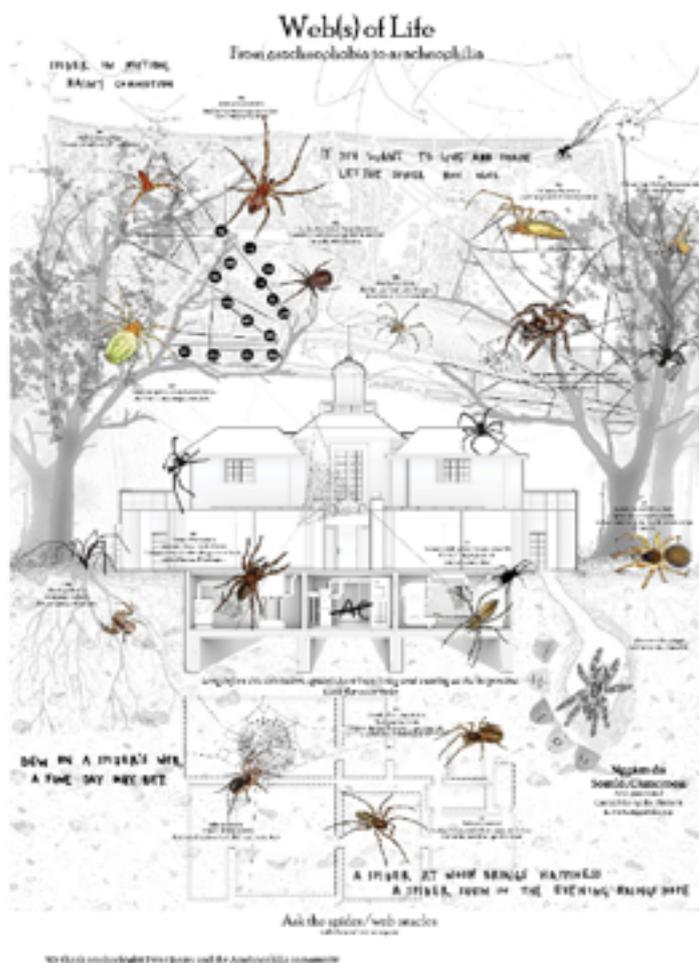


Figura 2: A-Board for Tomás Saraceno in Collaboration: Web(s) of Life, Serpentine Galleries, London, 2023. Courtesy the artist. Photography by Studio Tomás Saraceno.

En las telas de araña se despliega una construcción orgánica y animal, que replica, en miniatura, la geometría de las galaxias y las constelaciones. Pero más allá del isomorfismo —algo que todavía mantiene una distancia visual y en la que prevalece una aproxima-

ción intelectual, como en el Aleph visual de la calle Garay— la tela remite a un vínculo de lo humano con lo no humano que ya no se produce por isomorfismo sino por contigüidad, por contacto. Las arañas producen la tela desde su cuerpo. Son casas, pero son también excrecencias corporales con las cuales tienen un vínculo inmanente. La materialidad de la tela es, por un lado, orgánica, corporal, natural y biológica, pero por el otro sobrevive fuera del cuerpo como un objeto independiente, haciendo bascular el límite entre lo vivo y lo inerte, lo material y lo biológico, el cuerpo y su afuera y la tierra y el cosmos [Figura 3].

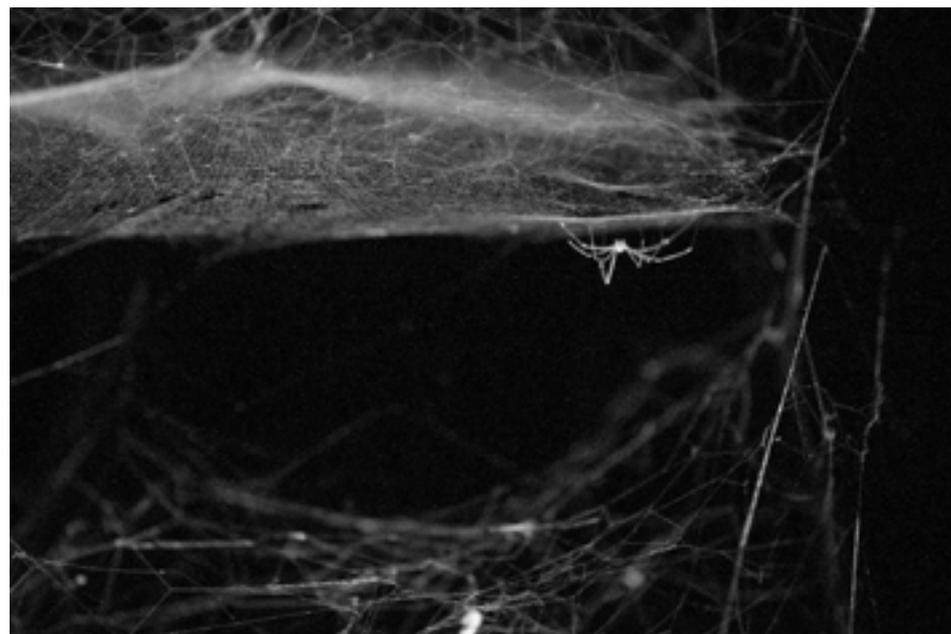


Figura 3: Tomás Saraceno, *Webs of At-tent(s)ion*, 2018. Installation view during ON AIR, Palais de Tokyo, Paris, 2018. Courtesy the artist. Photography Studio Tomás Saraceno.

Pero, además, la tela tiembla y su temblor se vuelve un instrumento de comunicación entre ellas: si bien las arañas son ciegas y no poseen oídos, sienten las vibraciones con los pelos que les cubren las patas, un órgano, o un sensorium que los humanos no tenemos. La «biotremología» estudia estos temblores y vibraciones y el modo en el que no solo arañas sino también cocodrilos, elefantes, sapos, ballenas e insectos —diferentes animales que poseen ese sensorium— se comportan. Esto luego se utiliza en diferentes investigaciones como, por ejemplo, en la investigación astronómica que, a partir de vibraciones y sonidos que probablemente son de otros tiempos estelares y que ya no existen, obtiene información sobre fenómenos hasta hace poco tiempo desconocidos⁹. Lo interesante es que no se trata de estudiar los sonidos sino justamente aquello que, sin producir sonido, vibra. Algo que queda fuera del registro auditivo humano; una sensibilidad háptica que vincula el tacto con las ondas sonoras y que —aunque no lo oímos— sí podemos en algunos casos sentir con nuestro cuerpo, con nuestros huesos: una posibilidad de tocar a la distancia aquello que no podemos escuchar.

<9> Ver para esto el interesantísimo artículo de Ally Bishop (2023).

El proyecto juega con esta capacidad vibracional para interpelar sobre la posibilidad de que las arañas —los animales, las plantas, el aire, la tierra misma— tengan un idioma, una capacidad de habla y de comunicación que hasta ahora nos era desconocida. Es esta misma posibilidad la que entretiene a Vinciane Despret en un texto de ficción especulativa —«La invención de los acúfenos o las cantantes silenciosas»— en el que juega con la idea de que ciertos aracnólogos comenzaron a escuchar los mensajes que las arañas les mandaban en forma de sonidos o más bien de vibraciones: «sonidos silenciosos que se traducen en pensamientos» (2022: 40). Me gustaría ir, como ya he dicho, en otra dirección. Porque más allá de la posibilidad de comunicación humana-animal o multiespecie, la vibración de las arañas nos interpela para atender a aquello que hace agujero en el edificio de nuestro conocimiento, en nuestra lengua entendida exclusivamente como herramienta de comunicación. Me interesa entonces pensar en la posibilidad de habitar un espacio común con otras especies (el planeta mismo, la tierra), pero no desde un modelo comunicacional sino más bien físico, arquitectónico, háptico y pensar en la perforación que esta arquitectura hace en el logos: ¿cómo es estar al lado de una araña y sentirla vibrar en los propios huesos?

3. La tela de la lengua

La capacidad vibracional de las arañas fue tradicionalmente utilizada por la cultura camerunesa para la adivinación. Un poco como un juego, Saraceno ya había inventado hace algunos años un oráculo arácnido, pero en su exposición *Web(s) of Life*, que finalizó hace unos meses en la Serpentine Gallery de Londres, vuelve a poner en el centro esta técnica de adivinación camerunesa [Figura 4].



Figura 4: Arachnomancy Cards, 2019, at the 58th International Art Exhibition—La Biennale di Venezia, titled *May You Live In Interesting Times*, curated by Ralph Rugoff. Courtesy the artist Photography by Studio Tomás Saraceno.

A través de un video podemos interactuar con un adivinador camerunés —y pagarle— para que nos diga, a través de las arañas, qué va a ocurrir en nuestro futuro. El gesto es el de horadar por dentro y desde sus fundamentos el antropocentrismo epistemológico. Con la inclusión de un saber otro, pero sobre todo con la inclusión de un tipo de sensorium que excede a la capacidad del cuerpo humano, Saraceno abre un espacio para la incertidumbre dentro del saber científico y habilita la posibilidad de incluir, dentro del conocimiento, un desconocimiento: ese algo que es inaudible de las arañas se vuelve saber, un saber no sabido o, incluso, no sentido.

La insistencia de Saraceno en este saber ancestral, animal y a la vez astronómico y futuro nos dice que —así como las vibraciones de las arañas— hay algo que se nos escapa. *El universo en una telaraña* (la exposición del 2018) se transformó entonces en un concierto —*Cómo escuchar el universo en una telaraña*— en el que Saraceno convocó a diferentes músicos a tocar en conjunto con diferentes especies de arañas, llevando al Aleph visual de la tela de araña que replica la estructura de las galaxias del universo, a ser un Aleph vibracional: un Aleph que, a pesar de señalar una unidad, incluye dentro de sí un murmullo, un rumor, una multiplicidad de voces y, dentro de estas, su propio agujero, ya que no todo lo que las arañas transmiten en su vibración alcanza a la sensibilidad del oído humano. Es decir, es un concierto que contiene su sinsentido y una escucha del universo que opera por contacto.

Lo que el concierto trae a un primer plano, entonces, es que hay una voz que no podemos concebir únicamente como un instrumento de comunicación; una voz que nos habita como respiración y que no llega a ser palabra porque se nos escapa en su sentido. Es algo que ya no podemos decir con el lenguaje con el que contamos, que excede al aparato conceptual que recibimos como legado y que se manifiesta únicamente como música, una música que no sabemos exactamente a quién pertenece, una música que es la antesala del lenguaje pero que no es, sin embargo, lenguaje. Esto que se le escapa al saber y que sin embargo se sabe, niega —en su temblequeo— la posibilidad de una inteligencia total, de una información exhaustiva o de un lenguaje puro y transparente que recoja todo lo posible de ser dicho (una ilusión que vuelve en la era del chat GPT), pero porque también niega que la función primaria o única de la voz sea la de comunicar un sentido.

4. Un saber no sabido

En un precioso texto llamado *El gusto* (2016), Giorgio Agamben estudia el vínculo entre el sentido corporal del gusto y la esfera estética y propone que, desde la Antigüedad, el sentido del gusto se pensó como aquel que otorga un tipo de saber que, a pesar de que no puede dar razón de su conocer, goza de él (2016: 9). El gusto fue siempre considerado como el sentido más bajo, el menos teórico, el

más instintivo y, por lo tanto, como un sentido que vincula lo humano con lo animal. Además, el gusto disuelve, desarma y consume su objeto para poder gustar y, en consecuencia, también desarma la unidad del sujeto tal como es entendido en su diferencia con el otro que no es sujeto. En el gustar, el sujeto y el objeto pierden distinción. El gusto se presenta como un enigma, como un trozo que excede a la significación, como un saber sin sujeto. Precisamente por eso, según Agamben, el gusto puede ser considerado como un «auténtico sentido antimetafísico» (2016: 26) en el que se sutura la escisión entre sensible e inteligible, y entre conocimiento y placer. Si bien en la Antigüedad convivían diversos tipos de saberes, a partir de la modernidad se produce una separación entre la ciencia —que conoce, pero no siente placer— y el gusto —que siente placer, pero no conoce—, puesto que no puede dar razón de su conocimiento.

A partir del siglo XVII, la ciencia moderna amplía su propio territorio a expensas de las ciencias adivinatorias, que son excluidas del conocimiento. El sujeto de la ciencia se plantea como único sujeto del conocimiento, negando la posibilidad de un saber sin sujeto. No obstante, el ocaso de las ciencias adivinatorias tradicionales no marca en modo alguno la desaparición del saber que no se sabe: la creciente difusión del debate en torno al no sé qué y al gusto a partir del siglo XVII y la progresiva consolidación de la estética durante todo el siglo XIX muestran antes bien que la ciencia no puede colmar ni reducir el significante excedente (Agamben, 2016: 48; la cursiva es mía).

¿De qué manera podríamos volver a integrar este saber no sabido en la estructura del conocimiento? ¿De qué modo podríamos darle al saber estético —sucedáneo de la adivinación— un lugar epistemológico? La esfera estética siempre tuvo cierta distinción y privilegio dentro del campo cultural occidental, pero su autoridad epistémica sigue ocupando un lugar relegado respecto a la razón científica y económica. El momento actual de «profunda alteración de nuestra relación con el mundo» (Latour, 2017: 25) nos abre una posibilidad de volver a pensar las jerarquías en el esquema de producción del conocimiento. El concepto mismo de *antropoceno*, como incapacidad de distinguir lo «antropo-» y las capas geológicas de la tierra, hace evidente un vínculo entre dos órdenes que antes habíamos insistido en separar —lo humano y lo natural— y, por lo tanto, nos permite volver a barajar las particiones para buscar una epistemología de lo sensible.

Este trozo perdido en nuestro saber —que Agamben piensa a partir de la teoría *levistraussiana* del «significante excedente», pero que luego también vincula al inconsciente freudiano— hace bascular la diferencia entre ciencia y estética, o entre saber y placer, pero también resquebraja la noción de sujeto moderno, que dejaba fuera del conocimiento al cuerpo y a la esfera sensible, considerados como una fuente de confusión y engaño. Sin embargo, —nos dice Agamben— el verdadero sentido del proyecto griego del saber filosófico, es decir, «de un amor del saber y de un saber del amor, que no es [...] ni adivinación ni ciencia, ni conocimiento ni placer» (2016: 26)

es aquel que no pertenece ni al sujeto ni al objeto, sino que se sitúa en la fractura que los divide: un saber en el que verdad y belleza, o placer y conocimiento se unen. En otras palabras, un saber que no es solo saber, sino que es también una *erótica*, un *saber-sabor*, un saber gustativo: sensible e inteligible a la vez.

El concierto que Saraceno dirige en colaboración entre humanos y arañas, nos recuerdan ese Aleph egipcio que desde la intimidad de la piedra precede a la palabra humana pero que, a su vez, pertenece al ser de las cosas, toca las cosas con su decir y se sitúa —como quiere Agamben para el proyecto filosófico o como propone Gilles Deleuze en el epígrafe de este texto— en el sitio en el que saber y no saber se juntan, en el que las arañas y los humanos se tocan.

Acaso un regreso a nuestro nexo íntimo con aquello que no se puede decir, con la dificultad en la toma de la palabra, sea lo que nos permita desarmar el logos y darle una forma musical a nuestro pensamiento. Una lengua que sale del cuerpo y de los huesos, de la tierra y de la tela, que tiembla y que reclama también, en esa vitalidad, otro sur, otra escritura, otra filosofía. Acaso en la tela que construye la araña desde su vientre haya una cifra de la comunidad terrestre y de ese registro que ella pide: un rumor, una respiración, un murmullo de muchas voces.

Bibliografía citada

AGAMBEN, G. (2016): *El gusto*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

AGAMBEN, G. (2019): *¿Qué es la filosofía?*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

BISHOP, A. (2020): *Toward a haptic astronomy; or, how else to read the cosmos?*, <<https://arachnophilia.net/wp-content/uploads/2020/12/HAPTIC-ASTRONOMY-FINAL-TEXT-2.pdf>>, [1/12/2023].

BORGES, J. L. (1994): «El Aleph», *Obras completas (1923-1949)*, Buenos Aires: Emecé.

BUCK-MORSS, S. (2004): *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste*, Madrid: A. Machado Libros.

CAVARERO, A. (2005): *For more than one voice: Toward a Philosophy of vocal Expression*, San Francisco: Stanford University Press.

COCCIA, E. (2021): *Metamorfosis*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Cactus.

COCCIA, E. (2023): *Don't call me Gaia*, eflux, October, <<https://www.e-flux.com/architecture/hydroreflexivity/571453/don-t-call-me-gaia/>>, [1/12/2023].

DESPRET, V. (2022): *Autobiografía del pulpo*, Bilbao: Consonni Editorial.

- FERREIRA DA SILVA, D. (2023): *La deuda impagable*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta limón.
- HARAWAY, D. (2019): *Seguir con el problema*, Bilbao: Consonni Editorial.
- HARAWAY, D. (2013): *When Species Meet*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- HORNE, L. (2021): *Futuros menores. Filosofías del tiempo y arquitecturas del mundo desde Brasil*, Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- KOPENAWA, D. y BRUCE, A. (2015): *A queda do céu. Palavras de um xamã yanomami*, São Paulo: Companhia das Letras.
- KRENAK, A. (2019): *Ideias para adiar o fim do mundo*, São Paulo: Companhia das Letras.
- LATOUR, B. (2012): *Nunca fuimos modernos. Ensayos de antropología simétrica*, México: Siglo XXI.
- LATOUR, B. (2017): *Cara a cara con el planeta. Una nueva mirada sobre el cambio climático alejada de las posiciones apocalípticas*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- LATOUR, B. (2023): «Some Experiments in Art and Politics», *e-flux journal*, <https://www.e-flux.com/journal/23/67790/some-experiments-in-art-and-politics/> [1/12/2023].
- MACCIONI, F; MILONE, G y SANTUCCI, S. (2023): «Ficciones teóricas para la literatura y las artes contemporáneas: una pregunta por el método», *El taco en la brea*, Año 9, 18, 168-183.
- MBEMBE, A. (2023): *La communauté terrestre*, Paris: Éditions La Découverte.
- MILONE, G. (2022): «Por una lingüística inespecífica: la inquietud ancestral de la voz», *Ahítesis*, 72, 168-182, <<https://revistaahistesis.uc.cl/index.php/RAIT/article/view/45195/45587>>, [1/12/2023].
- SARACENO, T. (2017-2018): *Cómo atrapar el universo en una telaraña*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.
- SARACENO, T. (2018): *On Air. Carte Blanche a Tomas Saraceno*, Paris: Palais de Tokyo.
- SARACENO, T. y NOORTHOORN, V. (2018): *Cómo atrapar el universo en una telaraña*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ministerio de Cultura de la Ciudad, Autónoma de Buenos Aires. Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.
- SARACENO, T. (2018): *Webs of Life, redes de vida*, London: The Serpentine Gallery.
- SERRES, M. (2004): *El contrato natural*, Valencia: Pre-Textos.

SPERANZA, G. (2022): *Lo que no vemos, lo que el arte ve*, Barcelona: Editorial Anagrama.

STENGERS, I. (2000): *The Invention of Modern Science. Theory Out of Bounds*, Minneapolis: University of Minnesota Press.

VIVEIROS DE CASTRO, E. (2018): *Metafísicas canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural*, São Paulo: Ubu Editora.

VV. AA. (2022): *Tomás Saraceno: Particular matter(s)*. Enderby, E. (ed.), New York: Studio Tomás Saraceno and The shed.