

00261

ESCRITURAS PICTÓRICAS Y OTROS MONSTRUOS

TESIS QUE PARA OBTENER
EL GRADO DE MAESTRO EN ARTES VISUALES
ORIENTACIÓN PINTURA

PRESENTA:

JUAN CARLOS BERMÚDEZ RODRÍGUEZ

DIRECTOR DE TESIS:
MTO. ARTURO MIRANDA VIDEGARAY

0275537

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

**ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS
DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO**



UNIVERSIDAD NACIONAL
AVENIDA DE
MÉXICO

2000



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

INTRODUCCIÓN

La heterogeneidad es la fuerza del arte. Esta heterogeneidad entendida como aquello que se resiste a la asimilación de las rutinas cotidianas y que escapa a la intervención metódica de las ciencias, eso "Otro" que no puede poseer nombre. Pero no se entienda que esta multiplicidad bajo la cual se deja entrever ese algo sin nombre, sea una posición de alabanza a la destrucción gratuita y nihilista del sentido, bajo el signo del escepticismo posmoderno. Por el contrario, es la búsqueda de las bases de una poética que nos conmueva y nos lleve a reflexionar sobre la vida, vida plural, llena de recursos, abundante.

Utilizo la pintura como medio de expresión porque considero que durante la primera mitad del siglo, alcanzó un alto grado de desarrollo, de claridad de sus elementos, y de elasticidad significativa que va más allá del lenguaje, siendo abridora de horizontes. Las vanguardias nos han dado un legado no solo a nivel formal sino a un nivel conceptual que es imposible desconocer. El carácter orgánico de la pintura me permite confrontar sistemas. Recorro al manejo del dibujo en constante contradicción, del espacio con múltiple significación y hago uso de la superficie entendida como un campo de acción, sobre la cual equilibrio y desequilibrio se ofrecen bajo las leyes de una economía personal, siempre expectante a las apariciones de lo "Otro", capaz de animar ese organismo.

El orden se genera en un estado de no equilibrio. En lugar de disolverse dicho orden, el caos adquiere sentido dentro de un

sistema denominado cuadro, donde se transgrede la calma que nos da el umbral de la estabilidad.

El cuadro adopta un modo de funcionamiento distinto a aquel ordenado bajo parámetros de composición armónica, estructurado en su tiempo y espacio, se desenvuelve dentro de un proceso funcionalmente auto - organizado.

Cambio de ritmo.

Los ojos conservan su forma ante la atmósfera cero del absurdo

¿Cuándo nos cegaremos de ver tanto sol nocturno?

Constelaciones de recuerdos y sensaciones

¿Que vibra en la polilla incinerada?

que extraña cita

que placer se encuentra al cumplir las condenas de todos los mitos

La materia como testigo se va asentando

testigo de la intuición de estar testificando

Una huella sobre el color de las vísceras

Holística vigilia con los ojos vueltos al revés

Todavía es necesario dibujar la herida de luz

sobre el cuerpo de los nocturnos

Sigue tu naso de
viento triste
a través de el s
la tarde el sol se
el sol enro
ahora entiendo el
pero la ciudad inmu
el sol rojo desaparece

Triste y hermosa como
el viento de la tarde. Es
la hora de la espera, el
cambio. Huir de la luz
que te calienta a la vez
que te revela.
acercandote a la noche
que protege y ciega



Silenciar la voz
diferir las imágenes
memoria y deseo
construyen su traza



ozono
ozono

CIORAN: ¿cómo podría yo desconocer la autogestión de que surgió
el universo? Protesto, empero, contra mi lucidez. Necesito realidad a
cualquier precio. Sólo por cobardía experimento sentimientos; quiero
sin embargo, ser cobarde, imponerme un "alma", dejar que me devorar
por la sed de lo inmediato, zaherir a mis evidencias, encontrarme un
mundo cueste lo que cueste. Si no lo encontrase, me contentaría con

NACIORANCIO
ORANCIORANC
ANCIORANCIO
NCIORANCIO
IORANCIORAN
RANCIORANCI

Así sea con el fosforescente dolor entre las costillas.

El escrito con el cual comienzo surgió en 1992, motivado por relacionar la acumulación de lecturas e ideas que dirigían la actitud de mi proceso pictórico, más que buscando una explicación de la pintura que elaboraba. Creo que estas ideas que me atraían no han cambiado de rumbo sino al contrario, se continuaron acumulando. La intención con la cual me inscribí a los cursos de maestría en artes visuales ofrecida por la UNAM, fue, debido a ser consciente de no tener una formación de filósofo que me ayudara, la de ponerlas en cierto orden que no me impulsara a cambiar de actitud y de digerirlas de manera más consciente. El descubrir debates sobre la racionalidad, sobre el eurocentrismo y su crisis en los que se considera que Europa comienza a cambiar de actitud de pensamiento después de la segunda guerra mundial, conllevando una desestabilización de los conceptos de orden y de centro, llegando esto a su punto más álgido en el Mayo francés y la primavera de Praga (Estados Unidos vive su experiencia desestabilizadora con Vietnam y Cuba); debates sobre la imposibilidad de construir un modelo de pensamiento único, metafísico, sobre la imposibilidad de realizar una traducción sin pérdida de información y la adición de ruido, sobre el fin de la “modernidad”, sobre el “posmodernismo”, me motivaron a atreverme a sumergirme en dicho ambiente sin pretender consolidar una gran verdad; más bien con un carácter lúdico, donde me maravillaba de la imaginación que poseían los autores para elaborar argumentos, como si leyera ficción fantástica a la altura de Borges o Lovecraft, que multiplicaban los volúmenes de la

Biblioteca de Babel. Modelos de pensamiento que yo emparentó a una trascendencia en el mundo del arte más que a una tradición filosófica trascendental. El cuestionarme de dónde surgía la fuerza del arte, dónde comenzaba ella, qué involucraba, también eran especulaciones que se desarrollaban, o pretendían desarrollarse sobre la superficie pictórica. El artista se debe a su momento y espacio, el arte se redefine según la concepción del momento y el espacio. De allí surgió la idea de concebir a la pintura como una posibilidad de pensamiento, entendiendo por pensamiento la herramienta que media el complejo conjunto del hombre: conocimiento, comunicación y acción. Dicho pensamiento plantearía sus propias reglas de funcionamiento distintas de las lógicas, sus propios intereses comunicativos desligados del funcionalismo y mas cercanos a la poética. Buscar la libertad de una manera pensante a través de la pintura aprovechando el ambiente de reflexiones y revisiones de la producción misma del pensamiento, a sabiendas del riesgo que dicha libertad supone por los facilísimos del “todo se puede” y por ende de la desaparición del valor de sentido.

Quizá moleste el exceso de citas incluidas en este escrito, pero corresponden tanto a una posición personal, donde no se pretende la pedantería sino asumir modestamente que hay quienes desarrollan y escriben mejor las ideas que me atraen, y a una posición metodológica que pretendía crear un texto excéntrico (entendido literalmente: sin centro) como las ideas que en él se encuentran. Siempre desplazamiento: más que contradicción, la dicción adictiva y compulsiva como testigo de lo inaprecible y la insuficiencia al pretender visualizar nuestra época, la cultura que la define, la topología de la semiósfera que comprende la

interacción de sistemas culturales a los cuales pertenece el arte y dentro de la cual se contextualiza. Más que la elaboración de dicha topología, la elaboración de un itinerario, con lo que contiene de programado y de accidentado. A esto también corresponde la inclusión de el texto de Borges cruzándose con este escrito, unos poemas inscritos dentro de las divisiones fijas que condicionan la superficie del campo pictórico y pinturas; cuya intención es la de participar dentro del libro como elementos de interferencia, pero a su vez, impulsar una lectura que va de una prosa donde se refiere a la producción de mensajes excesivos, pasando por la poesía hasta una pretendida escritura pictórica. Cada una con sus particularidades poéticas.

El tener que abordar las ideas de no linealidad, de un sentido que se desplaza y que rebasa su carácter práctico-utilitario, de concebir la racionalidad como algo que no se debe únicamente a la lógica; plantean la dificultad de no caer en la paradoja de afirmarlas, sustituyendo las ideas que se cuestionan por otras igualmente cuestionables dentro de un sistema binario de verdadero-falso, reduciéndolas a la relación con un centro que las comanda, haciéndolas participes de la producción de una ciencia primera. Evitar dicha paradoja fue un problema siempre presente en la elaboración de un trabajo académico con carácter de tesis. El lector encontrará dificultades al enfrentarse a un escrito donde se pretende emular, quizá sin mucho éxito, las soluciones que elaboran algunos de los autores a los que se hace referencia, autores a su vez que se caracterizan por cierto grado de hermetismo. Se invita a una lectura que denote una participación agresiva, una activa apropiación del otro, con las

distorsiones que esto trae cuando tomamos lo que queremos tomar y vemos lo que queremos ver.

Las rutas siguen el camino que recorre los paisajes de la modernidad y de su supuesta clausura, la posmodernidad. El proyecto moderno se vale del uso de una racionalidad con arreglo a fines, “fuerte”, de apropiación de los fundamentos, de develación de los mismos, de reconstrucción de lo originario, del descubrimiento de la verdad escrita con mayúscula y considerada como única, razón cuya óptica está dirigida por la metafísica (ciencia primera). Este proyecto se pone en entredicho al aceptar la posibilidad de una racionalidad debilitada, racionalidad que es consciente de encontrarse sostenida (fundamentada) sobre modelos de metaforización, lo cual cuestiona la mayúscula con que se escribiría “verdad”. No indica esto la disolución de la razón (de la posibilidad de emitir juicios, de elaborar una crítica), en un sin sentido, sino que motiva la aparición de nuevas maneras de producción de dicha razón. Esto es lo que considero como un cambio de estrategia de pensamiento. No solo un estilo o una manera de hacer, pues esto se encuentra determinado por la manera de ver el mundo, de organizar una lectura del mismo, determinado por el pensamiento. Quizá por ello hay alusiones a el cambio epistemológico ejemplificado por la ciencia contemporánea, descaro y mala intención al utilizar los mitos sobre los cuales se aseguró el proyecto moderno, firmó su alianza para interpretar y relacionarse con el mundo. Buena intención al reconocer preferencia por un proyecto que ofrezca alternativas, una nueva alianza que se aleje de relaciones de explotación, de finalidades últimas, de verdades inamovibles que establecen nexos con

relaciones de dominio¹. Incluir la producción de deseo o de excedentes no funcionales, una “lógica” proveniente del cuerpo, de la inmediatez, la cotidianidad, la identidad cercana, la diferencia dentro de la diferencia.

No la diferencia exigiendo su cuota de poder, ese disfrutar la diferencia a costa de los demás, como los fundamentalistas que bajo la corta idea de participación perpetúan su mediocridad, perteneciendo al mismo mecanismo de producción simbólica excluyente. A su vez, desconfianza al escepticismo posmoderno verdugo de utopías, desconocedor de la posibilidad de emprender empresas de bienestar y de consensos comunicativos. El hecho de que cambien las concepciones del mundo, el conocimiento y las relaciones que establezcamos con él, implica un cambio en la producción de imágenes que generamos, por consiguiente también las imágenes vinculadas al arte.

Los mensajes (producción de imaginarios que circulan) con características artísticas encuentran un protagonismo, no como estetización de la cultura y su masificación en función del espectáculo, sino como articulación de pensamiento, de imagen que nos hacemos del mundo y de programas de acción dentro del mismo (ese querer estar y posible permanencia llamada deseo). La pintura planteada como una “escritura”, la presencia gráfica de un pensamiento poético, heterogéneo, desbordante, producto de “otredades”, de prodigiosa monstruosidad²; se incluye dentro de las relaciones que el arte adquiere dentro de un proceso de “reencantamiento” del mundo.

¹ “Es preciso tomarse en serio el descubrimiento de Nietzsche, y quizá también de Marx, que establece un nexo entre la evidencia metafísica (y, por tanto entre la vigencia del fundamento) y las relaciones de dominio, dentro y fuera del sujeto.” En VATTIMO, G. ROVATTI, P. A. *El pensamiento débil*. Compilación, editorial Cátedra, Madrid, 1988. Pag. 14.

El primer lugar que ha ocupado el lenguaje como elemento para entender los procesos de pensamiento y los caminos que a partir de él emprenden los post-estructuralistas, sirve para plantear parámetros de análisis del proceso pictórico, utilizando elementos como Poética o Texto, para realizar una aproximación al tipo específico de mensaje y a la articulación del mismo y así comprender el que sea considerado como producción con características artísticas.

Posteriormente se tocarán algunos elementos que constituyen el tejido de la pintura y determinan la materialización de su sentido.

La inserción de un apéndice pretende relacionar el escrito con la obra del autor, enfocado a ejemplificar mínimamente un proceso creativo influido por las ideas anteriormente presentadas; buscando también desplazar el enfoque procesual (“metodológico”) y también evitar la contradicción de hablar de un trabajo motivado por la idea de que hay mensajes que no pueden ser articulados por el habla y en su defecto surgen por medios alternos como puede ser la pintura.

² Entendiendo el término “monstruo” como cosa excesivamente grande o extraordinaria en cualquier línea. De aquí el título del trabajo.



AGUA
80 x 80 cm.
Mixta sobre tela.

PRIMERA PARTE

El fluido de la cultura, tiempo y espacio

“El fin del conocimiento no es descubrir el secreto del mundo en una palabra maestra. Es el de dialogar con el misterio del mundo.”

Edgar Morin.

1. LA RACIONALIDAD CUESTIONADA.

Para uno poder aproximarse a la producción de mensajes emitidos dentro del mundo del arte, es necesario considerar las herramientas del pensamiento que ofrece nuestro tiempo, en donde el acercamiento también utiliza las alternativas para construir pensamiento en la medida en que pertenezco y me dejo influir por este contexto.

Tras el clima de la modernidad, del proyecto que perseguía desvelar la verdad única del mundo y establecer un orden acorde a dicha verdad, aparecen alternativas que cuestionaban esta unidireccionalidad hacia el futuro. Nietzsche, Heidegger y hasta cierto punto Husserl, apadrinan a pensadores afectados por el clima de la posguerra y las dudas surgidas en la década de los 60 sobre la solidez de un pensamiento utilizado para establecer relaciones de dominio y explotación, no solo de “mundos de tercera” sino también sobre la naturaleza y el individuo. Dentro de las propuestas planteadas por Italo Calvino para el próximo milenio se incluye la rapidez como uno de los valores que lo caracterizarán. Pero entendida como agilidad, posibilidad de cambio y adaptabilidad del pensamiento.

La agilidad para los desplazamientos conceptuales se realiza gracias a la movilidad que ofrece una “racionalidad debilitada” (al decir de Vattimo), una racionalidad que se abre a la diferencia cuestionando el eurocentrismo del pensamiento occidental de la modernidad como “proyecto” o “alianza”. “Mientras el hombre y el ser sean pensados metafísicamente, platónicamente, según estructuras estables que imponen al pensamiento y a la existencia la tarea de *fundarse*, de establecerse (con la lógica, con la ética) en el dominio de lo que no evoluciona y que se reflejan en una mitificación de las estructuras fuertes en todo campo de la experiencia, al pensamiento no le será posible vivir de manera

positiva esa verdadera y propia edad posmetafísica que es la posmodernidad¹. En ella no todo se acepta como camino de promoción de lo humano, sino que la capacidad de discernir y elegir entre las posibilidades que la condición posmoderna nos ofrece, se constituye únicamente sobre la base de un análisis de la posmodernidad que la tome en sus características propias, que la reconozca como campo de posibilidades y no la conciba solo como el infierno de la negación de lo humano.”²

¿Como se articula la racionalidad? ¿racionalidad con arreglo a fines, el arma primordial de la modernidad?. Para exponer dicha articulación me valgo de la descripción hecha de la racionalidad por Habermas, quien además plantea la posibilidad de que la modernidad sea un proyecto aún inconcluso.

El emitir una opinión para comunicar algo o emprender una acción que pretende lograr determinado fin, se realiza sobre un [previo] saber confiable. Ambas situaciones sirven para establecer el grado de racionalidad de un sujeto pues ambas situaciones pueden ser juzgadas ya que ambas pueden resultar fallidas. Un oyente puede poner en tela de juicio que la opinión emitida sea verdadera (que pueda fundamentarse, que concuerda con la existencia de estados de cosas en el mundo); un observador puede poner en tela de juicio que la acción ejecutada vaya a tener éxito (que sea eficaz, que dadas las circunstancias, los medios elegidos sean los adecuados para lograr el fin propuesto, que según las

¹ Por conveniencia practica acepto el termino “Posmodernidad”, sirviéndome de las reflexiones surgidas de una apertura de la filosofía contemporánea y del cuestionamiento a la racionalidad que marca el enfoque de algunos pensadores contemporáneos. Soy consciente de las confusiones que dicho termino podría suscitar como descripción inmediata, sin la claridad que da la distancia del tiempo, de un estado de la cultura. Aquí Vattimo plantea los riesgos que implica la clausura de los cimientos construidos a través del proyecto moderno, que conducirían al sin sentido. Es necesario familiarizarnos con el campo de posibilidades que ofrece la “condición posmoderna” para evitar la disipación.

² VATTIMO, Gianni *El fin de la modernidad, hermenéutica en la cultura posmoderna*. Editorial Planeta - Agostini. Barcelona, 1994. (© Gianni Vattimo, Torino, 1985) Pag. 19

intenciones algo tenga lugar en el mundo objetivo). Se pueden criticar las pretensiones de verdad o de éxito, sobre sus posibilidades de acierto o error.

“Estas consideraciones tienen por objeto el reducir la racionalidad de una emisión o manifestación a su susceptibilidad de crítica o de fundamentación. Una manifestación cumple los presupuestos de la racionalidad si y solo si encarna un saber falible guardando así una relación con el mundo objetivo, esto es, con los hechos, y resultando accesible a un enjuiciamiento objetivo. Y un enjuiciamiento sólo puede ser objetivo si se hace por la vía de una pretensión transubjetiva de validez que para cualquier observador o destinatario tenga el mismo significado que para el sujeto agente. La verdad o eficacia son pretensiones de este tipo. De ahí que de las afirmaciones y de las acciones teleológicas pueda decirse que son tanto más racionales cuanto mejor puedan fundamentarse las pretensiones de verdad proposicional o de eficiencia vinculadas a ellas. Y de modo correspondiente utilizamos la expresión “racional” como predicado disposicional aplicable a las personas de las que cabe esperar, sobre todo en situaciones difíciles, tales manifestaciones”³. Este modelo de pensamiento puede confrontarse con una racionalidad debilitada, entendiéndose por esto, no la desaparición de la razón ni de la crítica. Si la crítica es el proceso por el cual la razón emprende el conocimiento de si misma, es posible que llegue a descubrir que el pensamiento es una construcción de modelos metafóricos. El enjuiciamiento objetivo que enmarca la racionalidad reducible a la capacidad de modificarse por la crítica o la fundamentación, queda en entredicho ya que éste se logra gracias a un consenso de significación del mundo objetivo, de una visión acordada de los hechos, por consiguiente los juicios se emiten dentro de un modelo acordado de relaciones con el mundo de las cosas, del significado que

³ HABERMAS, Jürgen. *Teoría de la acción comunicativa. (Tomo I. Racionalidad de la acción y racionalización social.* Editorial Taurus, España, 1987 Pags. 25-26

tengan. De los desplazamientos y relaciones que se establezcan, de las metáforas acordadas. Aquí vacila la rigidez de la racionalidad. La fundamentación se elabora sobre las metáforas establecidas y los ideales de éxito; que en el pensamiento eurocéntrico son ordenadas por la pretensión de relacionarse con lo originario y las finalidades, con una metaforización metafísica.

“Desde el punto de vista de Nietzsche y de Heidegger, la modernidad se puede caracterizar, en efecto, como un fenómeno dominado por la idea de la historia del pensamiento, entendida como una progresiva *iluminación* que se desarrolla sobre la base de un proceso cada vez más pleno de apropiación y reapropiación de los *fundamentos*, los cuales a menudo se conciben como los *orígenes*, de suerte que las revoluciones, teóricas y prácticas, de la historia occidental se presentan y se legitiman por lo común como *recuperaciones*, renacimientos, retornos. La idea de *superación*, que tanta importancia tiene en toda la filosofía moderna, concibe el curso del pensamiento como un desarrollo progresivo en el cual lo nuevo se identifica con lo valioso en virtud de la mediación de la recuperación y de la apropiación del fundamento - origen. Pero precisamente la noción de fundamento, y del pensamiento como base y acceso al fundamento, es puesta radicalmente en tela de juicio por Nietzsche y por Heidegger. De esta manera ambos se encuentran, por un lado, en la situación de tomar críticamente distancia respecto del pensamiento occidental en cuanto pensamiento del fundamento, pero, por otro lado no pueden criticar ese pensamiento en nombre de otro fundamento más verdadero. Y es en esto en lo que, con buen derecho, ambos pueden ser considerados los filósofos de la posmodernidad. En efecto, el *post* de posmoderno indica una despedida de la modernidad que, en la medida en que quiere sustraerse a sus lógicas de desarrollo y sobretodo a la idea de la *superación* crítica en la dirección de un

nuevo fundamento, torna a buscar precisamente lo que Nietzsche y Heidegger buscaron en su peculiar relación *crítica* respecto del pensamiento occidental.”⁴

“ La reducción de la verdad a los elementos que la componen (siguiendo la lectura que Vattimo hace de Nietzsche), la creencia de la superioridad de la verdad sobre la no verdad o sobre el error se cuestiona como una creencia impuesta en situaciones vitales determinadas, y que, por otra parte, se funda en la convicción de que el hombre puede conocer las cosas “en si mismas”, lo cual se revela imposible; el conocimiento no es otra cosa que una serie de metaforizaciones que van de la cosa a la imagen mental, de la imagen que expresa el estado del individuo y de esta palabra a la palabra impuesta como la palabra “justa” por las convenciones sociales, y luego de nuevo, de esta palabra a la palabra canonizada a la cosa de la cual percibimos sólo los rasgos más fácilmente susceptibles de expresarse en metáforas en el vocabulario que hemos heredado. Puesto que la noción de verdad ya no subsiste el fundamento ya no obra pues no hay ningún fundamento para creer en el fundamento, ni por lo tanto creer en el echo de que el pensamiento deba “fundar”. Esta destrucción quita toda significación a la novedad histórica que era la única connotación que quedaba del ser metafísico en la modernidad, al definir esta época como la época de la superación, de la crítica. La función del pensamiento ya no es mas, como siempre lo creyó la modernidad, remontarse al fundamento y por ese camino volver a encontrar el valor de ser nuevo”.⁵

Este cuestionamiento sobre la racionalidad abre la posibilidad del valor de cambio, la construcción de múltiples modelos de pensamiento donde la lógica no es el principal mecanismo y el habla la expresión por antonomasia del pensamiento, quedando de esta manera latente la opción de un pensamiento en

⁴ VATTIMO. Op. Cit. Pag. 10.

⁵ VATTIMO, Op. Cit. Pag 147.

LA BIBLIOTECA DE BABEL

By this art you may contemplate the variation of the 23 letters...

The Anatomy of Melancholy; part. 2, sect. II, mem. IV.

El universo (que otros llaman la Biblioteca) se compone de un número indefinido, y tal vez infinito, de galerías hexagonales, con vastos pozos de ventilación en el medio, cercados por barandas bajísimas. Desde cualquier hexágono, se ven los pisos inferiores y superiores: interminablemente. La distribución de las galerías es invariable. Veinte anaqueles, a cinco largos anaqueles por lado, cubren todos los lados menos dos; su altura, que es la de los pisos, excede apenas la de un bibliotecario normal. Una de las caras libres da a un angosto zaguán, que desemboca en otra galería, idéntica a la primera y a todas. A izquierda y a derecha del zaguán hay dos gabinetes minúsculos. Uno permite dormir de pie; otro, satisfacer las necesidades fecales. Por ahí pasa la escalera espiral, que se abisma y se eleva hacia lo remoto. En el zaguán hay un espejo, que fielmente duplica las apariencias. Los hombres suelen inferir de ese espejo que la Biblioteca no es infinita (si lo fuera realmente ¿a qué esa duplicación ilusoria?); yo prefiero soñar que las superficies bruñidas figuran y prometen el infinito... La luz procede de unas frutas esféricas que llevan el nombre de lámparas.

2. ESTRATEGIA

Es necesario encontrar una estrategia para no caer en un relativismo desencantado, en un escepticismo de la insignificancia creada por una circulación desbordada de los signos, en la pérdida de valores de significación que se encuentra en la interpretación funcional del término nebuloso de “posmodernidad”, explico: la libertad otorgada por la apertura hacia la elaboración de modelos de pensamiento (por consiguiente de acción) debe asumirse con la responsabilidad que esta exige. No puedo responder con la frase: “-Todo se puede”, sin comenzar a disolverme, como ocurre con el ejemplo planteado por Baudrillard sobre la puesta en órbita del sexo, que al encontrarse disponible en todas sus formas y en todos los lugares se convierte en una experiencia virtual, oprimiendo de esta manera la posibilidad del individuo de vivir dentro de un verdadero erotismo. El valor de sentido no debe desaparecer, se transforma en valor de cambio. Ya Eco⁶ enfrentaba esta inquietud al referirse a una estética que implicaba desorden, pero “Que no es el desorden ciego e incurable, el obstáculo a cualquier posibilidad ordenadora, sino el desorden fecundo cuya posibilidad nos ha mostrado la cultura moderna: la ruptura de un Orden tradicional que el hombre occidental creía inmutable y definitivo e identificaba con la estructura objetiva del mundo... Ahora bien, dado que esta noción se ha disuelto, a través de un secular desarrollo problemático, en la duda metódica, en la instauración de las dialécticas historicistas, en las hipótesis de la indeterminación, de la probabilidad estadística, de los modelos explicativos provisionales y variables, el arte no ha echo sino aceptar esta situación y tratar - como es su vocación- de *darle forma*”. De hecho su concepto de “Obra Abierta” que buscaba aproximarse a manifestaciones artísticas de principios y mediados

⁶ ECO, Umberto. *Obra abierta*. Editorial Planeta. México, 1992. (© Bompiani, 1962). Pag. 35.

de nuestro siglo como el *Ulises* o la pintura de los informalistas, gira sobre esos presupuestos sintomáticos de la cultura.

Esta estrategia se puede articular mediante el uso de tres propuestas contemporáneas de pensamiento que surgen de poner en contacto la crítica del humanismo de Heidegger, el nihilismo de Nietzsche y el pensamiento francés producto del 68: la *Deconstrucción*, el *Pensamiento Débil* y el *Pensamiento Nómada* o *Rizomático*.

2. 1. DECONSTRUCCIÓN.

“Humano, demasiado humano presenta una verdadera y propia disolución de la modernidad mediante la radicalización de las mismas tendencias que la constituyen. Si la modernidad se define como la época de la superación, de la novedad que envejece y es sustituida inmediatamente por una novedad más nueva, en un movimiento incesante que desalienta toda creatividad al mismo tiempo que la exige y la impone como única forma de vida... si ello es así, entonces no se podrá salir de la modernidad pensando en superarla.”⁷

Pero es Derrida quien desarrolla esta idea de clausura de la metafísica, de encerrarla para conocer sus límites y poder actuar desde dentro. Si las reglas ya están fijadas por la razón, cabe jugar el juego (doble juego), respetar externamente las reglas pero con malas intenciones, fingir hablar el lenguaje del Todo para tenderle trampas desde dentro y aniquilarle. Aparece un nuevo término, *deconstrucción*, que designa la actitud de situarse en el límite del discurso filosófico, pero dentro de él, para intentar desbordarlo, transpasarle de su seno mismo. Trabajar en el interior de los filosofemas recibidos mostrando cómo nacen y articulan los conceptos, buscar su doble cara, aquello que no dicen

⁷ VATTIMO, Op. Cit Pag 146

porque reprimen, verlos desde su Otro innombrable, modificar su campo interior, transformarlos desencajando/desplazando su sentido, volviéndolos contra sus presupuestos al reinscribirlos en otras cadenas, etc., esa es la tarea ardua que pueda provocar su propia transgresión y producir nuevas configuraciones.

2. 2. PENSAMIENTO DÉBIL.

Vattimo presenta la posibilidad de crear alternativas de pensamiento aprovechando la condición posmoderna. En su caso es la debilidad del pensamiento. “Hacer una experiencia de la verdad, no como objeto del cual uno se apropia y como objeto que se trasmite, sino como horizonte y fondo en el cual uno se mueve directamente.”⁸

El *Pensamiento débil* se contextualizaría dentro de las siguientes ideas:

- a) “Es preciso tomarse en serio el descubrimiento de Nietzsche, y quizá también de Marx, que establece un nexo entre la evidencia metafísica (y, por tanto, entre la vigencia del fundamento) y las relaciones de dominio, dentro y fuera del sujeto.
- b) Sin embargo, este hallazgo no debe conducirnos hasta una filosofía de la emancipación, que utiliza como métodos el desenmascaramiento y la desmitificación. sino que. en la medida en que provoca una distensión y disminuye la angustia metafísica, ha de hacernos mirar de una forma nueva y más amistosa a todo el mundo de las apariencias, de los procesos discursivos y de las “formas simbólicas”, y a verlos como ámbito de una posible experiencia del ser.”⁹

⁸ VATTIMO, Op. Cit. Pag. 20.

⁹ El término “Ser” se maneja aquí desde el replanteamiento ontológico de Heidegger, más que desde la tradición aristotélica.

- c) Y esto, no animados por el espíritu de una “glorificación de los simulacros” (Deleuze) - pues entonces acabaríamos por conferirles el mismo peso que tenía el *ontos on* metafísico -, sino moviéndonos en la dirección de un pensamiento capaz de articularse (y, en consecuencia, de razonar) a media luz, de acuerdo con uno de los posibles sentidos de la *Lichtung*, de Heidegger.
- d) Por fin, la problemática identificación entre ser y pensar, que la hermenéutica toma de Heidegger, no ha de concebirse como un medio para encontrar de nuevo el ser originario y verdadero que la metafísica ha olvidado al transformarse en científicismo y tecnología, sino como una vía para volver a hallar el ser entendido como huella, como recuerdo: un ser consumido y debilitado... y sólo por ello digno de atención.”¹⁰

La idea de un pensamiento débil, no se que propone como modelo, riesgo siempre latente que solo lo momificaría en la paradoja de negar su posibilidades debido a la afirmación de un nuevo centro. Pero al igual que Derrida, orada el pensamiento desde dentro, redefine al ser, la Historia, genera una actitud exéntrica de pensamiento, nos habla de un nihilismo acabado pero sin que esto signifique la desaparición de valor, mas bien amplía las posibilidades de valor para poder seguir produciendo sentido dentro de una ingravidez redescubierta.

“Al ser no se accede por medio de la presencia sino solo por el recuerdo; la razón es que el ser no puede definirse nunca como aquello que está, sino como aquello que se transmite: el ser es proyección, destino”¹¹.

¹⁰ VATTIMO, G. ROVATTI, P. *El pensamiento débil*. Editorial Cátedra, Madrid, 1988. (©Milán, 1983). Pags. 14 - 15.

¹¹ VATTIMO, G. ROVATTI, P. *El pensamiento débil*. Editorial Cátedra, Madrid, 1988. (Milán, 1983). Pags 32- 33.

“Si el ser no es, sino que se transmite, el pensamiento del ser no puede ser otra cosa sino un volver a pensar lo que ya ha sido dicho y pensado; ese volver a pensar, que es el auténtico pensamiento - pues no cabe considerar como tal ni las mediaciones propias de la ciencia ni la organización que lleva a cabo la técnica -, no puede actuar con una lógica de la verificación y del rigor demostrativo, sino sólo mediante el viejo instrumento, eminentemente estético, de la intuición”.

“La intuición, sin embargo, no es una invención del pensamiento débil; más aún, se encuentra estrechamente unida a una concepción metafísica de la evidencia, del valor veritativo que compete a la iluminación interior, de la aprehensión de los primeros principios. Objeto supremo del *nous*, de la inteligencia intuitiva, son, precisamente, los primeros principios. ¿Que extraña especie de culto a la intuición podría tener un pensamiento que, tras las huellas de Heidegger, concibe el ser como aquello que jamás puede darse en la presencia, sino que siempre es solo objeto de recuerdo?”¹².

“Conviene leer, a la luz de expectativas “débiles”, el escrito de Heidegger *Sobre la esencia de la verdad*. En él se señalan dos significados de lo verdadero: lo verdadero como conformidad entre la proposición y la cosa, y lo verdadero como libertad, es decir, como apertura de aquellos horizontes en los que cualquier adecuación se torna posible; entre estos dos sentidos, sin duda alguna, es justo privilegiar al segundo. Sin embargo esto no le confiere el sentido metafísico de un acceso hasta el origen, que lleve consigo la desvalorización de todo procedimiento de verificación de “verdades” concretas, que se presentan como conformes y verificables.”¹³

¹² VATTIMO, G. ROVATTI, P. *El pensamiento débil*. Editorial Cátedra, Madrid, 1988. (Milán, 1983). Pags. 36.

¹³ Op. Cit. Pag. 36. De esto se puede esperar que se otorgue por fin la libertad a las realidades singulares verdaderas (verificadas, conformes, etc.). Cambian los procesos de producción que terminarían siendo la manera de llevar a cabo una experiencia de la verdad. (Deconstrucción, intuición, pintura). La permanencia en la diferencia y en el acaecer, en el suceder, caducidad, por esto mismo desfondarse o

“El nihilismo acabado ... nos llama a vivir una experiencia fabulizada de la realidad, experiencia que es también nuestra única posibilidad de libertad.”¹⁴ “...lejos de quitar sentido al concepto de valor -Como lo vio bien Heidegger- lo libera en sus vertiginosas potencialidades: sólo allí donde no está la instancia final y bloqueadora del valor supremo Dios, los valores se pueden desplegar en su verdadera naturaleza que consiste en su posibilidad de convertirse y transformarse por obra de indefinidos procesos.” “No se trata de que el nihilismo sea que el ser esté en poder del sujeto, sino que el ser se haya disuelto completamente en el discurrir del valor, en las transformaciones indefinidas de la equivalencia universal.”¹⁵

“La resolución del ser en valor de cambio, la transformación en la fábula del mundo verdadero es también nihilismo por cuanto supone un debilitamiento de la fuerza terminante de la *realidad*. En el mundo del valor de cambio generalizado todo está dado como narración, como relato (de los medios de comunicación de masas esencialmente que se interpretan de manera inextricable con la tradición de los mensajes que el lenguaje nos aporta del pasado y de las otras culturas; los medios de difusión de masas no son pues solo una perversión ideológica sino además una declinación vertiginosa de esta misma tradición)”¹⁶.

“Esta *chance* depende también del modo en que sepamos vivir, individual y colectivamente. La recaída en la contrafinalidad está pues vinculada con la permanente tendencia a vivir la *desrealización* en términos de reapropiación.

desfundamentarse, implica, mas que un pesimismo de la imposibilidad de crear debido a la imposibilidad de fundar, una liberación de la creatividad y la búsqueda de una posible ética en la que los valores supremos - los que actúan como bienes en sí, y no para otros - serian las formaciones simbólicas, los monumentos, las huellas de lo vivo: es decir, todo aquello que se ofrece y que estimula la interpretación: una ética de “bienes”, antes que de “imperativos”, sustituir el valor inmóvil del deber ser, por la dinámica del valor de cambio, conciencia de lo que se tiene, para su conservación y para su cambio. Una ética de la diferencia cambiante, de la trans-misión.

¹⁴ VATTIMO, *El fin de la modernidad*. Op Cit. Pag. 32

¹⁵ VATTIMO, Op. Cit. Pag. 25

¹⁶ VATTIMO, Op. Cit. Pag. 30

Ciertamente la emancipación del hombre consiste, como quiere Sartre, en el reapropiarse del sentido de la historia por parte de quienes concretamente lo hacen. Pero esta reapropiación es una *disolución*. Sartre dice que el sentido de la historia debe *disolverse* en los hombres concretos que juntos la construyen. (SARTRE. Crítica de la razón dialéctica). Esta disolución se entiende aquí en un sentido mucho más literal del que lo entiende Sartre. Uno vuelve a apropiarse del sentido de la historia con la condición de aceptar que ésta no tiene un sentido de peso ni una perentoriedad metafísica y teológica.”¹⁷

El ser se torna inestable, Nietzsche y Heidegger lo conciben como evento. Cambia y para aproximarse a él hay que saber en qué tiempo se encuentra. De ahí que la definición de historia sea importante. El término post puede ser entendido como la novedad más nueva, encontrándose así en la dinámica moderna de la cual pretende evadirse. Por esto debe concebir su construcción disipada de la historia (post-historia o fin de la historia). La disipación de la historia en *las historias* plantea la historia de la diferencia. Esta idea será importante al contextualizar las alternativas de pensamiento en el ámbito de América latina, teniendo en cuenta como América latina ha vivido la negación de la historia de los vencedores y las ideologías¹⁸..

2. 3. RIZOMA - PENSAMIENTO NÓMADA.

El *Rizoma* o *Pensamiento Nómada* también se desliza en la excentricidad, en la búsqueda de una estrategia de pensamiento, donde más que la búsqueda de la unidad metafísica, se crean relaciones dentro de la

¹⁷ VATTIMO, Op. Cit. Pag. 31.

¹⁸ Ver a Benjamin en *Tesis de filosofía de la historia*.

heterogeneidad sin un carácter de linealidad. Construcción de mapas dentro de la información circulante, elaboración de bitácoras más que de teorías. “Interferencia se puede leer como inter-referencia. Nada no existe, nada no es pensado, ninguna no percepción ni no invención si no hay un receptor móvil lanzado dentro de un espacio de comunicación a una multiplicidad de emisores. Espacio donde circulan los mensajes, que el ruido llena, donde duran las reservas. Espacio donde la enciclopedia es una figura.”

“La interferencia es una imagen. Ella da a ver o a escuchar las zonas de sombra y de luz, de resplandor sonoro y de silencio. Las ciencias se interfieren múltiplemente: la epistemología balanceada entre el saber deslumbrante y las playas negras de la espalda. Después el libro de las claridades, faltará escribir, en medio del ruido, su complemento tenebroso: el artículo de la muerte”¹⁹.

La producción de textos dentro del mundo borgiano de la Biblioteca de Babel. Texto como tejido, como textil: “Antes de ser seducida por Zeus bajo la forma de una serpiente, y de concebir por ella a Dionisos, Perséfone, dejada por Deméter dentro de la gruta de Ciane, había comenzado un tejido sobre el cual estaría representado el Universo entero (De Relatos órficos)”²⁰. El texto de la cultura: “... para establecer el parentesco y el relieve de ciertos hechos de *época* respecto a otros, se puede considerar el conjunto global de la cultura como una especie de listín de Bolsa. [Las revoluciones científicas. T. Khun]. Hay títulos sólidos que van bien, pero de siempre: no son los que caracterizan cierta evolución mensual. También hay títulos que suben o se desploman de improviso: éstos definen el tipo de orientación del mercado; y esto a causa de la *excitación* que provoca respecto a la tipología accionaria de los operadores en el público. Aun cuando estos títulos no son la mayoría del listín, también la orientación

¹⁹ SERRES, Michel. *Hermes I. La communication*. Editions Minuit, Paris, 1972. Pag. 11

²⁰Op. Cit. Pag. 11.

general se etiqueta con ellos. El carácter de *excitación* producido en el interior del sistema de la cultura y en el interior del público que la disfruta, puede ser, pues, precisamente un modo de calificar una época o un periodo”²¹. Seguir el diseño del tejido: “Si, de acuerdo con Lotman, consideramos la cultura como una organización de sistemas culturales (de tipo orgánico y biológico en su caso) también es posible entenderla como una organización espacial. El mismo Lotman, por lo demás, llama a una organización semejante *semiósfera*, recogiendo el conocido termino biológico de *biosfera* o de *ecósfera* y el antropológico de *noósfera*, para definir precisamente el aspecto espacial de la cultura. Sin embargo, si aceptamos una idea espacial de la estructura y de la distribución del saber en sistemas y subsistemas, es decir en un espacio global articulado en regiones locales, debemos aceptar también que este espacio, para estar organizado, debe tener una geometría o una topología”²². “siempre cosas que se cruzan, jamas que se reducen, una cartografía, jamas una simbólica”²³. Máquina de producción de significados, ni mecánica ni orgánica. “La mecánica es un sistema de conexiones progresivas entre términos dependientes. La máquina, por el contrario, es un conjunto de “vecindad” entre términos heterogéneos independientes (la vecindad topológica es independiente de la distancia o de la contigüidad)”²⁴.

²¹ CALABRESE, Omar. *La era neobarroca*. Ediciones Cátedra, Madrid, 1989. (Boloña 1987). Pag. 19. [Véase cita 4. J.F. Lyotard. L'enthousiasme.]

²² Op. Cit. Pag. 64. Citando a Iuri Lotman, *La semiósfera*. Marsilio, Venecia, 1985.

²³ DELEUZE. G. PARNET. C. *Diálogos*. Editorial Pretextos. 1980. (Flamarion, Paris, 1977). Pag. 125.

²⁴ Op. Cit. Pag. 117.

3. LA IDEA DE PARADIGMA Y LA POSIBILIDAD DE ESTABLECER “NUEVAS ALIANZAS”.

Además de plantear nuevas estrategias de pensamiento es importante aceptar que la manera de establecer relaciones con el mundo, de verlo y elaborarlo, también promueven una producción de la cultura donde el determinismo no es la regla única, se establece una “nueva alianza”.

Revisar un cambio de paradigma en la ciencia puede evitar los condicionamientos que plantea el término “Posmoderno” que al encontrarnos finalizando los noventa, ha pasado de moda, pero del cual debemos heredar la actitud liberadora de apertura hacia la multiplicidad que observamos desde las variaciones argumentativas sobre la diferencia, el caos, el no determinismo y la no linealidad (bosquejadas en los capítulos anteriores), hasta la misma presencia del Internet, cuyos alcances para modificar nuestras relaciones no logramos predecir.

Thomas Kuhn en su obra *La estructura de las revoluciones científicas*²⁵ de 1962, plantea una aproximación frente a la historia de la ciencia, donde se revalúan las relaciones causa y efecto que determinan la historia clásica, abriendo la concepción de modelos funcionales de ciencia que resuelven una serie de problemas, hasta que la atención de los investigadores se desvía a otro grupo de problemas no enfrentados o no previstos, esto debido a los cambios en los conocimientos de la ciencia que posibilitan su aceptación como conjuntos de problemas, su posible solución y la aparición de un campo de investigación. Los cambios en el mundo de la ciencia indican cambios en la visión del mundo y a su vez los cambios de ideología motivan cambios en la productividad de una

²⁵ KUHN, Thomas S. *La estructura de las revoluciones científicas*. Brevarios, Fondo de cultura económica. México, 1983.
Título original publicado por University of Chicago Press, Chicago, 1962.

JORGE LUIS BORGES

Hay dos en cada hexágono: transversales. La luz que emiten es insuficiente, incesante.

Como todos los hombres de la Biblioteca, he viajado en mi juventud; he peregrinado en busca de un libro, acaso del catálogo de catálogos; ahora que mis ojos casi no pueden descifrar lo que escribo, me preparo a morir a unas pocas leguas del hexágono en que nació. Muerto, no faltarán manos piadosas que me tiren por la baranda; mi sepultura será el aire insondable: mi cuerpo se hundirá largamente y se corromperá y disolverá en el viento engendrado por la caída, que es infinita. Yo afirmo que la Biblioteca es interminable. Los idealistas arguyen que las salas hexagonales son una forma necesaria del espacio absoluto o, por lo menos, de nuestra intuición del espacio. Razonan que es inconcebible una sala triangular o pentagonal. (Los místicos pretenden que el éxtasis les revela una cámara circular con un gran libro circular de lomo continuo, que da toda la vuelta de las paredes; pero su testimonio es sospechoso; sus palabras, oscuras. Ese libro cíclico es Dios.) Básteme, por ahora, repetir el dictamen clásico: *La Biblioteca es una esfera cuyo centro cabal es cualquier hexágono, cuya circunferencia es inaccesible.*

A cada uno de los muros de cada hexágono corresponden cinco anaqueles; cada anaquel encierra treinta y dos libros de formato uniforme; cada libro es de cuatrocientas diez páginas; cada página, de cuarenta renglones; cada renglón, de unas ochenta letras de color negro. También hay letras en el dorso de cada libro; esas letras no indican o prefiguran lo que dirán las páginas. Sé que esa inconexión, alguna vez,

comunidad. Este tejido cultural del cual la ciencia es parte, permite el extrapolamiento de las propuestas de Kuhn para tener una herramienta interpretativa de la dinámica de cambio de nuestras sociedades y por consiguiente de la producción artística, aunque distinguiendo las particularidades en cada campo.

Su propuesta se basa en dos conceptos: el de ciencia normal y el de revolución científica. “ *Ciencia normal* significa investigación basada firmemente en una o más realizaciones científicas pasadas, realizaciones que alguna comunidad científica particular reconoce durante cierto tiempo, como fundamento para su práctica posterior”²⁶. Kuhn designa a esta coyuntura ejemplar el termino de *paradigmas*. Como ejemplo se da la historia de la óptica física: “Los libros de texto de física, en la actualidad, indican al estudiante que la luz es fotones, es decir entidades mecánico-cuánticas que muestran ciertas características de ondas y otras de partículas. La investigación se lleva a cabo de acuerdo con ello o, más bien, según la caracterización más elaborada y matemática de la que se deriva esa verbalización usual. Sin embargo, esta caracterización de la luz tiene, apenas, medio siglo de antigüedad. Antes de que fuera desarrollada por Planck, Einstein y otros, a comienzos de este siglo, los textos de física indicaban que la luz era un movimiento ondulante transversal, concepción fundada en un paradigma, derivado, en última instancia de los escritos sobre óptica de Young y Fresnel, a comienzos del siglo XIX. Tampoco fue la teoría de las ondas la primera adoptada por casi todos los profesionales de la ciencia óptica. Durante el siglo XVIII, el paradigma para ese campo fue proporcionado por la *Óptica* de Newton, que enseñaba que la luz era corpúsculos de materia”. Aquí llegamos al segundo termino expuesto por Kuhn: el de

En Vattimo: Einaudi, 1967.

²⁶ Op. cit. pag.33.

revolución científica. “Estas transformaciones de los paradigmas de la óptica física son revoluciones científicas y la transición sucesiva de un paradigma a otro por medio de una revolución es el patrón usual de desarrollo de una ciencia madura”²⁷. Como se enuncia aquí, implica un estado de madurez para que se llegue a poner en entredicho el paradigma existente y aparezca un nuevo modelo. “Las revoluciones políticas se inician por medio de un sentimiento, cada vez mayor, restringido frecuentemente a una fracción de la comunidad política, de que las instituciones existentes han cesado de satisfacer adecuadamente los problemas planteados por el medio ambiente que han contribuido en parte a crear. De manera muy similar, las revoluciones científicas se inician con un sentimiento creciente, también a menudo restringido a una estrecha subdivisión de la comunidad científica, de que un paradigma existente ha dejado de funcionar adecuadamente en la exploración de un aspecto de la naturaleza, hacia el cual, el mismo paradigma había previamente mostrado el camino”²⁸. Esta situación puede verse impulsada por anomalías que para ser resueltas exigen la aparición de un nuevo paradigma o por una situación imprevista y poco usual, producto del error, que es la aparición de la novedad: “el hombre que se esfuerza en resolver un problema definido por los conocimientos y las técnicas existentes, no se limita mirar en torno suyo. Sabe qué es lo que desea lograr y diseña sus instrumentos y dirige sus pensamientos en consecuencia. La novedad inesperada, el nuevo descubrimiento, pueden surgir sólo en la medida en que sus anticipaciones sobre la naturaleza y sus instrumentos resulten erróneos”²⁹.

La descripción que hace Kuhn de la evolución de la ciencia puede considerarse en cierta manera como un modelo “*estético*”, pues implica elementos de persuasión (seducción) y de genio creador. La existencia de un

²⁷ Op. Cit. Pags. 35-36

²⁸ Op. Cit. pag. 149

ensayo titulado *La estructura de las revoluciones artísticas* de Gianni Vattimo³⁰ ayuda a desarrollar esta idea y a su vez aproximar al planteamiento de una analogía entre el modelo desarrollado para el campo específico de la ciencia y proyectarlo en el campo, mucho más nebuloso, del arte.

Haciendo referencia a Vattimo encontramos que: “Aun cuando se quisiera concebir el imponerse de nuevos paradigmas como efecto de acontecimientos de fuerza, como por ejemplo, una revolución [política] o la toma del poder por parte de un invasor, etcétera, no se podría no tener en cuenta en última instancia el modelo “estético” de las transformaciones históricas, puesto que el surgimiento de un paradigma exige mucho más que una imposición del exterior y mediante la fuerza; en realidad, requiere un complejo sistema de persuasiones, de participaciones activas, de interpretaciones y de respuestas que nunca son exclusivamente o principalmente efectos de la fuerza y de la violencia, sino que suponen una simulación de tipo estético, hermenéutico o retórico.”³¹

La ciencia normal se presta como “modelo de continuidad y acumulación”, “todo lo que los hombres de ciencia descubren está presupuesto como ya disponible o accesible”, articulando paradigmas ya existentes. Mientras que el promotor de una revolución científica se muestra como genio creador: “el genio³² no puede enseñar a otros sus modos de inventar y de producir ya que el mismo no se da plenamente cuenta de ello. Sin embargo las obras de genio permanecen como modelos y ejemplos y cuando la naturaleza suscita genios afines a un genio dado, aquellos se convierten en puntos de partida de nuevas producciones análogas”³³, convirtiéndose así en abridor de nuevos caminos y

²⁹ Op. Cit. pag 155-156.

³⁰ VATTIMO, *El fin de la modernidad*. Op. Cit. Cap. VI. *La estructura de las revoluciones artísticas*.

³¹ Op. Cit. Pag. 84-85.

³² Como definición kantiana.

³³ Op. Cit. Pag. 86.

nuevos horizontes. La oposición entre una historia de la ciencia y una historia problemática, impropia del genio artístico se disuelve. “(Por lo demás, en el propio Kant la distinción entre los dos tipos de historicidad es más una distinción de principio que una distinción efectiva y desplegada: el genio, como se sabe, no puede ser auténticamente tal si no está acompañado por el gusto y también por una capacidad técnica que le permita producir obras realmente ejemplares - que hagan época - pero las reglas técnicas son precisamente el vínculo necesario del genio con la historia *normal*)”.

Al disolver estas diferencias es posible hacer extensivo el modelo de paradigmas y revoluciones a un campo cultural mas extenso. Vattimo desarrolla esta idea al mostrar como la modernidad, al incluir la genialidad capaz de crear obras magistrales de carácter ejemplar, asume una “centralidad” de lo estético. “Esta centralidad se anunció primero en el plano practico, en el proceso de promoción social del artista y de sus producciones (a partir el renacimiento), un proceso que confirió al artista poco a poco dignidad, carácter excepcional, funciones sacerdotales y civiles; y paralelamente en el plano teórico, en perspectivas como la de Vico o la romántica que asignaban a la civilización y su cultura un origen “estético”; por último, con el advenimiento de la sociedad moderna de masas, en la importancia que van adquiriendo cada vez mas claramente modelos estéticos de comportamiento (divismos de varios géneros) y de organización del consenso social (ya que la fuerza de los medios de comunicación de masas es ante todo una fuerza estética y retórica).”³⁴ Pero no es el lugar para referirnos a una delimitación de la modernidad con la intención de establecer si es superada dando cabida al *posmodernismo*.

Esta extensión del modelo de paradigma rebasaría el desarrollismo de la ciencia e introduciría la expectativa de si en nuestro momento hay un cambio de

paradigma, sin identificarlo aun como postmoderno o no, y como esto modifica la producción y lectura del arte.

³⁴ Op. Cit. Pag. 88.

4. LA "NUEVA ALIANZA"³⁵.

Para seguir la pista de un cambio de perspectivas, "de mirar el mundo con otra óptica, otra lógica, otros métodos de conocimiento y de verificación", es interesante seguir la pista de un libro que, encontrándose escrito bajo las referencias de la historia de la ciencia, nos ilustra sobre cómo es susceptible el modificar la concepción de uno de los principales mitos de la modernidad, que es el desarrollismo y la dictadura de una ciencia lineal. Además de romper con el prejuicio que disocia a la ciencia del arte, cuando se ha olvidado que ambas pertenecen al mismo tejido de producción cultural, a la cual una aproximación rizomática le es mas fértil.

La cimentación de la ciencia física alrededor de la dinámica, o sea de las leyes del movimiento en relación con las fuerzas que lo producen, determina la "alianza moderna":

"De echo, la concepción dinámica del mundo no constituye en sí una novedad absoluta. Muy al contrario, podemos situar de manera muy precisa su origen: es el mundo celeste aristotélico, el mundo inmutable y divino de las trayectorias astronómicas, único susceptible, según Aristóteles, de una descripción matemática exacta. Nos hemos hecho eco de la queja según la cual la ciencia, y la física en particular desencanta el mundo. Pero la desencanta precisamente porque lo diviniza, porque niega la diversidad y el devenir natural, de los cuales Aristóteles hacia el atributo del mundo sublunar, en nombre de una de una eternidad incorruptible, única susceptible de ser pensada verdaderamente. El mundo de la dinámica es un mundo "divino" sobre el cual no hace mella el

³⁵ PRIGOGINE, I. STENGERS, I. *La nueva alianza*. Alianza Editorial, Madrid, 1983.

tiempo, del cual están para siempre excluidos el nacimiento y la muerte de las cosas”³⁶.

“Las máquinas simples de la dinámica, como los Dioses de Aristóteles, no se ocupan mas que de sí mismas, no tienen nada que aprender, mas aun, tienen todo que perder de cualquier contacto con el mundo exterior. Simulan un ideal que el *sistema dinámico* realizará. Hemos descrito ese sistema, mostrando en que sentido constituye en rigor un sistema del mundo, no dejando sitio alguno a una realidad que le sea exterior. En cada instante cada uno de sus puntos sabe todo aquello que tiene que saber, es decir la distribución espacial de las masas y sus velocidades. El sistema está presente en todas partes y para siempre: cada estado contiene la verdad de todos los demás, y todos pueden predecirse los unos de los otros, cualesquiera que sean sus respectivas posiciones sobre el eje monódromo del tiempo. Se puede decir que en este sentido una evolución dinámica es tautológica. Sordo y ciego a cualquier mundo exterior, sea el que sea, el sistema funciona solo y para él son equivalentes todos los estados.

Las leyes universales de la dinámica de las trayectorias son conservadoras, reversibles y deterministas. Implican que el objeto de la dinámica puede conocerse de uno a otro confín: la definición de un estado del sistema, no importa cual, y el conocimiento de la ley que rige la evolución, permite deducir, con la certeza y la precisión de un razonamiento lógico, la totalidad tanto de su pasado como de su futuro.

Desde ese momento, la naturaleza concebida sobre el modelo del sistema dinámico no podía ser sino una naturaleza extraña al hombre que

La nouvelle alliance - Métamorphose de la science. Editions Gallimard, 1979.

³⁶ Op. Cit. Pag. 254.

la describe. La única posibilidad abierta era acercarse al lugar de la descripción óptima, en donde el diablillo de Laplace, impasible, ha calculado desde siempre el mundo pasado y futuro, después de haber localizado en un instante dado los valores de la posición y la velocidad de cada partícula.

Un buen número de críticos de la ciencia moderna han puesto el acento sobre el carácter de pasividad y sumisión que la física matemática presta a la naturaleza que describe. En efecto la naturaleza autómatas, totalmente previsible, es igualmente manipulable en su totalidad para quien sabe preparar sus estados. Ciertamente, “conocer” ha sido en el transcurso de los tres últimos siglos muchas veces identificado con “saber manipular”. Pero ésta no es toda la historia, y las ciencias no se dejan introducir sin violencia al puro proyecto de maestría. Son también diálogo, no intercambio entre sujetos, sino exploraciones cuyo único propósito no es el silencio y la sumisión del otro”³⁷.

Además de esto:

“Hemos descubierto ahora la violencia del Universo, sabemos que las estrellas explotan y que las galaxias nacen y mueren. Sabemos que no podemos siquiera garantizar la estabilidad del movimiento planetario. Y es esta inestabilidad de las trayectorias, son las bifurcaciones en donde volvemos a encontrar las fluctuaciones de nuestra actividad cerebral, que son, hoy, nuestra fuente de inspiración”³⁸.

³⁷ Op. Cit. Pag. 255.

³⁸ Op. Cit. Pag. 256.

Inestabilidad, bifurcaciones, fluctuaciones, son términos ubicables en las investigaciones emprendidas por Prigogine a partir de la termodinámica. Las ideas de Prigogine me atraen, pues con la aceptación de la teoría del caos que nos emancipa del determinismo, plantea la posibilidad de orden creativo, es decir, que es susceptible de mutar. En las páginas siguientes su alusión será más comprensible y en su defecto revisar el capítulo “Factor Orden” de este trabajo.

“Por primera vez se encuentra tematizado no lo manipulable sino lo que, por definición, escapa a la manipulación o no puede ser sometida a ella sino con astucias y con pérdidas. Así, la física reconoce que la dinámica - que describe la naturaleza como sumisa y controlable en su ser - no corresponde más que a un caso particular. En termodinámica el carácter controlable no es natural, proviene de un artificio; la tendencia a escapar a la dominación manifiesta una actividad intrínseca de la naturaleza; todos los estados no son iguales para ella”³⁹.

La ley de la conducción del calor de Fourier describe un proceso espontáneo - el calor se difunde -, no proporciona la forma de controlarlo. Para esto hace falta evitar toda puesta en contacto de cuerpos a diferentes temperaturas. Describe un desperdicio irremediable cuando el problema es el de emplear el calor para hacer funcionar un motor.

La visión de la dinámica como un caso particular dentro de varias posibilidades para construir modelos interpretativos, como es el caso de la termodinámica, no niega la posibilidad de ordenamiento sino que la amplía a la concepción de la heterogeneidad de ordenamientos, de creación de modelos, donde existe un desplazamiento entre azar y la necesidad de leyes:

“La termodinámica de los procesos irreversibles ha descubierto que los flujos que atraviesan ciertos sistemas fisico-químicos y los alejan del equilibrio pueden alimentar fenómenos de autoorganización espontánea, rupturas de simetría, evoluciones hacia una complejidad y una diversidad crecientes. De ahí donde se paran las leyes generales de la termodinámica puede revelarse el papel constructivo de la irreversibilidad, es el dominio en donde las cosas nacen y mueren o se transforman en una historia singular, que tejen el azar de las fluctuaciones y la necesidad de leyes”.

³⁹ Op. Cit. Pag. 258.

Este desplazamiento supone que:

“No se puede prever con certeza los caminos de la naturaleza, la parte accidental es irreducible, y mucho mas decisiva que lo entendía el mismo Aristóteles; la naturaleza bifurcante es aquella en la cual pequeñas diferencias, fluctuaciones insignificantes pueden, si se producen en las oportunas circunstancias, invadir todo el sistema, engendrar un nuevo régimen de funcionamiento”⁴⁰.

Algo interesante de la visión de la “Nueva alianza”, es que se plantea dentro de la conformación de un nuevo paradigma lo cual incluye aproximaciones y extensiones fuera del campo exclusivamente de la ciencia física y nos previene:

“De forma mas general, cuando se trata de las descripciones de los sistemas complejos, vivos y sociales en los cuales nos interesamos hoy, está claro que una descripción “desde lo alto” está completamente excluida, y que todo modelo teórico presupone la elección de la pregunta”.

“Las situaciones idealizadas, lo saben desde ahora, no les dará ninguna clave universal, deben volver a ser al fin “ciencias de la naturaleza”, confrontadas con lo múltiple que se han tomado la libertad de olvidar durante mucho tiempo. Desde ese momento se planteará para ellas el problema a propósito del cual algunos han querido sentar la singularidad de las ciencias humanas - sea para elevarlas o rebajarlas -, el diálogo necesario con conocimientos preexistentes con motivo de situaciones familiares a cada uno. Al igual que las ciencias de la sociedad, las ciencias de la naturaleza no podían, entonces, olvidar el arraigo social e histórico que supone la familiaridad necesaria a la realización de un

⁴⁰ Op. Cit. Pag. 258.

modelo teórico de una situación concreta. Importa pues, más que nunca, no hacer de este arraigo un obstáculo, de no concluir, desde la relatividad de nuestros conocimientos, en cualquier relativismo desencantado”⁴¹.

Reaparece una relación con el mundo que había sido olvidada:

“Así, la ciencia se afirma hoy como ciencia *humana*, ciencia echa por hombres para hombres. En el seno de una población rica y diversa de prácticas cognoscitivas, nuestra ciencia ocupa la posición singular de la escucha poética de la naturaleza - en el sentido etimológico en el cual el poeta es un fabricante -, exploración activa, manipuladora y calculadora pero ya capaz de respetar la naturaleza que hace hablar. Es probable que esta singularidad continuará suscitando la hostilidad de ellos para quienes todo cálculo y toda manipulación, son sospechosos, pero no la que debían suscitar con mucha legitimidad ciertos juicios sumarios de la ciencia clásica”⁴².

Se puede concebir una ciencia, una manera de acercarnos al mundo y conocerlo, donde tienen cabida las turbulencias, las evoluciones bifurcantes, una ciencia capaz de enseñar que, lejos de los canales que controlan los flujos, el desorden puede dar vida a las cosas, a la naturaleza y a los hombres.

Reconciliación con una visión del mundo prevista por algunos presocráticos:

“La sabiduría helénica alcanza aquí uno de sus puntos álgidos [refiriéndose a Lucrecio], en donde está el hombre en el mundo, está en la materia, es de la materia. No es un extraño, sino un amigo, un familiar, un comensal y un igual. Mantiene con las cosas un contrato venéreo. Muchas otras sabidurías y muchas otras ciencias están basadas a la inversa sobre la

⁴¹ Op. Cit. Pag. 267.

⁴² Op. Cit. Pag. 268.

ruptura del contrato. El hombre es un extraño al mundo, al alba, al cielo, a las cosas. Las odia, lucha contra ellas. Su entorno es un enemigo peligroso a combatir, a mantener en el servilismo... Epicuro y Lucrecio viven un universo reconciliado. En donde la ciencia de las cosas y la ciencia del hombre se entienden en la identidad. Soy el desorden, un torbellino en la naturaleza turbulenta”⁴³.

“¿Cual es ese mundo en relación al cual hemos vuelto a aprender la necesidad del respeto? Hemos evocado sucesivamente el concepto del mundo clásico y el mundo en evolución del siglo XIX. En los dos casos se trataba de dominio, y del dualismo que opone al que controla y al controlado, al que domina y al dominado. Que la naturaleza sea un reloj o un motor, o que sea también el camino de un progreso que lleva hacia nosotros, ella constituye una realidad estable de la que es posible asegurarse. ¿Qué decir de nuestro mundo que ha alimentado la metamorfosis contemporánea de la ciencia? Es un mundo que podemos comprender como natural en el mismo instante en el que comprendemos que formamos parte de él, pero del cual se han desvanecido, de golpe, las antiguas certidumbres: que se trate de música, de pintura, de literatura o de costumbres, ningún modelo puede aspirar a la legitimidad, ninguno es exclusivo. En todas partes vemos una experimentación múltiple, más o menos arriesgada, efímera o lograda”.

“Desde este momento, Jacques Monod tenía razón, la antigua alianza animista está bien muerta, y con ella todas las que nos presentaban como sujetos voluntarios, conscientes, dotados de proyectos, encerrados

⁴³ Op. Cit. Pag. 272. Extraído de SERRES, Michel. *La Naissance de la Physique dans la texte de Lucrèce*, pag 139.

en una identidad estable y costumbres bien establecidas, ciudadanos en el seno de un mundo hecho para nosotros. Está bien muerto, el mundo con finalidad, estático y armonioso que la revolución copernicana destruyó cuando lanzó la Tierra hacia los espacios infinitos. Pero nuestro mundo no es tampoco el de la “alianza moderna”. No es el mundo silencioso y monótono, abandonado por los antiguos encantos, el mundo reloj sobre el cual habíamos recibido jurisdicción. La naturaleza no está echa para nosotros, no se ve entregada a nuestra voluntad. Ha llegado el momento, como nos lo anunciaba Jaques Monod, de asumir los riesgos de la aventura de los hombres, pero si podemos hacerlo, es porque, en adelante, así es nuestra forma de participación en el devenir cultural y natural, así es la lección que nos dicta la naturaleza cuando la escuchamos. El conocimiento científico, sacado de los sueños de una revelación inspirada, es decir, sobrenatural, puede también descubrirse hoy en día como una “escucha poética” de la naturaleza y proceso natural dentro de la naturaleza, proceso abierto, productivo e inventivo. Ha llegado el momento de nuevas alianzas, ligadas desde siempre, durante mucho tiempo desconocidas, entre la historia de sus sociedades, de sus conocimientos y la aventura exploradora de la naturaleza”⁴⁴.

⁴⁴ Op. Cit. Pags. 280 - 282.

5. AMÉRICA LATINA

La rearticulación de occidente que cuestiona el eurocentrismo de la modernidad, hace que la tesis de Néstor García Canclini en su ensayo titulado "La modernidad después de la posmodernidad"⁴⁵, que considera que "los movimientos posmodernos tienen pertinencia o interés en América Latina en la medida en que crean las condiciones para reformular los vínculos entre tradición, modernidad y posmodernidad", sea atractiva y ayude a consolidar la posición de América Latina desde su excentricidad en la circulación cultural actual. El discurso posmoderno no puede ser clausurado en América Latina en la medida que corresponde a un modelo abierto, de heterogeneidades, mápico, de traducciones.

La crisis de la modernidad se encuentra también latente ante la imposibilidad de proponerse como una idealización que busca determinar un modelo de homogeneización y Canclini nos aproxima a esta idea al invalidar la relación de directa proporcionalidad entre los desarrollos de modernización económica y modernismo cultural. Citando a Perry Anderson señala como ejemplo el hecho de que, Inglaterra, pionera de la modernización a través de la revolución industrial, no lideró el desarrollo de las vanguardias, las cuales ocurrieron donde existen coyunturas complejas, en la intersección de diferentes temporalidades históricas; un campo estructural fuertemente triangulado por: a- codificación aristocrática academista. b- segunda revolución industrial, decantadora de la primera y con nuevas tecnologías que aceleran el desplazamiento tanto físico como informático. c- la proximidad de la revolución social ilustrada por la revolución rusa. Además anota como la presencia de los "anciens régimes" y del academismo que los acompañaba proporcionó un

LA BIBLIOTECA DE BABEL

pareció misteriosa. Antes de resumir la solución (cuyo descubrimiento, a pesar de sus trágicas proyecciones, es quizá el hecho capital de la historia) quiero recordar algunos axiomas.

El primero: La Biblioteca existe *ab aeterno*. De esa verdad cuyo colorario inmediato es la eternidad futura del mundo, ninguna mente razonable puede dudar. El hombre, el imperfecto bibliotecario, puede ser obra del azar o de los demiurgos malévolos; el universo, con su elegante dotación de anaqueles, de tomos enigmáticos, de infatigables escaleras para el viajero y de letrinas para el bibliotecario sentado, sólo puede ser obra de un dios. Para percibir la distancia que hay entre lo divino y lo humano, basta comparar estos rudos símbolos trémulos que mi fátil mano garabatea en la tapa de un libro, con las letras orgánicas del interior: puntuales, delicadas, negrísimas, inimitablemente simétricas.

El segundo: *El número de símbolos ortográficos es veinticinco.*¹ Esa comprobación permitió, hace trescientos años, formular una teoría general de la Biblioteca y resolver satisfactoriamente el problema que ninguna conjetura había descifrado: la naturaleza informe y caótica de casi todos los libros. Uno, que mi padre vió en un hexágono del circuito quince noventa y cuatro, constaba de las letras M C V, perversamente repetidas desde el renglón primero hasta

¹ El manuscrito original no contiene guarismos o mayúsculas. La puntuación ha sido limitada a la coma y al punto. Esos dos signos, el espacio y las veintidós letras del alfabeto son los veinticinco símbolos suficientes que enumera el desconocido. (Nota del Editor.)

conjunto crítico de valores culturales contra los cuales podían medirse las fuerzas insurgentes del arte, pero también en términos de los cuales ellas podían articularse parcialmente a sí mismas.(Anderson, Perry. *Modernity and revolution*. *New Left Review*, n. 45,1984). La concepción de un tiempo en movimiento uniforme hacia el futuro, hipotético e idealizado por las vanguardias es puesto en entredicho al observar que dentro de ellas florecieron : un pasado clásico aun utilizable, un presente técnico aun indeterminado y un futuro político aun imprevisible. Además que surgen de un orden dominante semi aristocrático, una economía capitalista semi industrializada y un movimiento obrero semi emergente o semi insurgente.

Ante esta visión extendida de la modernidad europea, que se nos muestra múltiple y con contradicciones es posible acercarse a cómo se da este fenómeno en América Latina, donde se convierte en una posibilidad más dentro del tejido de tiempos, espacios y conformaciones culturales de una heterogeneidad exacerbada.

La presencia del culto mestizo crea desde el principio una sacralización debilitada (sin fundamentalismos). La concepción del mundo cercano al mito siempre ha acompañado a lo popular. La aproximación a lo popular y a la identidad nacional propia de la búsqueda de participación al proyecto moderno ha incluido de manera paradójica, la presencia del mito.

La actitud utópica, de un mundo soñado, a acompañado a América desde las cartas de indias, la contrarreforma barroca, la ilustración independentista y la idea de cambio vanguardista. Híbridez que, según Marta Traba, inculcó más que modelos a seguir, un prestigio de invención formal⁴⁶. Así la cultura se ve

⁴⁵ Modernidade: vanguardias artísticas na América Latina / Ana Maria Moraes Belluzzo, organizadora; colaboradores Aracy Amaral...[et al]. - São Paulo: Memorial: UNESP, 1990.

⁴⁶ TRABA, Marta. *Dois décadas vulneráveis nas artes plásticas latino-americanas 1950/1970*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977, p. 16. En Aracy Amaral, *As duas Americas Latinas ou três, fora do tempo*. Unesp, 1990.

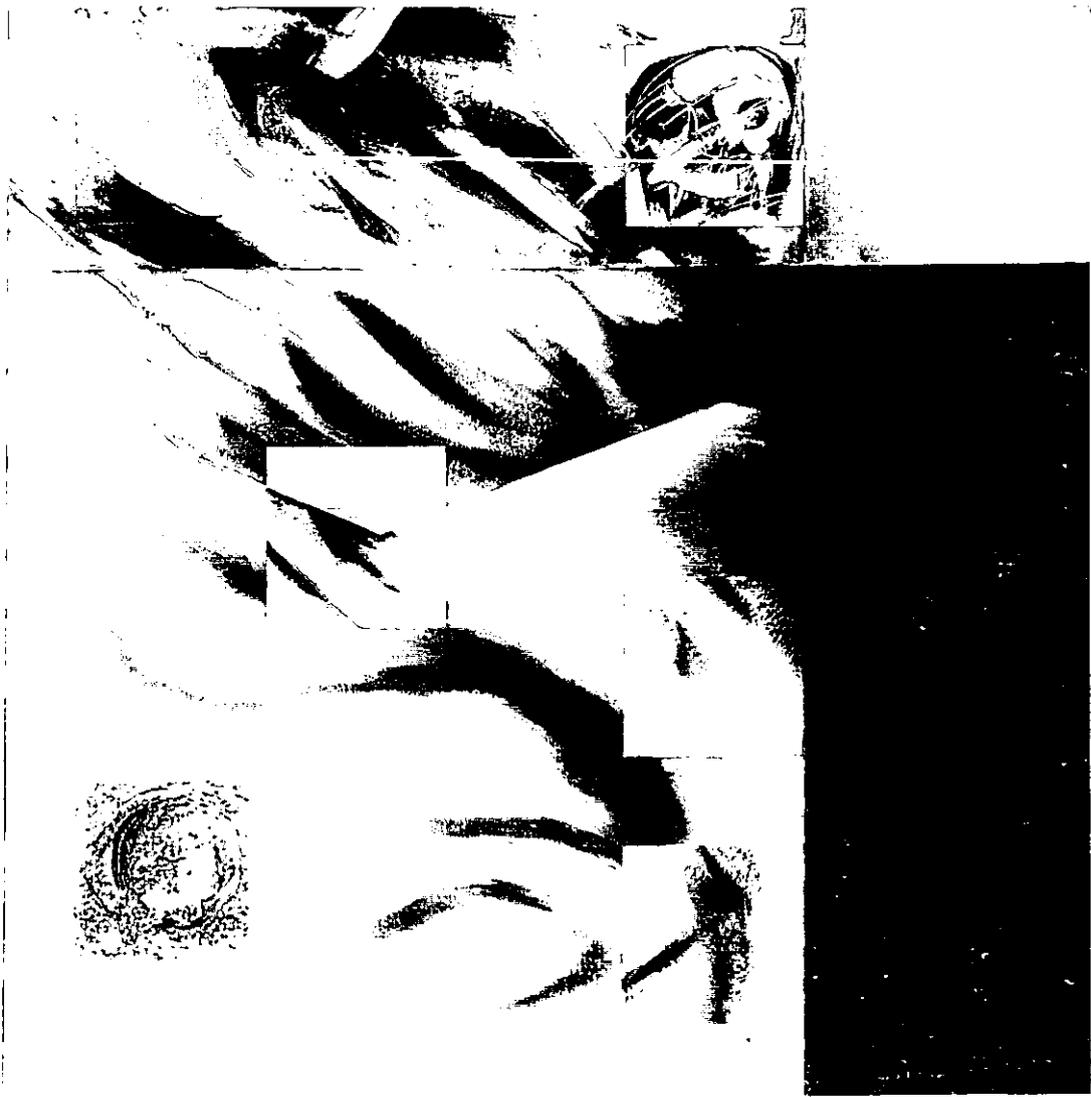
dividida por la configuración de élites que participan de dos maneras: bien sea tratando de lograr incorporar el arte y la literatura de vanguardia (traducir), a la imagen de privilegio social y distinción simbólica; o ya sea que traten de hacer de algo heterogéneo, un proyecto global, solucionar las preguntas de cómo volver compatibles su experiencia internacional con las tareas que les presentaban sociedades en desarrollo. Pero el tratar de insertar las premisas de la modernidad en sociedades que se aproximan mas a su disolución, tratar de poner la cabeza en la punta de la lengua, logran mas que la modernidad se muestre “como una mascara, un simulacro urdido por las élites y los aparatos estatales, sobretudo los que se ocupan del arte y la cultura”, y “por lo mismo se vuelven irrepresentables e inverosímiles”. Esta observación de Canclini es acertada si se ve la imposibilidad homogenizadora de los vanguardistas, pero, como luego desarrolla, desconocería las elaboraciones e incorporaciones de las vanguardias en América Latina que una vez traducidas, aumentan los recursos de producción metafórica a partir de la multiplicidad.

La posmodernidad entendida como clausura de la metafísica, que libera y pone a circular los recursos y las diferencias, que se opone a la visión Hegeliana de la historia como un proceso de progresiva iluminación de la conciencia y de absolutización del espíritu; es una coyuntura que ha acompañado a América Latina y que puede florecer fertilizada con la crisis del eurocentrismo. Es significativo cuando José Ignacio Cabrujas establece la metáfora del hotel:

“ Vivir, es decir, asumir la vida, pretender que mis acciones se traducen en algo, moverme en un tiempo histórico hacia un objetivo, es algo que choca con el reglamento del hotel, puesto que cuando me alojo en un hotel no pretendo transformar sus instalaciones, ni mejorarlas, ni adaptarla a mis deseos, simplemente las uso”.

Se puede entender como apatía, como pasividad negativa. Pero también se puede entender como la posibilidad de asumir la vida proponiendo alternativas a las relaciones fundamentadas sobre el poder, de respeto de uso, de convivencia dentro de la diferencia. Esta aproximación al posmodernismo no implica necesariamente el desarrollo de economías postindustriales y el desarrollo de culturas informáticas, aunque, al igual que la modernización, son factores que se suman. La articulación de una “ontología débil” a decir de Vattimo, o de construir procesos abiertos y cambiantes donde la norma la determina el estado local del proceso.

Vivir en Latinoamérica es habitar el mundo que no ha sido desencantado por la modernidad, pero aun así siempre se construye, la multiplicidad que somos, junto a ella.



DIA DE MUERTOS

80 x 80 cm.

Mixta sobre tela.

SEGUNDA PARTE

Poética y "escritura pictórica".

"Soy el desordenado hacedor de las más escondidas rutas, de los más secretos atracaderos. De su inutilidad y de su ignota ubicación se nutren mis días".

El Gaviero.

El arte involucra todas las actividades de la mente humana. Desear, entender, crear imaginarios, sentir y demás funciones psíquicas y de conciencia se encuentran presentes en ella. El arte es pensamiento aún cuando sus mecanismos y direcciones le sea particulares, alejándola del funcionalismo y acercándola al dispendio y la heterogeneidad.

Al ser cuestionada la racionalidad y de esta manera liberarnos de la concepción de un modelo único de pensamiento, la producción artística puede aparecer como un modelo mas, abordando y elaborando mensajes de una manera especial para ella, siendo así participe de una “nueva alianza”, de las posibilidades de dialogar con el mundo. Dichos mensajes se elaboran y ponen en circulación gracias a la conformación de un Texto, esto también posibilita visualizar este proceso.

Debido a las particularidades como se desarrolla este proceso en cada medio de expresión artística, trataré de referirme solo a la pintura y me serviré de la poética (desde el punto de vista de la lingüística estructuralista) para establecer analogías, ya que los análisis de las palabras como obra de arte son mas comprensibles pues se encuentran elaborados con palabras. La poética, entendida como mensajes artísticos, sí puede hablar de ella, la pintura solo puede establecer una relación analógica con las palabras. Si tengo algo que decir lo digo, si quiero comunicar algo que se escapa a las palabras y se acerca al arte, recorro a la poesía (que a su vez es analizable por la poética) o pinto, o hago música.

el último. Otro (muy consultado en esta zona) es un mero laberinto de letras, pero la página penúltima dice *Oh tiempo tus pirámides*. Ya se sabe: por una línea razonable o una recta noticia hay leguas de insensatas cacofonías, de fárragos verbales y de incoherencias. (Yo sé de una región cerril cuyos bibliotecarios repudian la supersticiosa y vana costumbre de buscar sentido en los libros y la equiparan a la de buscarlo en los sueños o en las líneas caóticas de la mano... Admiten que los inventores de la escritura imitaron los veinticinco símbolos naturales, pero sostienen que esa aplicación es casual y que los libros nada significan en sí. Ese dictamen, ya veremos, no es del todo falaz.)

•• Durante mucho tiempo se creyó que esos libros impenetrables correspondían a lenguas pretéritas o remotas. Es verdad que los hombres más antiguos, los primeros bibliotecarios, usaban un lenguaje asaz diferente del que hablamos ahora; es verdad que unas millas a la derecha la lengua es dialectal y que noventa pisos más arriba, es incomprensible. Todo eso, lo repito, es verdad, pero cuatrocientas diez páginas de inalterables M C V no pueden corresponder a ningún idioma, por dialectal o rudimentario que sea. Algunos insinuaron que cada letra podía influir en la subsiguiente y que el valor de M C V en la tercera línea de la página 71 no era el que puede tener la misma serie en otra posición de otra página, pero esa vaga tesis no prosperó. Otros pensaron en criptografías; universalmente esa conjetura ha sido aceptada, aunque no en el sentido en que la formularon sus inventores.

1. LA PINTURA COMO TEXTO: PINTURA Y LINGÜÍSTICA.

La comunicación media las relaciones del hombre, si la consideramos como todo proceso de circulación de información, concepto posible gracias a la cibernética y que la colocó en (principio relacionada al lenguaje) en uno de los primeros lugares de las reflexiones surgidas en el siglo XX, desde la filosofía analítica de Wittgenstein y Russell, pasando por los estructuralistas quienes la asociaron al psicoanálisis o a la ontología; hasta pensadores contemporáneos tan disímiles como Eco, Habermas o Derrida. Dentro de este marco amplio, podemos desarrollar las reflexiones que se hagan sobre la pintura, definiéndola como una acción que busca comunicar algo. En cuanto a las características de aquello que se busca comunicar y las intenciones con que se articula, se considera que el proceso comunicativo se acerca a la expresión artística: los contenidos o el sentido subyacente se caracterizan por desbordar las intenciones de verificabilidad, su concordancia con la existencia de los estados de cosas en el mundo; también, según se conforme la sintaxis, se encontrará el qué es lo que hace que la materialización de la comunicación sea considerada como obra artística.

Sin pretender llegar a una semiótica de la pintura⁴⁷ recurriré a elementos de análisis de la lingüística. No se puede desconocer que la lingüística da las bases de una disciplina que pretende abarcar procesos comunicativos mas amplios y la posibilidad de hacer extensibles algunos recursos de la misma en función de dicha cobertura; de hecho De Saussure en sus cursos de lingüística general anticipaba:

⁴⁷ Si se entiende lenguaje como sistema de signos articulables, la pintura no es un lenguaje y no recurre a signos (y si recurre lo hace de manera analógica y desplazada) o por lo menos no es el material que articula el proceso comunicativo. En pintura el mensaje no depende de un código convencional y no pretende que su comunicación dependa de un arreglo a fines.

“La lengua es un sistema de signos que expresan ideas y por eso comparable a la escritura [nótese la distinción], al alfabeto de los sordomudos, a los ritos simbólicos, a las fórmulas de cortesía, a los signos militares, etcétera. La lengua es solamente el mas importante de esos sistemas. Se puede, pues, concebir una ciencia que estudia la vida de los signos en el seno de la vida social... Nosotros la llamaremos semiología (del griego “semcion” signo). Nos enseña en qué consisten los signos y qué leyes los rigen. Puesto que no existe todavía, no se puede decir lo que será, pero tiene derecho a la existencia, estando determinado su lugar por adelantado.”⁴⁸

Más que a la sistematización de los signos en una ciencia capaz de definir un lenguaje, trato de valirme del análisis de elementos de ordenación y de funcionamiento. Recurriré en este caso a hacer extensivo el termino de “Poética”: ¿Que es lo que hace de un mensaje visual una obra de arte? (Reenfocando la pregunta de Roman Jakobson para definir la poética como función lingüística⁴⁹). Cual seria la diferencia específica entre el arte pictórico respecto a las otras artes y respecto de otros tipos de comportamiento visual, me pregunto traslapando la idea.

Además de establecer una distinción entre las características del mensaje, es importante ver cómo, al establecer esta diferenciación, se debe concebir el esquema básico de comunicación de otra manera y distinguir cómo se articula el esquema comunicativo con la conformación de un mensaje poético. También se debe contar con las particularidades de dicho esquema desde un proceso comunicativo visual. El esquema comunicativo es más complejo en cualquier

⁴⁸ SAUSSURE, Ferdinand De. *Curso de lingüística general* Editorial Losada. Barcelona, 1945. Pag. 60.

⁴⁹ JAKOBSON, Roman. *Lingüística y poética*. Editorial Cátedra. Madrid, 1988. Pag. 28.

caso. En el caso de la pintura, la presencia del emisor no es indispensable al encontrarse este latente en la huella, la inmediatez de la acción comunicativa se pierde en el tiempo, quedando solo el testimonio de su presencia, dejando sugerida la intención de comunicar algo. La codificación no es rígida y conlleva volúmenes de ruido considerables, los elementos visuales encuentran la significación en procesos perceptivos mas o menos comunes a la construcción psicológica de la especie humana. en intereses “narrativos” de una cultura, en una heterogeneidad donde los matices cobran protagonismo. El canal invade el proceso comunicativo y el receptor no tiene muy claro si está perteneciendo a un proceso comunicativo, a una elaboración subjetiva completamente ideótica, o a las dos al mismo tiempo. Para la difusión de la idea se depende directamente de su materialización, la materia, con el ocultamiento del emisor, es quien “habla”. Ante la laxitud de la codificación, el mensaje se torna hermético y su interpretación ofrece multiplicidad de interpretaciones. Y a esto se añade que “el lenguaje de un enunciado poético”, según Jakobson, “no está orientado hacia la realidad a la que alude, ni hacia el que enuncia o el que lee u oye, ni hacia el código o el canal de la comunicación que se utiliza, sino hacia “el mensaje en sí”. La poesía se distingue por su autoreferencialidad, que prevalece sobre todas las otras operaciones realizadas por su lenguaje”⁵⁰. Esta sentencia es posible al considerar al lenguaje como una forma estructural. En el caso de la pintura la forma y su estructuración se encuentran como presencia física, el mensaje es materia, es huella.

⁵⁰ Op. Cit. Pags. 33 y sig.. Aquí se hace la asociación de las funciones lingüísticas con los elementos de la cadena comunicativa: Denotativa o referencial, emotiva o expresiva, conativa, fática o de contacto, metalingüística, poética. Además esta autoreferencialidad del lenguaje se puede observar de manera directa en el ordenamiento que produce una forma musical del mismo: la rima. Es importante que la pintura es un campo donde las variaciones formales y sus posibilidades de ordenamiento en este sentido son mucho mayores. (Igual en la música)

Quizá sería oportuno no utilizar esta cadena comunicativa sino referirnos a otro elemento extrapolado de la lingüística: El Texto, el tejido.

“Todo texto escrito (o hablado) [o pintado] se considera una máquina que produce una “deriva infinita del sentido”. Una vez separado de su emisor (así como de su intención) y de las circunstancias concretas de su emisión (y por lo tanto del referente al que alude), un texto flota (digámoslo así) en el vacío de un espacio potencialmente infinito de interpretaciones posibles. Por lo tanto ningún texto puede ser interpretado según la utopía de un sentido autorizado, definido, original y final. El lenguaje dice siempre algo más que su inaccesible sentido literal, que se pierde ya en cuanto se inicia la emisión textual.”⁵¹

Sumo a esta alusión de Eco la de Kristeva:

“Instrumento translingüístico que redistribuye el orden de la lengua, poniendo en relación un habla comunicativa [personal] que apunta a la información directa, con diferentes tipos de enunciados anteriores o sincrónicos [contexto]. El texto es pues una productividad, lo que quiere decir: 1. Que su relación con la lengua en que se sitúa es redistributiva (destrutivo - constructiva) [economía], y por consiguiente resulta abordable a través de las categorías lógicas más que puramente lingüísticas; 2. Que es una *permutación* de textos, una intertextualidad: (texto historia, texto sociedad) en el espacio de un texto varios enunciados, tomados a otros textos, se cruzan y neutralizan.”

⁵¹ ECO, Umberto. *Los límites de la interpretación* Editorial Lumen. Barcelona, 1992. Pag. 9.

LA BIBLIOTECA DE BABEL

Hace quinientos años, el jefe de un hexágono superior¹ dió con un libro tan confuso como los otros, pero que tenía casi dos hojas de líneas homogéneas. Mostró su hallazgo a un descifrador ambulante, que le dijo que estaban redactadas en portugués; otros le dijeron que en yiddish. Antes de un siglo pudo establecerse el idioma: un dialecto samoyedo-lituano del guaraní, con inflexiones de árabe clásico. También se descifró el contenido: nociones de análisis combinatorio, ilustradas por ejemplos de variaciones con repetición ilimitada. Esos ejemplos permitieron que un bibliotecario de genio descubiera la ley fundamental de la Biblioteca. Este pensador observó que todos los libros, por diversos que sean, constan de elementos iguales: el espacio, el punto, la coma, las veintidós letras del alfabeto. También alegó un hecho que todos los viajeros han confirmado: *No hay, en la vasta Biblioteca, dos libros idénticos.* De esas premisas incontrovertibles dedujo que la Biblioteca es total y que sus anaqueles registran todas las posibles combinaciones de los veintitantos símbolos ortográficos (número, aunque vastísimo, no infinito) o sea todo lo que es dable expresar: en todos los idiomas. Todo: la historia minuciosa del porvenir, las autobiografías de los arcángeles, el catálogo fiel de la Biblioteca, miles y miles de catálogos falsos, la demostración de la falacia de esos catálogos, la

¹ Antes, por cada tres hexágonos había un hombre. El suicidio y las enfermedades pulmonares han destruido esa proporción. Memoria de indecible melancolía: a veces he viajado muchas noches por corredores y escaleras pulidas sin hallar un solo bibliotecario.

1. 1. SENTIDO Y PINTURA

Esta máquina que produce sentido tiene un funcionamiento particular y abordaré este punto posteriormente. La primera pregunta para poder concebir a la pintura como un texto sería: ¿la pintura tiene sentido?. En pintura, *pretensión de sentido y esfuerzo de lenguaje*⁵² (entendido como búsqueda de interpretación), son actitudes que preceden y suceden: aquí hay algo, lo presento, me lo presentan. La pretensión de sentido antecede a la pintura, sin esta los trazos quedan solo como fragmentos sobre una superficie sin llegar a ser huella. La pintura debe sugerir un indicio, ese testimonio de una presencia, una designación, una dirección. De sentimiento a seso⁵³. Cambia la construcción lógica del signo que separa y abstrae la percepción directa, las sensaciones articulan su discurso por medio de la inmediatez de la presencia física, lo que se ve es signo de la sensación que suscita, adquiere carácter al sumergirse en el sistema construido de la percepción del mundo; la forma diferida de convenciones del lenguaje que articula el mundo, se reconcilia con este mundo del cual difiere, sin dejar de construir una mediación entre el individuos que buscan entender y actuar en este mundo, la lógica de querer estar en el mundo y de establecer relaciones dentro de él (desear) dictadas por el convencionalismo del lenguaje se abre a relaciones distintas, que en el lenguaje quedan reducidas a la producción poética. Principio del mapa no de una semiótica, multiplicidad de hilos, cada cual con su potencialidad simbólica. Se vuelve a encontrar, como en el gesto, “la suma indeterminada e inagotable de las razones, las pulsiones, las perezas que rodean al acto de una *atmósfera*.”⁵⁴ Plano de consistencia

⁵² BARTHES, Roland. *Lo obvio y lo obtuso*. Editorial Paidós, Comunicación. Barcelona, 1986. Pag. 162.

⁵³ Es interesante la proximidad etimológica entre percibir por los sentidos, darse cuenta, sentimiento y pensar, con el perdón del señor Kant. COROMINAS, J. *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*. Editorial Franke. Berna 1954 - 1970. Vol. IV pag. 190.

⁵⁴ Op. Cit. BARTHES. Pag. 164.

desarrollado por el deseo, mapa de velocidades y de lentitudes que tienen en común el crecer por el medio, de estar siempre entre; y “*El deseo es constructivista, en ningún modo espontaneista*. Como todo agenciamiento es colectivo, él mismo es un asunto de masas, un asunto molecular.” “Así pues, la semiología no puede ser otra cosa que un estudio de regímenes, de sus diferencias y de sus transformaciones. Un signo no remite a nada específico como no sea a los regímenes en los que entran las variables del deseo.”⁵⁵ La pintura no es un lenguaje, pues no corresponde a la articulación de un sistema de convenciones que le dan un sentido; podemos sugerir que es un texto y que participa de una intención comunicativa de características artísticas. Y si se acerca al lenguaje⁵⁶, es asumiendo que hay situaciones donde el lenguaje mismo no puede atrapar todas las dimensiones del pensamiento, como sugieren aquellos que plantean las teorías de la interpretación infinita y cito la “caricatura” elaborada por Eco:

- a) un texto es un universo abierto donde el interprete puede descubrir infinitas conexiones;
- b) el lenguaje no sirve para captar un significado único y preexistente (como intención de autor); o más bien el deber de un discurso interpretativo es mostrar que aquello de lo que se puede hablar es únicamente la coincidencia de los contrarios;
- c) el lenguaje refleja lo inapropiado del pensamiento, y ser - en - el - mundo significa sólo darse cuenta de que no se puede hallar un significado trascendental;

⁵⁵ DELEUZE, Gilles. PARNET, Claire. *Diálogos*. Pretextos, España 1980. Pags. 101 - 119.

⁵⁶ Esta aproximación se puede entender como paralelismo, consanguineidad o como aproximación real de las dos partes como en el caso de la pintura programática (vgr. la religiosa), las propuestas de *Art and language*, la poesía concreta o los pizarrones de Beuys

- d) todo texto que pretenda afirmar algo unívoco es un universo abortado, o sea, el resultado del fracaso de un mal Demiurgo que, cada vez que intenta decir “esto es así”, desata una ininterrumpida cadena de infinitas remisiones, durante la cual “esto” no es nunca lo mismo;
- e) el pecado original del lenguaje (y de todo autor que lo haya hablado) es redimido por un Lector Pneumático quien, comprendiendo que el Ser es Deriva, corrige el error del Demiurgo y entiende lo que los Lectores Ilicos están condenados a ignorar, buscando la ilusión del significado en textos nacidos para defraudarles;
- f) aun así, todos pueden convertirse en Elegidos con tal de que osen superponer su propia intención de lectores a la inalcanzable y perdida intención del autor; cualquier lector puede convertirse en un Superhombre que comprende la única verdad, es decir, que el autor no sabía de qué estaba hablando porque el lenguaje hablaba en su lugar;
- g) para salvar el texto, para transformar la ilusión del significado en la conciencia de que el significado es infinito, el lector debe sospechar que cada línea esconde un secreto, que las palabras no dicen, sino que aluden a lo no dicho que ellas mismas enmascaran. La victoria del lector consistirá en hacerle decir al texto todo excepto aquello en lo que pensaba el autor, por que apenas se descubriera que existe un significado privilegiado estaríamos seguros de que no sería el verdadero. Los Ilicos son quienes interrumpen el proceso diciendo “he comprendido”:

- h) el Elegido es quien entiende que el verdadero significado de un texto es su vacío;
- i) la semiótica es un complot de quien quiere hacernos creer que el lenguaje sirve para la comunicación del pensamiento.⁵⁷

El mensaje de la poética pictórica, se encuentra en el dominio de lo heterogéneo y se aleja de una cotidianidad construida bajo el esquema rígido y funcional de una racionalidad con arreglo a fines. Esto no excluye las relaciones analógicas de un figurativismo, ni que el sentido se construya sobre la estructura molar de una comunidad. Implica un sentido en fuga hacia la *Otredad*⁵⁸ capaz de definirlo y alimentarlo como poético en contraposición a el mensaje donde prima la función referencial, ese decir algo razonable, donde la forma se somete buscando claridad con respecto a lo que se refiere el mensaje, "lo que quiero decir..."; al dominio de los códigos (que pueden ser de índole icónica), donde la construcción lógica (*logos*=habla) es operativa. ¿Si se puede decir para qué pintarlo?⁵⁹.

Si se admite un sentido, así este sea hermético, se admite un lector potencial (dentro de las posibilidades enunciadas sobre la inexistencia de un sentido único). El que sea incapaz de descifrar el mensaje, no implica que sea incapaz de presentir que lo que veo es producto de una intención comunicativa (tal es el caso de las criptografías, las runas celtas o lo fue la piedra de Roseta) y

⁵⁷ ECO, Umberto. *Los límites de la interpretación*. Editorial Lumen. Pag. 61.

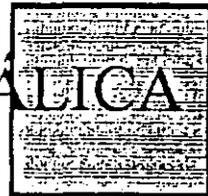
⁵⁸ Entendida como aquello que se escapa y es alternativo a la racionalidad con arreglo a fines, "el otro lado del espejo".

⁵⁹ No se desconoce que, como acción comunicativa, en la pintura también interactúen las funciones referencial, emotiva, conativa (o imperativa), fática (o de contacto), poética (o estética - metalingüística). Lo que sí es sospechoso es que disminuya la última, dando paso a una "literalidad" de la imagen donde la función referencial prima. En otro medio de producción artística como la instalación ocurre con frecuencia que, aparte de establecer una cadena de analogías, estas se enlazan primordialmente a través de la función referencial, obteniendo así imágenes metafóricas insípidas, una elaboración icónica de un mensaje referencial por antonomasia, mas no poético

LA SERPIENTE BRILLA METALICA

SUS ESCAMAS
REPITEN
SE ENROSCA LA
MELANCOLIA
SOBRE SI MISMA

ESCAMAS
ESCAMAS



NO HAY VIENTO
LOS PÁJAROS
JUNTO CON EL RUMOR DE LOS AUTOS
PIERDEN
IMPORTANCIA

TARDE
BRUMOSA. EN
EL PARQUE LOS
EUCALIPTOS
HACEN SU
FIESTA DE
AZULES.

TRANSVESTIDA EN
LUZ DIFUSA JUEGA
LA FARSA DE
AMANECER
FUTURO. ¿QUE
PODRÁ HABER
DENTRO DE LOS
PECHOS

ESA LUZ GRIS DE
CIERTAS
MAÑANAS DE
DOMINGO. EL
CIELO NO TIENE
LA TURBULENCIA
DE OTROS DÍAS.

NO EXISTEN

PÁJAROS AUTOS PÁJAROS
AUTOS PAJAROS AUTOS
PÁJAROS AUTOS PÁJAROS
AUTOS PÁJAROS AUTOS PÁJAROS
AUTOS PÁJAROS AUTOS

EL MUNDO
SE DETIENE

ESA LUZ GRIS

DE CIERTAS MAÑANAS DE DOMINGO, EL CIELO NO
TIENE LA TURBULENCIA DE OTROS DÍAS, NO HAY
VIENTO Y LOS PÁJAROS JUNTO CON EL RUMOR DE LOS
AUTOS PIERDEN IMPORTANCIA. NO EXISTEN.

EN
UN SIMULACRO
DE INFINITO.
SOLO QUEDA
EL ESPECTADOR
DE LO
MISMO

que, asumiendo las posibilidades de esta producción maquínica, no pueda derivar un sentido sea o no con seso. “El verbo “leer” tenía para los antiguos, un significado que merece que recordemos y resaltemos con vistas a una comprensión de la práctica literaria. “Leer” era también “recoger”, “recolectar”, “espíar”, “reconocer las huellas”, “coger”, “robar”. “Leer” denota, pues, una participación agresiva, una activa apropiación del otro. “Escribir” sería el “leer” convertido en producción, industria: La escritura lectura, la escritura paragramática sería la inspiración a una agresividad y una participación total”⁶⁰.

1. 2. MAQUINA - TEXTO Y PINTURA.

Al regresar⁶¹ a las referencias de texto citadas, en especial la de Kristeva, se tiene que analizar si en pintura se cumple:

- a) un equivalente de un habla comunicativa que apunte a una información directa,
- b) una relación contextual,
- c) una actividad productiva de carácter redistributivo (destrutivo - constructiva) abordable a través de las categorías lógicas,
- d) que es una permutación de textos, una intertextualidad, que en el espacio de un texto varios enunciados, tomados a otros textos, se cruzan y neutralizan.

a) El habla se entiende como la apropiación y personalización del lenguaje⁶². Como ya he enunciado anteriormente, la pintura no se puede

⁶⁰ KRISTEVA, Julia. *SEMIÓTICA I*. Ed. Fundamentos. Caracas 1981. P. 236.

⁶¹ Ver Pag. 43.

considerar un lenguaje y sus intenciones comunicativas directas solo se remiten a indicar que el mostrar corresponde a una intención artística, aunque no se le puede negar su capacidad para producir sentido. Sí se puede decir que corresponda a una productividad personal, se encuentra sujeta a la economía del individuo que la produce, en tanto que cada individuo tiene una serie de recursos (heredados, elaborados, acumulados y en crecimiento) de carácter sensible, motriz e intelectual, que condicionan la producción pictórica desde el mismo momento de determinar los móviles de ejecución hasta particularizar los procesos de elaboración.

b) La producción pictórica es un producto cultural y esta situación es algo que ha dejado de tener protagonismo tanto en la producción como en el consumo (no en sentido monetario) de las artes en general. Esta elaboración fuera de *natura* condiciona la economía del individuo y por consiguiente los recursos de producción del mismo. No es que se desconozca que como individuo no aclare sus relaciones con la naturaleza, ni que no sea consciente de cómo esta también lo condiciona, sino reconocer que, si en mi mundo colectivo no se reconoce sino un solo número limitado de color, el resultado será acorde a esto⁶³, o las concepciones del poder, del conocimiento, de la sociedad o de la tecnología, determinan la concepción espacial, la definición de obra y su intercambio, la temática y la articulación de dicha temática (no se pueden desconocer las investigaciones de Francastel, Hauser o Calabrese por citar solo a algunos).

⁶² "Al separar la lengua del habla (*langue et parole*), se separa a la vez: 1º, lo que es social de lo que es individual; 2º, lo que es esencial de lo que es accesorio y mas o menos accidental.

La lengua no es una función del sujeto hablante. es producto que el individuo registra pasivamente; nunca supone premeditación, y la reflexión no interviene más que para la actividad de clasificar, de que hablamos en la pag. 207 y sig.

El habla es, por el contrario, un acto individual de voluntad y de inteligencia, en el cual conviene distinguir: 1º, las combinaciones por las que el sujeto hablante utiliza el código de l lengua con miras a expresar su pensamiento personal; 2º, el mecanismo psicofísico que le permite exteriorizar esas combinaciones". Op. Cit. SUASSURE. Pag. 57.

c) El texto pictórico es un sistema limitado por una superficie, las imágenes obtenidas deben someterse a fuerza a la superficie y a las estrategias de ordenamiento que se encuentran pactadas en dicho sistema. No se puede pretender una figuración mas allá de la analógica, o un concretismo mas allá del contorno. En donde se explayan las posibilidades de destrucción - creación es en las estrategias de ordenamiento que pueden ir desde la desarticulación de la imagen del mundo en una geometría proyectiva para generar una trampa al ojo (o el uso de recursos fotográficos) y dar la impresión de profundidad, hasta reducir los referentes al plantear una superficie completamente azul (Klein) o un cuadro dentro de otro cuadro (Malevich).

En el caso del lenguaje (sobre todo en el funcional) la lógica es un factor de ordenamiento, y los sistemas producidos con las condicionantes del lenguaje deben contar con la lógica así sea para tener una aproximación deconstructiva. La lengua habla de si misma. En el caso de la pintura (por eso me refiero a sistema con sus estrategias de ordenamiento) la lógica no es un elemento imprescindible. Sería necesaria para cuando se hable de la pintura, pero buscando líneas de pensamiento que acepten una racionalidad mas allá de aquella con arreglo a fines (“dura”).

d) Todo se “desplaza” en pintura: el afuera y el adentro, un caballo y su dibujo, el cuerpo que deja una huella y la huella dejada por el cuerpo. Es elaboración de imágenes, aproximación de referencias para obtener inmediatamente un referente nuevo que a su vez...

Si se puede considerar a la pintura como un texto, también se puede considerar a la escultura, la música, las instalaciones el video, etc., y se podrían mirar las relaciones intertextuales no solo en los diferentes tópicos de la cultura

⁶³ En ciertas tribus indígenas solo se designa un reducido numero de colores de manera que su decoración se condiciona a dicho numero. BLUME, Editorial *El gran libro del color*. Autores varios. Madrid, 1985. Pag. 132.

JORGE LUIS BORGES

demostración de la falacia del catálogo verdadero, el evangelio gnóstico de Basílides, el comentario de ese evangelio, el comentario del comentario de ese evangelio, la relación verídica de tu muerte, la versión de cada libro a todas las lenguas, las interpolaciones de cada libro en todos los libros.

Cuando se proclamó que la Biblioteca abarcaba todos los libros, la primera impresión fué de extravagante felicidad. Todos los hombres se sintieron señores de un tesoro intacto y secreto. No había problema personal o mundial cuya elocuente solución no existiera: en algún hexágono. El universo estaba justificado, el universo bruscamente usurpó las dimensiones ilimitadas de la esperanza. En aquel tiempo se habló mucho de las Vindicaciones: libros de apología y de profecía, que para siempre vindicaban los actos de cada hombre del universo y guardaban arcanos prodigiosos para su porvenir. Miles de codiciosos abandonaron el dulce hexágono natal y se lanzaron escaleras arriba, urgidos por el vano propósito de encontrar su Vindicación. Esos peregrinos disputaban en los corredores estrechos, proferían oscuras maldiciones, se estrangulaban en las escaleras divinas, arrojaban los libros engañosos al fondo de los túneles, morían despeñados por los hombres de regiones remotas. Otros se enloquecieron... Las Vindicaciones existen (yo he visto dos que se refieren a personas del porvenir, a personas acaso no imaginarias) pero los buscadores no recordaban que la posibilidad de que un hombre encuentre la suya, o alguna pérfida variación de la suya, es computable en cero.

2. LA PINTURA COMO TEXTO POÉTICO.

La pintura tiene como intención pertenecer a la producción poética, aquello que hace que lo que vemos lo consideremos una obra de arte. La función poética se encuentra en otros campos de comunicación visual como el diseño, pero sobre las otras funciones (referencial...) prima la poética.

Ya he anticipado algo de esta función. Como complemento seguiré trabajando con Kristeva y con Eco que presentan puntos de referencia más amplios que los de Jakobson aun cuando partan de él:

“La constatación de los límites del quehacer científico, que acompaña a la ciencia a todo lo largo de su historia, ocurre por primera vez a propósito de la imposibilidad de la lógica científica de formalizar, sin desnaturalizarlas, las funciones del discurso poético. Aparece una divergencia: la incompatibilidad entre la lógica científica que la sociedad ha elaborado para explicarse (para justificar su quietud así como sus rupturas) y la lógica de un discurso marginal, destructor, mas o menos excluido de la utilidad social. Es evidente que el lenguaje poético como sistema complementario que obedece a una lógica diferente de la del quehacer científico, exige, para ser descrito, un utillaje que tome en consideración las características de esa lógica poética.

Los formalistas rusos lo consideraron una violación de las reglas del lenguaje corriente.

Sublevación a lo cotidiano, aproximación a lo extracotidiano, el milagro (el amor), la revelación.”⁶⁴

⁶⁴ KRISTEVA, Julia. *SEMIÓTICA I*. Ed Fundamentos Caracas 1981. Pag. 230.

“nosotros entendemos *poética* en un sentido más ligado a la acepción clásica: no como un sistema de reglas constreñidoras (la *Ars Poética* como norma absoluta), sino como el programa operativo que una y otra vez se propone el artista, el proyecto de la obra a realizar como lo entiende explícita o implícitamente el artista”⁶⁵.

Cuando se diseña la señalización de un centro comercial o un tren metropolitano, esta debe funcionar siendo comprensible; su eficacia resulta de el balance entre una gran comprensión y que llame la atención (fática) o seduzca (poética); este balance es mensurable: la gente encuentra su camino y no le pasa desapercibida dicha señalización. Cuando uno se enfrenta a un cuadro de Gauguin (teniendo en cuenta que es una decisión impulsada mas por el placer o el ocio que por una necesidad funcional) lo que nos dice el cuadro acerca de la vida en las islas del pacífico, de una precaria descripción de la vegetación o la geografía, de la referencia a pocos personajes pasivos, queda relegado a un segundo plano. En cambio uno no se fatiga en percibir un colorido capaz de hacer estremecer como si fuese el mejor movimiento de Debussy, o se percibe el carácter primigenio que va mas allá de un francés en vacaciones seleccionando fotos para postales. ¿Y como describir la presencia de Rothko?. Lo que no es ni funcional ni mensurable es aquello que enriquece la producción poética. Exigencia de herramientas que tomen en consideración las características de esa lógica poética, sublevación a un cotidiano entendido como consenso funcional en beneficio de una apertura de la diferencia, lo heterogéneo, lo nómada, la levedad, la incertidumbre.

⁶⁵ Op. Cit. ECO. *Obra abierta*. Pag. 36.

La máquina que produce sentido (y la que lo interpreta) establece un programa operativo capaz de promover ese discurso marginal, del otro lado del espejo, excéntrico. Narciso y Golmundo⁶⁶. Las obras renacentistas se encuentran relacionadas con los ejercicios de meditación que incentivaban a la participación en las historias bíblicas mediante un proceso de recreación⁶⁷; ni en Velázquez o Goya el personaje retratado es el protagonista en el primero, desde los vestidos hasta el detalle de fondo o complemento son los pretextos para lucirse en lo que le gustaba hacer, una buena pintura, llegando a ser protagónicos como en los retratos de las infantas; Goya al llegar hasta la profundidad psicológica o a la superficialidad del humor y el sarcasmo rebasa la funcionalidad del retrato. Un buey destazado de Rembrandt o una costurera de Vermeer se encuentran mas allá de suplir la carencia fotográfica. Los cubistas profundizan sobre la complejidad del tiempo-espacio, los expresionistas median entre occidente y su complemento: oriente. La intertextualidad se exagera y multiplica en los textos poéticos con su actitud irreverentemente dionisiaca y mesiánica. La máquina se encuentra mas cerca de aquella que seduce o produce deseo.

Pintar es una acción y es motivada ante todo por el deseo de hacerlo, toma de decisiones y también impulso inconsciente, proyección del eje de la selección sobre el eje de la combinación. ¿Que puede determinar la elección de un color, la ubicación de una figura, la forma de dicha figura, el manejo espacial dentro del cuadro o hasta la intención comunicativa y sus estrategias sintácticas?

Deleuze y Guattari plantean un esquema de máquinas deseantes, máquinas que producen y agencian el deseo y la acción con miras a la satisfacción (también esta construcción va ligada a la economía personal del artista que condiciona la toma de decisiones y de articulaciones). En oposición

⁶⁶ HESSE, Herman. *Narciso y Golmundo*. Editorial Hermes - Sudamericana. México, 1979.

⁶⁷ BAXANDALL, Michael. *Pintura y vida cotidiana en el renacimiento*. Editorial Gustavo Gili, colección comunicación visual. Barcelona, 1981. Pag. 66.

de una postura psicoanalítica que explica cómo la carencia es el origen del deseo, plantea una construcción del mismo.

“Nosotros decimos lo contrario: el inconsciente, ni lo tenéis, ni lo tendréis jamás, no es un “ello estaba” cuyo sitio debe ocupar el “Yo”. Hay que invertir la fórmula freudiana. El inconsciente tenéis que producirlo. El inconsciente no tiene nada que ver con recuerdos reprimidos, ni siquiera con fantasmas. No reproducimos recuerdos de infancia, producimos, con bloques de devenir-niño. Cada cual fabrica o agencia, no con el huevo del que ha salido, ni con los progenitores que le asignan, ni con las imágenes que obtiene, ni con la estructura germinal, sino con el trozo de placenta que ha arrebatado y que siempre le es contemporáneo como materia con la que experimentar. Producid el inconsciente, la cosa no es nada fácil, ni se puede hacer en cualquier parte, ni tampoco con un lapsus, un chiste, ni tan siquiera con un sueño. El inconsciente es una sustancia que hay que fabricar, que hay que hacer circular, un espacio social y político que hay que conquistar. Ni hay sujeto del deseo ni hay objeto. El sujeto de enunciación no existe. La única objetividad del deseo son los flujos. El deseo es el sistema de signos a-significantes con los que se producen flujos de inconsciente en un campo social. Que la eclosión de deseo se produzca en la célula familiar o en una escuela de barrio, poco importa, lo cierto es que siempre cuestionará las estructuras establecidas. El deseo es revolucionario porque siempre quiere más conexiones y más agenciamientos”⁶⁸.

“Lo que nosotros decíamos es que el deseo no está, en absoluto ligado a la “Ley”, y no se define por ninguna carencia esencial. Solo un cura podría

⁶⁸ DELEUZE, Gilles. PARNET, Claire. *Diálogos*. Pretextos, España 1980. Pag. 90

defender lo contrario: la ley constituyente como núcleo del deseo, el deseo constituido como carencia, la santa castración, el sujeto escindido, la pulsión de muerte, la extraña cultura de la muerte. Qué duda cabe que es así cada vez que se piensa el deseo como un puente entre un sujeto y un objeto: en ese caso el sujeto del deseo solo puede estar escindido, y el objeto perdido de antemano. Lo que nosotros intentábamos mostrar, por el contrario, era cómo el deseo estaba fuera de esas coordenadas personológicas y objetuales. Nos parecía que el deseo era un proceso, y que desarrollaba un *plano de consistencia*, un plano de inmanencia, un “cuerpo sin órganos”, como decía Artaud, recorrido por partículas y flujos que se escapan tanto de los objetos como de los sujetos... El deseo no es, pues, interior a un sujeto, ni tampoco tiende hacia un objeto: es estrictamente inmanente a un plano al que no preexiste, a un plano que es necesario construir, y en el que las partículas se emiten y los flujos se conjugan”⁶⁹.

Este deseo crea la máquina y sus herramientas, el texto “picto-poético” como máquina deseante, la acción pictórica mas allá de un acto terapéutico que busca conjurar los fantasmas del artista. “El deseo siempre está agenciado, maquinado, en un plano de inmanencia o de composición que debe construirse al mismo tiempo que el deseo agencia y maquina”⁷⁰, retroalimentación constante que justifica la acción. Dicho plano de inmanencia, de consistencia⁷¹ “¿... no es una cosa muy rara? Habría que responder: por una parte ya lo tenéis, no experimentáis un deseo sin que él no esté ya presente, sin que no se trace al

⁶⁹ Op. Cit. Pag. 101.

⁷⁰ Op. Cit. Pag. 117.

⁷¹ Consistencia: que sostiene. Inmanencia: hace permanecer. *Fil.* Inherente a un ser o unido inseparablemente a su esencia, aunque racionalmente pueda distinguirse de ella.

mismo tiempo que vuestro deseo; pero por otra no lo tenéis, y no desearéis si no lográis construirlo, si no sabéis hacerlo, encontrando vuestras posiciones, vuestros agenciamientos, vuestras partículas y vuestros flujos. Habría, pues, que decir: se hace sólo, pero tenéis que saber verlo; debéis hacerlo, pero tenéis que saber hacerlo, tenéis que saber tomar la buenas direcciones, por vuestra cuenta y riesgo”⁷². “Plano de consistencia, plano de inmanencia, ya era así como Spinoza concebía el plano contra los paladines del Orden y de la Ley, filósofos y teólogos. Y también la trinidad Hölderlin - Kleist - Nietzsche concebía la escritura, el arte e incluso una nueva política: no un desarrollo armonioso de la forma y una formación bien reglamentada del sujeto, como lo deseaban Goethe, Schiller o Hegel, sino sucesiones de catatónias y de precipitaciones, de suspensos y de flechas, coexistencias de velocidades variables, bloques de devenir, saltos por encima de los vacíos, desplazamientos de un centro de gravedad sobre una línea abstracta, conjunciones de líneas en un plano de inmanencia, un “proceso estacionario” a gran velocidad que libera partículas y afectos”⁷³.

Máquina, maquinismo, “maquinico: ni es mecánico ni es orgánico. La mecánica es un sistema de conexiones progresivas entre términos dependientes. La máquina, por el contrario, es un conjunto de “vecindad” entre términos heterogéneos independientes (la vecindad topológica es independiente de la distancia o de la contigüidad)”⁷⁴. En pintura se pueden distinguir dos máquinas: máquina que produce cuadros, que articula el deseo en esa dirección; y máquina pintor que media el deseo hacia una acción pictórica. La primera involucra a la segunda además de los engranajes de: sugerencias de sentido, elementos plásticos y lector. La segunda tiene como principales reguladores la economía personal del productor (pintor) y la acción pictórica. En ambos casos se cumple

⁷² Op. Cit. Pag. 103.

⁷³ Op. Cit. Pag. 107.

⁷⁴ Op. Cit. Pag. 117.

un “funcionamiento maquínico distinto tanto de las funciones orgánicas como de las relaciones mecánicas. El huevo intenso, pero no materno, sino contemporáneo siempre de nuestra organización, subyacente a nuestro desarrollo”. “Máquinas abstractas o cuerpos sin órganos, eso es el deseo. Y aunque los hay de muchos tipos, todos se definen por lo que pasa sobre ellos, en ellos: continuos de intensidad, bloques de devenir, emisiones de partículas, conjugaciones de flujos”⁷⁵.

Quizá se pueda ejemplificar esta visión al cruzar la idea con la estética taoísta:

“Las escuadras y los compases son las normas perfectas de los cuadrados y los círculos; el universo es el movimiento de revolución de los cuadrados y los círculos. La gente sabe que hay círculos y cuadrados, pero no sabe que hay un movimiento de revolución de la tierra y los cielos [y muchos más movimientos]. Es así como los cielos y la tierra atan al hombre a un “método” y a través de la ignorancia, ese hombre es esclavizado. A pesar de la inteligencia adquirida y natural, uno nunca entiende la ley natural de las cosas. Así, uno no se libera del método, sino que se ve obstruido por él. La obstrucción que provoca el método tiene permanencia en los tiempos antiguos y en los modernos porque la naturaleza de la pincelada no se entiende. Una vez entendida, los obstáculos se alejarán de la visión que tenga el hombre y éste podrá pintar libremente de acuerdo a su deseo; al pintar con la voluntad automáticamente removerá los obstáculos. La pintura consiste en describir las formas del universo. ¿Como se puede hacer esto sino con el uso del pincel y la tinta? La tinta viene por sí sola en sombras gruesas y delgadas,

⁷⁵ Op. Cit. Pag. 119.

mojada y seca. El pincel lo sostiene el hombre y de él provienen los contornos, las líneas de textura y los agua-tinta húmedos y secos. Es indudable que entre los antiguos existió un método, ya que sin el (círculos y cuadrados) no tendrían límites formales. Así, se verá que la “pincelada única” no consiste solamente en establecer límites formales a lo que no tiene límites, ni en poner límites con un “método”. El método y la obstrucción no pueden coexistir. El método crea con la pintura y elimina la obstrucción durante la creación. Cuando ni el método ni la obstrucción se interfieran, la naturaleza de las revoluciones del cielo y la tierra se comprenderán. De este modo se revela el principio de la pintura y se comprende plenamente el principio de la pincelada única”⁷⁶.

Espacio social y político que hay que conquistar: revoluciones de los cielos y la tierra, número de oro o proporción perfecta en sistemas compositivos del renacimiento, entropía y comunicación en los informalismos y neofiguras de los 50. El deseo construyendo y construyéndose, flujos de inconsciente en un campo social capaces de debilitar la “obstrucción”, siempre revolucionarios y buscando nuevos agenciamientos.

La máquina pintor forma parte de ese campo social, aun cuando tenga su propio plano de consistencia y sobre él construya su deseo que se cristaliza, para retroalimentarse, en una acción pictórica donde confluye el cuerpo y la máquina que produce cuadros, se deja fluir y a cada elemento una intensidad: una superficie que se muestra, nos muestra; un tejido (texto) de materia, trazos, divisiones, formas y colores; una mirada que trata de comprender, para que en su

⁷⁶ Fragmento del SHIH - T'AO (1641 - 1717 d J C) RACIONERO, Luis. *Textos de estética taoísta*. Alianza. Madrid 1983.

multiplicidad vuelva a ser los muchos que es el pintor; y la máquina retroalimentada vuelve a su producción.

Pero ¿Que se entiende por discurso marginal?

No es el discurso sobre el misterio, es el misterio comunicándose. Al ver una pintura de Dalí comprendemos que ilustra una situación extraña y la asociamos con el mundo inconsciente y subterráneo de los sueños, ¿pero alcanzamos a sentir el oscuro y nebuloso misterio de nuestro sueño en la noche anterior?. Quizá es el entablado por las figuras andróginas de Leonardo, o la indescifrable filigrana de Tobey. No es el discurso sobre lo que nos es extraño o rebasa, es la “Otreidad” que alcanza a ser vislumbrada a través de una grieta abierta en la cotidianidad de una razón funcional, la aparición de los desechos de la cultura; occidente ha conservado lo deseable como algo cuyo acceso es prohibido, para poderlo dosificar en la receta de la doble moral o el ocio regulado, después de haber conducido a las fuerzas dispendiosas del placer en dirección del enriquecimiento de las fuerzas de trabajo, la fila siempre hacia adelante, explotándolo todo, explicándolo todo. Al lado de una cultura de la desacralización, la institución religiosa; al lado de la construcción de instituciones burocráticas, un erotismo bien educado; al lado de la producción y el consumo para aumentar los capitales, los loquitos necesarios. Sin entrar en debates de los 60 me interesa dejar claro como los desechos culturales, aquellas actividades que no tienen finalidad practico-utilitaria, que son dispendiosas, nos siguen acompañando y creo que mientras sigamos siendo humanos, demasiado humanos, se encontraran a nuestro lado. La religiosidad, el erotismo y la fascinación (que a recibido el nombre de arte) han acompañado la producción cultural; mediados según sean las determinaciones de la cultura pero siempre presentes. Ahí se construye el discurso marginal de la poética, es el duende de

Lorca diciendo “...solo el misterio nos hace vivir, solo el misterio”. Pero el misterio se acaba cuando logramos explicarlo. Lo que se puede referir de dicho discurso no es su fundamentación sino su aparición. Por ejemplo en el *shock*, no como la actitud de *épater le bourgeois*, sino más como aquellos instantes explosivos de fascinado pavor en que colapsan las categorías que caracterizan el trato familiar del sujeto con sí y con su mundo. Pero la actividad liberadora de las vanguardias históricas patrocinaron la primera actitud, deformándose en la actualidad en un risible espectáculo lleno de formulismos incapaces de dejar pasmado a nadie. Una galería donde en toda ella se han dispersado toallas higiénicas (o lo que es peor: una pintura que ilustra la misma situación) evoca más la ausencia de la empresa de aseo que el incomprendible ciclo.

Me gustaría hacer énfasis en un punto: la desacralización del mundo como proyecto de la modernidad de occidente que llegó a contagiar de positivismo a la producción artística y como el reencanto del mismo (hay quienes lo llamaron posmodernidad) puede abrir posibilidades para el mismo campo.

La pretensión de claridad comunicativa llegó a ocupar gran parte de los esfuerzos del artista, haciéndolo partícipe del racionalismo logocéntrico y la dimensión poética se encerró dentro del valor metafísico de la belleza. La anécdota descriptiva del paisaje o la historia épica se perciben con claridad. Los lugares resaltan los elementos que pueden llegar a simbolizarlos dándoles su identidad reconocible, las escenas codifican gestos y actitudes. Pero todo con la adición de la belleza: armonías de color, anatomías, equilibrios compositivos, perfección del conjunto, destreza del autor. Hasta fines del siglo XIX, y aun tratándose de obras complejas como las de Odilon Redon, se percibe este camino. La ecuación es definible:

$$\text{Arte} = \text{anécdota} + a + b + c$$

adición de la belleza: armonías de color, anatomías, equilibrios compositivos, perfección del conjunto, destreza del autor. Hasta fines del siglo XIX, y aun tratándose de obras complejas como las de Odilon Redon, se percibe este camino. La ecuación es definible:

$$\text{Arte} = \text{anécdota} + a + b + c$$

Con las vanguardias históricas comienza un cambio de dirección. Las tendencias modernas de autonomización de las ramas de la cultura (desacralizada) liberan el campo del arte a su propia definición, rompiendo su relación con un proceso comunicativo funcional, para explorar las relaciones formales que le darían su legislación funcional y sustentarían los fines de un arte universal (también metafísica). Una novedad reemplaza a la siguiente hasta que la novedad se convierte en una institución y el único camino condució a clamar por el último cuadro. La ecuación sería:

$$A \Sigma R \approx T \neq E^n \quad (\text{Mutante})$$

Lo que implicó una exuberante exploración “matemática”.

Pero ante los discursos fatalistas sobre la desaparición del arte, el Arte y la pintura han seguido “hablando” aunque la sociedad masificada y estetizada cada día tenga más oídos sordos.

La búsqueda del “esplendor y la frescura de un lenguaje soñado” no puede pasar desapercibida. La poética de lo visual tiene elementos que la proyecten a una multiplicidad de horizontes.

“La discontinuidad del nuevo lenguaje poético instituye una Naturaleza interrumpida que sólo se revela por bloques. En el mismo momento en que la supresión de las funciones oscurece los lazos del mundo, el objeto toma un lugar privilegiado en el discurso: la poesía moderna es una poesía

objetiva. La naturaleza se transforma en un discontinuo de objetos solitarios y terribles por que solo tienen lazos virtuales; nadie elige para ellos un sentido privilegiado o un empleo o un servicio, nadie les impone una jerarquía, nadie los *reduce* a la significación de un comportamiento mental o de una intención, es decir, finalmente, una ternura. El estallido de la palabra poética instituye entonces un objeto absoluto; la Naturaleza se hace sucesión de verticalidades, el objeto se yergue de golpe, lleno de sus posibilidades: no puede sino jalonar un mundo no colmado y por ello terrible. Esas palabras - objetos sin lazos, adornadas con toda la violencia de su estallido, cuya vibración puramente mecánica alcanza curiosamente a la palabra siguiente pero se desvanece en seguida, esas palabras poéticas excluyen a los hombres: no hay humanismo poético de la modernidad: este discurso erguido es un discurso lleno de terror, es decir que pone al hombre en unión, no con los otros hombres, sino con las imágenes más inhumanas de la naturaleza; el cielo, el infierno, lo sagrado, la infancia, la locura, la materia pura, etcétera”⁷⁷.

Pero también la riqueza de horizontes se multiplica en la posibilidad de articular el pensamiento mas allá de una racionalidad con arreglo a fines de un mundo desacralizado y desarrollista⁷⁸. La aproximación a la teoría de Derrida y de otros corresponde a la búsqueda de llevar a la pintura a ser concebida como una forma de pensamiento, pensamiento distinto al formado por el hombre hablador, *antropos logein*, concibiendo un hombre creador a través del pensamiento, pero de un pensamiento capaz de desbordar el habla, mas allá de la

⁷⁷ BARTHES, Roland. *El grado cero de la escritura*. Editorial Siglo XXI. México 1973. (©Seuil 1972). P. 54 - 55.

⁷⁸ No menciono el termino posmoderno pues se cae en el riesgo de etiquetar, bien sea con las ideas de un autores específicos (Lyotard o Vattimo) que la reducen a un estadio de las sociedades postindustriales, o a un tipo de arquitectura. Me refiero a la coyuntura donde la modernidad como proyecto de occidente es cuestionada.

poesía donde el habla habla (Heidegger), de una poética donde el material de construcción de imágenes puede cambiar, rebasando el reino de la palabra. En este sentido son extensibles a la pintura, como medio capaz de producir conceptos-arte, las sentencias sobre arte conceptual enunciados por Sol LeWitt (ubicándola en el momento de la de una búsqueda de la desmaterialización del arte y teniendo en cuenta que, por ejemplo, los neo-expresionistas heredan desde la producción pictórica las exploraciones del arte Conceptual de la generación anterior a ellos). Así se puede ejemplificar una estrategia con miras a la elaboración de un discurso marginal:

1. “Los artistas conceptuales son más místicos que racionalistas. Sacan conclusiones a las que la lógica no puede llegar.
2. Los juicios racionales repiten juicios racionales.
3. Los juicios ilógicos producen experiencias nuevas.
4. El arte formalista es esencialmente racional.
5. Los pensamientos irracionales deben ser seguidos con fidelidad absoluta y lógica.
6. Si el artista cambia de opinión a medio camino de la ejecución de la pieza, pone en peligro el resultado y pone en peligro el resultado, repitiendo resultados pasados.
7. La voluntad del artista es secundaria con respecto al proceso que él mismo pone en marcha desde la idea hasta la terminación. Su voluntariedad puede ser sólo vanidad.
8. Cuando se emplean palabras tales como pintura y escultura, connotan toda una tradición e implican una aceptación consiguiente de esa tradición, poniendo así limitaciones al artista que no querría hacer un arte que vaya más allá de las limitaciones.

9. El concepto y la idea son cosas diferentes. Lo primero implica una dirección general, mientras que lo segundo es el componente. Las ideas ponen en práctica el concepto.
10. Sólo las ideas pueden ser obras de arte; están dentro de una cadena evolutiva que al cabo puede encontrar alguna forma. No todas las ideas tienen por qué materializarse.
11. Las ideas no se suceden necesariamente dentro de un orden lógico. Pueden abrir direcciones inesperadas, pero es preciso que una idea se haya completado en la mente para que se forme la siguiente.
12. Por cada obra de arte que se materializa hay muchas variaciones que no se materializan.
13. La obra de arte se puede entender como un conductor que va de la mente del artista a la del espectador. Pero puede suceder que no llegue hasta el espectador, o que no salga de la mente del artista.
14. Las palabras de un artista a otro pueden inducir a una concatenación de ideas, si los dos comparten el mismo concepto.
15. Ya que ninguna forma es intrínsecamente superior a otra, el artista puede utilizar cualquier forma, desde una expresión de palabras (escrita o hablada) hasta la realidad material, por igual.
16. Si se emplean palabras, y éstas proceden de ideas acerca del arte, entonces son arte, no literatura; los números no son matemáticas.
17. Todas las ideas son arte si se refieren al arte y caen dentro de las convenciones del arte.
18. Se suele entender el arte del pasado aplicando las convenciones del presente, así se entiende erróneamente el arte del pasado.
19. Las convenciones del arte son alteradas por las obras de arte.

- 20.El arte logrado, al alterar nuestras percepciones, modifica nuestra manera de entender las convenciones.
- 21.La percepción de ideas conduce a nuevas ideas.
- 22.El artista no puede imaginar su arte, ni percibirlo hasta que está completo.

- 23.Un artista puede percibir erróneamente una obra de arte (entenderla de modo distinto que el artista) y aun así esa percepción errónea puede desatar en él una concatenación de ideas.
- 24.La percepción es subjetiva.
- 25.El artista no tiene por qué entender su propio arte. Su percepción no es ni mejor ni peor que la de otros.
- 26.Un artista puede percibir el arte de otros mejor que el suyo propio.
- 27.El concepto de una obra de arte puede tener que ver con la materia de la pieza o de su ejecución.
- 28.Una vez establecida la idea de la pieza en la mente del artista y decidida la forma final, el proceso se lleva a cabo ciegamente. Hay muchos efectos secundarios que el artista no puede imaginar. Pueden servir de ideas para otras obras.
- 29.El proceso es mecánico y no se debe interferir en él. Debe seguir su curso.
- 30.En una obra de arte entran en juego muchos elementos. Los más importantes son los más evidentes.
- 31.Si un artista emplea la misma forma en un grupo de obras y cambia el material, hay que pensar que el concepto del artista tenía que ver con el material.
- 32.Las ideas banales no se redimen con una ejecución hermosa.
- 33.Es difícil malograr una buena idea.

34. Cuando un artista aprende demasiado bien su oficio hace un arte relamido.

• 35. Estas sentencias son comentarios acerca del arte, pero no son arte⁷⁹. “

O el caso de la Deconstrucción aplicada también como estrategia creativa (mas allá de los enfoques interpretativos del nuevo criticismo norteamericano). A partir de un descentramiento del logocentrismo⁸⁰, Derrida plantea una desviación del pensamiento en dirección de la grafía (directamente emparentada con el registro pictórico) y se proyecta al planteamiento de alternativas de ordenamiento mental (y de sus manifestaciones). Al hablar, no sólo soy consciente de la presencia de lo pensado, sino que parezco estar lo más cerca posible de mis pensamientos como algo ideal, alejado de todo objeto significante. Por ello la tradición occidental - según Derrida- desprecia el significante (cosa, mundo), estableciendo una dicotomía entre contenidos ideales y mundo. El lenguaje es, entonces, expresión de un sentido puro (alma). La obsesión de la metafísica ha consistido en separar lo interior de lo exterior y considerar el lenguaje (*foné*) como exteriorización del significado interior. De aquí, piensa Derrida, el desprecio y devaluación que la tradición filosófica occidental ha echo de la grafía, considerada como mera copia, disfraz de la lengua, representación suplementaria o vicarial de la palabra viva. Se puede, como primer momento de la estrategia deconstructiva reconstruir esta historia en sus monumentos mas

⁷⁹ MARCHAN F., Simón. *Del arte objetual al arte de concepto (1969 - 1974)*. Ed. Akal, Madrid, 1994. Pags. 414 - 415.

LEWITT, Sol. *Sentences on Conceptual Art* (1968), en *Art and Language*, vol. I, núm.1 (1969), o en U. Meyer. *Conceptual art*, N Y , E P Dutton, 1972, págs. 174 - 175.

⁸⁰ Para la exposición de la idea de deconstrucción he realizado un resumen de un resumen encontrado en un libro sobre los estructuralistas que llegaba hasta el postestructuralismo incluyendo a Derrida. Desafortunadamente es un texto en cuyas fotocopias se me olvidó anotar la referencia y esta se ha perdido

significativos (Platón, Aristóteles, Rousseau, Lévi-Strauss); y en segundo lugar, invertir dicha relación: es el significante mismo de la *graphé* (escritura) quien fundamenta cualquier significado, la *phoné* como un aspecto de la *graphé*. Con ello se demuele en parte el logos y la teoría de la verdad que conlleva. En cualquier caso - advierte Derrida- no se trata de oponer el grafocentrismo al logocentrismo, con lo que se pondría un nuevo centro permaneciendo intacto el sistema, más bien se trata de salir del centramiento. Derrida piensa que hay que tomar en serio el descubrimiento de Saussure del carácter formal de la lengua y su afirmación *lo esencial de la lengua es extraño al carácter fónico del signo lingüístico*, concluyendo que el sistema de signos que constituyen el lenguaje no puede pensarse más que a partir de lo que se traza, de lo que se escribe, de la huella instituida. La escritura surgiría de este elemento material que es la traza, siendo inversamente el lenguaje hablado un suplemento de la traza. La escritura deja de ser significante (signo gráfico) de otro significante (lengua), para pasar a ser lo fundamental del lenguaje, aquello que lo hace comprensible: si todo es significante, el sentido en general y el significante fónico en particular tendrían su germen en el significante material gráfico, por lo que habría que pensar en una *archiescritura* (*arché*: origen), escritura originaria o protoescritura, lógicamente anterior a todas las oposiciones (espacio / tiempo, significado / significante, etc.), condición última constitutiva de toda forma de lenguaje y de todo signo. No existe, entonces, una presencia absoluta, el presente no es mas que *traza de traza*.

La estrategia general de la deconstrucción, aún a riesgo de convertirla en un método o conjunto de procedimiento - contra lo que se revelaría Derrida-, operaría en los siguientes niveles o faces conjuntos:

en el tiempo. Por esto me disculpo de no dar los créditos correspondientes, pero, debido a su claridad me es indispensable usarlo.

- a) *Simulación*. Mostrar el doble gesto, ambivalencia, doble cara implícita en los conceptos e imposiciones filosóficas (por ejemplo, inteligible / sensible, Habla / escritura), poniendo de manifiesto sus presupuestos metafísicos e ideológicos y el papel que les asignan a tales oposiciones, así como las contradicciones internas que en dicho discurso reflejan. La deconstrucción debe *“por medio de una acción doble, un silencio doble, poner en práctica una inversión de las oposiciones clásicas y un corrimiento general del sistema. Será solo con esa condición como la deconstrucción podrá ofrecer los medios para invertir en el campo de las oposiciones que critica y que es también un campo de fuerzas no discursivas”* (Derrida: 1972, p. 392)
- b) *Deshacer las oposiciones (juego)*. Manteniendo la oposición no se puede salir del *logos* o lenguaje. Jugar con ella, usándola, por un lado, para la argumentación propia y sirviendo, por otro, al arrojarla contra ella misma, para restablecerla en una inversión que le de un rango diferente. *“La deconstrucción no consiste en pasar de un concepto a otro, sino en invertir y cambiar tanto un orden conceptual como uno no conceptual con el que se articula. Por ejemplo, la escritura, en tanto que concepto clásico, conlleva predicados que se han subordinado, excluido o marginado por fuerzas u según unas necesidades que deben ser analizadas”*. (Derrida: 1972, p. 393)
- c) *Inversión jerárquica* de las oposiciones binarias recibidas de la tradición occidental. En ellas se da una axiología jerárquica y deconstruir significa que invertir la jerarquía no es quedarse en el *ni* uno *ni* otro, es reestructurar el campo significativo manteniéndose vigilantes para que no reaparezca - reconstruyéndose - la oposición

invertida. Así cuando habla y escritura se distinguen ahora como dos versiones de una archiescritura, la oposición no tiene ya las mismas implicaciones que cuando (tradicción occidental) se consideraba a la escritura como una representación del habla.

d) *Nuevos conceptos no asimilables*. Hasta ahora permanecemos en el interior del sistema deconstruido, solo que hemos invertido los términos; es necesario dar un paso más en que irrumpen en una escritura bifida nuevos conceptos (por ejemplo archiescritura) que no se dejen atrapar / asimilar en el sistema anterior, y sin que surja un tercer término sintético hegeliano que los asimile, antes bien, buscando conceptos que estén en los *márgenes* (campo intermedio) de esta lógica, situados *entre* (sin ser ni esto ni lo otro), de modo que la diferencia quede sin resolverse en ninguna síntesis dialéctica. Derrida lo ha ejemplificado, al hilo de algunos análisis, en términos como: "*el fármaco no es el remedio ni el veneno, ni el adentro ni el afuera, ni la palabra ni la escritura; el suplemento no es ni un más ni un menos, ni un afuera ni el complemento de un adentro, ni un accidente, ni una ausencia, etc.: el himen no es la confusión ni la distinción, ni la identidad ni la diferencia, ni la consumación ni la virginidad, ni el velo ni el desvelamiento, ni el adentro ni el afuera, etc.*" (Derrida: 1977, pags. 56 - 57)

Las relaciones entre pintura y deconstrucción básicamente serían metafóricas (como la mayor parte de las ideas aquí citadas) pero sirven para reflexionar sobre la posibilidad de establecer articulaciones del discurso marginal donde el pensamiento se encuentre presente, evitando caer en una posición de irreverencia gratuita, del todo se puede que nos disipa, nos desintegra, llegando

solo a la afirmación de la racionalidad funcional al establecer la diferencia de positivo y negativo. Mas que arremeter contra el concepto de cuadro es la capacidad deconstructiva del mismo que, por ejemplo plantea Frank Stella en sus cuadros geométricos, señalando la superficie pictórica en su oposición interior / exterior, donde el limite se proyecta construyendo el interior, pero siempre se fuga al exterior que lo conforma, llegando a conformar el exterior; o donde virtualiza la superficie, mostrando trazos de metal que a su vez contienen trazos.

LA BIBLIOTECA DE BABEL

También se esperó entonces la aclaración de los misterios básicos de la humanidad: el origen de la Biblioteca y del tiempo. Es verosímil que esos graves misterios puedan explicarse en palabras: si no basta el lenguaje de los filósofos, la multiforme Biblioteca habrá producido el idioma inaudito que se requiere y los vocabularios y gramáticas de ese idioma. Hace ya cuatro siglos que los hombres fatigan los hexágonos. . . Hay buscadores oficiales, *inquisidores*. Yo los he visto en el desempeño de su función: llegan siempre rendidos; hablan de una escalera sin peldaños que casi los mató; hablan de galerías y de escaleras con el bibliotecario; alguna vez, toman el libro más cercano y lo hojean, en busca de palabras infames. Visiblemente, nadie espera descubrir nada.

A la desafortunada esperanza, sucedió, como es natural, una depresión excesiva. La certidumbre de que algún anaquel en algún hexágono encerraba libros preciosos y de que esos libros preciosos eran inaccesibles, pareció casi intolerable. Una secta blasfema sugirió que cesaran las buscas y que todos los hombres barajaran letras y símbolos, hasta construir, mediante un improbable don del azar, esos libros canónicos. Las autoridades se vieron obligadas a promulgar órdenes severas. La secta desapareció, pero en mi niñez he visto hombres viejos que largamente se ocultaban en las letrinas, con unos discos de metal en un cubilete prohibido, y débilmente remedaban el divino desorden.

Otros, inversamente, creyeron que lo primordial era eliminar las obras inútiles. Invadían los hexágonos, exhibían credenciales no siempre falsas, hojea-

3. FACTOR ORDEN

La física contemporánea presenta una alternativa para establecer una relación metafórica con una idea de orden que rebase el concepto de composición, ya que este se encuentra más vinculado al determinismo. Si se tiene en cuenta que: "Los físicos han perdido todo argumento *teórico* para reivindicar cualquier privilegio de extraterritorialidad o de precedencia. Como científicos, pertenecen a la cultura a la cual contribuyen a su vez"⁸¹; podemos considerar el caso a la inversa, no se puede desconocer el cambio del enfoque de la ciencia y las repercusiones que esto tiene para la construcción de nuestra visión del mundo y las imágenes que de él fabricamos. Continúa Prigogine: "Así, la ciencia se afirma hoy como ciencia *humana*, ciencia hecha por hombres para hombres. En el seno de una población rica y diversa de prácticas cognoscitivas, nuestra ciencia ocupa la posición singular de la escucha poética de la naturaleza - en el sentido etimológico en el cual el poeta es un fabricante -, exploración activa, manipuladora y calculadora pero ya capaz de respetar la naturaleza que hace hablar. Es probable que esta singularidad continuará suscitando la hostilidad de ellos para quienes todo cálculo y toda manipulación, son sospechosos, pero no la que debían suscitar con mucha legitimidad ciertos juicios sumarios de la ciencia clásica"⁸².

Si el sentido es múltiple y constantemente se conforma un plano de inmanencia para agenciarlo, ya desde el punto de vista interpretativo como del creativo, los mecanismos de ordenamiento no pueden ser lineales, vinculados a una predicibilidad de relaciones causa - efecto, pero se requiere de una normatividad del texto para que este se sostenga y conserve su identidad o se

⁸¹ PRIGOGINE, I. STENGERS, I. *La nueva alianza*. Alianza Editorial, Madrid, 1983. P. 264.
La nouvelle alliance - Métamorphose de la science. ©Editions Gallimard, 1979.

mantenga como entidad, son necesarios los límites dentro de los cuales la obra puede producir la ambigüedad máxima dentro de un panorama de reglas que consiguen caracterizarla como obra. La predicción lineal de un sentido único sólo se puede dar en sistemas aislados y de pocas variables, que como se ha enunciado, distan de la producción de mensajes de intención poética. La visión determinista del mundo se ve hoy confrontada a una visión “reencantada”.

“Las máquinas simples de la dinámica, como los Dioses de Aristóteles, no se ocupan más que de sí mismas, no tienen nada que aprender, mas aun, tienen todo que perder de cualquier contacto con el mundo exterior. Simulan un ideal que el *sistema dinámico* realizará. Hemos descrito ese sistema, mostrado en que sentido constituye en rigor un sistema del mundo, no dejando sitio alguno a una realidad que le sea exterior. En cada instante cada uno de sus puntos sabe todo aquello que tiene que saber, es decir la distribución espacial de las masas y sus velocidades. El sistema está presente en todas partes y para siempre: cada estado contiene la verdad de todos los demás, y todos pueden predecirse los unos de los otros, cualesquiera que sean sus respectivas posiciones sobre el eje monódromo del tiempo. Se puede decir que en este sentido una evolución dinámica es tautológica. Sordo y ciego a cualquier mundo exterior, sea el que sea, el sistema funciona solo y para él son equivalentes todos los estados.

Las leyes universales de la dinámica de las trayectorias son conservadoras, reversibles y deterministas. Implican que el objeto de la dinámica puede conocerse de uno a otro confín: la definición de un estado del sistema, no importa cual, y el conocimiento de la ley que rige la

⁸² Op. Cit. P. 268.

evolución, permite deducir, con la certeza y la precisión de un razonamiento lógico, la totalidad tanto de su pasado como de su futuro.

Desde ese momento, la naturaleza concebida sobre el modelo del sistema dinámico no podía ser sino una naturaleza extraña al hombre que la describe. La única posibilidad abierta era acercarse al lugar de la descripción óptima, en donde el diablillo de Laplace, impasible, ha calculado desde siempre el mundo pasado y futuro, después de haber localizado en un instante dado los valores de la posición y la velocidad de cada partícula.

Un buen número de críticos de la ciencia moderna han puesto el acento sobre el carácter de pasividad y sumisión que la física matemática presta a la naturaleza que describe. En efecto la naturaleza autómatas, totalmente previsible, es igualmente manipulable en su totalidad para quien sabe preparar sus estados. Ciertamente, “conocer” ha sido en el transcurso de los tres últimos siglos muchas veces identificado con “saber manipular”. Pero ésta no es toda la historia, y las ciencias no se dejan introducir sin violencia al puro proyecto de maestría. Son también diálogo, no intercambio entre sujetos, sino exploraciones cuyo único propósito no es el silencio y la sumisión del otro”⁸³.

La actitud organizativa sujeta a la construcción de una armonía “perfecta” bajo los cánones de una sección áurea sólo refleja una concepción del mundo como la descrita anteriormente.

“ Un primer tiempo de libro [texto] es el libro-raíz. El árbol es ya la imagen del mundo; también, la raíz es la imagen del árbol-mundo. Es el libro clásico, como bella interioridad orgánica, significativa y subjetiva (los planos del libro). El libro imita al mundo, como el arte, a la naturaleza: por

⁸³ Op. Cit. Pag. 225.

procedimientos que le son propios, y que conducen a buen término lo que la naturaleza no puede o no quiere hacer ya. La ley del libro es aquella de la reflexión; el Uno que se torna dos”⁸⁴.

Con la concepción de las geometrías no euclidianas, las teorías de Einstein y el fatalismo de la muerte térmica del universo vinculada a una entropía creciente, la visión del mundo se altera, lo mismo que el factor ordenador del arte. La maquina del mundo ya no es inmutable y produce pérdida de energía conduciendo al estado más probable que es el de la entropía creciente, el punto donde las diferencias térmicas desaparecen, reinando la homogeneidad, el continuo, la muerte. De ahí que la aparición del orden se pueda medir como estados mas o menos improbables que producen entropía decreciente. El ordenamiento es el juego de las probabilidades⁸⁵.

“El sistema raicilla, o raíz fasciculada, es la segunda figura del libro [texto], de la cual nuestra modernidad se vale gustosamente. En esta ocasión, la raíz primordial ha abortado, o bien se destruye hacia su extremidad; sobre ella se va injertando una multiplicidad inmediata y cualquiera de las raíces secundarias experimentan un gran desarrollo. Esta vez, la realidad natural aparece en el aborto de la principal raíz, pero su unidad ni subsiste nada menos como pasado o venidero, como posible”...

“El mundo se ha convertido en un caos; pero el libro permanece como imagen del mundo, caosmos-raicilla en lugar de cosmos-raíz. Rara mistificación, ésta del libro, tanto más total cuanto más fragmentada”⁸⁶.

⁸⁴ DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Rizoma. Introducción*. Pretextos, México, 1978. P. 9.

(También en *Mil mesetas* de los mismos autores).

⁸⁵ Para una mejor comprensión de esta idea, véase *Apertura, información, comunicación*. En ECO, Umberto. *Obra Abierta*. Planeta -Agostini, México, 1992 P 135 - 187.

⁸⁶ Op.Cit.DELEUZE.; GUATTARI. *Rizoma*. Pags 11 - 12

Una revisión al enfoque de la termodinámica permite la aceptación de la aparición del orden a partir de sistemas inestables, cambiantes, impredecibles, pero funcionales. La acción pictórica, los sucesos que ocurren sobre la superficie pictórica se amplían, más que a una codificación semiótica determinada, a una estrategia capaz de establecer la unidad del texto y sus mutaciones, tanto en el proceso creativo como en su lectura. Es similar a la configuración de las ciudades, que en principio nos parecen caóticas pero capaces de establecer un auto-ordenamiento funcional que se replantea constantemente como consecuencia de los procesos de retroalimentación.

“La termodinámica de los procesos irreversibles ha descubierto que los flujos que atraviesan ciertos sistemas físico-químicos y los alejan del equilibrio pueden alimentar fenómenos de autoorganización espontánea, rupturas de simetría, evoluciones hacia una complejidad y una diversidad crecientes. De ahí donde se paran las leyes generales de la termodinámica puede revelarse el papel constructivo de la irreversibilidad, es el dominio en donde las cosas nacen y mueren o se transforman en una historia singular, que tejen el azar de las fluctuaciones y la necesidad de leyes”⁸⁷.

La construcción del texto cambia, sería el tercer tiempo del libro según Deleuze: el libro rizomático, después del manifiesto ¡Viva lo múltiple! del libro modernista.

“Lo múltiple *hay que hacerlo*, no precisamente añadiendo siempre una dimensión superior, antes bien por el contrario, lo más sencillamente

⁸⁷ PRIGOGINE, I. STENGERS, I. *La nueva alianza*. Alianza Editorial, Madrid, 1983. P. 258.

posible, a fuerza de sobriedad, al nivel de las dimensiones de que se dispone, siempre $n-1$ (sólo así es como el uno forma parte de lo múltiple, estando siempre abstraído). Substraer lo único de la multiplicidad a construir; escribir a $n-1$.

A este sistema se le podría llamar rizoma. Un rizoma como tronco subterráneo se distingue totalmente de las raíces y raicillas. Los bulbos, los tubérculos son rizomas. Las plantas de raíz o raicillas pueden ser rizomorfas por cualquier otro concepto: la cuestión de saber si la botánica en su especificidad, no es por entero rizomorfa.”

“Cualquier punto de un rizoma puede ser conectado con otro cualquiera, y debe serlo. No es igual con respecto al árbol o a la raíz que fijan un punto, un orden [entendido como jerarquía]. El árbol lingüístico al modo de Chomsky aun comienza en un punto S y procede por dicotomía. En un rizoma, a la inversa, cada rasgo no se remite necesariamente a un rasgo lingüístico; eslabones semióticos de todas naturalezas están ahí conectados a modos de codificación muy distintos, eslabones biológicos, políticos, económicos, etc., poniendo en juego no solo regímenes de signos diferentes, sino también, estatutos de estados de cosas. *Las disposiciones colectivas de enunciación* funcionan, en efecto, directamente en las disposiciones maquínicas, y no es posible establecer una ruptura radical entre los regímenes de signos y sus objetos”.

“Las multiplicidades son rizomáticas y denuncian las pseudomultiplicidades arborecentes”. “Una composición es, precisamente, este crecimiento de las dimensiones en una multiplicidad que cambia inevitablemente de naturaleza en la medida que aumenta sus conexiones. En un rizoma no hay puntos o posiciones, como se les encuentra en una estructura, un árbol, una raíz. No hay mas que líneas”. “Lo bueno y lo

malo no pueden ser mas que el producto de una selección activa y temporal a empezar de nuevo.” “Contra los cortes demasiado significantes, cortes que separan las estructuras, o que atraviesan una”. “Un rizoma no corresponde a ningún modelo estructural o generativo. Es tan ajeno a toda idea de eje genético, como a la de estructura profunda.” “Del eje genético o de la estructura profunda, decimos que son antes que nada principios de *calco*, reproducibles hasta el infinito. Toda lógica del árbol es una lógica del calco y de la reproducción”. “Otra cosa es el rizoma, *mapa y no calco*. Hacer el mapa y no el calco. La orquídea no reproduce el calco de la avispa: hace mapa con la avispa en el seno de un rizoma. Si el mapa se opone al calco es porque está enteramente dirigido hacia una experimentación derivada de la realidad. El mapa no reproduce un inconsciente cerrado sobre si mismo, lo construye. Contribuye a la conexión de los campos y a levantar el bloqueo de los cuerpos sin órganos a su máxima apertura sobre un plano de consistencia”. “Un mapa tiene entradas múltiples, contrariamente al calco que vuelve siempre “a lo mismo”. Un mapa es cuestión de ejecución, mientras que el calco remite siempre a una presunta “competencia””⁸⁸.

Otra aproximación a esta concepción de ordenamiento la encontramos en la misma pareja Deleuze - Guattari en *Mil mesetas*, en el capítulo titulado *Lo liso y lo estriado* en donde analizan los pasos y las combinaciones en las operaciones de estriaje (discontinuidad, entropía decreciente, configuración, estructuración estable) y de alisado (continuidad, entropía creciente, disipación, estructura inestable). Al arte nómada (lo liso) de los mongoles, los beduinos, los celtas, corresponden los principios de “visión próxima” y espacio táctil o háptico. Al

⁸⁸ DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Rizoma. Introducción*. Pretextos, México, 1978. Pags. 12-22

arte imperial o sedentario (lo estriado) de los egipcios, los griegos, o las academias francesas, corresponden los principios de visión alejada y espacio óptico. Pero así como la inestabilidad de las hordas es absorbida por las ciudades a la vez que la sensibilidad de las ciudades no permanece inmutable a esta suma de flujos e intensidades, el arte adiciona a su vez las dos dimensiones.

“Cezanne hablaba de la necesidad de *ya no ver* el campo de trigo, de estar demasiado cerca de él, de perderse, sin referencia, en espacio liso. A partir de ese momento puede surgir el estriado: el dibujo, los estratos, la tierra, la “testaruda geometría”, la “medida del mundo”, las “capas geológicas”, “todo cae a plomo”... Sin perjuicio de que lo estriado desaparezca a su vez en una “catástrofe”, en beneficio de un nuevo espacio liso, y de otro espacio estriado”. “El espacio liso, háptico y de visión próxima, tiene una primera característica: la variación continua de sus orientaciones, de sus referencias y de sus conexiones; actúa de vecino a vecino; por ejemplo el desierto, la estepa, el hielo o el mar, espacio local de pura conexión. Contrariamente a lo que se suele decir, en él no se ve de lejos, y no se le ve de lejos, nunca se está “en frente”, ni tampoco se está “dentro” (se esta “en”...). Las orientaciones carecen de constante, cambian según las vegetaciones, las ocupaciones, las precipitaciones temporales. Las referencias no tienen un modelo visual que permita intercambiarlas y reunir las en un tipo de inercia asignable a un observador inmóvil “externo”; al contrario, están unidas a tantos observadores que se pueden calificar de “mónadas”, pero que mas bien son *nómadas* que mantienen entre sí relaciones táctiles. Las conexiones no implican ningún espacio ambiente en el que la multiplicidad estaría inmersa, y que proporcionaría una invariancia a las distancias; al contrario, se constituye según

<p>agua</p>	 <p>agua</p>	<p>agua a</p>
<p>R</p>	<p>agua</p>	<p>Te extraño</p>
<p>¿ Y quien se robó el fuego ?</p>	<p>agua</p>	<p>a</p>
	<p>INSECTO DE MIRÓ</p> <p>4527</p> <p>ubia no</p> <p>0010100001</p> <p>saltando charcos con la tenura</p> <p>endo a gritos retando el gris</p>	<p>1234567890 una calle 457890123456 na tarde cuando b 6435 ecaer 10110</p>

Debajo de un tronco musgoso quise hacer el amor contigo, ahí permaneces, parte vegetal, parte gotas de rocío. Prometo cargar la roca de su recuerdo

RIORIORIOR
RIORIORIOR
RIORIORIOR
RIORIORIOR

diferencias ordenadas que hacen variar intrínsecamente la división de una misma distancia. Estos problemas de orientación, de referencia y de conexión son expuestos por las más celebres piezas de arte nómada: esos animales retorcidos ya no tienen tierra; el suelo cambia constantemente de dirección, como en una acrobacia aérea; las patas se orientan en sentido inverso a la cabeza, la parte posterior del cuerpo está invertida; los puntos de vista “monadológicos” sólo pueden ser conectados a un espacio nómada; el conjunto y las partes dan al ojo que los mira una función que ya no es óptica, sino háptica. Es una animalidad que no se puede ver sin tocarla espiritualmente, sin que el espíritu no devenga un dedo, incluso a través del ojo. (De una manera mas rudimentaria, es el papel del caleidoscopio: dar al ojo una función digital). El espacio estriado, por el contrario, se define con las exigencias de una visión alejada: constancia de la orientación, invariancia de la distancia por intercambio de referencias de inercia, conexión por inmersión en un medio ambiente, constitución de una perspectiva central. Pero evaluar las potencialidades creadoras de este espacio estriado, cómo puede salir del liso y a la vez relanzar el conjunto de las cosas, es más difícil.

Lo estriado y lo liso no se oponen simplemente como lo global y lo local. Pues, en un caso, lo global todavía es relativo, mientras que en el otro lo local ya es lo absoluto. Allí donde la visión es próxima, el espacio no es visual, o mas bien el propio ojo tiene una función háptica y no óptica: ninguna línea separa la tierra y el cielo, que son la misma sustancia; no existe horizonte, ni fondo, ni perspectiva, ni limite, ni contorno, ni forma, ni centro; no existe ninguna distancia intermediaria o toda distancia es intermediaria. Por ejemplo el espacio esquimal. Pero de una manera completamente distinta, en un contexto completamente

diferente, la arquitectura árabe traza un espacio que comienza muy cerca y muy abajo, que sitúa abajo lo ligero y lo aéreo, mientras que lo sólido o lo pesado se sitúa arriba, en una inversión de las leyes de la gravedad en la que *la falta de dirección*, la negación del volumen, devienen fuerzas constructivas. Existe un absoluto nómada como integración local que va de una parte a otra, y que constituye el espacio liso en la sucesión infinita de las conexiones y de los cambios de dirección. Es un absoluto que se confunde en el propio devenir o con el proceso. Es lo absoluto del paso, que en el arte nómada se confunde con su manifestación. En el arte nómada lo absoluto es local, precisamente porque en él el lugar no está delimitado. Por el contrario, si nos remitimos al espacio óptico y estriado, de visión alejada, vemos que lo global relativo que caracteriza este espacio requiere también lo absoluto, pero de una forma totalmente distinta, Ahora lo absoluto es el horizonte o el fondo, es decir, lo Englobante, sin el cual ya no existiría lo global o lo englobado. Sobre ese fondo destaca el contorno relativo a la forma. Lo absoluto puede aparecer en lo Englobado, pero únicamente en un lugar privilegiado, bien delimitado como centro, y cuya función, por tanto, es rechazar fuera de los límites todo aquello que amenaza la integración global. Vemos perfectamente cómo el espacio liso subsiste, pero para que surja el estriado. Pues el desierto, o el cielo, o el mar, el Océano, lo Ilimitado. desempeña sobre todo el papel de englobante, y tiende a devenir horizonte: la tierra es así rodeada, globalizada, “fundada” por este elemento que la mantiene en equilibrio inmóvil y hace posible una Forma. Y en la medida en que lo englobante aparece en el centro de la tierra, desempeña un segundo papel, que consiste ahora en rechazar hacia un trasfondo detestable, hacia un paraíso de los muertos, todo lo que aun podía subsistir de liso o de no medurado.

El estriaje de la tierra tiene como condición implícita ese doble tratamiento de lo liso: por un lado llevado o reducido al estado absoluto del horizonte englobante, por otro, expulsado de lo englobado relativo. Las grandes religiones imperiales tienen, pues, necesidad del espacio liso (del desierto, por ejemplo), pero para darle una ley que se opone totalmente al *nomos*, y que se transforma en absoluto”.

“Cuando invocamos una dualidad primordial de lo liso y de lo estriado es para decir que las diferencias “háptico - óptico”, “visión próxima - visión lejana”, están a su vez subordinadas a esa distinción. No hay, pues, que definir lo háptico por el fondo inmóvil, el plano y el contorno, puesto que ya es un estado mixto en el que lo háptico sirve para estriar, y ya solo utiliza sus componentes lisas para convertirlas en otro espacio. La función háptica y la visión próxima suponen en primer lugar lo liso, que no implica ni fondo, ni plano, ni contorno, sino cambios direccionales y conexiones entre partes locales. Y a la inversa, la función óptica desarrollada no se conforma con llevar el estriaje a un nuevo punto de perfección, confiriéndole un valor y una dimensión universales imaginarias; también sirve para volver a producir liso, al liberar la luz y modular el color, al restituir una especie de espacio háptico aéreo que constituye el lugar no limitado de la interferencia de los planos”⁸⁹.

La idea de plantear una estrategia de ordenamiento amplía la visión académica de composición. La acción pictórica involucra estados donde el “sistema cuadro” oscila dentro de estados de equilibrio y de desequilibrio tanto en el desarrollo creativo como en el interpretativo. Las intensidades gestuales del cuerpo, el agrupamiento de la materia pictórica, de los valores de luz, del color y

⁸⁹ DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil mesetas*. Pretextos. España, 1995. Pags. 500 - 502.

de los elementos gráficos no se encontrarían sujetos a un determinismo condicionado a leyes exteriores a el cuadro mismo, en cambio se establecería un dialogo plural surgido dentro de los limites propios del cuadro (incluido el exterior referencial), sin que la multiplicidad de sentidos se disipe en un continuo ilimitado. La obra crece desde dentro aunque no como un sistema cerrado. La máquina texto crea el plano que le posibilita su producción.

JORGE LUIS BORGES

ban con fastidio un volumen y condenaban anaqueles enteros: a su furor higiénico, ascético, se debe la insensata perdición de millones de libros. Su nombre es execrado, pero quienes deploran los "tesoros" que su frenesí destruyó, ~~negligen dos hechos notorios.~~

Uno: la Biblioteca es tan enorme que toda reducción de origen humano resulta infinitesimal. Otro: cada ejemplar es único, irremplazable, pero (como la Biblioteca es total) hay siempre varios centenares de miles de facsímiles imperfectos: de obras que no difieren sino por una letra o por una coma. Contra la opinión general, me atrevo a suponer que las consecuencias de las depredaciones cometidas por los Purificadores, han sido exageradas por el horror que esos fanáticos provocaron. Los urgía el delirio de conquistar los libros del Hexágono Carmesí: libros de formato menor que los naturales; omnipotentes, ilustrados y mágicos.

También sabemos de otra superstición de aquel tiempo: la del Hombre del Libro. En algún anaquel de algún hexágono (razonaron los hombres) debe existir un libro que sea la cifra y el compendio perfecto *de todos los demás*: algún bibliotecario lo ha recorrido y es análogo a un dios. En el lenguaje de esta zona persisten aún vestigios del culto de ese funcionario remoto. Muchos peregrinaron en busca de El. Durante un siglo fatigaron en vano los más diversos rumbos. ¿Cómo localizar el venerado hexágono secreto que lo hospedaba? Alguien propuso un método regresivo: Para localizar el libro A, consultar previamente un libro B que indique el sitio de A; para localizar el libro B, consultar previamente un

4. EL CUERPO

La presencia del cuerpo, es una variable a considerar en cualquier proceso artístico. El movimiento de la cámara implica la presencia de un cuerpo, cuerpo ~~de dimensiones humanas, sujeto a un pulso, o que rebasa las referencias directas~~ ~~y es capaz de volar y a su vez permitir que en nuestra expectación lo sigamos.~~ En música se reúnen en grupos para obtener el efecto coral o por ser indispensable el manejo simultáneo de cuatro manos; exigencia de virtuosismo en la ejecución o la explotación de una voz vieja y aguardientosa. El juego arquitectónico o escultórico de la escala, la magnitud personal frente a la magnitud de la construcción. El cuerpo que danza trazando sus dibujos en el espacio y el tiempo. Es un referente común, establecemos nexos analógicos, simpatías, es comprensible en toda su capacidad comunicativa.

En el caso específico de la pintura, el cuerpo maquina a la pintura y el cuerpo de la pintura se conecta con aquel de quien lo confronta. El gesto y el trazo o huella, por un lado. El tamaño y la consistencia por otro. También se encuentra la relación perceptiva óptica que determina las posibilidades y limitaciones como sería el campo visual, la fisiología y la psicología de la percepción y las condiciones del medio ambiente.

La actitud del movimiento, de empujar la materia pictórica o de hacerla deslizar corresponde al gesto; la fuerza de empuje es perceptible, lo desmedido e incalculado de la acción o lo premeditado se pueden intuir como intensidades presentes en una pintura, de un cuerpo preexistente que construye y satisface el deseo llevándolo mas allá de ser un motivador inmediato de la acción, los movimientos surgen de una medida propia del tiempo y de un físico particular,

las pasiones se dejan ver, aun cuando su ecuación sea la sutileza. Como en el amor el cuerpo construye sus ideas intimas, pero comunes a todos.

El cuerpo es discontinuidad que nos define frente al continuo del mundo, contra la continuidad de la muerte. El gesto se materializa concretando una huella, dejando su trazo, presencia de la vida jugando entre la continuidad y la discontinuidad.

Transcribo fragmentos de escritos sobre Cy Twombly, pintor norteamericano, elaborados por Roland Barthes⁹⁰. Se pregunta: “¿Y que es un gesto?. Algo así como el suplemento de un acto. El acto es transitivo, tan sólo pretende suscitar el objeto, el resultado; el gesto es la suma indeterminada e inagotable de las razones, las pulsiones, las perezas que rodean al acto de una *atmósfera* (en el sentido astronómico del termino). Vamos a distinguir por tanto: el *mensaje*, que pretende producir una información, el *signo*, que pretende producir una intelección, y el *gesto* que produce todo el resto (el “suplemento”), sin tener forzosamente la intención de producir nada. El artista (seguiremos usando esta palabra un tanto *kitsch*) es por su estatuto un realizador de gestos: quiere producir un efecto y al mismo tiempo no quiere; produce efectos que no son obligatoriamente los deseados por él y entonces provocan modificaciones, desviaciones, aligeramientos del trazo. Pues en el gesto queda abolida la distinción entre causa y efecto, motivación y meta, expresión y persuasión. El gesto del artista - o el artista como gesto- no rompe la cadena causal de los hechos, lo que el budista llama el *karma* (no es un santo, un asceta), sino que embrolla y la vuelve a comenzar hasta que pierde su sentido [logocéntrico]. En el zen (japonés), esta brusca ruptura

⁹⁰ BARTHES, Roland. *Lo obvio y lo obtuso*. Ediciones Paidós. España. 2 a. Edición 1992. Pag. 164

(muy tenue a veces) de nuestra lógica causal se llama *satori*: por una circunstancia ínfima, es decir, irrisoria, aberrante, extravagante, el sujeto se *despierta* a una negatividad radical (que ya no es una negación).”

Lento o despacio, suave o fuerte, sutil o evidente, regular o irregular, ~~contenido o desbordado, abierto o cerrado, son parámetros de esta condensación~~ del cuerpo sobre la superficie, a través de modificar la materia. La superficie misma, no solo por sus características de textura, que pueden facilitar o complicar el movimiento sobre ella, sino su dimensión requerirá un esfuerzo y un comportamiento determinados. La característica del material manejado, su consistencia y volumen, se sumaran al proceso.

La pintura a su vez tiene un cuerpo, su presencia se confronta con el nuestro. El tamaño equivalente al promedio humano genera una alianza entre los dos cuerpos, aunque varía la sensación y la reacción háptica dependiendo de la fragmentación de la superficie y de la disposición de dicho cuerpo, pues la suspensión a una altura de la pared modifica la lectura. Una dimensión superior envuelve, mientras una dimensión más pequeña genera una lectura más virtual o construida por procesos de imaginación, llegando a magnificar una miniatura.

La consistencia se refiere a el grado de resistencia que opone la superficie pictórica, que iría de un concretismo informalista donde la materia recuerda constantemente la presencia de la superficie a la trampa de ojo donde la superficie es relegada una función de soporte representativo “penetrada” por una perspectiva capaz de crear un escenario adentro. Aún en situaciones intermedias, el cuerpo reaccionará de acuerdo al manejo de la superficie a la cual se encuentre confrontado.

Es importante que en la mayor de las veces la maquinación se realiza involucrando una tecnología, bien sea por instrumentos o bien por procesos y

materiales. Los instrumentos actúan como prótesis; los procesos vinculados a el manejo del material difieren y fragmentan la confrontación del cuerpo en el proceso creativo, esto los hace partícipes como variables del proceso. La tecnología presenta un caso particular (computadoras, aerógrafos). Considero que es importante la retroalimentación de lo “hecho a mano” para poder desplazar a una experiencia virtual mucho mas diferida, la relación pintura - cuerpo, con toda la dimensión de comunicación que esto conlleva, de otra manera o se llega a un sinsabor artificioso, o los factores de análisis se verían vinculados a la relación del cuerpo con la herramienta (teclado, mouse, pantalla, compresor, pistón, chorro de pintura) dentro de otro proceso comunicativo, con sus variables sintácticas.

Otra situación que multiplica las posibilidades de lectura (por consiguiente de escritura) es la alusión, dentro del cuerpo de la pintura, a la imagen del cuerpo humano, sumándose las variables anteriores, a las de la concepción y reflexión del cuerpo representado y el propio cuerpo.

LA BIBLIOTECA DE BABEL

libro C, y así hasta lo infinito... En aventuras de éstas, he prodigado y consumido mis años. No me parece inverosímil que en algún anaquel del universo haya un libro total; ¹ ruego a los dioses ignorados que un hombre — ¡uno solo, aunque sea, hace miles de años! — lo haya examinado y leído. Si el honor y la sabiduría y la felicidad no son para mí, que sean para otros. Que el cielo exista, aunque mi lugar sea el infierno. Que yo sea ultrajado y aniquilado, pero que en un instante, en un ser, Tu enorme Biblioteca se justifique.

Afirman los impíos que el disparate es normal en la Biblioteca y que lo razonable (y aun la humilde y pura coherencia) es una casi milagrosa excepción. Hablan (lo sé) de "la Biblioteca febril, cuyos azarosos volúmenes corren el incesante albur de cambiarse en otros y que todo lo afirman, lo niegan y lo confunden como una divinidad que delira". Esas palabras, que no sólo denuncian el desorden sino que lo ejemplifican también, notoriamente prueban su gusto pésimo y su desesperada ignorancia. En efecto, la Biblioteca incluye todas las estructuras verbales, todas las variaciones que permiten los veinticinco símbolos ortográficos, pero no un solo disparate absoluto. Inútil observar que el mejor volumen de los muchos hexágonos que administro se titula *Trueno peinado*, y otro *El calambre de yeso* y otro *Axaxaxas*

¹ Lo repito: basta que un libro sea posible para que exista. Sólo está excluido lo imposible. Por ejemplo: ningún libro es también una escalera, aunque sin duda hay libros que discuten y niegan y demuestran esa posibilidad y otros cuya estructura corresponde a la de una escalera.

5. LA MATERIA.

La idea Arte en la pintura se encuentra estrechamente relacionada con la materialización, con llevar a cabo una acción pictórica sobre una superficie, con miras a lograr la dimensión testimonial del trazo y para retroalimentar al cuerpo que ejecuta dicha acción, multiplicando la posibilidad de desarrollo de ideas surgidas desde el cuerpo mismo.

La materia opone resistencia tanto al cuerpo como a la superficie, de echo la superficie pictórica, que es materia a su vez, es determinada por las modificaciones que surgen de la resistencia y la acumulación (que puede ser abundante o escasa). El material variará de consistencia, puede ser fluido para decantarse, chorrear o salpicar, se escapa al dominio manual, forma películas delgadas y transparentes, refleja el signo del aire o el agua. Puede ser untuoso para deslizarse, patinar, amasar; se mezcla con lentitud pero sin trabajo, es dócil, modelable, se encuentra en la punta de los dedos (o su extensión) que la toman y conducen en la dirección que deseen o sobre el área que determinen; es el signo de la tierra en formación. O su consistencia se puede tomar en el signo de la tierra, se acumula con pesadez, comunica su tiempo lento y difícil, se petrifica, se cuarteo o desmorona.

6. LO GRÁFICO

La huella es el testimonio de la presencia de alguien y en el caso de la pintura este testimonio tiene carácter comunicativo, es la escritura sobre la materia, los trazos de un mensaje suspendido en el tiempo y que a su vez, en su recorrido sobre el espacio, encierran el movimiento. El punto es estático, marca un lugar, un impacto. La línea es recorrido que se puede materializar o no, se desliza con sus propios tiempos, muestra una ruta con sus direcciones, estrecha o amplia, libre o contenida, programada o azarosa, corta el espacio, crea laberintos, es susceptible a convertirse en contorno, separar exterior de interior, conformadora. El plano es la geografía. Conjunto espacial donde elementos y funciones establecen su juego. Lo determina la estrategia de sintaxis que manejaría las relaciones perceptivas del campo visual y las intenciones de significación⁹¹.

⁹¹ Como producción material, la producción poética no puede desconocer los procesos de percepción. Las relaciones de equilibrio o de desequilibrio, sentidos rítmicos o arrítmicos, manejo de los focos que llaman la atención o neutralidad del conjunto; son situaciones vinculadas a la experiencia perceptiva que aumentan o disminuyen dramatismo, dinamismo, seducción, que serían elementos de la producción poética.

De ahogo, angustia y ansiedad, solo va quedando una vibración bajo la piel, un pequeño temblor de pulso. La memoria de mis nervios, que es piel que es mente.

De ahogo, angustia y ansiedad, solo va quedando una vibración bajo la piel, un pequeño temblor de pulso. La memoria de mis nervios, que es piel que es mente.

Caer caer
Subir
Caer caer
Subir
Caer caer

Ya viene Cronos, el que devora a sus hijos. Si bien soy un mortal siento el paso del gigante en su festín de devorar dioses.

clepsidras

Cantas, y con tu canto de un sueño futuro enloqueciste a mi corazón marino y errante.

En la complejidad de las diferencias encontramos una geografía a través de cuyas grietas nos asomamos en la búsqueda mesiánica.

Las clepsidras gotean en el baño o la cocina marcando el ritmo silencioso de la noche.

De vez en cuando también un carro marca los neumáticos sobre el asfalto húmedo.

Cada vez que se acaba un amor pienso en todos los amores acabados y se agranda mi tristeza.

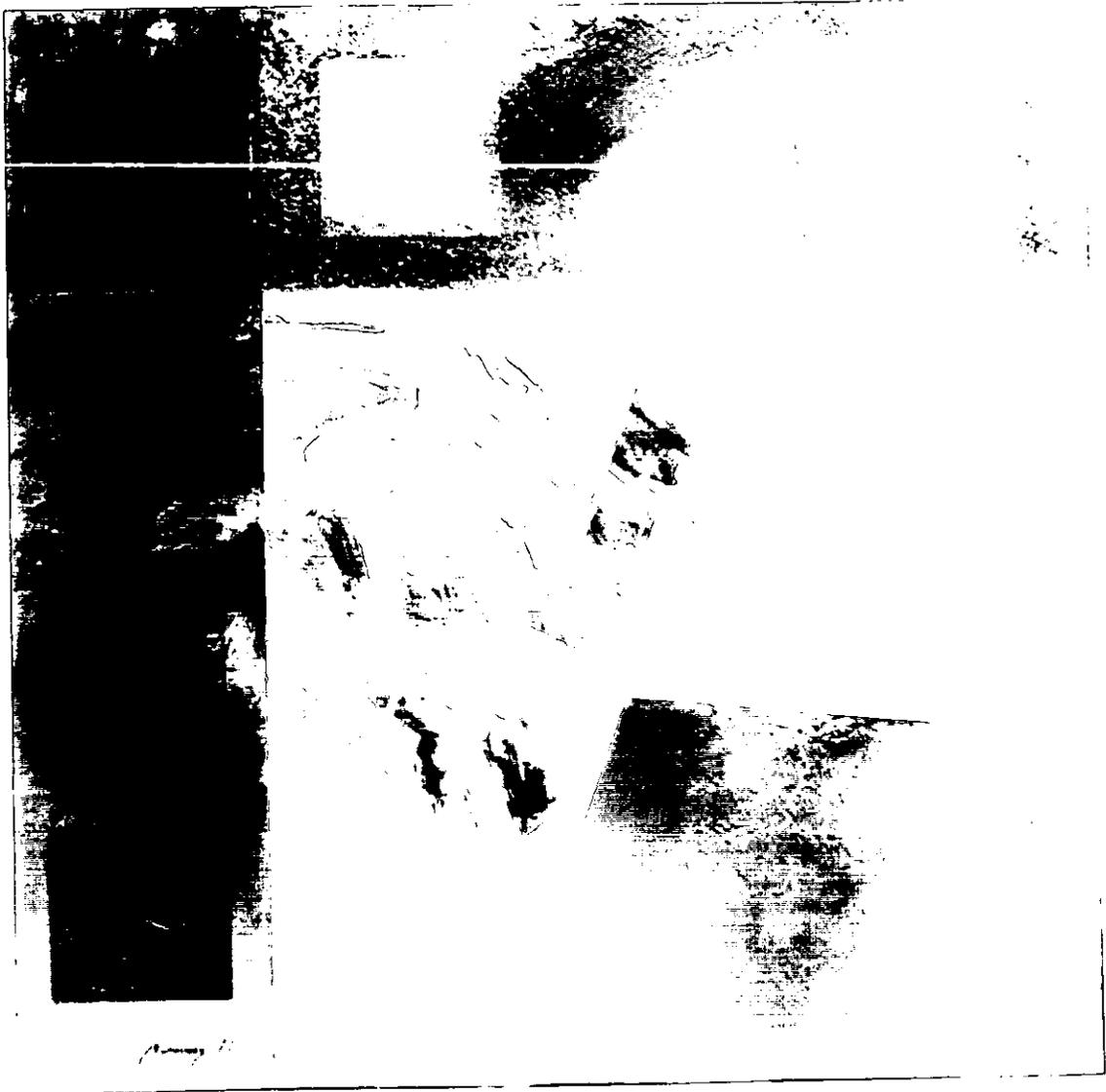
clepsidras

7. EL COLOR.

El color es un elemento independiente de lo gráfico y se encuentra mas relacionado con el aspecto sensible de la experiencia visual. Por esto, las relaciones que se tengan con él son subjetivas y son susceptibles de construir de acuerdo a las modificaciones que dicha sensibilidad tenga.

Como comprensión de una sensación, siempre estará referido a otras sensaciones. Acústicas como en el caso de los acordes y armonios⁹². Estésicas, cuando se refiere a entrantes o salientes. Frialdad y calidez táctil. Acidez o dulzura degustativa. A partir de esta metaforización se puede establecer una evaluación no solo con objetivo de comprender el carácter de ordenamiento sino para retroalimentar el proceso sensible de producción.

⁹² Simultaneidad de sonidos que particularizan un resultado acústico, ya sea producido por diferentes instrumentos o cuerdas, o se encuentre en la definición del timbre de un instrumento.



NACE UNA FLOR
80 x 80 cm.
Mixta sobre tela.

CONCLUSIONES

Pretender llegar a unas conclusiones que sinteticen este trabajo crearía una situación paradójica ya que se ha insistido en alternativas de pensamiento que no son lineales, que no pretenden fundamentar una verdad que participe dentro de la racionalidad con arreglo a fines. Quizá sea mas conveniente destacar algunos puntos del viaje emprendido.

Los debates entre una modernidad inconclusa y su clausura, denominada posmodernidad, más que imponer un camino único y ganador, más que una moda o un estilo, lo que nos ofrecen es la posibilidad de replantear las relaciones que establecemos con nuestro entorno, con los otros y con nosotros mismos. Las relaciones se establecen según sea la forma de pensar. Las formas de pensar están cambiando prestándose a que dichas relaciones se planteen dentro de un respeto con lo diferente, rompiendo así la pretensión de establecer jerarquías, donde se pretende descubrir el secreto del mundo en una palabra maestra o existen piasas que determinan las condiciones para ser de primera línea o de tercera.

La diferencia enriquece el hecho de vivir pensando. Al cuestionar un pensamiento dirigido por una racionalidad con arreglo a fines se corre el riesgo de caer en la estupidez. Por ello es necesario plantear estrategias alternas para desarrollar el pensamiento. Estas estrategias promueven una concepción distinta del arte, por consiguiente la enriquecen.

El arte es una alternativa para producir sentido y establecer comunicación, solo que sus contenidos tienen características que la particularizan y el poner en circulación la comunicación, sus propias formas: sus contenidos son extra - ordinarios, sus maneras desbordantes (mas también puede ser menos, como en el caso del "minimal art").

La pintura puede producir sentido y establecer comunicación dentro de los parámetros planteados anteriormente, por consiguiente pertenecer a dicho enfoque del arte.

La comunicación pictórica se encuentra más emparentada con la escritura que con el habla. El habla es un proceso donde la funcionalidad de la razón es importante, el contenido debe ser más o menos verificable (no hay comunicación perfecta), por consiguiente puede ser cuestionado y el individuo presente, hablante, argumenta, valida los contenidos que pretende comunicar, buscando un consenso: ser entendido. En la escritura la dinámica de comunicación puede cambiar. El individuo presente argumenta y valida sus contenidos, sus intenciones comunicativas. El individuo ausente (escritura o pintura) deja huellas para ser descifrado. Estas huellas están condicionadas por la economía de dicho individuo, recursos de cuerpo y pensamiento. El contenido se encuentra ahí y sabemos que alguien tenía la intención de comunicar, por eso lo dejó ahí, el individuo ausente deja sus huellas para ser descifrado. El lector pregunta, pero al mismo tiempo responde. Tantas veces se multiplica el escrito como lectores hay. El problema del contenido, multiplicado, ya no radica en su funcionalidad, en su verificabilidad, pertenece a un pensamiento que se articula bajo las pretensiones del arte.

JORGE LUIS BORGES

mió. Esas proposiciones, a primera vista incoherentes, sin duda son capaces de una justificación criptográfica o alegórica; esa justificación es verbal y, *ex hypothesi*, ya figura en la Biblioteca. No puedo combinar unos caracteres

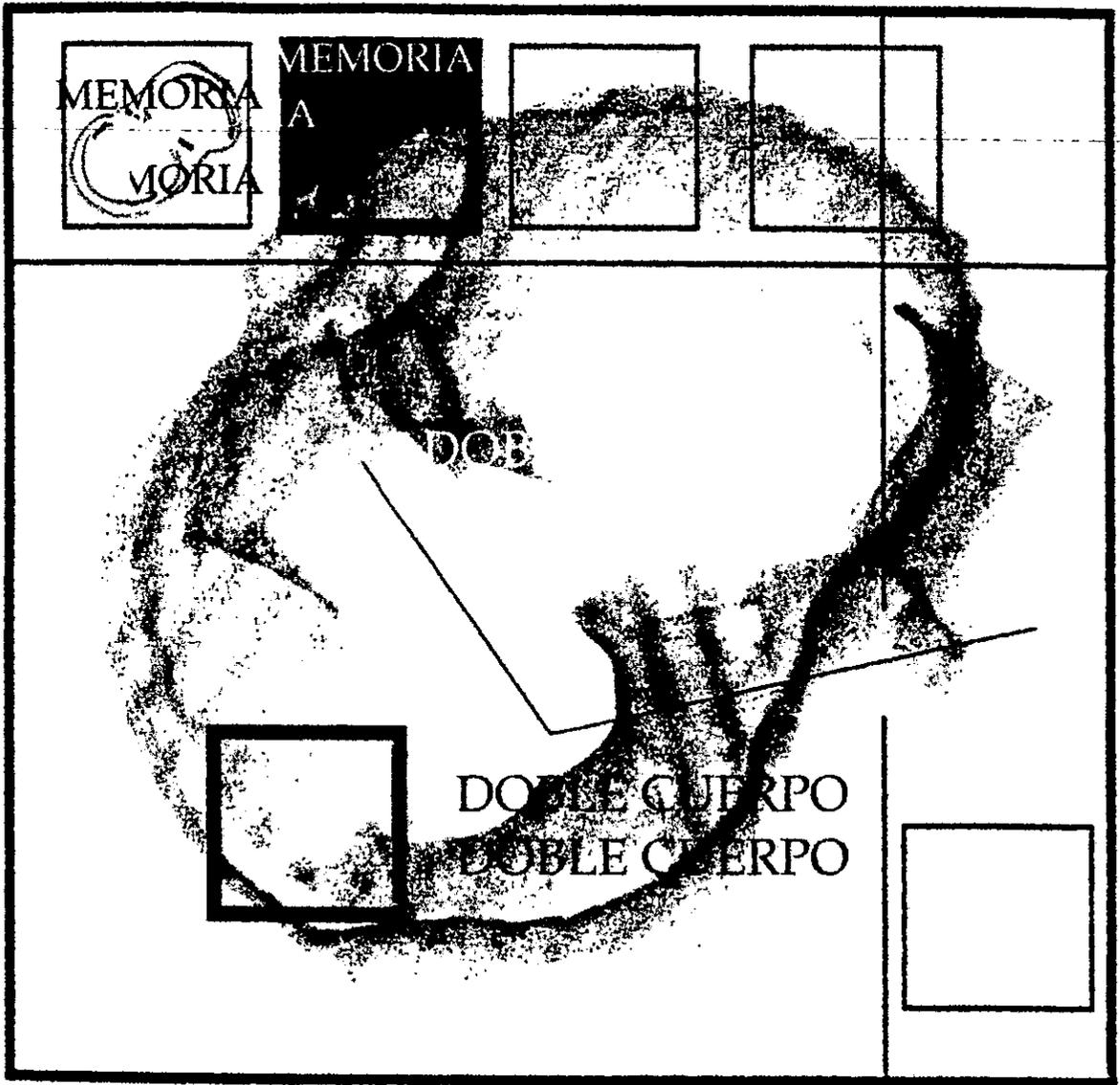
dhcmrlchtdj

que la divina Biblioteca no haya previsto y que en alguna de sus lenguas secretas no encierren un terrible sentido. Nadie puede articular una sílaba que no esté llena de ternuras y de temores; que no sea en alguno de esos lenguajes el nombre poderoso de un dios. Hablar es incurrir en tautologías. Esta epístola inútil y palabrera ya existe en uno de los treinta volúmenes de los cinco anaqueles de uno de los incontables hexágonos —y también su refutación. (Un número *n* de lenguajes posibles usa el mismo vocabulario; en algunos, el símbolo *biblioteca* admite la correcta definición *ubicuo y perdurable sistema de galerías hexagonales*, pero *biblioteca es pan o pirámide* o cualquier otra cosa, y las siete palabras que la definen tienen otro valor. Tú, que me lees, ¿estás seguro de entender mi lenguaje?)

La escritura metódica me distrae de la presente condición de los hombres. La certidumbre de que todo está escrito nos anula o nos afantasma. Yo conozco distritos en que los jóvenes se prosternan ante los libros y besan con barbarie las páginas, pero no saben descifrar una sola letra. Las epidemias, las discordias heréticas, las peregrinaciones que inevitablemente degeneran en bandolerismo, han diezmado la población. Creo haber mencionado los suicidios,

APENDICE

SOBRE LA OBRA DE JUAN CARLOS BERMÚDEZ



MEMORIA
MEMORIA

MEMORIA
A

DOB

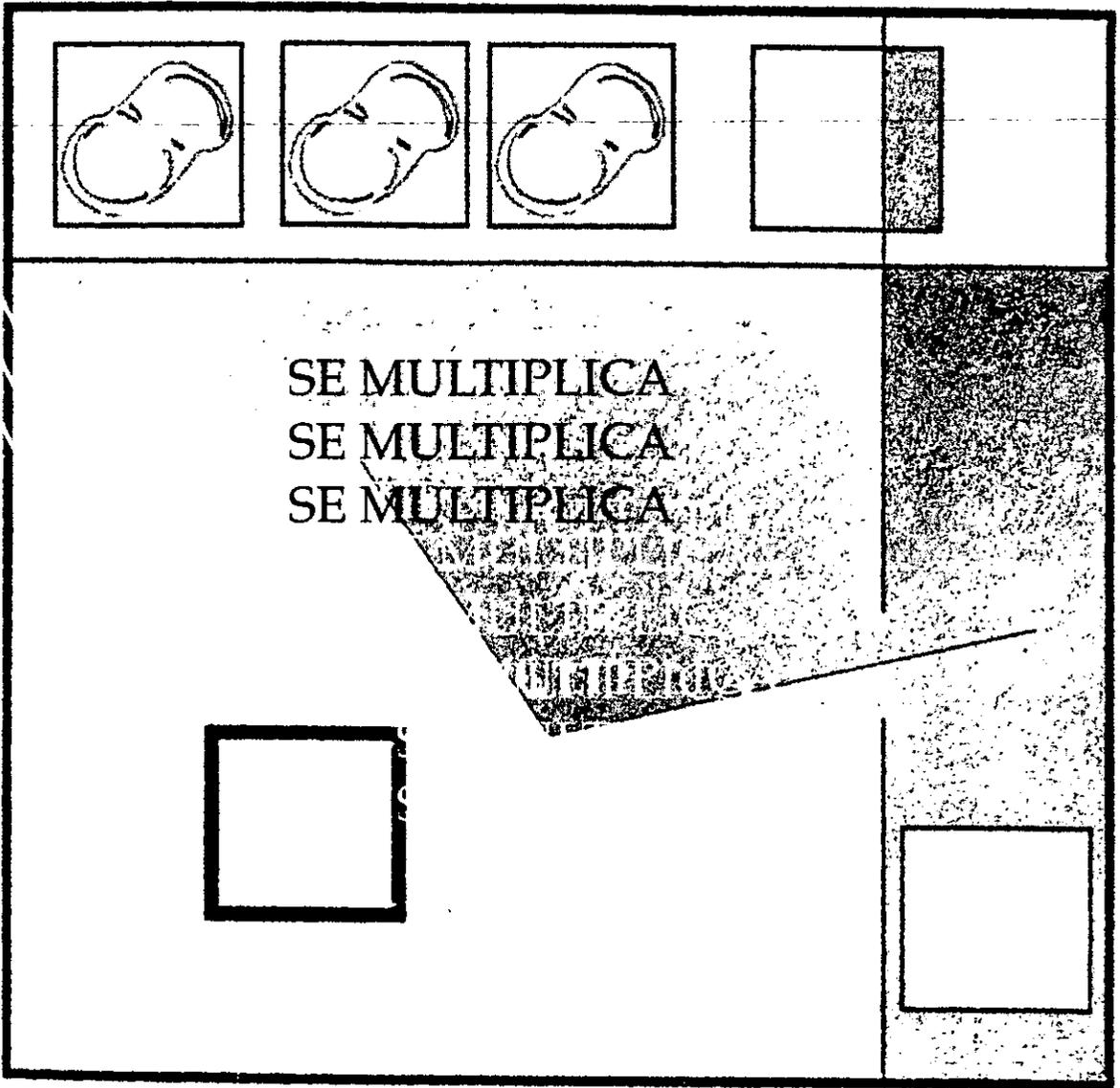
DOBLE CUERPO
DOBLE CUERPO

“El cuerpo es discontinuidad que nos define frente al continuo del mundo, contra la continuidad de la muerte. El gesto se materializa concretando una huella, dejando su trazo, presencia de la vida jugando entre la continuidad y la discontinuidad.”⁹³

La huella es el testimonio de la presencia de alguien y en el caso de la pintura este testimonio tiene carácter comunicativo, es la escritura sobre la materia, los trazos de un mensaje suspendido en el tiempo y que a su vez, en su recorrido sobre el espacio, encierran el movimiento. El punto es estático, marca un lugar, un impacto. La línea es recorrido que se puede materializar o no, se desliza con sus propios tiempos, muestra una ruta con sus direcciones, estrecha o amplia, libre o contenida, programada o azarosa, corta el espacio, crea laberintos, es susceptible a convertirse en contorno, separar exterior de interior, conformadora.⁹⁴

⁹³ Ver Pag. 84.

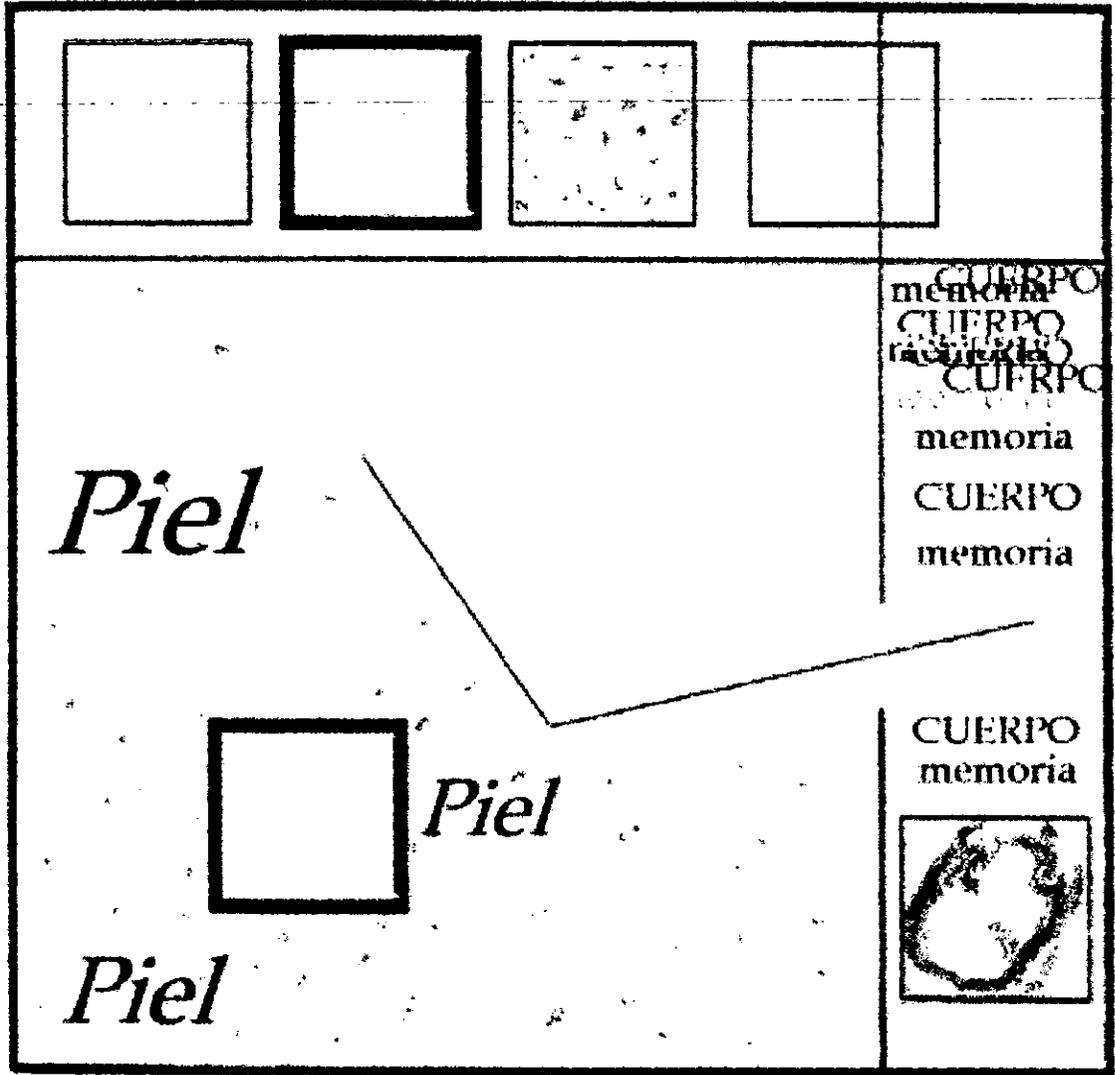
⁹⁴ Ver Pag. 88.



SE MULTIPLICA
SE MULTIPLICA
SE MULTIPLICA

“La interferencia es una imagen. Ella da a ver o a escuchar las zonas de sombra y de luz, de resplandor sonoro y de silencio. Las ciencias se interfieren múltiplemente: la epistemología balanceada entre el saber deslumbrante y las playas negras de la espalda. Después el libro de las claridades, faltará escribir, en medio del ruido, su complemento tenebroso: el artículo de la muerte.”⁹⁵

⁹⁵ Ver Pag. 14.

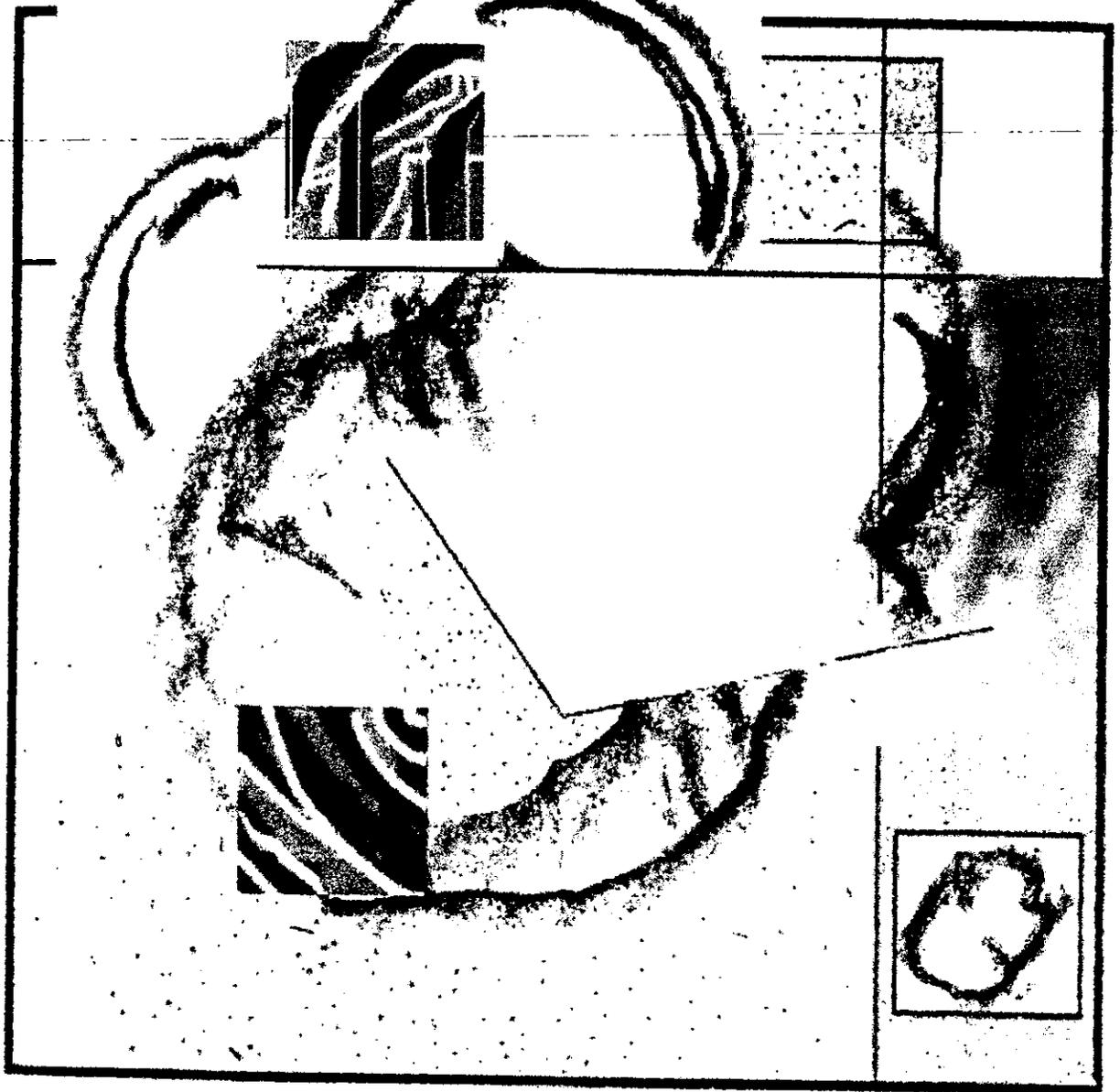


“En pintura, *pretensión de sentido y esfuerzo de lenguaje*⁹⁶ (entendido como búsqueda de interpretación), son actitudes que preceden y suceden: aquí hay algo, lo presento, me lo presentan. La pretensión de sentido antecede a la pintura, sin esta los trazos quedan solo como fragmentos sobre una superficie sin llegar a ser huella. La pintura debe sugerir un indicio, ese testimonio de una presencia, una designación, una dirección.”⁹⁷

⁹⁶ BARTIÉS, Roland. *Lo obvio y lo obtuso*. Editorial Paidós, Comunicación. Barcelona, 1986. Pag. 162.

⁹⁷ Ver Pag. 43.

EL CUERPO SE REPITE
Y EN SU REPETICIÓN
SIGNIFICA CUERPO

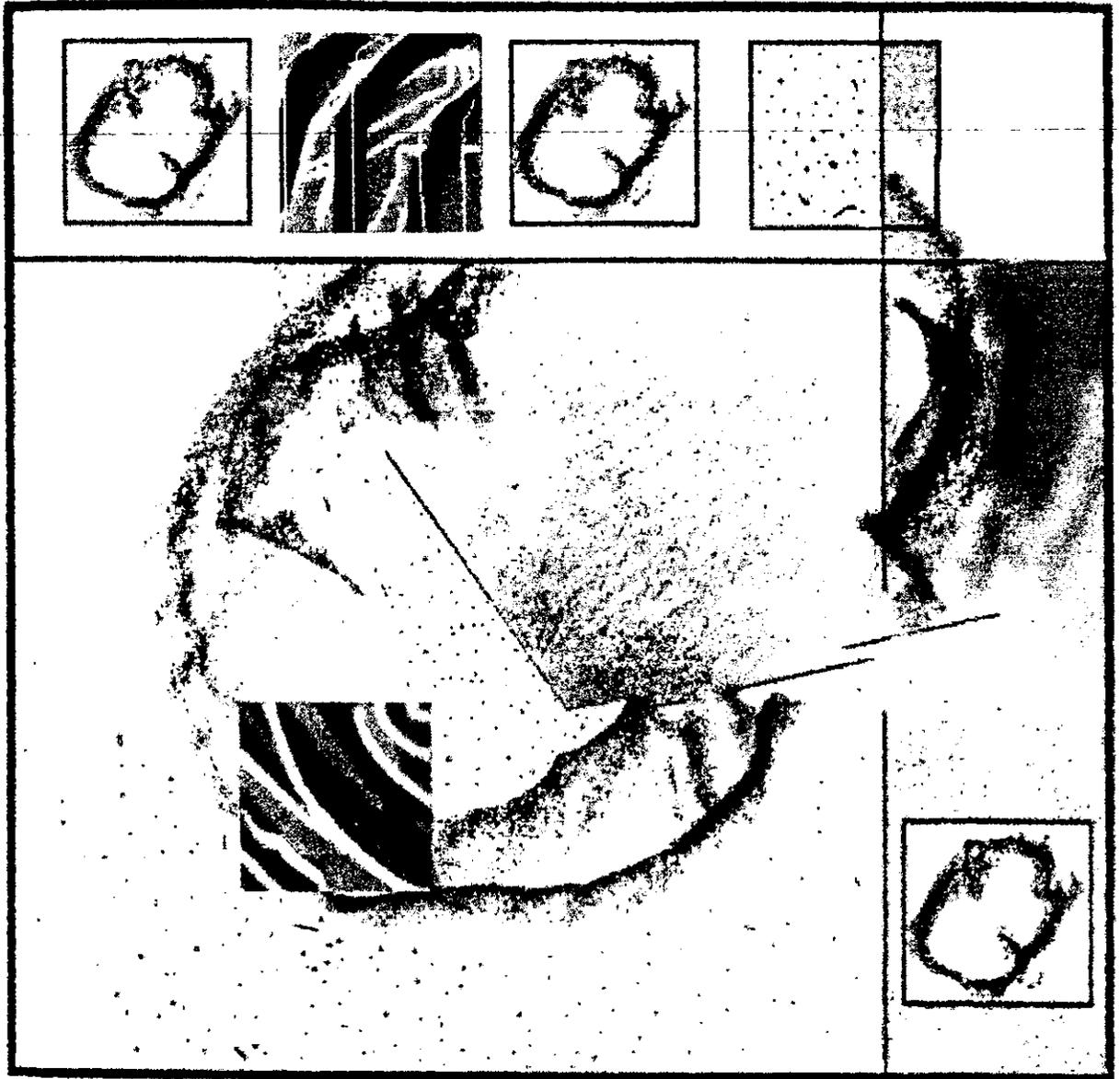


PIEL INVADE CUERPO
LA MEMORIA SE FIJA
PIEL INVADE CUERPO

“La máquina,... es un conjunto de “vecindad” entre términos heterogéneos independientes (la vecindad topológica es independiente de la distancia o de la contigüidad.”⁹⁸

⁹⁸ Ver Pag. 15.

**EL CUERPO SE REPITE
Y EN SU REPETICIÓN
SIGNIFICA CUERPO**



**PIEL INVADA CUERPO
LA MEMORIA SE FIJA
PIEL INVADA CUERPO**

“Cualquier punto de un rizoma puede ser conectado con otro cualquiera, y debe serlo. No es igual con respecto al árbol o a la raíz que fijan un punto, un orden [entendido como jerarquía]. El árbol lingüístico al modo de Chomsky aun comienza en un punto S y procede por dicotomía. En un rizoma, a la inversa, cada rasgo no se remite necesariamente a un rasgo lingüístico; eslabones semióticos de todas naturalezas están ahí conectados a modos de codificación muy distintos, eslabones biológicos, políticos, económicos, etc., poniendo en juego no solo regímenes de signos diferentes, sino también, estatutos de estados de cosas. *Las disposiciones colectivas de enunciación* funcionan, en efecto, directamente en las disposiciones maquinicas, y no es posible establecer una ruptura radical entre los regímenes de signos y sus objetos”.⁹⁹

⁹⁹ Ver Pág. 76.

LA BIBLIOTECA DE BABEL

cada año más frecuentes. Quizá me engañen la vejez y el temor, pero sospecho que la especie humana —la única— está por extinguirse y que la Biblioteca perdurará: iluminada, solitaria, infinita, perfectamente inmóvil, armada de volúmenes preciosos, inútil, incorruptible, secreta.

Acabo de escribir *infinita*. No he interpolado ese adjetivo por una costumbre retórica; digo que no es ilógico pensar que el mundo es infinito. Quienes lo juzgan limitado, postulan que en lugares remotos los corredores y escaleras y hexágonos pueden inconcebiblemente cesar —lo cual es absurdo. Quienes lo imaginan sin límites, olvidan que los tiene el número posible de libros. Yo me atrevo a insinuar esta solución del antiguo problema: *La Biblioteca es ilimitada y periódica*. Si un eterno viajero la atravesara en cualquier dirección, comprobaría al cabo de los siglos que los mismos volúmenes se replen en el mismo desorden (que, repetido, sería un orden: el Orden). Mi soledad se alegra con esa elegante esperanza.¹

1941, Mar del Plata.

¹ Letizia Álvarez de Toledo ha observado que la vasta Biblioteca es inútil; en rigor, bastaría *un solo volumen*, de formato común, impreso en cuerpo nueve o en cuerpo diez, que constara de un número infinito de hojas infinitamente delgadas. (Cavalieri a principios del siglo XVII, dijo que todo cuerpo sólido es la superposición de un número infinito de planos.) El manejo de ese *vademecum* sedoso no sería cómodo: cada hoja aparente se desdoblaría en otras análogas; la inconcebible hoja central no tendría revés.

BIBLIOGRAFIA.

BARTHES, Roland. *Lo obvio y lo obtuso*. Ediciones Paidós. España, 2 a. Edición 1992

BARTHES, Roland. *El grado cero de la escritura*. Editorial Siglo XXI. México 1973.

BAXANDALL, Michael. *Pintura y vida cotidiana en el renacimiento*. Editorial Gustavo Gili, colección comunicación visual. Barcelona, 1981.

BLUME, Editorial. *El gran libro del color*. Autores varios. Madrid, 1985.

CALABRESE, Omar. *La era neobarroca*. Ediciones Cátedra, Madrid, 1989.

COROMINAS, J. *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*. Editorial Franke. Berna, 1954 - 1970.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Rizoma. Introducción*. Pretextos, México, 1978.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil mesetas*. Pretextos. España, 1995.

DELEUZE, G., PARNET, C. *Diálogos*. Editorial Pretextos. México, 1980

ECO, Umberto. *Obra abierta*. Editorial Planeta. México, 1992.

ECO, Umberto. *Los límites de la interpretación*. Editorial Lumen. Barcelona 1992.

HABERMAS, Jürgen. *Teoría de la acción comunicativa. (Tomo I. Racionalidad de la acción y racionalización social)*. Editorial Taurus, España, 1987.

HESSE, Herman. *Narciso y Goldmundo*. Editorial Hermes - Sudamericana. México, 1979.

JAKOBSON, Roman. *Lingüística y poética*. Editorial Cátedra. Madrid, 1988.

KRISTEVA, Julia. *SEMIÓTICA I*. Ed. Fundamentos. Caracas 1981.

KUHN, Thomas S. *La estructura de las revoluciones científicas*. Breviarios, Fondo de cultura económica. México, 1983.

LEWITT, Sol. *Sentences on Conceptual Art* (1968), en *Art and Language*, vol. I, núm.1 (1969).

MARCHAN F., Simón. *Del arte objetual al arte de concepto (1969 - 1974)*. Ed. Akal, Madrid, 1994.

MEYER, U. *Conceptual art*. E. P. Dutton. N.Y., 1972.

PRIGOGINE, I. STENGERS, I. *La nueva alianza*. Alianza Editorial, Madrid, 1983.

RACIONERO, Luis. *Textos de estética taoísta*. Alianza. Madrid, 1983.

SAUSSURE, Ferdinand De. *Curso de lingüística general*. Editorial Losada. Barcelona, 1945.

SERRES, Michel. *Hermes I. La communication*. Editions Minuit, Paris, 1972.

UNESP. *Modernidade: vanguardias artísticas na américa latina*. Ana Maria Moraes Belluzzo, organizadora; colaboradores Aracy Amaral...[et al.]. - São Paulo. Memorial. 1990.

VATTIMO, G. ROVATTI, P. A. *El pensamiento débil*. Compilación, editorial Cátedra, Madrid, 1988.

VATTIMO, Gianni. *El fin de la modernidad, hermenéutica en la cultura posmoderna*. Editorial Planeta - Agostini. Barcelona, 1994.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

1. LA RACIONALIDAD CUESTIONADA.	1
2. ESTRATEGIA.	7
2.1. DECONSTRUCCIÓN.	8
2.2. PENSAMIENTO DÉBIL.	9
2.3. RIZOMA - PENSAMIENTO NÓMADA.	13
3. LA IDEA DE PARADIGMA Y LA POSIBILIDAD DE ESTABLECER “NUEVAS ALIANZAS”.	16
4. LA “NUEVA ALIANZA”.	22
5. AMÉRICA LATINA.	30

SEGUNDA PARTE 35

1. LA PINTÚRA COMO TEXTO: PINTURA Y LINGÜÍSTICA.	39
1.1 SENTIDO Y PINTURA.	43
1.2 MÁQUINA -TEXTO Y PINTURA.	47
2. LA PINTURA COMO TEXTO POÉTICO.	51
3. FACTOR ORDEN.	71
4. EL CUERPO.	83
5. LA MATERIA.	87
6. LO GRÁFICO.	88
7. EL COLOR.	89

CONCLUSIONES. 91

APENDICE

SOBRE LA OBRA DE JUAN CARLOS BERMÚDEZ	97
--	-----------

BIBLIOGRAFÍA.	111
----------------------	------------