



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MEXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO

IMAGEN-DESASTRE EN CINE, PINTURA Y VIDEO

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRO EN ARTES VISUALES

PRESENTA:
RODRIGO RAMÍREZ RODRÍGUEZ

TUTOR:
DR. LUIS JESÚS ARGUDIN ALCERRECA
(FAD)

MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR :

DRA. BLANCA GUTIERREZ GALINDO
(FAD)
DRA. SONIA RANGEL ESPINOSA
(XX)
DR. RAÚL ARTURO MIRANDA VIDEGARAY
(FAD)
MTRO. JOHN LUNDBERG
(FAD)

CIUDAD DE MÉXICO, FEBRERO 2021



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

AGRADECIMIENTOS

A Amanda que me recuerda siempre la alegría de la vivir, el cariño sincero y despreocupado y por ser el sol de los días. A Angie por lo posible, lo imposible y la pasión. A Cesar Echeverry por su tenaz crítica, su cariño y apoyo que me motivan siempre. A Sonia Rangel, por ser una guía fundamental en la creación de la Tesis y por su pensamiento desbordante que ha nutrido mis preocupaciones e intuiciones estéticas. A Blanca Gutiérrez por sus ideas, su investigación y sus clases que nutrieron la Tesis y por el apoyo en el proceso. A Luis Argudín por la confianza y apoyo y su insistencia en la pintura. Al grupo Intensidades de Lectura que en un pensamiento compartido me dieron posibilidades múltiples en medio de la dificultad. A Amparo Ramírez, por realizar lo imposible. A Carmen, madre y ejemplo, por su temperamento intempestivo, por no ajustarse a la norma. A Lucas, que me ha acompañado a pesar de la distancia.

ÍNDICE

Introducción p. 5

1. Capítulo I. El espectáculo y la imagen como violencia .

Lo político en el Arte

- 1.1. La sociedad del espectáculo y la *nuda vida* p. 21
- 1.2. Imagen espectacular p. 27
 - 1.2.1. Andy Warhol p. 28
- 1.3. Anacronismo de las imágenes, re-pensar el discurso histórico del Arte p. 32
 - 1.3.1. Farocki p. 36
 - 1.3.2. Akram Zaatari, el documento o la imagen del devenir niño, devenir minoritaria de la imagen p. 38
- 1.4. La irrepresentabilidad de la tragedia, la imagen que arde p. 40

2. Capítulo II. De lo molar a lo molecular. Lo poético y lo político.

La potencia de lo poético como acto político. Lo micropolítico y los afectos.

- 2.1 El acto poético como la pérdida del lenguaje o el suicidio del sujeto p. 44
- 2.2 Del infundamento a lo rizomático o el plano de inmanencia, la pérdida del origen, la distribución del caos. p. 47
- 2.3. Sobre cómo hacerse un cuerpo sin órganos y el acto de creación-..... p. 55
- 2.4. El absurdo, la tragedia , la violencia arcaica p. 60
 - 2.4.1. La pérdida del mito, lo arcaico y lo absurdo en la obra de Cy Twombly p. 61
 - 2.4.2. William De Kooning, lo arcaico y la sensación p. 63

2.5. La noche, la imagen, la experiencia háptica de los cuerpos.....	p. 65
2.5.1. Lenz de Grandreix	p. 66
2.6. La muerte y arte, la ausencia, la fascinación, imagen inmóvil, imagen metamórfica	p. 68
2.7. El nacimiento del arte, el arte o como fundar un mundo	p. 70
2.8. El fin del mundo	p. 73
2.9. El desastre, el afuera	p. 75

3. Capítulo III. De la catástrofe al desastre en pintura y cine.

3.1. La imagen ausente en la pintura	p. 78
3.2. La pintura catástrofe, pintura y desastre	p. 79
3.3. Estética de la sensación	p. 80
3.3.1. La imagen-materia, la superficie, el problema del sentido en la pintura. Pintura encarnada.	p. 82
3.3.2. Francis Bacon	p. 83
3.4. Lo poético y el desastre en la pintura	p. 87
3.4.1. El desastre, la imagen indiferenciable, la fascinación y lo rizomático en Gerhard Richter	p. 89
3.4.2. El espacio y el desastre en la pintura	p. 94
3.5. La imagen-tiempo, el cine y la relación con el desastre.....	p. 96
3.5.1. Imagen-desastre, montaje	p. 98
3.5.2. Las relaciones entre la pintura-catástrofe, el cine como imagen-tiempo	p. 100
3.6. La sensación, la posibilidad del cuerpo sin órganos en el cine..	p. 102
3.6.1. Marguerite Duras	p. 104

Conclusiones	p. 107
---------------------------	--------

Bibliografía	p. 110
---------------------------	--------

INTRODUCCIÓN

Mi trabajo en sí no intenta ser un medio académico ni un libro de filosofía, sólo es un ejercicio de pensamiento que me ayudó a esclarecer ciertas ideas que me sirven para elaborar otras ideas en pintura o video. Aunque la escritura en torno al arte no sea arte, me parece que un ejercicio de alejamiento en torno de la propia producción plástica o visual es necesaria para encontrar líneas de fuga o alejarse de los modos habituales de hacer en la propia producción.

Esta Tesis es una especie de divagación o derivación de conexiones entre cine pintura y filosofía, conexiones múltiples que giran en torno a experiencias que no son fácilmente traducibles por el lenguaje comunicativo y que apelan a afectos y perceptos en relación a temas como la pérdida, la ausencia, o la futilidad, así como la posibilidad de multiplicidad que surge de esta ausencia.

Tener la certeza de la incertidumbre pero asumir este sinsentido como posibilidad genera la experiencia poética de la realidad. La tarea de construir esta poética es un movimiento activo, nómada, que es necesario para intentar alejarse del cliché y de las figuras autoritarias del capitalismo. Es fundamental tratar de replantear la tarea del arte en el contexto de una sociedad de control y en una sociedad del espectáculo. Las nuevas formas de totalitarismo son producidas en esta sociedad espectacular que delimitan la manera en que se generan afectos y se produce la realidad. Es arte en este sentido tiene la posibilidad de abrir la experiencia a afectos no condicionados por esta producción .

El ejercicio de escritura y de reflexión en torno a los aspectos de mi producción artística no pretende ser una explicación ni una impostación de conceptos ajenos a mis preocupaciones. Mi trabajo tampoco es la ilustración de dichos conceptos.

La filosofía me ha servido como detonador, al igual que el cine y la literatura para generar ideas en pintura. Una idea en pintura puede contener un cierto *Pathos* o una preocupación estética similar en una disciplina a otra, pero la idea es totalmente diferente o trabaja a partir de mecanismos muy distintos. Desde mi perspectiva, a menudo lo que sucede entre arte del mundo contemporáneo y la filosofía es que este arte suele ilustrar un concepto. La mimesis o la ilustración se

queda a un nivel de comunicación de una información, el concepto queda reducido a una didáctica de transmisión de información a partir de una calcomanía o una transcripción empobrecida, ya que no elabora una experiencia o una idea desde sus propios medios para hablar, no accede a ese terreno de indeterminación al que el lenguaje todavía es inaccesible.

Schelling llama a esa experiencia de indeterminación como lo real. En ese sentido dice que el arte está más cerca de lo real, de la experiencia incommunicable en la que todavía no existe un sujeto o una cultura para nombrarla¹. El arte en ese sentido porta de manera latente el fondo de mundo que Heidegger denomina Tierra² y Schelling denomina Ansia o infundamento.

De este desierto brotan las multiplicidades según Deleuze y Guattari.³ Tampoco en Schelling esta Ansia es el vacío, o la carencia, o la nada. Es una potencia o la potencia generadora de todo lo real.

Se puede elaborar una tesis o un análisis de la obra desde múltiples perspectivas. En el mejor de los casos una obra es una obra de arte, pero en cualquier proceso la aproximación a esta puede ser desde diferentes ángulos. La teoría o el análisis formal, la Historia del Arte, el análisis cultural, antropológico o sociológico hablan desde sus campos de conocimiento, elaboran juegos en el lenguaje, estructuras que podríamos denominar como calcos porque no potencian lo indeterminado que existe en el Arte. Lo extraen de su indeterminación para acordonarlo en campos de conocimiento concreto, estructuras molares taxonómicas y axiomáticas, cronológicas o culturales para intentar entender su complejidad. La escritura sobre arte o la elaboración de ideas en torno al arte, tiene la posibilidad de generar conceptos o hacer que la obra en cierto sentido vuelva a nosotros a partir de la construcción que podemos hacer a partir del pensamiento.

La filosofía de Schelling o de Deleuze y Guattari, elabora una producción de conceptos que dialoga con el arte de manera paralela y no correspondiente.

Dice Schelling que la experiencia de la obra dista mucho de una reflexión en torno a ella, alguien que ve una obra y tiene fuerte impresión, no necesariamente ha

¹ Schelling Friedrich, *Filosofía del Arte*, Tecnos, España 1999

² Heidegger Martin, *Arte y Poesía*, FCE, México, 1988

³ Deleuze Guilles, *Mil mesetas*, Pretextos, Valencia, 2004

llevado a cabo una producción propia de la experiencia para tarar de elaborar ideas en torno a ella. Ya que el arte es lo real y la filosofía es lo ideal.

Cualquiera reconoce que en el concepto de filosofía del arte se une algo contradictorio. El arte es lo real, lo objetivo; la filosofía lo ideal, lo subjetivo. Por tanto, ya se podría determinar de antemano la misión de la filosofía del arte así: *representar en lo ideal lo real que está en el arte...* lo ideal en general = construir, también debe ser la filosofía del arte = construcción del arte...⁴

Es decir, que la filosofía del arte necesariamente es una reconstrucción del arte. Esta sería tal vez la única manera en que las ideas no estarían hipostasiando una verdad como calco sobre la experiencia de lo real que puede existir en el arte. Ni reduciendo su indeterminación a mera información para su fácil comunicación y su fácil entendimiento.

En una conferencia⁵ sobre el acto de creación Deleuze habla de la producción del arte como acto de resistencia. Comenta que el arte nada tiene que ver con la comunicación. Ya que la comunicación es la reproducción de una consigna, una instrucción que generalmente es transmitida como una orden a seguir y que aunque no se comprenda hay que hacer como si se entendiese la instrucción. A propósito de Foucault y de Burroughs Deleuze habla de las nuevas sociedades de control que ya no necesitan de campos disciplinares (la escuela, la cárcel etc.) para ejercer la dominación sino que están introyectados ya incluso en el propio individuo. Es decir, el arte es en ese sentido una posibilidad de enunciación de aquello que no es comunicable, y genera un acto de resistencia al control que ejerce el poder a partir de la comunicación.

Si hablamos de la filosofía del arte como una reconstrucción del arte tendríamos que imaginarla como una actividad o como un proceso activo que reinaugura una y otra vez la obra de arte y la pone en operación.

⁴ Schelling Friederich, *Filosofía del Arte*, Tecnos, España 1999 , p.51

⁵ Video consultado el 20 de diciembre del 2020

<https://www.youtube.com/watch?v=dXOzcexu7Ks&t=1826s>

Por otro lado, es muy común y habitual escuchar dentro del terreno del arte visual que la escritura y específicamente la filosofía no tiene que ver con este tipo de arte. Desde mi perspectiva, hay una especie de fenómeno narcisista al no intentar pensar lo que se está haciendo. Los últimos libros de pintura o las exposiciones generan su curaduría y su lectura del arte a partir de otras disciplinas, o incluso desde perspectivas sociales o con visión de género o raza. Este tipo de análisis de las obras de los artistas, por ejemplo, es otro tipo de racismo, exotista, que establece su dominio a partir de introyectar la inclusión, dentro de los procesos de clasificación ya pre codificados por la máquina del estado y el capitalismo.

Es por esta razón que la filosofía aporta un elemento clave para poder leer el arte, porque intenta develar ontológicamente, el ser del arte. Es decir, pensar el arte desde lo indeterminado, desde sus multiplicidades. Y específicamente la filosofía que me interesa, por ejemplo en Deleuze y Guattari se trata de derivar y generar multiplicidad de conexiones heterogéneas y en cierto sentido no obedecer su pensamiento.

Por esta razón en *Qué es la Filosofía* Deleuze y Guattari elaboran la diferencia entre Concepto, Percepto y Afecto. Dicen que el arte trabaja principalmente con perceptos y afectos, y precisamente habría una conexión con lo real de Schelling.

Los perceptos ya no son percepciones, son independientes de un estado de quienes los experimentan; los afectos ya no son sentimientos o afecciones, desbordan la fuerza de aquellos que pasan por ellos. Las sensaciones, perceptos y afectos son *seres* que valen por sí mismos y exceden cualquier vivencia. Están en la ausencia del hombre, cabe decir, porque el hombre, tal como ha sido cogido por la piedra, sobre el lienzo o a lo largo de palabras, es él mismo un compuesto de perceptos y de afectos. La obra de arte es un ser de sensación, y nada más: existe en sí.⁶

⁶ Guattari Félix Deleuze Gilles, *¿Qué es la filosofía?*, Anagrama, Barcelona 1997, p. 164

Desde esta perspectiva es que siempre me ha interesado la filosofía como un mecanismo de pensamiento para leer el arte y tratar de pensar mi propio trabajo. No pretendo hacer filosofía, sólo servirme de ciertos conceptos para intentar pensar mi propio trabajo y el de otros, quizá derivar, para jugar un poco en torno a posibilidades que me interesan. Construir un texto que sea una herramienta de pensamiento que me sirva para mi propio trabajo.

Lo que llamaría Francis Bacon Imaginación técnica⁷ es precisamente la experiencia táctil o el hecho pictórico que se construye a partir de la superficie de la tela. Imaginar-pintura es diferente a imaginar-cine. Hay conexiones si, no estoy hablando de disciplinas, sino de superficies, de elementos en el campo de lo real, como una tela, el color, el óleo, la luz, el tiempo. En el campo de la filosofía pueden ser las palabras, los conceptos, el lenguaje.

Ante la absoluta afirmación de lo mismo, en la extenuante producción de imágenes , la experiencia artística, convertida en un bien cultural, enfrenta la posibilidad de disolución en el espectáculo.

Los conceptos de desastre y de catástrofe que empleo para hablar de pintura son retomados de la filosofía de Gilles Deleuze y Maurice Blanchot. El concepto imagen-desastre es elaborado por la filósofa Sonia Rangel. En ambos conceptos que se exponen en la tesis, pintura-catástrofe, imagen-desastre se desarrolla la posibilidad del arte, específicamente en este trabajo desde la pintura video y el cine, para dar cuenta de aquello que no está todavía en la cultura o en el lenguaje. Se propone en este sentido, que el arte puede generar una experiencia violenta en el individuo que en cierto grado puede desorganizarlo, darle la posibilidad de trazar líneas de fuga, o materializar aquello de lo que no podemos todavía tener lenguaje.

En el principio de la tesis se plantea el papel dominante del espectáculo como un productor de realidad. Se analiza de qué manera el capitalismo y el orden jerárquico y estructurante del estado y del poder generan modos de hacer y de

⁷ Entrevista de Marguerite Duras a Francis Bacon tomada de internet el 10 de Diciembre del 2020: <https://jaquealarte.com/rescates-marguerite-duras-entrevista-a-francis-bacon/>

pensar a partir del lenguaje y que se expresan en la represión del individuo, constituyéndolo como sujeto y la consecuente edipización y construcción del Yo. Se plantea la posibilidad revolucionaria del arte desde la producción deseante que elaboran Deleuze y Guattari y la posible construcción de un cuerpo sin órganos. Se analiza la manera en que Deleuze, Blanchot, Didi Huberman y Quignard, cada uno por su cuenta, piensan al arte y toman ideas de él para generar conceptos. Se retoman algunas ideas de estos filósofos que tienen cierta relación y se elaboran las relaciones. La finalidad de esta tesis radica en intentar pensar algunos artistas y al mismo tiempo trabajar paralelamente conceptos desarrollados por estos filósofos, ya bien por el hecho de que dichos filósofos elaboraron conceptos a partir del arte o bien porque elaboramos un análisis del trabajo de algunos artistas a partir de sus propios medios, ya sean plásticos, o visuales y auditivos. Dar cuenta de lo que el arte aporta a la filosofía y al pensamiento y a su vez, hablar de lo que algunos artistas retoman de la filosofía.

En la tesis se desarrolla un tránsito de lo molar a lo molecular, de lo macropolítico a lo micropolítico, a los afectos, y se propone la potencia de ellos como una experiencia que puede acercarnos a lo más radical o trazar líneas de fuga de la producción estructurante y edípica del capital.

Como ya comenté anteriormente trabajar una idea pictórica dista mucho de pensar esta idea con palabras o escritura, son operaciones totalmente diferentes, no son correspondientes y escribir en torno a esta experiencia siempre es una construcción o una reconstrucción. Siempre hay algo que se pierde al momento de traducir. La traducción en este sentido también es una reconstrucción. Dentro de mi producción plástica y visual este elemento es muy importante porque me interesa sobre todo esta fisura, esta imposibilidad, esta no-correspondencia entre elementos. Mi trabajo parte de sensaciones corporales, estados físicos y anímicos muy específicos que trato de elaborar plástica y visualmente. Pero en muchas ocasiones estas experiencias son estados de afectación que se generan a partir de leer poesía, filosofía literatura o escuchar música o incluso ver una película.

También estas sensaciones son estados corporales que me he dado cuenta tienen que ver mucho con memorias o recuerdos, experiencias de mi vida cotidiana.

Me parece fascinante cuando encuentro obras o artistas que detonan en mí sensaciones que conectan con mi experiencia del mundo, con la experiencia vital de aquello que puedo ver o leer y tiene conexión con aquello que aun no puedo nombrar ni distinguir con claridad de mi experiencia personal. Me interesa este mundo de sensación que incluso experimento en los sueños porque es ahí donde me siento más vivo, donde puedo darme cuenta que hay una fisura de la construcción del yo que me encierra en lo ya conocido y me he dado cuenta que tiene que ver más con las figuras despóticas y autoritarias de mi mismo y de la construcción social y familiar. La filosofía y el arte que me interesan son también experiencias que me regresan a estos momentos vitales que aun no puedo nombrar. Desde mi perspectiva las preocupaciones y las experiencias humanas son siempre las mismas, los temas se repiten desde el principio de los tiempos. Lo que me interesa es cuando un artista puede revivir estas experiencias desde su singularidad y con la potencia de poder volverlas a traer con la misma vitalidad con que se vive.

Cómo decía, lo que me interesa es esa fisura que hay entre cada vivencia o experiencia. Una obra en cine, literatura o una reflexión filosófica no son para mí más que detonantes que incitan a producir o que me devuelven a estados vitales que me hacen percibir la realidad con mayor intensidad. Y las fisuras que encuentro al momento de traducir dichas experiencias precisamente detonan la producción y el deseo de hacer porque me doy cuenta de que esos vacíos son en sí mismos el aspecto indeterminado de la experiencia del mundo.

Por lo tanto, esta tesis no es más que un compendio de las obras y los ejercicios de pensamiento de filósofos con que me sirvo para potenciar mi trabajo y que me dan posibilidades para pensar sanaciones y traerlas al terreno del lenguaje. Dentro de un terreno académico fue la mejor manera que pude encontrar para detonar mi deseo, para elaborar conexiones y pensar mi trabajo en conjunto con otros. Por supuesto no creo en la originalidad ni creo que las ideas sean ideas propias, pero me interesa a partir de las experiencias y las obras filtrar aquellas que me generan

una mayor violencia, una mayor afectación y que potencian lo que creo escapa con mayor ímpetu a la dominación, al saber y a la codificación del espectáculo. Lo que más me interesa en relación a la filosofía en mi trabajo es el concepto de desastre que elabora Blanchot pero que en sí mismo no es un sólo un concepto.

Dentro de mi trabajo me interesa la posibilidad del arte de generar un proceso que esté vinculado con este concepto , o la manera en que se puede producir de una manera que desde mi perspectiva tiene un vínculo bastante ligado a este concepto, aquello que escapa a nuestras consideraciones y racionalidades pero que está íntimamente ligado a un tipo de producción que sería también anti-producción. Mis preocupaciones están en relación a la experiencia que nos desplaza a aquello que aún no podemos nombrar o asir con seguridad.

El impulso que genera esta manera de trabajar es muy importante en la producción de cada una de las pinturas que intento realizar pero también me afecta o me interesa dejarme ser afectado por este desastre, vagabundeo o errancia, tanto en el proceso, como en el momento previo a pintar, en las decisiones que se toman al momento de pensar o no en una serie. Me interesa la inseguridad o la incertidumbre que genera el no tener claro que voy a pintar.

Mi preocupación fundamental radica en continuar de manera extenuante y obsesiva un modo de hacer que me permita no preocuparme por adquirir ningún sistema o patrón. Si es que surge un tipo de patrón es simplemente por la necesidad de generar un cuerpo-pintura cada vez más complejo, que no me permita descifrarlo o convertirlo en un saber o una práctica asimilada.

Es por ello que me interesa tanto la idea de rizoma y de Cuerpo sin Órganos de Deleuze y Guattari, porque a partir de este puedo pensar mi proceso sin sentir que debería asirme a algún modelo de producción estructurante o definido. En mi proceso como pintor siempre he tenido comentarios de artistas o profesores en relación a mi proceso como si este fuese caótico o estuviese lleno de referentes. Esto me parece absurdo porque no hay pintura o arte que carezca de referentes, y en mi caso he decidido asimilarlo como un mecanismo desestructurante. Es decir, que me interesa generar a partir de la multiplicidad un proceso en el que pueda

acercarme a la experiencia de aquello que no entiendo. Esta misma experiencia me ha abierto la posibilidad de generar textos e incluso pensar en obras en las que trabajo actualmente, que no tienen sólo una salida posible. No necesariamente dentro de lo multidisciplinar, sino de lo transdisciplinar. No me interesa decir que la pintura es pintura o el cine, me gusta imaginar un tipo de producción artística y que no tenga más que medios matéricos donde se pueda materializar.



Rodrigo Ramírez, *Espacio Vacío I*, 2020

La relación con la pintura puede convertirse en un mecanismo para encontrar imágenes que nos remitan a la ilustración (si se trata de la figuración) o a la decoración (en el caso de la abstracción). La decoración y la ilustración son clichés que forman parte de la cultura y que pueden o no ser parte del proyecto de un pintor, no desdeño la cultura, me parece que es parte del lenguaje. No puedo dejar de lado que existen referentes en mi trabajo. Sin embargo, me parece siempre importante tratar de imaginar que el arte es capaz de generar una posibilidad de desmesura que desborde el lenguaje o que lo conmocione. Por ello mi interés en torno al arte es siempre tener la sensación de incertidumbre. Justo en donde la sensación de inseguridad me dirige es donde mi producción intenta acercarse.



Rodrigo Ramírez, *La imagen ausente XII*, 2019

No creo en la originalidad, así como tampoco creo en la idea de autor ni de identidad. Si el trabajo de los artistas que me interesan es particular, es en la medida en que se han dejado afectar por experiencias del mundo y las vuelven una máquina para generar sensaciones. Bacon Duras o Blanchot no están hablando desde una voz propia, interior, es más bien una voz que se deja ser afectada y genera un tipo de afectación.

En este sentido mi trabajo se deja ser afectado por diferentes aspectos de mi percepción o de mi vida cotidiana, o de mis intereses. No hay un concepto regulador, ni un intento por ilustrar el concepto de desastre. Sino una coincidencia de afectos de aquello que quiero yo hacer o intento hacer.

Es en ese sentido que tomo lo que me interesa, de todo a lo que mi instinto me lleva o la experiencia que tengo en relación a una experiencia me afecta, desde imágenes que parten del cine como de la historia de la pintura como de estructuras que piensan el espacio pictórico. En realidad yo pienso más mis pinturas o los escritos y videos que estoy comenzando a hacer como pequeños ensayos en los que puedo utilizar tanto imágenes como pintura como texto y en lo actual incluso video y performance. En los videos que estoy desarrollando no importa la diferencia entre video, registro de un performance o ensayo visual. Creo que lo que me he dado cuenta es que gran parte de mi creatividad y de mi producción se ha visto truncada por tratar de definir para otros y para mi mismo aquello que estoy haciendo. Y es un asunto institucional de becas, estudios y resultados. Pero creo que estas definiciones deberían hacerse después, mucho después, incluso no deberían ser más que reflexiones aventuradas como ejercicios no explicativos sino más bien ejercicios de pensamiento y escritura productiva, no definitoria.

Mis pinturas se han ido modificando muy drásticamente. La constante que he encontrado es que me interesa el hecho de tapar y velar cosas, ya sean palabras, imágenes o materia. La experiencia o la sensación de incertidumbre que me genera hacer una mancha grande con un objeto que no controlo sobre una superficie me parece sumamente placentero. Llevo a cabo accidentes que me llevan por un momento a experiencias incontroladas para dejar de ver las

imágenes que tanto me molestan. Es en ciertas ocasiones un ejercicio performático en el que trato de generar a partir de imágenes la sensación del hecho o la vivencia que me afecta. En ocasiones trabajo con la imagen para crear algún tipo de collage, otras para confrontarla con una experiencia matérica, en otras ocasiones para trabajar con la ambigüedad en tanto que apenas aparece la imagen y se desdibuja. Lo que me interesa sobre todo de este proceso que sucede principalmente por un tipo de acumulación o superposición es generar la sensación de la pérdida, de aquello que en la pintura estuvo pero que ya no está.

Los temas que me interesan en mi producción van desde la sensación de pérdida o ausencia como de desamor o la idea de intraducibilidad, me interesa todo aquello que se pierde o los huecos que hay al momento de intentar traducir una experiencia a una imagen y después a un soporte o de un escrito o un texto a un soporte. Por esta razón me interesa la literatura y la filosofía o el cine. Por ejemplo en el cine hay un espacio que se pierde que viene del guión o de una narración para después convertirse en cine, después hay otra experiencia más de pérdida al momento de ver la película, ya sea por la situación corporal, por el estado de ánimo, en cada momento hay algo que se pierde, que no está, que falta, pero esa experiencia de la falta para mí es positiva, porque como dice Deleuze, el vacío está lleno de multiplicidades.

Uno de los proyectos que realizo actualmente consiste en hacer una serie de pinturas, y pinturas –texto, que re interpreten algunas imágenes en las que están representadas escenas eróticas tanto de Pompeya, como de otras manifestaciones posteriores de las mismas escenas del Renacimiento o Barroco y relacionarlas con las imágenes de la pornografía e imágenes violentas de la cultura mediática.

En la mayoría de las pinturas el proceso consiste en tapar y quitar las imágenes por medio del transfer o de cubrir las imágenes ya sea pintadas o pegadas, dejando sólo fragmentos o elaborando capas de pintura que se acumulen una sobre otra.



Rodrigo Ramírez, *Sin título*, 2021

Este proceso está vinculado con la noción de lo imposible, la imposibilidad de representar y es un intento por vaciar la imagen para dejar sólo la superficie matérica, la cualidad táctil de la imagen . Por otro lado es un intento fallido o absurdo de intentar comunicar dichas experiencias. La necesidad de nombrar o enunciar algo que por su carácter ilimitado, violento o trágico, nos lleva a la conciencia de la discontinuidad, a la experiencia de la falta, la ausencia y que en ese vacío nos deja en la expectación, o la fascinación. La fascinación es “... la relación que mantiene la mirada-relación neutra e impersonal – con la profundidad sin mirada y sin contorno, la ausencia que se ve porque ciega”⁸ Los frescos de Pompeya me sugieren un tiempo arcaico, sugieren también la experiencia de la

⁸ 1 Blanchot Maurice, *El espacio literario*. Paidós, Buenos Aires, 1992 , p.26

pérdida, de la violencia del olvido, de un momento que se pierde en un tiempo pre-mundano y el deseo que aparece a través de cuerpos que se extinguen, a partir de los colores que se mezclan, se fragmentan y se vuelcan uno sobre otro.

A su vez, me interesa la relación que existe entre la imagen y el texto. Pintar textos o imprimirlos. La relación entre escritura e imagen que existe en el cine pero llevado a

una experiencia plástica.

Me interesa lo real de las imágenes en un sentido puramente plástico. La violencia que ejerce *lo real* en tanto que imagen abierta o imposible, en contraste con la imagen del espectáculo, imagen pornográfica⁹ y directa que está develada y que es fácil de comunicar y evidenciarse. En ese mismo sentido, quiero denotar el vínculo y la relación del erotismo, el amor, la crueldad, lo trágico y la angustia con lo indescifrable o lo indecible.

El proceso es parte fundamental del proyecto. Anteriormente llevé a cabo otro que culminó en una exposición titulada “La imagen ausente”. Ese proyecto consistía en trabajar a partir de imágenes que eran tomadas de vivencias propias o de eventos históricos relacionados con eventos trágicos. La tarea consistía en tratar de pintar a partir de la contradicción que implica el hecho de saber que cualquier aproximación a la tragedia a partir del arte y en específico de la pintura implica una relación también con el espectáculo. Me interesaba decir algo en relación a la tragedia, a la violencia que implica vivir en el mundo y en específico en un contexto actual en México. Pero la inquietud principal venía de tratar de entender la manera en que el espectáculo y la cultura mediática absorben esos problemas para introducirlos también al espectáculo. El proceso de pintar implicaba poner imágenes y taparlas con pintura, una y otra vez, en una actividad absurda e

⁹ Aquí se utiliza el concepto de imagen pornográfica que desarrolla Baudrillard en relación a la cultura “Que todo sea producido, que todo se lea, que todo suceda en lo real, en lo visible y en la cifra de la eficacia, que todo se transcriba [38] en relaciones de fuerza, en sistemas de conceptos o en energía computable, que todo sea dicho, acumulado, repertoriado, enumerado: así es el sexo en lo porno, y ése es más ampliamente el propósito de nuestra cultura, cuya obscenidad es su condición natural: cultura del mostrador, de la demostración, de la monstruosidad productiva.” (Baudrillard Jean, De la seducción, Ediciones Cátedra, Madrid 1981, p.35)

incesante que en cierta medida carecía de sentido. Capa sobre capa, las pinturas me van develando una materialidad que se vuelve casi matérica u objetual.

Me preocupa la manera en que una imagen nos aleja de la experiencia del mundo. Cuando tomamos o vemos una imagen y la capturamos en un objeto que puede ser la fotografía, una parte importante de nosotros asume que hemos capturado una experiencia, que tenemos la noción del acontecimiento. En relación a la tragedia, creemos que tenemos, a partir de la noticia, una idea del hecho. Pero vivimos en medio de una saturación tan grande de imágenes y de estímulos, que nuestra experiencia del mundo se ha volcado en la experiencia esquizofrénica de la inmensa acumulación del espectáculo.

Me interesa la posibilidad de la pintura para aproximarse a dar la sensación de una experiencia o a la sensación de un acontecimiento. En ese sentido, me llama la atención el carácter mudo e intraducible de la pintura y los límites que tiene en relación a la posibilidad de enunciar o comunicar algo en un mundo saturado por imágenes. Una sensación es incomunicable, una pintura que no intenta ilustrar, también lo es. La relación con la poesía en este proyecto parte del mismo interés, es encontrar los huecos en los que no existe la traducción pero que al mismo tiempo se tocan en una continuidad que no puede develarse.

Esta combinación de imagen-pintura- texto, por lo tanto, pretende enunciar los lugares límite o las fronteras en que las tres se intentan acercar o se tocan en la búsqueda de acercarse a una experiencia poética o en relación al erotismo. En qué

momento un texto puede ser una imagen? O qué hay de inaprensible y qué se escapa en el momento de traducir o interpretar un acontecimiento, un hecho trágico, la violencia del amor, el erotismo y la muerte.

Como dice Quignard o Blanchot, pintar a partir de la idea de la fascinación implica intentar acercarse a algo que ya no está¹⁰, es tratar de aprehender la ausencia de una imagen o un acontecimiento. Las pinturas de este proyecto intentan acercarse a la violencia con la que surge o desaparece un instante o una experiencia.

¹⁰ Blanchot Maurice, *El espacio literario*. Paidós, Buenos Aires, 1992, p.27

En algunas pinturas trabajo con la materia de un modo expresionista, pero en algunas ya no hay mas que materialidad que a partir de la saturación se vuelve casi objetual, esta objetualidad orgánica la relaciono con elementos del minimalismo, o con las mismas imágenes o los escritos, me interesa la sensación que se genera al confrontar algo que se puede definir con lo orgánico e informe. Esta conjunción generan para mí lo que es intentar tener una imagen concreta del mundo o de una experiencia.

1. CAPÍTULO I. El espectáculo y la imagen como violencia . Lo político en el Arte.

1.1. La sociedad del espectáculo y la *nuda vida*

En el contexto de la inmensa producción de imágenes que se generan en la actualidad, el contenido mediático y espectáculo, el arte adquiere una dimensión desdibujada, pareciera un excedente innecesario, obsoleto o incluso se confunde con el espectáculo mismo.

Este concepto de espectáculo Guy Debord lo elaboró a partir de teorías marxistas y lo desarrolló en torno a la creación de entretenimiento e imágenes en el capitalismo de la postguerra.¹¹

La sociedad del espectáculo ha asimilado el absurdo del arte, el arte Dada que como una figura desdibujada y extraña afectaba la tranquilidad del buen ciudadano, o el arte en términos de juego o de goce, de desperdicio, de excedente improductivo como dice Bataille. Este absurdo se ha convertido en la figura del espectáculo, en la imagen y el modelo a seguir del capitalismo.

Quisiéramos imaginar que siempre hay y habrá posibilidad de un afuera o por lo menos fugas momentáneas de la producción hegemónica, despótica, totalizante o unitaria del espectáculo. La aparente libertad que da el capitalismo está relacionada con la asimilación que el individuo contemporáneo ha adoptado de la producción del capital. Ya no es necesaria la imposición, la regla está asumida dentro del cuerpo biopolitizado. Es decir, un cuerpo que contiene introyectadas las normas y el control que se ejercía por medio de figuras externas. La ley se ejerce desde el cuerpo contra sí mismo, anulándolo. Incluso las figuras revolucionarias, antiproductivas, son partes del sistema capitalista que en su absorción del deseo como figura inmanente a su modo de producción ha acaparado el inconsciente del individuo, suplantando el deseo por el deseo del capital y el espectáculo.

¹¹ Debord Guy, La sociedad del espectáculo. Texto extraído de internet el día 8 de julio 2020: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/Societe.pdf>

Agamben dice que el problema en la actualidad consiste ya no sólo en que la vida se convierta en objeto de saber, a partir del poder estatal, sino en que el estado de excepción en que vivimos trasladó el modo de vida de la *nuda vida* al interior, como sistema político, un estado de excepción continuo. Es decir, que el aparato de poder incluyó los mecanismos de sublevación del individuo, como modo de dominio, ahora “el hombre en su condición viviente ya no se presenta como *objeto*, sino como *sujeto* del poder político”.¹² La *nuda vida* para Agamben es al mismo tiempo, vida desnuda, puro cuerpo biológico y a su vez es el objeto del poder político.

La sociedad del espectáculo crea y estandariza la vida, la memoria y lo real, convirtiendo su experiencia en un discurso irreversible, unificado, adecuado al tiempo de la producción económica. El tiempo del capitalismo es el tiempo unificado que “no es otra cosa que la negación intra-histórica de la historia” un recorte abstracto que se eleva como imagen en el espectáculo mundial, es el tiempo de las mercancías que se establece oficialmente. El espectáculo reúne lo separado pero lo reúne en tanto que se mantiene separado, aislado. En ello radica la falta y la carencia que produce el espectáculo.

La “política de la verdad” instauro su realidad a partir de imágenes espectaculares. La historia reciente se desarrolla cada vez más apegada a la imagen creada por dispositivos de control. Por lo tanto, la necesidad de articular una realidad más allá de lo espectacular, se conjuga con la recuperación de la memoria, de su actualización. El problema consiste en el cómo.

La “política de la verdad” a la que se refiere Foucault está presente en los productos culturales, en la televisión y las noticias y se basa en “modelos realistas que suponen una correspondencia simple entre la imagen y su objeto”¹³, pretenden ser una traducción transparente de la realidad, documentos fidedignos y auténticos. Este proceso lo podemos ver a su vez en el arte y específicamente en la pintura-ilustración o pintura narrativa que tanto le preocupaba a Francis Bacon. En su construcción de verdad articulan un mecanismo que junto a los medios de

¹² Agamben Giorgio, *Hommo Sacer*, Pre-Textos, Valencia, 1998, p. 19

¹³ Guasch Ana María, *El arte en la era de lo Global*, Alianza Forma, 2016, p. 357

información convierte la experiencia en mera apariencia. Los modelos realistas aparecen como lo hace el espectáculo :

El espectáculo se presenta como una enorme positividad indiscutible e inaccesible. No dice más que "lo que aparece es bueno, lo que es bueno aparece". La actitud que exige por principio es esta aceptación pasiva que ya ha obtenido de hecho por su forma de aparecer sin réplica, por su monopolio de la apariencia.¹⁴

En realidad, lo que se ve en la imagen de consumo es aquello que fue confeccionado por el poder social, para adecuarse a la representación independiente de la vida, ya que "sólo se le permite aparecer a aquello que *no existe*"¹⁵.

El mundo del arte está cada vez más inmerso en el mundo del espectáculo, esta contradicción del arte, es la aporía de un intento por encontrar su sentido dentro de un medio que intenta la replicación de sí mismo en todos los ámbitos.

Guy Debord publica *La sociedad del espectáculo* en 1967 y sin embargo, la profundidad del ensayo, así como su lucidez respecto a los mecanismos en que tanto el aparato de estado como el mercado mantienen a la vida en una constante marginación, se mantienen vigentes. Los procesos de espectacularización incluso han ido más allá, han invadido toda la esfera de lo social, de la política, de lo humano. Y como ya hemos mencionado, hasta lo que Agamben denomina como *la nuda vida*. La sociedad contemporánea ha experimentado y llevado al espectáculo hasta el cuerpo, a la misma *zoé*, a la pura vida biológica. Según Agamben, el concepto de "cuerpo" al que Foucault nos exhorta a instalarnos para generar nuevas políticas, está ya confeccionado:

¹⁴ Debord Guy, La sociedad del espectáculo. Texto extraído de internet el día 8 de julio 2020: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/Societe.pdf>

¹⁵ Debord Guy, La sociedad del espectáculo. Texto extraído de internet el día 8 de julio 2020: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/Societe.pdf>

Incluso el concepto de “cuerpo”, como los de sexo y sexualidad, está ya siempre apresado en un dispositivo; es pues siempre cuerpo biopolítico y nuda vida, y no hay nada en él, o en la economía de sus placeres que parezca ofrecernos un terreno sólido contra las pretensiones del poder soberano. Es más, en su forma extrema el cuerpo biopolítico de Occidente...se presenta como un umbral de absoluta indistinción entre derecho y hecho, norma y vida biopolítica.¹⁶

Si el cuerpo está ya confeccionado y los mismos impulsos que se pretenden personales están dentro de la esfera de las pretensiones del poder, el cuerpo deja de ser del individuo, sus gestos ya no son suyos sino de otro que lo representa. Es el espectáculo reproduciéndose a sí mismo.

La *nuda vida* no está más allá, no existe sólo en los marginados, migrantes y desplazados, es la indiscernibilidad entre *zoé* y *bíos*.

Desde los campos de concentración no hay retorno posible a la política clásica; en ellos ciudad y casa se han hecho indiscernibles y la posibilidad de distinguir entre nuestro cuerpo biológico y nuestro cuerpo político, entre lo que es comunicable y queda mudo y lo que es comunicable y expresable, nos ha sido arrebatada de una vez por todas. Y no somos sólo, por emplear las palabras de Foucault, animales en cuya política está puesta en entredicho su vida de seres vivientes, sino también, a la inversa, ciudadanos en cuyo cuerpo natural está puesta en entredicho su propia vida política.¹⁷

El arte tendría la posibilidad de generar un afuera o un momento o deriva en la que la comunicación se detiene, sin embargo, pensado como producto cultural tiende a reafirmar los saberes y las prácticas del capitalismo. A pesar de su intento por salir de los mecanismos de poder, gran parte de la producción contemporánea reafirma los códigos de lenguaje ya establecidos y utiliza los modos de ver ya

¹⁶ Agamben Giorgio, *Homo Sacer*, Pre-Textos, Valencia, 1998, p. 238

¹⁷ *Ibíd.* p. 238

asimilados, convertidos en cliché. El lenguaje en su efectividad comunicacional, depurado y nítido o asimilado en gran medida por un aspecto consciente del individuo .

La pintura en este sentido tiene muchas dificultades. El cliché y la imagen mediática en la pintura ejercen un poder de dominación a través de la mirada. Dentro del terreno de la abstracción la decoración ejerce una influencia determinante ya que en el terreno puramente formal la pintura puede ofrecerse como un producto más de consumo, pero dentro de su intento por generar experiencias de sublevación a partir de mecanismos como el cuerpo, habría que pensar también en lo que se comentó anteriormente sobre la nuda vida. El cuerpo biológico está ya incorporado al espectáculo y asimilado por el control biopolítico. Hay que re-pensar el problema de la imagen como reproductor del discurso espectacular, de los medios de dominación del poder. Las imágenes comunicativas generan un flujo de información que en cierta medida nos alejan de la posibilidad de percibir las diferencias, nos hace cada vez más incapaces para acceder al mundo de lo sensible y a su vez, de establecer un vínculo poético con la realidad y con nuestra propia vida.

En medio de esta encrucijada tenemos por un lado la necesidad de crear imágenes nuevas, experiencias nuevas del mundo que nos den la posibilidad de establecer nuestros propios afectos y construir desde lo indeterminado de nuestras multiplicidades, experiencias del mundo que tengan cierta independencia, al menos momentánea, a la hegemónica construcción de subjetividad que genera el espectáculo. Por otro lado, esta necesidad entra en contradicción con la rapidez con que el capitalismo absorbe los flujos desterritorializados, y con la inercia a la que este nos condiciona, incluyendo las críticas que se hacen a él desde el terreno de la dialéctica de la vida política .

El arte tendría como posibilidad el generar obras que nos den la posibilidad de vislumbrar otro mundo posible. Generar imágenes, experiencias, afectos y sensaciones que guarden una relación profunda con las multiplicidades, que por su carácter indeterminado nos acerquen a aquello que se guarda como posibilidad de experimentar por lo menos de manera fugaz el afuera.

La comunicación directa y efectiva del lenguaje se aleja de lo humano porque a partir de la búsqueda de significados se olvida de la contradicción del absurdo de su condición como sujeto escindido. El capitalismo quiere unificar lo vivo para generar flujos cada vez más veloces de comunicación para reproducir su dinámica delirante e incesante. El arte aparece como una posibilidad para recobrar la experiencia, por ello necesita “hacer arder el lenguaje”¹⁸ en la medida en que abre la posibilidad a la contradicción y por lo tanto a lo vivo.

En pintura el problema de la imagen ha sido una constante desde la aparición del Homo-Sapiens. Este tipo de imaginación que es la que genera la imagen a la que se refiere Quignard. Es un tipo de imagen que es una producción que aparece desde el fondo de la noche cuando todavía no hay lenguaje, es el sueño de aquella imagen que nos antecede y que precede toda temporalidad, la pantalla que está siempre por aparecer, que se desdibuja un la medida en que quiere ser atrapada, entendida o comprendida por la significación de la lengua o la conciencia.¹⁹

Pero la imagen del espectáculo es otro tipo de imagen; ella aparece en cuanto lo real deja de ser real, es trascendente. Como ya mencionamos la imagen aparece como un deseo superpuesto o como una respuesta trascendente a la falta o la carencia. La imagen del espectáculo es siempre pornográfica, según Baudrillard , remite a la comunicación, a transmitir una información. La información no da cabida al arte porque el arte es justo un acto de resistencia a la comunicación. La imagen del espectáculo, en su monopolio de la apariencia, se posiciona como una verdad indiscutible. Suplanta el mundo real para mantener el funcionamiento eficiente de la comunicación y la información que necesita la economía. Es el poder y la economía reproduciéndose a sí misma a través de los individuos en jerarquía absoluta. Así el tiempo y el espacio del mundo se vuelve extraño, ajeno a la vida de los individuos.

Las posibilidades del arte siguen vigentes en la medida en que logra enrarecer

¹⁸ Merleau Ponty Maurice, La prosa del mundo, Madrid, 1975, p. 57

¹⁹ Quignard Pascal, La noche Sexual, Fonambulista, España, 2014, p. 12

hasta el punto de la catástrofe o el desastre la experiencia del mundo : “ El artista es el hombre sin contenido que no tiene otra identidad más que un perpetuo emerger sobre la nada de la expresión”²⁰

1.2. Imagen espectacular

Nunca antes en la historia habíamos tenido tal acumulación de imágenes, la absoluta proliferación exacerbada de la producción de imágenes espectaculares son en cierto sentido la cara del capitalismo.

Dice Debord que lo que se ve en la imagen de consumo es aquello que fue confeccionado por el poder social, para adecuarse a la representación independiente de la vida, ya que “sólo se le permite aparecer a aquello que *no existe*”²¹. Es la aparición sin réplica del monopolio de la apariencia, que aunque esta esté desbordada por la proliferación del capitalismo, es una imagen que aparece siempre como una abstracción, un calco o un segmento de la vida que puede ser de fácil comprensión y comunicación.

La imagen en este sentido no está relacionada con la creación o la proliferación, pero si con el calco o la reproducción.²²

Es decir, la imagen espectacular reproduce los códigos y genera ella misma al capitalismo. Recordemos lo que dice Deleuze sobre la manera en que ahora se forma el capitalismo. En *Anti-Edipo* Guattari y Deleuze tratan de explicar este mecanismo; lo que tiene de radical el capitalismo y de novedad y de peligro tiene relación con lo que ya habíamos anteriormente descrito sobre la nuda vida de Agamben: el capitalismo o la formación que adopta el estado

²⁰ Agamben Giorgio, *El hombre sin Contenido*, Áltera, Barcelona, 2005, pp. 91-92

²¹ *Ibíd.*, 17

²² Aquí entendemos por calco lo que Deleuze y Guattari describen en *Mil Mesetas*, en relación a la manera en que se territorializan los flujos codificados y la manera en que el proceso dialéctico y polar del pensamiento moderno y estructuralista recurre a modelos fijos, a ideas del mundo preestablecidas por lógicas binarias para comprender lo real informe y múltiple de la naturaleza.

Ya no es ley trascendente que rige fragmentos; debe diseñar mal que bien un todo al que devuelve su ley inmanente. Ya no es el puro significante que ordena sus significados, aparece detrás de ellos y depende de lo que él mismo significa. Ya no produce una unidad sobrecodificante, él mismo es producido en el campo de flujos descodificados.²³

La imagen espectacular, por lo tanto, ha asumido el control de la comunicación, al apoderarse del monopolio de la apariencia, al generar por si misma la totalidad de la experiencia que puede ahora tenerse al alcance, todo es factible de ser fotografiado y todo es visto a través del ojo de estos flujos descodificados. La proliferación misma es la necesidad del capitalismo.

1.2.1. Andy Warhol

El trabajo de Warhol guarda una relación profunda con lo absurdo, es la imagen espectacular que a partir de su replicación revela ,diría Baudrillard,²⁴ que es el último artista que pudo manejar la experiencia de lo Pop como una respuesta al capitalismo develando sus mecanismos y sus medios y a su vez su sinsentido.

Sus primeros trabajos relacionados con el espectáculo inauguran una visión patética de la vida, del sentido en la sociedad de consumo y tienen relación también con la tragedia que inaugura la guerra, la de estar absolutamente asentados en el vacío, en cierto sentido es la contradicción misma, la aseveración del sin sentido en su aspecto más insensato y absurdo.

En principio podemos observar cómo Warhol retoma elementos de la cultura popular, con sus famosas latas campbells o las imágenes de celebridades. Uno pudiera imaginar que Warhol sólo está replicando los mecanismos de producción industriales del capitalismo y que sus pinturas no hacen más que enaltecer los valores y las dinámicas del espectáculo. Pero sucede algo en su trabajo que no deja espacio para ese planteamiento y es precisamente su relación con la muerte,

²³ Deleuze Guilles, Guattari Félix , *Anti Edipo*, Paidós, Barcelona, 1985, pp. 227-228

²⁴ Baudrillard Jean, *El complot del arte*, Amorrortu, Buenos Aires, 2006, p.37

con el fracaso del sueño americano. Se instaura entonces una ruptura en la que Warhol deja entrever una visión patética del mundo. Toda la exaltación de la fábrica del consumo es puesta en cuestión o es evidenciada en un nivel más sintomático por Warhol al tomar estos íconos y estos símbolos para denotar el momento absurdo de su condición.

Marilyn Monroe no es sólo una estrella de Hollywood, la mujer bella y sensual que deslumbra a través de los reflectores de las pantallas. Es también el prototipo de la tragedia que el medio del espectáculo consume. Marilyn es la figura que atravesada por las fuerzas encarnizadas del capitalismo se consume y se desdibuja hasta la su propia desaparición en la muerte o el desastre. La extenuante repetición que el ejercicio pictórico de Warhol reproduce hace aparecer el carácter apabullante del sin sentido del mundo contemporáneo.

Lo interesante en el proceso de Warhol es la manera en que utiliza los medios y los recursos del espectáculo; la fotografía, la prensa y la televisión, para reformularlos, desarticularlos e instaurar una nueva lectura. El juego que plantea es simple, tan sólo reproduce imágenes y las altera, pero a partir de la reproducción y la repetición, aparecen leves fallas o evidencias de lo corporal que en los procesos puramente industriales suelen evitarse. Utiliza mallas serigráficas en un proceso manual que deja paso a pequeños errores, evidencia el desgaste. El desgaste lo da también la repetición, una repetición exhaustiva.

En la serie de retratos *Marilyn Monroe in Black and White*, Warhol devela aquello que no muestra el espectáculo o intenta anular:

Uno puede ver en los defectos, cancelaciones, errores de registro y repeticiones compulsivas de las superficies serigrafiadas de Warhol una especie de resistencia a estas rapaces fuerzas de la oscuridad. Paradójicamente, en estas obras también se manifiesta una especie de humanización de Monroe, como si el registro desalineado de la serigrafía permitiera una brecha en la rigurosa imagen pública de este perfecto ejemplo de estrella devorada por la fama. La entrecortada repetición de estas imágenes alzó un velo y permitió que escapara un poco de luz a la inmensa

fuerza gravitacional del hoyo negro que son los medios y la cultura de la celebridad.²⁵

Esta exaltación de lo pop muestra sus fisuras, sus desgastes, aquello por donde se filtra lo patético. La perfección de la imagen del espectáculo se desdibuja en la repetición absurda, en los pequeños errores de cancelación y la degradación que anula el valor aurático²⁶ que intenta instaurar el poder de la imagen.

Por otro lado, Warhol, realizó una serie de pinturas en las que tomó imágenes de accidentes que extrajo de periódicos y revistas. Estos trabajos abordan la muerte desde un sentido opuesto.



Andy, Warhol, Silver Car Crash (Double Disaster)

²⁵ Cita extraída de los textos de sala de la exposición de Andy Warhol realizada en Museo Jumex, La estrella Oscura: <https://www.filepicker.io/api/file/0mzQrSmRPe97V0a2ZBOp>, p.

p. 7

²⁶ Aquí se retoma el concepto de Walter Bénéjmin desarrollado en *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*, el cual se refiere a una pérdida de la distancia o de lejanía en torno a la obra que al ser asequible o reproducible esta pierde su valor en términos de objeto único y de experiencia de unicidad.

Los desastres de Warhol dieron una nueva monumentalidad a las microhistorias de los no nombrados, los olvidados y los caídos, y lograron conectar el progreso con su terrible contraparte.²⁷

En esta serie Warhol intenta abordar la tragedia desde un lugar mediático. La obviedad de sus imágenes pierde la carga y el sentido que tienen en la cultura mediática al denotar lo absurdo por medio de la repetición. Warhol da cuenta del espectáculo que genera la muerte en la sociedad de consumo y lo expone o lo exhibe denotando el sinsentido.

Es interesante pensar, desde la perspectiva de Baudrillard, que Warhol sea el último artista que planteado el Pop como una posibilidad de Arte y que los Artistas posteriores de la escena Americana fueran meramente simuladores. Según Baudrillard, la obra de Artistas Pop después de Warhol se convierte en pura simulación porque en su imaginería high-tech, y el alto estímulo visual generan una anulación del deseo. Es decir, lo que está presente en Warhol y ya no está después de él es el mismo deseo:

En un mundo consagrado a la indiferencia, el arte no puede más que acrecentarla. Girar alrededor del vacío de la imagen, del objeto que ya no lo es. De este modo, el cine de autores como Wenders, Jarmush, Antonioni, Altman, Godard, Warhol, explora por medio de la imagen la insignificancia del mundo; estos autores contribuyen con sus imágenes a la insignificancia del mundo, incrementan su ilusión real, o hiperreal. En cambio, un cine como el de los últimos Scorsese, Greenaway, etc., no hace más que llenar el vacío

²⁷ Cita extraída de los textos de sala de la exposición de Andy Warhol realizada en Museo Jumex, La estrella Oscura: <https://www.filepicker.io/api/file/0mzQrSmRPe97V0a2ZB0p>, p. 8

de la imagen en forma de maquinación barroca y *high-tech*, con una agitación frenética y ecléctica, aumentando así nuestra desilusión imaginaria. Igual que esos Simulacionistas de Nueva York que, hipostasiando el simulacro, no hacen más que hipostasiar la pintura como simulacro, como máquina enfrentada consigo misma.²⁸

Habría entonces que repensar la situación actual del arte. Que posibilidad existe en la actualidad? Qué tipo de producción podemos generar ante la atenuante producción de imágenes espectaculares que resulte en un respiro, en una fuga, en una experiencia minoritaria a la gran producción del capital?

1.3. Anacronismo de las imágenes, re-pensar el discurso histórico del Arte.

Nuestra experiencia en relación a la historia o la manera en que accedemos a los acontecimientos del pasado está mediada también por el poder y por el espectáculo. Habría que pensar un mecanismo para “desmontar los modos en como la historia ha sido elaborada, mostrando sus puntos ciegos y evidenciando su artificialidad”²⁹. ¿Por qué resulta artificial la percepción que se tiene de la historia oficial , la historia unitaria? Es precisamente porque en nuestra experiencia colectiva de los hechos, en los consensos, existen siempre divergencias, verdades relativas y meticulosidades que escapan a la construcción de la verdad ya que “ detrás de la verdad siempre reciente, avara y mesurada, está la proliferación milenaria de los errores.”³⁰

Esta experiencia de devenires se escapa a la noción de origen, de esencia, de unidad. La figura del artista como historiador se emancipa de los modelos estandarizados de creación de conocimiento y verdad. Foucault menciona: “volverse maestro de la historia para hacer de ella un uso genealógico, es decir, un uso rigurosamente antiplatónico . Entonces el sentido histórico se emancipará

²⁸ *Ibíd.*, p. 9

²⁹ Guash, Ana María. *El arte en la era de lo global*, Alianza Editorial, Madrid, 2016, p.305

³⁰ Foucault, Michel. *Nietzsche, La genealogía, a historia*, UNAULA, 1983, p. 7

de la historia supra-histórica.”³¹ La supra-historia niega las intensidades de la vida y a las afecciones, prepondera lo que está más allá de las singularidades en la búsqueda de una objetividad. Por el contrario, la genealogía “emprende la tarea de hacer aparecer todas las discontinuidades que nos atraviesan.” Guash dice que una nueva perspectiva de la historia abre la posibilidad para imaginar futuros radicales o volver a mirar el pasado desde perspectivas diferentes.

Es en este sentido, que la construcción del saber en sí mismo, como una función de objetivación, como una construcción de verdad, hace replantear también la crítica a las injusticias del pasado:

...ya no se trata de juzgar nuestro pasado en nombre de una verdad que nuestro presente sería el único en poseer, se trata de intentar la destrucción del sujeto de conocimiento en la voluntad, infinitamente desplegada de saber.³²

Es decir, la voluntad de saber en sí misma ejerce una fuerza coercitiva y dominadora sobre las experiencias de la memoria y de la historia. La historia otra vez como la construcción de saber, de conocimiento objetivo, no al rescate de los devenires, de las experiencias que son de la vida de los seres humanos.

Devenires que a su vez, pasan a través del cuerpo, de un cuerpo que, cada vez es más evidente, no compone una estructura fija. No hay un volver a encontrar, no existe un rescate de los archivos que están almacenados en las neuronas como en un disco duro. La tarea de la memoria, presupone siempre, una reconstrucción.

Recordemos que Agamben dice que el problema en la actualidad consiste ya no sólo en que la vida se convierta en objeto de saber, a partir del poder estatal, sino en que el estado de excepción en que vivimos trasladó el modo de vida de la *nuda vida* al interior, como sistema político, un estado de excepción continuo. Es decir, que el aparato de poder incluyó los mecanismos de sublevación del

³¹ *Ibíd.*, p. 8

³² *Ibíd.*, p 15

individuo, como modo de dominio, ahora “el hombre en su condición viviente ya no se presenta como *objeto*, sino como *sujeto* del poder político”.³³

Al final del capítulo *el giro de la memoria y la historia* en el libro titulado *El arte en la Era global*, Ana María Guash se dirige a la cuestión fundamental del sentido del arte y el papel que juega en la actualidad. Son los cambios en la vida de los individuos, el advenimiento de formas de vida cada vez más precarias o incluso la vida arrojada del mundo, la “*exemptio* de la nuda vida”,³⁴ los que incitan a los artistas a buscar nuevas o divergentes maneras de tratar con los individuos, con la historia y con la concepción de la realidad:

...hasta que no se haga una política enteramente nueva- es decir que ya no esté fundada en la *exemptio* de la nuda vida -, toda teoría y toda praxis seguirán aprisionadas en ausencia de camino alguno, y “la bella jornada” de la vida sólo obtendrá ciudadanía política por medio de la sangre y la muerte o en la perfecta insensatez a que la condena la sociedad del espectáculo.³⁵

Desde esta perspectiva, los artistas que trabajan a partir de historia y la memoria, así como la construcción de verdad o realidad, funguen un papel radical para la creación de discursos, modos de ver y pensar que sean divergentes o críticos en relación a la sociedad del espectáculo.

En su libro, Guash nos habla del arte que se inscribe en el concepto de giro histórico como un mecanismo para “desmontar los modos en cómo la historia ha sido elaborada, mostrando sus puntos ciegos y evidenciando su artificialidad”³⁶. ¿Por qué resulta artificial la percepción que se tiene de la historia oficial, la historia unitaria? Es precisamente porque en nuestra experiencia colectiva de los hechos, en los consensos, existen siempre divergencias, verdades relativas y meticulosidades que escapan a la construcción de la verdad ya que “detrás de la

³³ Agamben, Giorgio. *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*, Pre-textos, Valencia 1998, p. 19

³⁴ *Ibíd.*, p.22

³⁵ *Ibíd.*, p.p. 21,22

³⁶ Guash, Ana María. *El arte en la era de lo global*, Alianza Editorial, Madrid, 2016, p.305

verdad siempre reciente, avara y mesurada, está la proliferación milenaria de los errores.”³⁷

Esta experiencia de devenires se escapa a la noción de origen, de esencia, de unidad. La figura del artista como historiador se emancipa de los modelos estandarizados de creación de conocimiento y verdad. Foucault menciona: “volverse maestro de la historia para hacer de ella un uso genealógico, es decir, un uso rigurosamente antiplatónico. Entonces el sentido histórico se emancipará de la historia supra-histórica.”³⁸ La supra-historia niega las intensidades de la vida y a las afecciones, prepondera lo que está más allá de las singularidades en la búsqueda de una objetividad. Por el contrario, la genealogía “emprende la tarea de hacer aparecer todas las discontinuidades que nos atraviesan.”³⁹ Guash comenta también en el libro del Arte en la era de lo global, que este nuevo arte que plantea problemas en relación a la memoria y la historia abre la posibilidad para imaginar futuros radicales o volver a mirar el pasado desde perspectivas diferentes.

La sociedad del espectáculo crea y estandariza la historia, la memoria y lo real, convirtiendo su experiencia en un discurso irreversible, unificado, adecuado al tiempo de la producción económica. El tiempo del capitalismo es el tiempo unificado que “no es otra cosa que la negación intra-histórica de la historia” un recorte abstracto que se eleva como imagen en el espectáculo mundial, es el tiempo de las mercancías que se establece oficialmente.

La política de la verdad instauro su realidad a partir de imágenes espectaculares. La historia reciente se desarrolla cada vez más apegada a la imagen creada por dispositivos de control. Por lo tanto, la necesidad de documentar una realidad más allá de lo espectacular, se conjuga con la recuperación de la memoria, de su actualización. El problema consiste en el cómo.

La política de la verdad a la que se refiere Foucault y que retoma Steyerl, está presente en el documental tradicional y se basa en “modelos realistas que

³⁷ Foucault, Michel. *Nietzsche, la genealogía, a historia*, UNAULA, 1983, p. 7

³⁸ *Ibíd.*, p. 8

³⁹ *Ibíd.*, p. 8

suponen una correspondencia simple entre la imagen y su objeto”⁴⁰, pretenden ser una traducción transparente de la realidad, documentos fidedignos y auténticos. En su construcción de verdad articulan un mecanismo que junto a los medios de información convierte la experiencia en mera apariencia. Los modelos realistas a los que se refiere Steyerl aparecen como lo hace el espectáculo. Recordemos que este se presenta como una enorme positividad indiscutible e inaccesible. No dice más que "lo que aparece es bueno, lo que es bueno aparece". La actitud que exige por principio es esta aceptación pasiva que ya ha obtenido de hecho por su forma de aparecer sin réplica, por su monopolio de la apariencia.⁴¹

Desde esta perspectiva, el arte documental tendría en su función crítica, la necesidad de hacer aparecer, desenterrar lo que el espectáculo mantiene en exclusión. Sin embargo, este hacer aparecer tiene como enemigo la posibilidad de reproducir a su vez los mismos mecanismos positivos de la producción de imágenes. Por esta razón, el problema consiste no sólo en hacer aparecer. Es el modo en que se muestra, los mecanismos que el artista usa en que esta posibilidad se hace latente, sólo en la medida en que se plantea el desocultamiento a partir de prácticas y modos hacer que posibiliten la apertura del discurso a una experiencia del mundo en una mayor amplitud.

1.3.1. Farocki

Desde los primeros trabajos filmicos de Harun Farocki se ve una preocupación constante en relación a los temas que se han expuesto en este trabajo en torno a la violencia del espectáculo y la imagen. Una buena parte de sus trabajos son documentales-ficción que abordan desde diferentes perspectivas el modo en que la guerra y la producción capitalista se relacionan. A su vez, describe como esa producción que necesita de un desarrollo constante tecnológico para su conservación, se hace parte de la vida de las personas, invade los modos de ver y

⁴⁰ Guash, Ana María. *El arte en la era de lo global*, Alianza Editorial, Madrid, 2016, p. 357

⁴¹ Debord, Guy, *La sociedad del espectáculo*, 12

de hacer y cierra el círculo guerra-producción-consumo de la sociedad del espectáculo.

En *Las imágenes del mundo y la inscripción de guerra* Farocki elabora una especie de genealogía del desarrollo del uso de la fotografía como instrumento de medición. Una serie de comparativos visuales y lingüísticos que relacionan este desarrollo de la imagen como instrumento de medición, con los mecanismos de reconocimiento de la tecnología de guerra.

De Meydenbauer, creador de la fotogrametría como instrumento de medición de los edificios para su posible reconstrucción en caso de guerra, a las reglas y medidas de geometría de Durero. a los mecanismos de reconocimiento del desarrollo tecnológico para la guerra, a las fotografías de los aviones de guerra que se desarrollaron como instrumentos de medición para el aumento de precisión en el alcance de sus objetivos. Farocki hace una genealogía del uso instrumental de la imagen, una historia del uso del saber para la dominación a partir del uso de la imagen y la tecnología.

En el lenguaje, *aufklärung* como ilustración, como reconocimiento en el vocabulario militar, como esclarecimiento en el lenguaje policial. El campo de concentración como laboratorio dice Hana Arendt en una cita que toma Farocki:

Laboratorios donde se trata de investigar si la pretensión fundamental de los sistemas totalitarios de que las personas pueden ser totalmente dominadas, se confirma. Aquí se trata de averiguar qué es posible en resumidas cuentas y demostrar, que en verdad todo es posible.⁴²

Farocki trabaja y se le puede inscribir dentro de lo que Guash denomina como giro documental pero también al de la memoria e historia por su recuperación de archivos y documentos históricos y su reconfiguración a partir del documental.

Por otro lado, en *Fuego inextinguible* devela las redes de producción, la función y la repercusión del uso del napalm en la guerra de Vietnam. Farocki entiende el problema del voyeurismo que se genera en la sociedad del espectáculo de la

⁴² Debord, Guy, *Fuego inextinguible*. Vimeo. , (2014) <https://vimeo.com/110266926>

miseria y el horror. Decide entonces buscar mecanismos que más que crear una identificación emocional de los espectadores con la situación en Vietnam y sus víctimas, intenta hacernos reflexionar acerca de los mecanismos de producción y las relaciones de flujo de capital que son parte de la vida cotidiana de las personas y que están relacionadas con el desarrollo de las armas. A su vez, intenta acercarnos al horror y a la repercusión del uso del napalm contando la experiencia de Jan Palach, un superviviente que sufrió en su propio cuerpo el poder destructivo del napalm. Farocki, nos habla de la imposibilidad de representación y la agresión de lo que supondría mostrarnos imágenes de lo que hizo el napalm en el cuerpo de Palach. No quiere ejercer una violencia tan grande sobre el que mira mostrándonos las imágenes del cuerpo quemado de Palach y por lo tanto decide quemar un cigarro en su brazo. Es importante volver sobre este punto porque es a partir de ahí que Farocki inicia una reflexión y la quemadura funciona más como una comparación que nos da una referencia al potencial del dolor. Didi Huberman dice “ una coreografía de comparación dialéctica o incluso una metonimia como un único pixel de lo que Jan Palach tuvo que sufrir en su cuerpo entero”⁴³. Farocki no quiere convertirnos en voyeurs del dolor, no quiere cerrar nuestra disposición para la reflexión, su intención es hacernos pensar, instarnos a *imaginar* el dolor, “sólo un punto en relación al mundo real”⁴⁴. Su ficción es una ficción des-dramatizada porque no le interesa la espectacularización que presupone suplantar la imagen por la vida real.

1.3.2. Akram Zaatari, el documento o la imagen del devenir niño, devenir minoritaria de la imagen

En la mayoría de las obras de Akram Zaatari que describiremos a continuación se ve un interés por desmontar las estructuras que la sociedad hace para la construcción del Yo, un Yo que está generalmente estructurado a partir de la imagen dominante. Zaatari parece estar preocupado por las implicaciones del

⁴³ Ehmann Antje, *Harun Farocki. Agaiwt What? Against Whom?* Kening Londres 2010. pp. 23-24

⁴⁴ ídem. p. 24

papel que juega la idea de hombre y de mujer, por cómo esta imagen está diseñada y predeterminada por los mecanismos de dominación del capitalismo y la sociedad del espectáculo. En una exposición que hizo en el 2005 en el MUSAC (Castilla) Zaatari expone una serie de fotos de niños que encontró en un archivo. Las fotos retratan a estos niños en posturas que parecen cómicas, parece que se les pidió tomar posturas o llevar a cabo acciones ridículas. Al lado de estas fotos Zaatari expone otro conjunto de fotos en las que retrata a personas adultas retomando las mismas posturas que tienen los niños en las fotos del archivo. Zaatari intenta hacer ver cómo estas conductas son lícitas en la infancia pero no lo son en la edad adulta. También se cuestiona la fijación de la conducta que se conoce como adecuada y que está dentro de los parámetros de la sociedad. Este tipo de recapitulación que hace Zaatari a partir de la memoria de su país, genera una reconstrucción de la realidad a partir de la memoria, de la creación de identidad y de construcción del yo.

En algunos de sus videos hace una reflexión acerca de la figura de lo masculino, de los clichés que imperan en la construcción de una idea, de la figura del hombre en la sociedad y a su vez muestra otras formas de lo masculino que no es necesariamente la construcción del modelo patriarcal capitalista. Por ejemplo, en *Dance to the end of love* crea una narrativa visual a partir de videos que hacen los propios usuarios, secuencias en las que se muestran hombres haciendo múltiples destrezas. Los primeros diez minutos los videos que se acomodan en una pantalla de cuatro canales muestran acciones de hombres que encuadran con la imagen fálica-narcisista que está muy bien asociada a la guerra, a la fuerza destructiva y temeraria. Paulatinamente estos videos e imágenes van cambiando y comienzan a mostrar otros tipos de devenir hombre que son minoritarios, que parecen más singulares, en los que se les muestra motivados por otros afectos otras pasiones. Este tipo de montaje, funciona como un documental o como una arqueología de las redes sociales, de los modos en los que los hombres se apropian de ellas y de las posibilidades de salir de los estándares de la creación de imagen de la sociedad del espectáculo y el capitalismo.

Zaatari Crea incluso una poética que no aspira a una identificación, a una reflexión en la comprensión del conjunto pero que a su vez apela a algo inaprensible que no es enteramente racional, y que no se traduce directamente en las imágenes sino en la relación de estas y en el montaje.

En *Letter to a refusing pilot* Zaatari hace una especie de oda a Hagai Tamir, un piloto que en la invasión de Israel a Líbano en 1982 decide reusarse a arrojar una bomba sobre una secundaria pública para hombres. El artista hace también una oda a los estudiantes y a la secundaria destruida por otro piloto unas horas después de que Tamir decidiera rehusarse. Zaatari construye este documental-ficción en el que la ficción tiene un papel preponderante, potencia de lo falso como potencia poética de la vida.

Estos dos artistas se plantean el problema de la imagen y a su vez el problema de la violencia del espectáculo pero desde perspectivas muy diferentes, Zaatari está reflexionando desde una poética casi nostálgica de la desaparición o la posibilidad de alternativas a la creación de imágenes o estereotipos patriarcales. Farocki desde una reflexión racional en un intento por develar los mecanismos en los que opera el espectáculo y el poder.

1.4. La irrepresentabilidad de la tragedia, la imagen que arde, Alfredo Jaar.

Tenemos la necesidad de pensar que hay *otra* imagen que no es la imagen espectacular. Que hay un posible devenir o un momento de acercamiento a aquello que no es todavía cultural o que no es una producción capitalista o del poder Edípico autoritario. Que nuestra producción no es sólo una manifestación de una biopolítica en la que los afectos no existen más que confeccionados de antemano.

Los ejemplos de Farocki, Zaatari y Jaar los desarrollamos para pensar cómo el Arte puede re pensar o cuestionar lo cultural para hacer una crítica o un análisis de los mecanismos de control y la función del poder, o generar una respuesta a los modelos mayoritarios mostrando a partir de los medios una experiencia del

otro deviniendo mujer, deviniendo niño, o generando una poética de la posibilidad como en el caso de Zaatari. Por otro lado está Alfredo Jaar que elabora un cuestionamiento desde la poética de la ausencia para abrirnos la mirada y la percepción a lo imperceptible o lo marginal, a la experiencia de lo imposible que se efectúa desde una estética de la desaparición, la ausencia y la irrepresentabilidad.

Alfredo Jaar nos plantea el problema fundamental de la importancia de generar un espacio para analizar el espectáculo y la necesidad de pensar en temas que están en el olvido, como situaciones marginales y acerca de la tragedia humana en la actualidad. Su preocupación es la misma que hemos mencionado con anterioridad; la imposibilidad de representar la tragedia o la muerte, a la vez que quiere dar lugar a voces que están en la absoluta marginación y olvido. En su caso está preocupado por la espectacularización, la socialización y la mediatización de la tragedia en la sociedad contemporánea. Así que decide simplemente mostrar las imágenes pero intensificando su importancia, intentando mostrar la experiencia indecible detrás de la imagen, detrás del espectáculo. Crea mecanismos en los que la imagen de la tragedia es sólo presentada, imaginada, velada o incluso puesta en una *hoguera*. La luz de las máquinas que crea velan la posibilidad de dar un sentido a la tragedia y una representación. Su preocupación radica en dar voz a aquello que no tiene voz y en extraer el aspecto directo de la violencia espectacular que crean las imágenes, su “ trabajo responde efectivamente a la preocupación de generar un “arte de la contra-información”, basado en una aguda crítica de la desinformación que nos rodea.”⁴⁵ Pero esta crítica o contra-información que comenta Huberman no es sólo una contra-información, o un discurso panfletario que reaccione a la información del espectáculo, es también un mecanismo poético de enunciación que abre un espacio a lo indecible de la tragedia, que intenta generar o afectar al que contempla y le insta a ver con otros ojos aquello que en razón del espectáculo y el bombardeo mediático de imágenes ha insensibilizado nuestra capacidad de ser afectados por el mundo. En ese sentido Jaar muestra aquella imagen que arde,

⁴⁵ Huberman Didi, *Arde la imagen*, Serie Ve, México, 2012, p. 39

La imagen es algo muy distinto de un simple recorte realizado sobre los aspectos visibles del mundo. Es una huella, un surco, una estela visual del tiempo lo que ella deseó tocar, pero también tiempos suplementarios - fatalmente anacrónicos y heterogéneos entre sí- que no puede, en calidad de arte de la memoria, dejar de aglutinar. Es ceniza mezclada, hasta cierto punto caliente, que proviene de múltiples hogueras.⁴⁶

Así la imagen arde por aquello que está presente en ella pero al mismo tiempo se ha perdido, por aquello que no puede develar. Se consume por la incandescencia de la imposibilidad que muestra y no puede develar. “ Arde por el dolor del que proviene y que contagia a todo aquél que se toma la molestia de abrazarlo.”⁴⁷



Alfredo Jaar, 33 Women

Todo este trabajo sucede en el marco de una política o incluso una poética como reacción a las imágenes. Estos ejemplos los tomamos para pensar cómo, a partir

⁴⁶ Ibíd. , p. 42

⁴⁷ Ibíd. , p. 42

de la cultura y de las imágenes se genera una crítica o un análisis o una especie de réplica del poder o un espacio de alternancia. Específicamente en relación a Jaar y a Zaatari se abre una posibilidad o una mirada en torno al acto poético pero sobre todo a la micropolítica de los afectos. Lo que intentaremos desarrollar a continuación o que trataremos de explicar es la potencia política de lo poético. La experiencia intensiva micropolítica de los afectos y los montajes, ya sean plásticos, o sonoro-visuales que suceden en la pintura, el video y el cine y que como potencia precepto-afectiva puede generar una ruptura en los mecanismos de construcción de subjetividad en el espectáculo.

¿qué vía revolucionaria, hay alguna? — ¿Retirarse del mercado mundial, como aconseja Samir Amin a los países del tercer mundo, en una curiosa renovación de la «solución económica» fascista? ¿O bien ir en sentido contrario? Es decir, ¿ir aún más lejos en el movimiento del mercado, de la descodificación y de la desterritorialización? Pues tal vez los flujos no están aun bastante desterritorializados, bastante descodificados, desde el punto de vista de una teoría y una práctica de los flujos de alto nivel esquizofrénico. No retirarse del proceso, sino ir más lejos, «acelerar el proceso», como decía Nietzsche: en verdad, en esta materia todavía no hemos visto nada.⁴⁸

Qué significa desterritorialización? A qué se refiere con una práctica de alto nivel esquizofrénico? Nos interesan estos conceptos como prácticas a desarrollar, y serán desarrollados en las siguientes páginas. Como introducción podemos decir que la experiencia esquizofrénica a la que se refiere Deleuze y Guattari no tienen relación con el cliché que ha hecho últimamente el espectáculo en relación a la locura. Como veremos más adelante la aceleración de los flujos poco tiene que ver con el movimiento, la aceleración sucede de manera intensiva, inmanente y por lo mismo poco tiene que ver con la violencia evidente y develada de un más allá del espectáculo en términos de aceleracionismo.

⁴⁸ Deleuze Guilles, Guattari Félix, *Anti Edipo*, Paidós, Barcelona, 1985, p. 247

2. CAPÍTULO 2. De lo molar a lo molecular. Lo poético y lo político. La potencia de lo poético como acto político. Lo micropolítico y los afectos.

Deleuze comentó en una conferencia sobre cine que el arte es aquello que resiste a la comunicación⁴⁹. La comunicación es una información que genera una instrucción a seguir, una aseveración que tiene la certeza de contener una verdad que se va a compartir, que se va a transmitir, y por lo tanto sucede a través únicamente de la conciencia, del sujeto constituido ya por el lenguaje. “ Las declaraciones de la policía se llaman comunicados. Debemos creer o actuar como si creyéramos. Entrar en el canal comunicativo para así asimilar pasivamente una información.”⁵⁰ La comunicación puede ser una contra-comunicación también, tener un fin político, y no salir del terreno comunicativo, es decir, no salir del canal molar de construcción de afectos. Lo molar es la súper estructura que ordena jerárquicamente los flujos descodificados. Si pensamos en la construcción del capital, este ordena los flujos descodificados o los vuelve a reunir pero de manera separada. Lo radical de lo poético como acto político y como potencia generadora de líneas de fuga que pueden escapar al capitalismo radica en el hecho de que contiene como potencia la posibilidad de generar una máquina de guerra o un cuerpo sin órganos que en su desorganización o su devenir trace momentáneamente afectos o perceptos desterritorializados, devenires minoritarios moleculares o micropolíticos que en su inaprehensibilidad se acerquen a la experiencia de lo vivo en tanto que esta experiencia es siempre de lo mínimo, de la contingencia, de la contradicción y de la imposibilidad. La comunicación es efectiva y busca la finalidad, lo poético es el lugar en que el sujeto no puede decir Yo.

2.1. El acto poético como la pérdida del lenguaje o el suicidio del sujeto

⁴⁹ Conferencia de Deleuze sobre el acto de creación:

<https://www.youtube.com/watch?v=dXOzcexu7Ks&t=1826s>

⁵⁰ Ibíd.

La consciencia o el momento del lenguaje suceden como excepciones. En realidad la experiencia que vivimos en mayor parte sucede en el inconsciente, en el cuerpo, en el sueño.

Ahí en dónde se pierde la palabra se precipita el pensamiento en lo desmesurado, la contradicción y lo absurdo. Lo real, en tanto que amplitud, en tanto que inaccesible por inconmensurable, por inasible, vuelca al Yo en la desmesura.

Lo desmesurado se devela en la experiencia intensiva de un cuerpo sin órganos que gracias a su desorganización, logra trazar líneas de fuga que develan por momentos la extensión de un territorio o la posibilidad inabarcable del exterior.

El uso común del lenguaje para la comunicación y la transmisión de información es una excepción en la vida de las personas, en el sentido en que para poder comunicar una información necesariamente tiene que generarse una supresión de la multiplicidad y de la complejidad de la experiencia de lo real. La vida consiente del lenguaje y la cultura a su vez son momentos aislados en medio del tumultuoso mar de la incompreensión. Dice Serres que lo ordenado y racional comprendemos ahora que es la excepción, muy cercano al cero, a la nada. “Todo fluctúa. Esto fluctúa. Y si hay cosas, cuerpos y mensajes, sentido, estructuras en orden o incluso sistemas... ,ello es sólo bajo la figura de archipiélagos. He aquí espóradas sembradas sobre el océano abierto, informe.”⁵¹ Esta fluctuación es nuestra vida precaria imprecisa e informe, la vida antes del lenguaje, antes de la comunicación, antes de la vida consciente.

Es importante rescatar la figura de *Butes* de Quignard, Butes es aquel que pierde el lenguaje, que se arroja al tumultuoso mar de la incompreensión. Disociarse, romperse o descomponerse como las máquinas deseantes.

La creación artística da la posibilidad de devenir minoritario, confundirse con aquello que nos arroja en la multiplicidad y el desierto o el mar. El poder del

⁵¹ Serres Michel, La distribución del Caos, texto extraído de internet el 20 de noviembre del 2019: <https://antiguaherejia.wordpress.com/2016/05/30/la-distribucion-del-caos-michel-serres/>

lenguaje ejerce la dominación desde la edipización o el vínculo en el que se fija el objeto del deseo con un objeto fijo en la producción del yo.

Bajo el pensamiento social, superyóico, expresado en lengua nacional que se hace bucle en el interior del cráneo individual bajo la forma de conciencia, es decir bajo la lengua de trapo de nación, bajo el lamento obsesivo de la familia, bajo el desatino del sujeto, regresa el pensamiento vivo.

Regresa el viejo toque de atención de antes de las palabras.

Resurge o mejor brota de nuevo la arcaica alarma interna de antes de la lengua, de antes del tiempo, de antes de la conciencia, de antes del mismo sol y de la atmósfera⁵².

La posibilidad que se nos presenta como liberadora del poder indiscutible de la producción determinista del poder neurótico de Edipo y del capitalismo o como dice Quignard: el “lamento obsesivo de la familia”, está en elegir el camino que tomó Butes, que se esparce en la mar, en la posibilidad de arrojarse al canto o al *murmullo animal de las sirenas*.

Butes es aquel que se arrojó al mar, “aquel que atraído por el canto de las Sirenas, se ahoga en la espuma de Afrodita”⁵³. Butes se sumerge en aquel líquido arcaico que antes no era más que penumbra, en la que han zozobrado los navíos desde el principio de los tiempos.

Butes se hizo a la mar con los Argonautas, acompañado por Orfeo y Ulises. Orfeo se defendió del canto de las sirenas con su música, triunfó sobre el canto de las sirenas con su cítara, “Violando el anonadamiento”. Ulises decidió atarse al mástil y salvarse.

La música órfica al igual que el pensamiento filosófico tienen miedo.

⁵² Quignard Pascal, *Butes*, Sexto Piso, México 2011 p. 15

⁵³ *Ibíd.*, p. 9

La altamar no les va. Tienen miedo de perderse, de zambullirse, de abandonar el grupo, de morir. De modo parecido el psicoanalista y el psicoanalizado, con los brazos y las piernas inmovilizados, uno en su sillón, el otro sobre su lecho de dolor, escuchan, hablan, no saltan fuera del grupo, no saltan fuera del navío.⁵⁴

Atarse y salvarse, o violar el canto de las sirenas. Se puede pensar en Ulises y Orfeo como aquellos que decidieron no perder el lenguaje, conservar la seguridad de la lengua materna, del cobijo o la seguridad de aquello conocido y familiar. Butes no se arroja por querer suicidarse, se arroja porque el deseo lo posee, el ansia lo conmina a ir en búsqueda del canto animal, a la música de la lengua “ cuando la lengua no es todavía una lengua”⁵⁵

El murmullo de antes de la lengua nos remite a la música

La música vuelve a sumergir en el continente sonoro en que se movía. Se balancea y baila y busca reunirse con la vieja rítmica acuosa de las olas.

La música atrae a su oyente a la existencia solitaria que precede el nacimiento, que precede la respiración, que precede el grito, que precede la espiración, que precede la posibilidad de hablar.⁵⁶

Quignard nos persuade para que demos lugar a este personaje marginado por la historia, olvidado por los grandes discursos y las construcciones filosóficas. Butes, se lanza al vacío y es a su vez el olvido.

Entendemos que el filósofo intenta darle voz a la parte más animal del ser humano, a la música que es más cercana al devenir-animal, al murmullo que está antes de la lengua, antes del significante y la certeza.

2.2. Del infundamento a lo rizomático o el plano de inmanencia, la pérdida del origen, la distribución del caos.

⁵⁴ Ibid., p.11

⁵⁵ Ibid., p. 16

⁵⁶ Ibid., p. 56

Dice Schelling que todo lo que nos rodea remite a un pasado increíblemente lejano, y que al mismo tiempo en ningún lugar se muestra algo originario, ya que en cierto sentido lo originario no existe o existe sólo como lo que él denomina como ansia o infundamento.

Si se considera correctamente este ser en el espíritu, se descubren también en él nuevos abismos; y el hombre comprende, no sin una especie de horror similar a aquél con que se entera de que su apacible morada está construida sobre el hogar de un fuego antiquísimo, que también en el ser primigenio hubo que poner algo como pasado antes de que fuera posible el tiempo presente, que esto pasado sigue estando oculto en el fondo y que el mismo principio que en su inoperatividad nos porta y nos sostiene, en su operatividad nos consumiría y nos aniquilaría.⁵⁷

Este principio nunca ubicado en el tiempo lineal de la razón moderna, dialéctica, es pensamiento de contradicción. El principio al que se refiere Schelling es un principio inoperante en el sentido en que no se hace presente, se encuentra siempre latente, virtual. Siempre está por venir y es a su vez el pasado más remoto..

En una comprensión mecanicista del mundo este principio es eliminado por completo en una necesidad ideal de humanizar lo incognoscible o lo irracional. De establecer una noción comprensible y lineal, ajustada a la razón y a la lógica.

En el pensamiento occidental ha existido la necesidad de negar el carácter destructivo de esta ansia o de ubicarlo por fuera de la vida de los seres humanos, la negatividad se ha eliminado para dar paso a una experiencia de la absoluta positividad en la que el individuo ya no se ve cuestionado ni amenazado por

⁵⁷ Schelling Friedrich, Las edades del mundo, Akal, España, 2002, p.57

ningún elemento que lo perturbe. Lo pulido no da paso a ningún elemento de alteridad, o a algo perturbador o extraño.

Comprendemos ahora que el ruido, aquel caos que se intuía lejano y del que estábamos a salvo gracias al saber, a la ciencia y al progreso ahora está en medio de nosotros, rodeándonos o en la materia misma, en todas nuestras prácticas y saberes o supuestos entendidos.

... si hay cosas, cuerpos y mensajes, sentido, estructuras en orden o incluso sistemas (si lo hay y cuando lo hay; ahora bien, hay, es así y no puedo remediarlo), ello es sólo bajo la figura de archipiélagos. He aquí espóradas sembradas sobre el océano abierto, informe. Lo racional es lacunar, una cresta, una cima, un efecto de borde.

Cualquier ultraestructura que emerge temporalmente del banco nublado. De manera figurada, el mundo es la excepción de los meteoros. O, propiamente, lo racional es improbable. La ley, la regla, el orden, todo lo que así designamos, no son más que improbabilidades, en estrecha proximidad con lo que no puede ocurrir. Lo racional, milagroso, rarísimo o excepcional, se adhiere a la inexistencia, tan cercana como se quiera del cero, de la nada.⁵⁸

Así, nos hallamos sumergidos en la incertidumbre, donde los mensajes se pierden en medio de la interferencia. Nos encontramos otra vez en medio del tumulto o el ruido.

Se nos presenta como una imposibilidad, como un acontecimiento o como una volcadura en el desasosiego en el que nos hallamos en absoluto desconcierto, fascinados.

Habría que pensar si este infundamento tiene relación con el campo de inmanencia al que se refiere Deleuze y que retoma de Spinoza. La incertidumbre se genera en el ansia igual que en el campo de inmanencia por haber perdido el

⁵⁸ Serres Michell, La distribución del caos, extraído de la página:

<https://antiguaherejia.wordpress.com/2016/05/30/la-distribucion-del-caos-michel-serres/>

rumbo, por no tener más un sustento, un origen o una raíz. Para Schelling este infundamento no se parece al campo de inmanencia porque para él tiene que existir un antes que sostenga como lugar de contradicción absoluta o limpidez que tiene un deseo de tenerse, de conocerse exteriormente. Para Spinoza la expresión de Dios es todas las cosas, es decir que no hay ningún tipo de trascendencia posible, ni un antes, ni un Dios en tanto que elemento exterior o superior. Lo hay sólo en tanto que intensidad o potencia⁵⁹. No habría por lo tanto un ansia más que como ansia de todas las cosas y tampoco existiría un deseo de tener sino un deseo ya colmado y a la vez en potencia. La negatividad en Spinoza sólo se da en tanto que una disminución de la potencia de ser. Es importante desarrollar esta idea porque desde esta perspectiva el arte no está en función de generar un sentido sino que es sentido en si mismo. Al igual que con la idea de inmanencia, la materia es sentido. Y el deseo no es una falta, una carencia o una ausencia, sino una producción.

En más de un aspecto el mundo del sentido finaliza hoy en lo inhumano y en el no- sentido. Está cargado de sufrimiento, de extravió y de revuelta. Todos los 'mensajes' están agotados desde allí de donde parecen provenir. Es entonces que surge más imperativa que nunca la exigencia de sentido, que no es otra cosa que la existencia en tanto que ella no tiene sentido. Y esta exigencia por sí sola ya es el sentido, con toda su fuerza de insurrección.⁶⁰

Por lo tanto, esta indiferenciación, esta catatonia abismal que nos aleja de nosotros mismos nos abre también a la posibilidad infinita de producción del deseo. Es decir. La ausencia no es aquí una falta, se convierte en falta cuando se fija una carencia a la imposibilidad de sentido, cuando el deseo del capital fija un deseo o suplanta el deseo o la significación del capital como figura edípica o como imagen mítica, pero para Deleuze y Guattari este desierto está poblado en intensidad, es la multiplicidad y el plano inmanente lleno y colmado. La ausencia

⁵⁹ Schelling Friedrich, Las edades del Mundo, Akal, Madrid, 2012, p. 57

⁶⁰ Nancy Jean Luc, El sentido del mundo, La Marca Editora, Argentina, 2003, p. 11

del Yo es, a su vez, la posibilidad que nos brinda el arte: "...la literatura sólo empieza cuando nace en nuestro interior una tercera persona que nos desposee del poder decir yo..."⁶¹ y esta tercera persona es siempre una indistinción, un devenir dice: " Devenir no es alcanzar una forma...sino alcanzar la zona de vecindad, de indicernibilidad o de indiferenciación tal que ya no quepa distinguirse..."⁶² . Perder la seguridad familiar, la lengua materna y el vínculo narcisista del Yo con el mundo es el vehículo para generar otra relación de vecindad con el mundo. Deleuze propone el camino del esquizofrénico, el nomadismo pasa salir del círculo Edípico, nos recuerda el paseo de Lenz por la naturaleza:

Por completo diferente de los momentos en que Lenz se encuentra en casa de su buen pastor, que le obliga a orientarse socialmente, respecto al Dios de la religión, respecto al padre, a la madre. En el paseo, por el contrario, está en las montañas, bajo la nieve, con otros dioses o sin ningún dios, sin familia, sin padre ni madre, con la naturaleza. «¿Qué quiere mi padre? ¿Puede darme algo mejor? Imposible. Dejarme en paz.» Todo forma máquinas. Máquinas celestes, las estrellas o el arcoíris, máquinas alpestres, que se acoplan con las de su cuerpo.⁶³

Lenz es este cuerpo que se descompone en el paisaje, que se disuelve en él, que el ansia carcome y sólo la violencia que lo esparce en la sensación de su cuerpo y su disolución con el paisaje lo dejan volver a sentir. Lenz quiere ir lejos, muy lejos: "un oscuro instinto le impulsaba a salvarse, se daba contra las piedras, se arañaba con las uñas, el dolor comenzó a devolverle la conciencia, se tiró a la fuente..."⁶⁴ Tenía que salir, dar cabida a todo lo posible del aire, sentir la noche, alejarse lo más posible de aquello conocido que le atormentaba, que le llevaba de vuelta a sus padres.

⁶¹ Deleuze Guilles, *Crítica y clínica*, Anagrama, España, 2016, p. 11

⁶² *Ibíd.*, p. 12

⁶³ Guattari Félix, Deleuze Gilles, *Anti Edipo*, Paidós, España 2005, p. 157

⁶⁴ Buchner Georg, *Lenz*, Le Libros, pp. 93

Pensaba que debía causar una infinita sensación de bienestar sentirse tocado por la vida propia de cada forma; identificarse con piedras, metales, agua y plantas; absorber, como en sueños, cada uno de los seres de la naturaleza, del mismo modo que las flores absorben el aire a medida que crece la luna.⁶⁵

Estar vaciado, extasiado en el paisaje le causaba una sensación de beatitud, de placer, de bienestar. Embebido del mundo, siendo producido por la naturaleza y arrojado a sus sensaciones corporales donde todavía no hay lenguaje.

El ansia nos coloca en la falta, el deseo según Quignard, se da por la ausencia o la falta de aquello a lo que queremos. Pero ese principio del deseo como falta es muy diferente a la falta o el vacío que propone el capitalismo o la construcción edípica psicoanalítica, ya que en la construcción edípica psicoanalítica el plano de inmanencia o el deseo es llenado con un modelo, con un calco de trascendencia, una imagen que nunca tendrá la inmensidad del territorio. Y en la imposibilidad de llenar con la imagen-calco la inmensidad del territorio nos ubica en la carencia, en la necesidad, ya que la imagen suplanta como desplazamiento del deseo, el deseo del capital.

El deseo dice Quignard, surge de la ausencia, de las ganas de ver o de tener aquello que no está. Para este filósofo el ser humano produce imágenes en el deseo de tener aquella imagen de su concepción o de su muerte. La producción es siempre del deseo. Cabría imaginar la posibilidad de crear en la posibilidad de desarraigo, del desierto nómada que no tiene fijado aún una producción edípica del deseo. Aquello arcáico que remite a las lágrimas y a la risa, al estupor y al desconcierto. Aquel deseo bestial amenaza el lenguaje, se apodera del cuerpo que lo habita o es atravesado por él.

⁶⁵ Ibíd. , 94

El eros es una placa arcaica, prehumana, totalmente bestial, que aborda el continente emergido del lenguaje humano adquirido y de la vida psíquica voluntaria bajo las dos formas de la angustia y de la risa. La angustia y la risa son las cenizas dispersas que caen lentamente de ese volcán...Las sociedades y el lenguaje no dejan de protegerse ante ese desborde que las amenaza. La tabulación genealógica tiene entre los hombres el carácter involuntario del reflejo muscular; son los sueños para los animales homeotérmicos entregados al dormir cíclico; son los mitos para las sociedades; son las novelas familiares para los individuos.⁶⁶

Es interesante que Quignard nombre esta creación de significante como un “reflejo involuntario muscular” y así, que la experiencia del mito está a su vez conectado una construcción absolutamente corporal, bestial, como reflejo, como reacción a la experiencia erótica radical que impone el eros. Sin embargo, habría que pensar si debemos replantearnos su relación con el mito, simplemente por el hecho de que Quignard asocia el mito con la idea de paternidad. Es menester alejarnos, desplazarnos de la idea de mito, crear o generar una producción de nosotros mismos en la que el deseo adquiriera una multiplicidad de significantes, en vez de un significado asociado a la relación edípica con la idea de padre y madre. Ya que:

Cuando relacionamos el deseo con Edipo, nos condenamos a ignorar el carácter productor del deseo, lo condenamos a vagos sueños o imaginaciones que no son más que expresiones conscientes.⁶⁷

Dice Quignard :“Una imagen falta en el origen. Ninguno de nosotros pudo asistir a la escena sexual de la que es el resultado. El niño que proviene de ella la imagina interminablemente.”⁶⁸ Y precisamente porque imaginamos es que tenemos la posibilidad, en el desierto lleno de esa ausencia y ese deseo, de crear un cúmulo interminable de vínculos o asociaciones, en la errancia y el desarraigo y no como

⁶⁶ Quignard Pascal, *EL sexo y el espanto*, Minúscula, Barcelona, 2017, p. 9

⁶⁷ Guattari Félix, Deleuze Gilles, *Anti Edipo*, Paidós, España 2005, p. 113

⁶⁸ Quignard Pascal, *La imagen que nos falta*, Ediciones Ve, México, 2014, p. 7

en este caso dice Quignard, en la búsqueda de crear padres y madres en una orfandad interminable.

Precisamente porque esa escena sexual de la que somos resultado se halla confundida en el inconsciente, aquello que no podemos nombrar y sólo nos deja en el *Brassmos* o el balbuceo, esa musicalidad de la que el mismo habla es de algún modo el ello.

El inconsciente desde siempre es huérfano, es decir, se engendra a sí mismo en la identidad de la naturaleza y el hombre, del mundo y el hombre...La cuestión del deseo no es ¿Qué es lo que ello quiere decir? Sino ¿Cómo marcha ello?⁶⁹

Para entender cómo marcha ello es necesario acercarse a la experiencia, a la disolución del lenguaje, no es sólo describirlo, sino generar una experiencia que no tenga lenguaje. Decir sobre el balbuceo es diferente que balbucear, el brassmos o la pulsión que ejerce una sensación de pérdida de la cual no es posible regresar más que convertido en otro, nunca se es el *sí mismo*.

Como ya hemos mencionado Deleuze dice que el deseo es siempre una producción y no la búsqueda de la falta o una carencia. El deseo es inmanente porque es un deseo colmado que como multiplicidad genera lo abierto e informe.

La producción como proceso desborda todas las categorías ideales y forma un ciclo que remite al deseo en tanto que principio inmanente. Por ello, la producción deseante es la categoría efectiva de una psiquiatría materialista que enuncia y trata al esquizo como *Homo natura*⁷⁰

En esta comprensión del deseo la producción no se genera por la necesidad de llenar el hueco de una carencia sino como una categoría pulsional, esquizofrénica en el sentido en el que la proliferación hace estallar o derivar las posibilidades de

⁶⁹ Guattari Felix, Deleuze Gilles, *Anti Edipo*, Paidós, España 2005, p. 113

⁷⁰ *ibíd.*, p. 114

conexiones. Esta imagen múltiple se parece a la de Cuerpo sin órganos que plantea Artaud y después retoma Deleuze.

El Cuerpo sin órganos es un concepto que Deleuze y Guattari elaboran en *Mil Mesetas* a partir de Artaud. Como abreviatura lo denominan CsO, y tomaría bastante elaborar del todo aquí el concepto pero se puede decir que Deleuze y Guattari lo piensan como la figura del sujeto en que ya no hay sujeto, en que la desorganización jerárquica y estructurante se ha perdido y sólo existen flujos y cortes en la organización del cuerpo. Los órganos que antes se conectaban a partir de su función ahora ni siquiera existen. El cuerpo está cosido y cerrado, estropeado. Es decir, que la pérdida de sus funciones y su organización ha liberado al sujeto de sí mismo para colocarlo en el afuera. *El juicio de Dios*⁷¹ al que está sometido el cuerpo según Artaud es el cuerpo en relación a la necesidad, a la perspectiva organizada del cuerpo en que cada parte tiene un orden y una denominación en torno a su categoría y su determinación.

2.3. Sobre cómo hacerse un cuerpo sin órganos y el acto de creación

Hacerse un cuerpo sin órganos no es apacible ni reconfortante, ni siquiera podemos decir, esperanzador. Si ya tenemos o somos varios cuerpos sin órganos, habremos de mantener la velocidad y la desmesurada vertiginosa oscilación, mantenernos en el borde, toda la intensidad lisa del mar rosando, deshaciendo o desorganizando nuestro cuerpo.

Nómadas, huérfanos o huérfanas arrojados a un desierto. Pero un desierto poblado, lleno, en potencia. Es el campo de inmanencia en el que surgen las posibilidades del deseo colmado, aquel estado conquistado en el que no se carece de nada y no contiene tampoco ninguna interioridad, afuera absoluto.

Por ahora soy hijo adoptivo de quince tribus...Y son mis tribus adoptivas, porque las quiero a todas más y mejor que si hubiera nacido en ellas...¿pero

⁷¹ Artaud Antonin, *Para acabar con el juicio de Dios y otros poemas*, Ed. Caldén, Madrid, 1990

el esquizofrénico no tienen también un padre y una madre? Sentimos tener que decir que no, que como tales no los tiene. Sólo tiene un desierto y tribus que lo habitan, un cuerpo lleno y multiplicidades que se aferran a él”.⁷²

Y sabemos que ni siquiera hay punto de llegada o de partida, ni siquiera un alguien que lo consiga, o un trazado o una instrucción que nos dirija, se trata de la desorientación misma, de perder el rumbo, de aceptar el desconcierto, dejar entrar el viento, las voces, la incertidumbre. De pronto somos sólo ese instante mudo o el momento de ser atravesados por el viento, la velocidad quieta que una ráfaga provoca en un espacio liso. Ya decía Serres que la mejor figura para pensar en la materia que nos constituye es el fuego “.. mi cuerpo es una llama un tanto más lenta que esta cortina chamuscada que consume los leños.”⁷³ No nos sirven más las figuras abstractas con bordes rígidos para pensar lo real. La esquizofrenia no viene para darnos cobijo, sino para recordarnos la amplitud y las potencias e intensidades, y abrirnos a la posibilidad múltiple de la tierra y los afectos.

...pensaba que debía aspirar la tormenta, dar cabida en él a todo, se tendía a todo lo largo sobre la tierra, se confundía con el universo, era un placer que le causaba dolor, o bien se detenía silencioso y ponía la cabeza en el musgo cerrando a medias los ojos y todo se alejaba de él, la tierra cedía bajo su cuerpo⁷⁴

La tarea de tapar, zurcir los órganos ha resultado en un desastre, descompuestos avanzamos caminando con el vientre, respirando con los ojos. No queremos más imperio en nuestro cuerpo, un cacique en nuestros sentidos. Por lo tanto, habremos de asumir, que el calco que habíamos trazado del paisaje, la imagen que habíamos obtenido del mundo no nos sirve más, la colocamos sobre el cuerpo y se moja, se agrieta, se estropea, se rompe, la imagen comienza a adherirse a las cavidades, a las grietas, a los huecos, los bordes, las entrañas. El calco, la

⁷² Deleuze Gilles, *Mil mesetas*, Pretextos, Valencia, 2004, p. 37

⁷³ Serres Michel, *El paso del noroeste*, Debate, Madrid, 1991, p. 53

⁷⁴ Büchner Georg, *Woyzeck* Lenz, Alianza Editorial, Madrid, 2016, pp. 84-85

imagen, comienza a adquirir la posibilidad del paisaje, la inmensidad del territorio que respira, que cambia. De las llagas surgen pezones, anos , bocas. Nuestro cuerpo organizado cede ante tal proliferación , de los huecos surge una manada, una tribu, lobos y bocas aúllan y babean.

La imagen así comienza a adquirir la posibilidad de un paisaje, la topología corporal de un territorio. La proliferación abre paso a la indistinción, ya no son anos y bocas, son anos-boca, cabezas-lobo. “ toda la pieza de carne aúlla bajo la mirada de un espíritu-perro que se pinga en lo alto de una cruz”⁷⁵ En ocasiones el dolor es intenso, pero la intensidad de dolor es un aspecto de nuestra apertura al mundo. “Es con una alegría profunda. Es un aleluya tal... que se funde con el más oscuro alarido humano de dolor de separación pero que es un grito de felicidad diabólica”⁷⁶.

Todo ese cúmulo, deja entrever por un momento una figura. Koolhas⁷⁷ espera con su caballo en el borde de un acantilado, sabe que pronto la pendiente comenzará a desmoronarse, el peso del caballo negro hará ceder las rocas, que descenderán hacia los poblados. La energía enfebrecida de su máquina desquiciada hará arder las casas y habrá caos y todo se convertirá en marasmo y tumulto, indiferencia. Sabemos muy bien que tal proliferación puede convertirse en explosión fascista, en cáncer. Seremos capaces de construir un cuerpo sin órganos? La máquina puede adquirir una dimensión de estado, generar tumores, vaciarnos. “Las líneas de fuga que siempre corren el riesgo de abandonar sus potencialidades creadoras para convertirse en línea de muerte, ser transformadas en línea de destrucción pura y simple.”⁷⁸ Para ello habrá que mantener la multiplicidad, dejar abierta el conjunto de potencias, de devenires, de deseo. Es sin duda una experiencia del

⁷⁵ Deleuze Guilles, *Logica de la sensación*, Editions de la différence, 1984 p. 34

⁷⁶ Lispector Clarise, *Agua viva*, Siruela, España, 2018, p.11

⁷⁷ Von Kleist Henri, *Relatos completos*, Acantilado, Barcelona, 2011

⁷⁸ Deleuze Guilles, *Mil mesetas*, Pretextos, Valencia, 2004, p. 516

afuera, de una potente vida intensiva y no orgánica. Tenemos que aumentar constantemente el número de conexiones.

En más de un aspecto el mundo del sentido finaliza hoy en lo inhumano y en el no-sentido. Está cargado de sufrimiento, de extravío y de revuelta...Es entonces que surge más imperativa que nunca la exigencia de sentido, que no es otra cosa que la existencia en tanto que ella no tiene sentido. Y esta exigencia por sí sola ya es el sentido, con toda su fuerza de insurrección." ⁷⁹

Detener la significación, el sentido, es abrirnos al mundo de la sensación y no acceder a ese momento de necesidad y de angustia que puede generar la ausencia de sentido. Por un momento vemos cómo Cézanne continúa contemplando la formación del paisaje abierto a la posibilidad de experimentar el afuera. " Habría pues que volverse hacia la lengua jamás escrita, pero siempre por escribir, para que esa palabra incomprensible sea entendida en su desastrosa pesadez e invitándonos a volvernos hacia el desastre sin comprenderlo ni soportarlo"⁸⁰

Virginia Woolf espera el instante preciso en que la cortina separe el mar de la penumbra del firmamento. Momento expectante en que la luz comience a reflejar los destellos incandescentes del sol. "El sol no había salido aún. El mar y el cielo hubieran podido confundirse si no fuera por los suaves pliegues del mar, parecidos a una tela arrugada."⁸¹ Ella se sumerge lentamente en aquel líquido arcaico, inhumano. Pero nos deja en un mundo iluminado por brillantes ojos y rodeado por flores incandescentes, y pájaros que son flamas. Perceptos y sensaciones de infancia que nunca existieron pero que sin embargo están ahí, como clavados en una experiencia extranjera, momentos de extravío y errancia nómada infinita.

⁷⁹ Nancy, Jean Luc, *El sentido del mundo*, La Marca Editora, Argentina, 2003, p. 11

⁸⁰ Blanchot Maurice, *La escritura del desastre*, Editorial Trotta, Madrid, 2015, p.47

⁸¹ Woolf Virginia, *Las olas*, Mirlo editorial, México, 2017, p. 21

Los instantes pasan rápidamente, “está pasando un minuto de mundo, no lo conservaremos sin volvernos él mismo, dice Cézanne”⁸²

Y es preciso volvernos él mismo porque de lo contrario sólo seremos, tú o yo. Cargados de la herencia edípica autoritaria que organiza nuestros órganos, que dicta nuestro destino, el juicio de Dios que nos impone la manera de percibir lo real. Como ya hemos dicho, renegar la significación no es la negatividad, es abrirse al instante en sensación, es el hecho.

Las dificultades de Cézanne son de la primera palabra. Se creyó impotente porque no era omnipotente, porque no era Dios, y en cambio había querido pintar el mundo, convertirlo enteramente en espectáculo, hacer ver de qué manera nos toca.⁸³

Y al tocarnos, al dejarnos ser tocados por el mundo, este nos atraviesa, nos violenta, nos deforma, nos rompe o nos descompone. La sensación es la posibilidad del huevo de la cosmogénesis, de la multiplicidad, “ es las dos caras indisolublemente, es ser-en-el-mundo... a la vez devengo en la sensación y algo ocurre por la sensación, lo uno por lo otro, lo uno en lo otro.”⁸⁴

Deleuze y Guattari en *Mil mesetas* son en sí mismos figuras catatónicas , tanto más deformadas mas colmadas en intensidad, monstruosas y delirantes, cuerpos convulsionados por una fuerza indistinguible. Nos sugieren las pistas para la posibilidad de estar en un entre, mantenernos en la posibilidad múltiple, trazar líneas de fuga que nos dirijan por instantes a la percepción de un afuera, a la sensación intraducible de un momento incomprensible para el habla, para el juez o el verdugo del deseo. La territorialización, la significación y la edipización volverán a intentar generar el calco de lo real, volveremos a caer en la trampa, por lo mismo será preciso herrar, perderse, devenir en aquello que es mínimo, que arde, que es imperceptible, en aquello que aun no podemos y no nunca podremos comprender.

⁸² Guattari Félix Deleuze Gilles, *¿Qué es la filosofía?* , Anagrama, Barcelona 1997 ,p. 170

⁸³ Ponty Merleau, *Sentido y sin sentido*, Ediciones Península, Barcelona, 1977, p. 47

⁸⁴ Deleuze Guilles, *Lógica de la sensación*, Editions de la différence, 1984, p. 41

2.4. El absurdo, la tragedia , la violencia arcaica

El absurdo de Camus establece un principio que es un intento por mantener la posibilidad de una presencia del ser humano en el mundo abierto a la confrontación con la imposibilidad.

Es interesante esta postura porque Camus no busca ningún tipo de salvación, ni en la razón ni en el carácter místico y trascendental que puede surgir del saberse desprovisto de sentido. Camus plantea que el principio del ser humano es estar en contradicción con el mundo por hallarse en él pero sin una razón por la que deba seguir en él.

Este mundo en sí no es racional, es cuanto se puede decir. Pero lo que es absurdo es la confrontación de esa irracionalidad con el deseo profundo de claridad cuya llamada resuena en lo más hondo del hombre. Lo absurdo depende tanto del hombre como del mundo. Es de momento su único lazo.⁸⁵

Lo absurdo por lo tanto no está solamente en el individuo o el mundo, sino en la relación, en la confrontación entre ambos.

Este aspecto de la condición del ser humano es en sí mismo una imposibilidad si se piensa en la necesidad de certeza. Sin embargo, puede pensarse también como algo positivo si se entiende como un estar en el mundo que mantiene relación con lo que tiene de inabarcable la experiencia.

Camus habla de las preocupaciones que ha tenido el ser humano en relación a lo absurdo a lo largo de la historia. Su propuesta radica en diferenciar su argumento como una postura ante el mundo que no pretende ni busca ningún tipo de resolución, ni salvación. “ Para el hombre absurdo no se trata de explicar y resolver, sino de sentir y describir. Todo comienza con la indiferencia

⁸⁵ Camus Albert, *El mito de Sísifo*, Alianza, Madrid 1985, p. 37

clarividente”⁸⁶ Dejar abierta la incógnita del sentido es también dejar abierta la sensación de incertidumbre o de perplejidad.

Buscar sentido es también tener la necesidad de fijar algo, de encontrarle un lugar o un propósito, una razón de ser. Y usualmente esta razón del sentido existe como un sentido ulterior, o como una idea que intenta darle forma y lenguaje a lo que está detrás de las palabras.

2.4.1. La pérdida del mito, lo arcaico y lo absurdo en la obra de Cy Twombly

Todo el trabajo de Cy Twombly surge del gesto absurdo, de una pulsión del deseo que remiten a lo arcaico y al momento primigenio de la infancia. Desde la gestualidad y la pulsión Twombly elabora marcas o signos que sugieren nombres, formas, cuerpos paisajes, pero desorganizados, atravesados por fuerzas que están en el borde del mar, que cayeron en la informidad de un mar primitivo, arcaico.

Twombly trabaja con el mito pero para olvidarlo, para reconfigurarlo a través de los signos y gestos de su cuerpo. No incorpora el mito sino que hace surgir una alteridad significativa que deja el habla y a la cultura en suspenso.

Al pensar en la infancia, en el mito, en lo arcaico, uno no puede dejar de pensar en la pérdida. El tiempo antes del tiempo, antes del habla, antes de la memoria nos acomete en la obra de Twombly y nos deja en la perplejidad balbuceante, en la catatonia de no tener ya más recursos para articular un lenguaje que nos de sentido.

Si la pintura de Twombly tiene relación con el desastre y con la catástrofe no es porque haya en ella una descripción de la tragedia, ni porque tenga un vínculo directo con la representación del desastre, sino porque en su pintura la materia es desastre, recordemos que para Blanchot el desastre es lo más impronunciable o indecible, aquello que está en el tiempo del olvido, que nunca ha sido trazado. Y

⁸⁶ ibíd. p.123

deja de ser enunciable porque deja de ser claro y lo convierte en escritura del desastre, en lo que es poético. La contradicción y por lo tanto la poética de Twombly reside en el hecho de conjurar sensaciones que no podemos más que intuir en aquello que hemos perdido, aquello que no podemos retener y que a su vez nos arroja al deseo mismo, a la falta de articulación de las palabras, a la perplejidad, pero no fascinada sino activa, el impulso de estar imposibilitados para enunciar la pérdida, sus marcas, incisiones, gestos recuerdan los gestos de la locura, de la infancia, de un trance. Así el amor se convierte también en asunto, lo indecible de una guerra como Lepanto, el momento de la infancia, son momentos que nunca existieron, que se pierden en la infirmitad como un tiempo antes del tiempo que por su carácter atemporal no se encuentran ya en un pasado ni en un futuro, sino en la imposibilidad misma. El sujeto en Twombly pierde el habla, la escritura es escritura en tanto que marca, puro gesto.



Cy Twombly, *Untitled*, 1971

Rilke dice en Elegías a Duino “Porque lo bello no es sino el comienzo de lo terrible, ese que todavía podemos soportar, y que admiramos tanto porque, sereno, desdeña el destruirnos”⁸⁷ . Podremos intuir porqué Twombly estaba tan interesado por Rilke . Su pintura es bella en tanto que experiencia del afuera. Es decir, la experiencia de aquello que todavía no es enunciable. Lo bello desdeña destruirnos porque es el mayor acercamiento a lo que no es nosotros, más allá de lo sublime está el desastre del cual no podemos extraer ninguna información. La perplejidad de lo bello-terrible es la del infante que queda fascinado en la experiencia informe de la pérdida del habla.

2.4.2. William De Kooning, lo arcaico y la sensación

Es interesante cómo se presenta en De Kooning la experiencia de lo arcaico y de la violencia. Sus pinturas son cuerpos desorganizados, vibrátiles, son diagramas del dolor y del placer, placas tectónicas de las que surge el color, el tiempo y la sensación. Es interesante que su pintura se haya establecido como un canon en la historia plástica norteamericana, sin embargo no hay pintor expresionista abstracto que haya llegado a generar una experiencia similar del cuerpo ni de la sensación de la materia.

De Kooning trabaja al igual que Bacon a nivel de la sensación. Richard Wollheim comenta que existe una especie de metáfora pictórica presente en el trabajo de De Kooning. Será mejor que repliquemos textualmente lo que dice Wollheim:

Las sensaciones que cultiva De Kooning son...las más fundamentales de nuestro repertorio. Son esas sensaciones que nos dan el primer acceso al mundo externo, y las que al repetirse nos ligan para siempre a las formas elementales del placer en el que nos iniciaron. Tanto por servir de base al conocimiento como por contribuir a formar el deseo humano, se revelan como básicas. Así pues De Kooning atiborra sus imágenes con experiencias

⁸⁷ Rilke María, Elegías de Duino, Editorial Centauro, México, 1945, p. 27

infantiles de chupar, tocar, morder, excretar, agarrar, husmear, oler, tragar, hacer gárgaras, acariciar, mojar... Y estas imágenes, contienen un recordatorio ulterior. Nos recuerdan que, en su primera aparición, estas experiencias supusieron invariablemente una amenaza. Cargadas de excitación, amenazaron con dar al traste con las frágiles barreras de la mente que las contenía, y con anegar al inmaduro y precario yo.⁸⁸



Willem de Kooning ,*Two Figures in a Landscape*, 1967

Así vemos como la pintura puede ejercer una violencia en el yo desde la sensación. Cómo la sensación es un vínculo con aquello que está antes de la constitución del individuo. Lo que le criticaríamos a Wollheim es que no es precisamente que dicha violencia se ejerza como recordatorio o como sentido ulterior, sino que es a partir de la experiencia misma de la pintura, del ser en la

⁸⁸ Wollheim Richard, *La pintura como arte*, La balsa de la Medusa, España, 1997, p. 411

pintura, del sentido hecho cosa y el ver hecho cuerpo que la pintura nos desorganiza, vamos al encuentro de la experiencia de este tipo de pinturas como lo tenemos de la propia naturaleza, después volvemos para no ser nunca los mismos, si tenemos la capacidad para dejarnos absorber, si podemos entrar en la pintura, ahí no hay habla ni lenguaje ni sentido ulterior posible.

2.5. La noche, la imagen, la experiencia háptica de los cuerpos.

Hay una noche que no es la noche nocturna, no es la noche del día-noche, es la noche que no es oscura ni sucede en la ausencia del sol. Esta noche tampoco sucede en el tiempo. Esta noche no es del fin ni la noche del principio, es antes o después del tiempo. Podemos imaginar un momento en que toda la exterioridad del mundo se toca, en que la superficie del mundo se vuelve táctil. Un momento de sombra en que la experiencia del mundo, en el que toda la percepción del mundo se vuelve táctil. Esa noche está presente todo el tiempo como fondo de mundo, como figura antes de las presencias reconocibles.

Hay pues una noche eminentemente sensorial, totalmente sensorial, que precede a la oposición astral entre la noche y el día. Hay una noche antes de que aparezca el sol ante los ojos en la desembocadura del parto. Provenimos de esa bolsa de sombra donde se reprodujo, donde soñó, donde pintó. Penetró irresistiblemente en las cuevas oscuras donde volvió el rostro hacia pantallas blancas de calcita sobre las que surgían y cobraban movimiento imágenes involuntarias siguiendo la proyección de la llama de una antorcha.⁸⁹

Ahora las pantallas blancas están por todas partes, y la experiencia de aquella noche querámoslo o no, sigue estando en el borde de cada espacio que miramos.

⁸⁹ Quignard Pascal, La noche sexual, Editorial Fonambulista, Madrid , 2014, p. 13

Detrás de las imágenes está el fondo de noche que quiere hacer aparecer las siluetas que nos siguen cada instante, y el lenguaje común nos distrae pero el fondo de noche del vientre materno nos acompaña e incluso impregna cada espacio que tocamos.

2.5.1. Lenz de Grandreix

En la película de Grandreix, Lenz es una figura que al igual que todos los cuerpos los sonidos y las formas se confunden en una percepción háptica con el espectador. Los sonidos se pueden sentir, casi oler, las formas de la pantalla tocan la superficie de nuestro rostro, la retina. Grandreix pareciera estar interesado en generar un cuerpo con los sonidos, una corporalidad espectral de la luz y el sonido.

El tema de Lenz es el deseo, sin duda, el deseo que es experimentado a través del lente de la cámara. Al ver la película el espectador no deja de percibir que ve a través de un lente, pero este lente o esta máquina es una máquina que desea, que está estropeada y se corporeiza en la multiplicidad de sensaciones por las que son afectadas las figuras-fantasma que deambulan a través de la superficie-luz de la proyección.

Somos afectados o violentados por la angustia que afecta a Lenz, el protagonista de la película, por su estar embebido en el mundo, por su deseo o por su angustia. Pero esa angustia parece no provenir de él, es la angustia del mundo que se percibe en las formas, el ansia del mundo, ansia que proviene de las sombras, en la música y en las figuras-luz. Lenz muere consumido por su propio deseo o es el deseo el que lo lleva a disolverse. Disuelto por la luz artificial de las pantallas del espectáculo.

La cercanía de los sonidos se resiente en el cuerpo íntimo, y convierte la luz de la pantalla en tacto informe o en borradura. Es la aniquilación de los cuerpos por medio de la luz, la experiencia de vacío que puede darse por medio de la incandescencia.

Esta luz nos recuerda que lo blanco puede generar la experiencia de lo más temible, esta luz cegadora que nos recuerda el temor abominable que sentía Melville por la blancura de la ballena.

Será que la blancura, por su indefinición, oscurece las descorazonadas inmensidades y vacíos del Universo, y nos apuñala así desde atrás, con el pensamiento de aniquilación, cuando contemplamos las blancas profundidades de la Vía Láctea?¿O será mas bien que el blanco, en su esencia, no es un color sino la ausencia visible de color; que es al mismo tiempo la concreción de todos los colores?¿Será por esas razones que uno encuentra ese inexpresivo espacio en blanco, lleno de significado, en un vasto paisaje nevado—un incoloro ateísmo de todos los colores que nos hace retroceder?⁹⁰

La ausencia aparece con el blanco, la imagen se revela en la pantalla como un ente portador de aquello que por su vecindad con el vacío genera una experiencia de lo contingente en un sentido amplio, ya que no es sólo la idea de vacío que nos aterra sino la ausencia en la que todo está revelado, como el extrañamiento de una sensación de calma absoluta que previene el desastre.

Grandreix propone la cercanía de la luz, tan cerca como el cuerpo del amante, en la que los cuerpos se disuelven en la experiencia del borramiento de las diferencias, el desastre. El desastre es la ausencia de los astros, pero en el caso de Grandreix son los cuerpos-astros que hacen desaparecer los astros por la luminosidad absoluta, en el baile.

En la película de Grandreix lo bello y lo terrible están conjugados como en elegías a Duino de Rilke : “Pues la belleza no es nada sino el nacimiento de lo terrible, lo que somos apenas capaces de soportar, lo que sólo admiramos porque

⁹⁰ Melville Herman, Moby Dick,

[http://www.novelas.rodriquezalvarez.com/pdfs/Melville,%20Herman%20"MobyDick"-En-Sp-Sp.pdf](http://www.novelas.rodriquezalvarez.com/pdfs/Melville,%20Herman%20) ,

p. 207

serenamente desdeña destrozarnos”. Esto bello que está del lado de la fragilidad, de la debilidad y del quebrantamiento, *la belleza es enfermedad*.⁹¹

Esta noción es demasiado clara en Grandjeu, la noción de destrucción está presente en toda su obra, la experiencia de lo bello resulta en una experiencia necesariamente arrojada a la destrucción. La destrucción de los cuerpos resultan de su confrontación con la luz, su desintegración se efectúa en la consumación del deseo que los hace encontrarse por un momento en el borde, en la afasia, la desnudez y el sonido que se hace presente como un sonido arcaico, de cuando soñábamos en la bolsa de sombra antes del nacimiento.

2.6. La muerte y arte, la ausencia, la fascinación, imagen inmóvil, imagen metamórfica

Hablar de la relación profunda que guarda el arte con la muerte es en principio hablar del *nacimiento del Arte*. Y no se trata de pensar en un origen sino comprender que “ la obra significa siempre: ignorar que hay un arte, ignorar que hay un mundo”⁹².

Tener la imagen de la muerte, así como la de nuestra concepción dice Quignard, es intentar acceder al mundo de la imposibilidad. Esas imágenes forman parte de la ausencia, imágenes que nunca tendremos, que se retraen en la indiscernibilidad y la indiferencia.

Asumimos que los pintores la presentan en un lienzo porque pintan a alguien muriendo o la muerte de alguien, pero lo que vemos es siempre una imagen que nos mantiene a distancia, tan sólo que la vislumbra o la antecede.

Se pinta la violencia de la vida, o la tensión que está a punto de suceder ante la posible disolución. También se pintan cadáveres que forman parte ya de un paisaje o una escena. Pero la muerte está siempre del lado del olvido, de aquello que nos antecede o que siempre está a punto de suceder pero no sucede nunca.

⁹¹ Hang Byung-Chul, *La salvación de lo bello*, Herder, Barcelona, 2016, p. 67

⁹² Agamben Giorgio, *El hombre sin Contenido*, Áltera, Barcelona, 2005, p. 134

Y no sucede en la medida en que no hay tiempo para la muerte, ella es siempre lo que está más allá de toda imaginación y comprensión.

Acercarnos a lo indeterminado en la pintura es siempre construir una escena en la que los elementos están por derrumbarse o los cuerpos están a punto de caer. No podemos mirar la muerte de frente.

Podemos hablar siempre de la falta o la ausencia en la imagen, en la pintura en general pero principalmente en esas primeras imágenes. En todas ellas se vislumbra el deseo de mirar lo ausente. Este mundo que se escapa ante nuestros ojos y el deseo que mira ausente la imagen de aquello que se va.

Proyectados sobre la roca a partir de la visión interior involuntaria que provocan el hambre, la noche, el frío, la droga, el miedo de perecer, el remordimiento de haber matado, el sueño en que todo resurge, los primeros hombres de antes de la historia- ellos mismos alzando las primeras antorchas humeantes en el fondo de cavernas... dibujaban los contornos de siluetas desaparecidas.⁹³

Dice Quignard : “ Un profundo deseo de no ver lo real permite ver la imagen.”⁹⁴ El deseo es para Quignard según un texto de Cicerón “la libido de ver alguien que no está allí. La *desideratio* se entiende como la dicha de ver, a pesar de la ausencia, al ausente.”⁹⁵ Esta aparición de lo ausente es la imagen.

Dice Quignard que “el arte no sólo quiere al ausente, sino que domina a la muerte”⁹⁶ y la domina en la medida en que permanece y se hace sueño, pero sólo permanece como ausencia.

El arte domina a la muerte como deseo, como momento o como fascinación que intenta mirar lo que no es posible mirar. Por lo tanto es un intento fallido siempre, un dominio de aquello que no puede dominarse.

⁹³ Quignard, Pascal, La imagen que nos falta, Ediciones Ve, México D.F. 2015, p. 14

⁹⁴ *Ibíd.*, p. 9

⁹⁵ *Ibíd.*, p. 11

⁹⁶ *Ibíd.*, p.16

Quignard propone un ejemplo bellísimo para explicar esta falta y la imagen ausente que está en la representación de la muerte por el Arte.

Nos habla del fresco de Aquiles y Troilo que está en Turquina, Italia. Quignard describe la escena de Aquiles a punto de asesinar a Troilo. La leyenda cuenta que Aquiles debía matar a Troilo antes del ataque a Troya o de lo contrario Troya no sería vencida. La pintura describe a Aquiles escondido detrás de la fuente donde da muerte a Troilo, y al joven del otro lado de la fuente sobre su caballo al que va a darle de beber. En la leyenda Aquiles mata a Troilo y posteriormente Troya es vencida por los Griegos. La pintura sólo muestra el momento previo al asesinato; Aquiles detrás de la fuente, Troilo sobre su caballo, y el sol poniéndose en el horizonte debajo del caballo del joven apuesto. Quignard hace una bella analogía:

El caballo de Troya está detrás del caballo de Tarquina como Aquiles está detrás del pozo en que el caballo acude a beber. Como Troya detrás del nombre de Troilo, el incendio de Troya consumida por las llamas de los Aqueos está detrás del sol poniente devorado a medias por la noche⁹⁷

Quignard describe dos imágenes ausentes, una el asesinato de Troilo, ejecutado por Aquiles y la segunda Troya en llamas vencida. Estos enunciados describen aquello que no es posible para el arte: la representación de la muerte.

2.7. El nacimiento del arte, el arte o como fundar un mundo,

No se precisa en la historia un punto fijo para al nacimiento del arte. A cada nuevo descubrimiento se funda una nueva pregunta. Se han establecido parámetros y fechas, pero inciertas y relativas, las imágenes del mundo de las cavernas se mantienen desdibujadas e imprecisas en el tiempo.

Se puede hablar de un nacimiento del arte en el momento en que el ser humano tuvo por primera vez conciencia de la muerte, y de la condición fútil de toda existencia. Dice Bataille, que a partir de ese momento tuvo el ser humano la

⁹⁷Ibid p. 19

necesidad de otorgarle un sentido simbólico al mundo. Para Bataille, el erotismo surge también de la conciencia de la muerte.

Así, la esfera -diabólica... a la cual el cristianismo otorgó•. como sabemos. el sentido de la angustia. es -en su misma esencia- contemporánea de los hombres mas antiguos. A los ojos de aquellos que creyeron en el diablo. la idea de ultra-tumba resultaba diabólica... Pero, de una forma embrionaria, la esfera -diabólica- existió ya. desde el instante en que los hombres - o al menos los precursores de su especie- reconocieron que eran mortales y vivieron a la espera. en la angustia de la muerte.⁹⁸

El arte como productor de realidad podría generar una resistencia a la avasallante producción cultural de nuestra sociedad en este sentido porque nos devuelve al fondo del mundo en el que esta forma embrionaria a la que se refiere Bataille, el principio del arte sucede en cada obra, así como sucede un principio del mundo.

Habría que plantear si el arte es capaz de crear una experiencia que arroje “luz sobre el mundo” o que nos de cuenta de lo que Heidegger denomina como lo indecible o lo poético. Para este filósofo al igual que para Quignard y Blanchot o Deleuze, la obra no sucede en el lenguaje ni en la función del mismo como comunicación, sino que sucede como un “acontecimiento en el que por primera vez se abre el ente como ente para el hombre”⁹⁹

Como ya hemos repetido incansables veces el arte no sucede en el terreno cultural; surge de la nada de la expresión, de un hacer arder el lenguaje, de *lo otro* en sentido radical. En este sentido una obra mantiene siempre abierta la experiencia al mundo.

⁹⁸ Bataille Georges, Lascaux o el nacimiento del arte,

⁹⁹ Heidegger Martin, Arte y poesía, FCE, México, 2014, p. 98

Al abrirse un mundo todas las cosas adquieren su ritmo, su lejanía y su cercanía, su amplitud y su estrechez...En cuanto que una obra es una obra da lugar a aquel ámbito. Dar espacio quiere decir aquí: dejar en libertad lo que de libre tiene lo abierto y ordenarlo en el conjunto de sus rasgos. Este ordenamiento existe en virtud del citado erigir. La obra como obra establece un mundo. La obra mantiene abierto lo abierto de un mundo.¹⁰⁰

Así se establece un marco para lo poético en el que el lenguaje deja de cumplir su función y deja paso a aquello que está más allá de sí mismo. Es en cierto sentido un mostrar aquello que no está a la vista en las cosas mismas. Es un desocultamiento que al mismo tiempo vela. La materia se vuelve a mostrar y devela lo que Heidegger denomina como la tierra. La tierra se esconde en el fondo, y es aquello que en la obra se retrae o se oculta al mismo tiempo que sobresale. Pero este sobresalir es simplemente una voluntad, o un empuje que no es nada, que tiende a nada.

...sólo se muestra [la tierra] mientras permanece sin descubrir ni aclarar...hace que toda penetración se estrelle contra ella. Convierte la impertinencia del cálculo en destrucción. Aunque esto tenga la apariencia de dominio y de progreso, bajo la forma de objetivación técnico científica de la naturaleza, tal dominio resulta la impotencia del querer. La tierra sólo se abre e ilumina como es ella misma allí donde se preserva y se conserva como esencialmente infranqueable, retrocediendo en cada descubrimiento, es decir que siempre se mantiene cerrada...Hacer la tierra quiere decir: hacerla patente como ocultante ella misma.¹⁰¹

Siempre infranqueable la tierra se escapa del pensamiento racionalista, mecanicista. Se oculta ahí en donde la certeza quiere emerger, donde el dominio

¹⁰⁰ Ibíd. p. 66

¹⁰¹ Ibíd. pp. 68-69

de la razón establece la asertividad. Genera ausente un mundo en el que aparece como ocultante de sí misma. En esta nada de la expresión el olvido emerge como una posibilidad latente.

Schelling tiene la claridad de que para todo ente existe una fuerza que lo lleva más allá de su ser, una exterioridad que lo reclama. Esta exterioridad es al ser como la eternidad , pero no es una esencia, porque no es origen o principio ya que está fuera de todo tiempo. Se podría decir que esta exterioridad-ente que es absoluto, en su contradicción hace surgir la existencia. Pero esta exterioridad es muda para nosotros, es el ser puro, lo límpido a lo que se refiere Schelling y que relaciona con la infancia, es aquello que contenía todo devorado en sí mismo, una fuerza centrípeta que está cerrada en sí misma y que para salir según Schelling, necesita de la voluntad. Esta limpidez es la vastedad que reclama al individuo una vez que se ha separado de ella y a la que todo individuo aspira en su angosta existencia pero es una necesidad imposible que no puede ser más que en la disolución del ser o la negación de la vida.

Fuera de la limpidez es donde comienza el desarrollo y la existencia, la unidad y la separación viven en constante disputa en el ser que está desgarrado por las contradicciones. “ Esta es la consecuencia de todo desarrollo vital: que mediante la oposición al ser trastorna la primera armonía de lo vivo, lo entrega al sufrimiento y dolor”¹⁰²

Schelling plantea que todo arte es ideal y real, lo real sería el infundamento, porque no es origen ni esencia, es un ansia, indeterminada e indiferenciable, por lo tanto es absoluta.

2.8. El fin del mundo

¹⁰² Schelling Friedrich Las edades de mundo, Akal, Madrid, 2012 p. 73

Nos encontramos en el fin de la historia, el fin del sentido o el fin del mundo, sin siquiera tener una vaga noción de lo que esto puede devenir como sentido. Es decir, no podemos concebir la idea del fin porque ahora el mundo se sustrae de la idea de un sentido ulterior, de un metasentido, el mundo se sustrae cada vez más a una significación.

Ya no hay más mundo: ni más *mundus*, ni más *cosmos*, ni más ordenación compuesta y completa en el interior o desde el interior de la cual encontrar lugar, abrigo y las señales de una orientación. Más aún, ya no contamos más con el 'aquí abajo' de un mundo que daría paso hacia un más allá del mundo o hacia un otro mundo. No hay más Espíritu del mundo, ni historia para conducir delante de su tribunal. Dicho de otro modo, no hay más sentido del mundo.¹⁰³

La necesidad de establecer parámetros, mapas, significados y verdades que aporten alguna orientación o noción para comprender el momento de la historia que vivimos ahora es casi imperativa, en razón del desconcierto, de la falta de proyectos esperanzadores, sin embargo tendríamos que preguntarnos si queremos un sentido más allá del sin sentido del mundo, si este aún es posible o si por el contrario la tarea consistiría en asumir que no hay más que el mundo mismo, o que no hay más un tiene, sino un *ser*, el mundo es sentido en sí mismo.

Ahora nos encontramos ante un “fin de civilización” o un “fin del mundo”. Este fin no es el que presenta el espectáculo. No sabemos ni podemos imaginar lo que este fin representa. Simplemente no tenemos el lenguaje, Este fin es el afuera absoluto que percibimos infinitamente lejano y presente al mismo tiempo. Está ya aquí, desde el principio pero a su vez no llegará nunca. “...uno se engaña o se enceguece acordándole todavía a la palabra 'fin' un sentido determinable.”¹⁰⁴

¹⁰³ Nancy, Jean Luc, El sentido del mundo, La Marca Editora, Argentina, 2003 p. 7

¹⁰⁴ *Ibíd.*, p. 8

2.9. El desastre, el afuera

El desastre es lo que está más allá, está siempre en el pasado pero al mismo tiempo está por venir. Dice Blanchot que siempre estamos al borde del desastre. En su cualidad de indefinible persiste su radicalidad porque abarca al pensamiento mismo. No se puede hablar de tragedia para pensar en el desastre porque la tragedia le sucede al individuo, al Yo. El desastre toma todo, es aquello que amenaza en mí lo que está fuera de mí.

Dice Blanchot que el desastre es lo que no viene, lo que detuvo cualquier venida. En este sentido no acontece, a pesar de que estamos constantemente ante su amenaza, el desastre se mantiene en el pasado y en el futuro al mismo tiempo.

“El desastre está del lado del olvido, el olvido sin memoria, el retraimiento inmóvil de lo que no ha sido trazado- lo inmemorial quizás: recordar por olvido, el afuera de nuevo.”¹⁰⁵ El olvido está en un tiempo que no puede traerse de vuelta, lo inmemorial es el pasado que no está dentro de la temporalidad. El desastre está fuera de toda posibilidad y no puede ser experimentado, ni traerse a la experiencia.

Al ser el pensamiento mismo es pensamiento no desastroso. Tampoco es pensamiento del desastre. No se puede pensar el desastre porque es en sí mismo lo exterior, no tenemos acceso a él y sin embargo, siempre nos ha tocado, el desastre siempre está encima de nosotros.

El poder deja de ser efectivo en el desastre. La comunicación no es efectiva en el desastre; donde está el afuera no hay más que interferencia. El poder necesita del entendimiento para ejercer su dominación, no hay dominación insensata o absurda. La dominación funciona en lo conocido, a partir de los saberes y las prácticas más habituales, y necesita del lenguaje ordinario para ser más efectivo, necesita de la comunicación para reproducir incesantemente el mensaje. El lenguaje de lo efectivo no se vincula a la experiencia, entre más alejada la experiencia esté del mensaje y de la imagen, más fácil es reproducir el mensaje.

¹⁰⁵ Blanchot, Maurice, La escritura del desastre, Trotta , Madrid, 2015 p.8

La experiencia vincula al cuerpo y al mundo, a lo que en el individuo le hace ser otro o lo desaparece por completo.

“Poder=jefe de grupo, procede del dominador. Match, es el medio, la máquina, el funcionamiento de lo posible. La máquina delirante y anhelante en vano trata de hacer funcionar el no funcionamiento; no delira el no poder, siempre está salido del surco, de la estela, pertenece al afuera. No basta decir (para decir el no poder): se tiene el poder, a condición de no hacer uso de él, por ser esta la definición de la divinidad; la abstención, el alejamiento del tener, no es suficiente, si no intuye que es, de antemano, señal del desastre. Sólo el desastre mantiene a raya el dominio...Poder sobre lo imaginario, siempre y cuando se entienda lo imaginario como aquello que escapa del poder. La repetición como no-poder.”¹⁰⁶

Aquello que escapa del poder no es sólo la abstención o el no-poder. Tampoco puede ser una marcha directa hacia la meta. La respuesta efectiva se encamina hacia la guerra. El poder necesita ejercer su dominio, es la culminación, la superación. Y funciona en el terreno de lo conocido del saber, del lenguaje y de lo funcional.

Lo poético se detiene en en el balbuceo, es la soberanía del lenguaje que se mantiene en el deseo al borde de la nada. Es la escritura del desastre, la decadencia del querer. Así la búsqueda de todo poder, de toda salvación se ve nulificada . “ Que las palabras dejen de ser armas, medios de acción, posibilidades de salvación. Encomendarse al desasosiego”¹⁰⁷ .

De otra manera la certeza conduce al individuo a representarse la realidad, a comprenderla y de este modo adquirir una representación de ella. En su modo más siniestro el entendimiento o el saber son una asimilación del horror.

¹⁰⁶ Blanchot, Maurice, La escritura del desastre, Trotta , Madrid, 2015, p. 14

¹⁰⁷ Ibíd. , p. 16

“El saber, que llega a aceptar lo horrible para saberlo, revela el horror del saber, el bajo fondo del conocimiento, la complicidad discreta que lo mantiene en relación con lo más insoportable que hay en el poder. Pienso en ese joven detenido en Auschwitz (había padecido lo peor, conducido a su familia al crematorio, se había colgado...A quién le preguntara cómo había sido capaz de soportar eso, habría respondido que “ observaba el comportamiento de los hombres ante la muerte. Yo no le creería... La verdad fue siempre más atró y más trágica de lo que se pueda decir de ella...Lo que queda es que, constreñido por una pregunta imposible, sólo podía encontrar una coartada en la búsqueda del saber, en la pretendida dignidad del saber: esa conveniencia última que creemos que nos sería concedida por el conocimiento.”¹⁰⁸

El desastre del que habla Blanchot no es sombrío, es desconocido y al mismo tiempo es la calma. Es la aniquilación de mediodía .

En cierto sentido el desastre puede ser una experiencia del Ansia a la que se refiere Schelling, en *Las Edades del mundo*, cuando habla del pasado, del pasado que es lo anterior al tiempo, como un fondo de mundo que es absoluta y no puede ser puesto en el presente más que conteniendo su apertura indeterminada.¹⁰⁹

Es así como el desastre no sucede, siempre está por venir y es el tiempo del olvido. No entra al mundo de la representación ni puede ser pensado desde lo racional dialéctico, es siempre una intuición, un casi llegar a ser . Porque nuestra experiencia del desastre no puede suceder ni ser experimentada es también la potencia que puede en su operatividad destruirnos.

¹⁰⁸ Blanchot, Maurice, *La escritura del desastre*, Monte Ávila, Venezuela, 1990. p. 76

¹⁰⁹ Schelling Friedrich, *Las edades de mundo*, Akal, Madrid, 2012

3. CAPÍTULO 3 . De la catástrofe al desastre en pintura y cine.

3.1. La imagen ausente en la pintura

Podemos hablar siempre de la falta o la ausencia en la imagen. Quignard habla de un tipo de imagen que no es la imagen espectacular, es la imagen de la imaginación, la imagen que abre su potencia en tanto que ausencia, en la pintura en general pero principalmente en esas primeras imágenes. En todas ellas se vislumbra el deseo de mirar lo ausente. Este mundo que se escapa ante nuestros ojos y el deseo que mira ausente la imagen de aquello que se va.

“Proyectados sobre la roca a partir de la visión interior involuntaria que provocan el hambre, la noche, el frío, la droga, el miedo de perecer, el remordimiento de haber matado, el sueño en que todo resurge, los primeros hombres de antes de la historia- ellos mismos alzando las primeras antorchas humeantes en el fondo de cavernas... dibujaban los contornos de siluetas desaparecidas.”¹¹⁰

La falta o la ausencia surgen de un deseo profundo de mirar aquello que no esta. También podemos decir que “ un deseo profundo de no ver lo real permite ver la imagen”¹¹¹ y en ese momento entendemos que el deseo es una libido que nos impulsa a generar el sueño.

Dice Quignard que “el arte no sólo quiere al ausente, sino que domina a la muerte” y la domina en la medida en que permanece y se hace sueño, pero sólo permanece como ausencia.

El arte domina a la muerte como deseo, como momento o como fascinación que intenta mirar lo que no es posible mirar. Por lo tanto es un intento fallido siempre, un dominio de aquello que no puede dominarse.

¹¹⁰ Quignard, Pascal, La imagen que nos falta, Ediciones Ve, México D.F. 2015, p. 14

¹¹¹ Íbid. p. 15

3.2. La pintura catástrofe, pintura y desastre

Para Deleuze la catástrofe en pintura no tiene que ver con el hecho de representar una catástrofe, o no necesariamente. Esta catástrofe “afecta al acto de pintar en sí mismo”¹¹². Si tratamos de profundizar es difícil de precisar a qué se refiere Deleuze con una “catástrofe que afecta el acto de pintar”. No se refiere por supuesto a una dramatización, al hecho de que el acto de pintar se convierta en un acto terapéutico, o al acto desesperado de pintar. Podemos ayudarnos si se intenta desmenuzar el concepto de catástrofe en Deleuze, el que usa cuando habla de pintura, pero Deleuze no nos describe el concepto, no es necesario, o incluso resultaría contraproducente tratar de definirlo pero nos da algunas pistas.

La catástrofe dice, es necesaria, y se apoya en Klee, necesaria dice Klee, para que surja el color, también en Turner y Cézanne, es algo así como un caos primigenio, precede a todo ordenamiento, pero es necesario para que surja algo de ahí, que surja el color y otra cosa también. Deleuze dice que el *diagrama*, una cierta estructura, trazos que son la aparición de algo, el comienzo de algo. Una especie de cosmogénesis.

La catástrofe en la pintura es el nacimiento de algo, dice Deleuze del color, para Schelling el color es también luz y no-luz.

*La luz sólo puede aparecer como luz al oponerse a la no-luz y, por tanto, sólo como color. El cuerpo es en general no-luz, así como la luz, en cambio, es no-cuerpo. Tan cierto como que en la luz empírica aparece la luz absoluta sólo como ideal relativo es que puede aparecer en general sólo al oponerse a lo real. Luz combinada con no-luz es en general luz turbia, es decir, color.*¹¹³

¹¹² Deleuze Gilles, *Pintura: El concepto de diagrama*, Cactus, Buenos Aires, p. 24

¹¹³ Schelling, Friedrich, *Filosofía del Arte*, Tecnos, España, 1999, p.206

La luz es, a su vez, la unidad real de lo particular finito que contiene lo infinito. “la luz es la idea infinita de toda diferencia contenida en la unidad real”¹¹⁴ La diferencia en tanto que se separa de lo absoluto, para Schelling es finita. Pero es una finitud que contiene lo infinito.

Este nacimiento del color del que habla Deleuze es la génesis misma que contiene en su finitud (por que ya no es indiferenciación) la apertura infinita dentro de la unidad real. Lo absolutamente real para Schelling es el fundamento, el ansia o lo que para los antiguos sería el caos. El caos o el huevo de la cosmogénesis o el punto de la indiferenciación de Paul Klee de donde surge el color. Y el color como luz no-luz o claridad oscura, ya que en la medida en que existe un cuerpo (que se diferencia de la luz) hay opacidad.

El desastre en la pintura aparece cuando ya no hay ni siquiera un sujeto que pueda colocar el poder delante de si y hay un movimiento que fuerza por medio de abandono a desplazarse hacia el impoder,

...un punto extremo donde la inspiración, ese movimiento fuera de las tareas, de las formas adquiridas y de las palabras verificadas, toma la forma de aridez, se convierte en esa ausencia de poder, esa imposibilidad que el artista interroga en vano, a la vez maravilloso y desesperado donde, quien no supo resistir a la fuerza demasiado pura de la inspiración, permanece en la búsqueda de una palabra errante.¹¹⁵

3.3. Estética de la sensación

La sensación en Deleuze es más parecida a la idea de desastre en Blanchot en tanto que esta establece un grado de indiscernibilidad parecido al desastre.

La ilustración es el medio por el cual la imagen se hace entendible para establecer una línea directa entre ella misma misma y un mensaje, se puede decir que busca

¹¹⁴ ibíd., p. 203

cierto paralelismo en el que la imagen está en función de una idea fija. La relación directa entre el concepto y la imagen esclarecen el misterio, en cierto sentido, desvelan lo incierto para mostrarse en su limpidez. Esa limpidez pornográfica muestra del todo lo que el texto quiere decir, intenta hacer ver con claridad una idea.

En este sentido el concepto es fijo, y la imagen refuerza la fijación del concepto, es en cierto sentido una convención. También es lo que podríamos llamar cliché. La transparencia con que se muestra lo que se quiere decir en una ilustración hace posible la comunicación.

La sensación es lo más apegado a lo real en el individuo, es tan abierta como el mundo. Lo real se mueve en el mundo de la sensación, o mejor dicho, la sensación es la experiencia del cuerpo en el mundo de lo real, es el cuerpo arrojado al hoyo negro o al devenir inconmensurable del afecto o el percepto que el pintor intuye y quiere hacer aparecer. Este hacer aparecer destruye la pintura tanto como destruye al individuo.

Hay dos maneras de ir más allá de la figuración (es decir, a la vez lo ilustrativo y lo narrativo): o bien hacia la forma abstracta, o bien hacia la Figura. A esta vía de la Figura, Cézanne le da un nombre simple: la sensación. La Figura es la forma sensible tomada en la sensación; actúa inmediatamente sobre el sistema nervioso que es de la carne. Mientras que la forma abstracta se dirige al cerebro, actúa por intermedio del cerebro, más próxima a los huesos. Cézanne ciertamente no ha inventado esta vía de la sensación en la pintura. Pero le ha dado un estatuto sin precedentes. La sensación es lo contrario de lo fácil y lo hecho, del "cliché", pero también de lo "sensacional", de lo espontáneo..., etc. La sensación tiene una cara vuelta hacia el sujeto (el sistema nervioso, el movimiento vital, "el instinto", el "temperamento", todo un vocabulario común al naturalismo y a Cézanne), y una cara vuelta hacia el objeto ("el hecho", el lugar, el acontecimiento). Mejor aún, no tiene caras, es las dos cosas indisolublemente, es ser-en-el-mundo,

como dicen los fenomenólogos: a la vez *devengo* en la sensación y algo *llega* por la sensación, lo uno por lo otro, el uno en el otro

Estamos hablando de un lugar que no tiene lugar, un espacio ambiguo por el que pasa la sensación que no es ni figurativa ni abstracta. Es decir, que afecta tanto al cerebro como al cuerpo. Esta indiscernibilidad se dirige directamente al sistema nervioso, y es una violencia que afecta al sujeto, que lo desdibuja, que como en otros casos le quita la posibilidad de decir yo.

3.3.1. La imagen-materia, la superficie, el problema del sentido en la pintura. Pintura encarnada.

La imagen-materia presupone una materialidad del ver en, de ver algo en un conjunto. Lo táctil de la pintura no sucede a partir de la elaboración de una idea cualquiera. La pintura no es la representación de un tema, ni es la imagen de una idea. La pintura es el sentido hecho cosa, es el sin-sentido que se expresa por medio de superficies coloreadas. No hay un después de la pintura, ni una interpretación de la pintura, por eso la filosofía del arte como dijimos a partir de Schelling es siempre una reconstrucción del arte. La pintura afecta directamente el cuerpo o el sujeto sin sujeto o no lo afecta. La afectación sucede cuando la pintura puede convertirse en una máquina de sensación, un pedazo de naturaleza que en su proliferación pueda afectar como lo hace una tormenta o un rayo de sol en la pared. Por ello la pintura está muy lejos del espectáculo, porque es aquello que nos deja sin lenguaje. “ El desastre oscuro es el que porta la luz.” ¹¹⁶

Dice Nancy que en la pintura el sentido “jamás se hace claro y debido a ello siempre es desgarrador”¹¹⁷. Una esperanza de luz de la oscuridad que nunca se realiza. Es la claridad oscura, es introducir los ojos en la claridad del sol y al mismo tiempo en la oscuridad de la noche. Es una “oscuridad clara , y tanto más

¹¹⁶ Blanchot Maurice, La escritura del desastre, Trotta, Madrid 2007, p. 12

¹¹⁷ Nancy, Jean Luc, El sentido del mundo, La Marca Editora, Argentina, 2003, p. 127

clara cuanto más expuesta y más observada por lo que ella es, por su oscuridad”¹¹⁸.

La pintura es traspasada a su vez por un sentido sin sentido ulterior, de un lenguaje que se hace aparecer desde los límites de lo decible, el sentido que quiere alcanzar sentido infinitamente o el borde que no está coagulado entre el tacto y lo intacto. “Nunca fruto por recoger, sino pintura de los frutos, como la venida de los frutos recobrada sin cesar, respuesta en el mundo a flor de piel”¹¹⁹

3.3.2. Francis Bacon

Lo real que Bacon encarna en la pintura es la violencia o el espanto que se genera en los animales y en el ser humano un memento justo antes de su muerte, es esa conciencia inmediata de percatarse corporalmente de su futilidad. Esta experiencia no es sólo una irrupción o la destrucción de la imagen en términos de espectáculo, es la irrupción momentánea de la infirmitad de la vida en su mayor amplitud e indiscernibilidad. Bacon es el desastre como la escritura para Blanchot:

Hablamos acerca de una pérdida de la palabra- un desastre inminente e inmemorial-, de la misma manera que no decimos nada sino en la medida en que podemos hacer entender previamente que lo desdecimos, mediante una suerte de prolepsis, no finalmente para no decir nada, sino para que el hablar no se detenga en la palabra, dicha o por desdecir: dejando presentir que algo se dice sin ser dicho: la pérdida de la palabra, el llanto sin lágrimas, la rendición que anuncia, sin cumplirla, la invisible pasividad del morir – la debilidad humana.¹²⁰

¹¹⁸ ibíd., 128

¹¹⁹ ibíd., 130

¹²⁰ Blanchot Maurice, *La escritura del desastre*, Trotta, Madrid, 2015 p. 24

Porque en Bacon esta violencia (conforme su vida avanza su pintura avanza también en este sentido) , se va acercando cada vez más a un desastre que a su vez es un murmullo, o una debilidad, un llanto sin lágrimas.

Porque la tragedia que encarnan sus pinturas surgen como una convulsión o una estupefacción que se queda a medio camino del grito, la acción o la disolución. Este ir hacia un lugar, refleja sólo la velocidad o la aceleración, pero no hay punto de llegada, es sólo la caída, el tránsito, o la convulsión de antes de la resolución. Este entre en el que participan también las formas reconocibles del mundo genera un tipo de afectación que se asemeja mucho a la afectación que se podría tener con lo más indistinguible que hay en la presencia del mundo y de las cosas. Su figuración nos remite a una forma primaria en la que las formas quieren aparecer desde el fondo de abismo en que son gestadas pero no se dejan aprehender en un aspecto concreto o una significación específica, estos estados nacientes de cosas nos golpean de la misma manera en que nos golpea la naturaleza o la conciencia de nuestra propia finitud, y es por esta razón que sus pinturas nos devuelven a la vida con tal violencia, porque logran hacer emerger en materia y en hecho la amplitud intraducible de la experiencia.

Estos estados nacientes de cosas son en sí la apertura o la puesta en hecho del ansia a la que se refiere Schelling¹²¹, este trasfondo de nada que porta la naturaleza y que es el deseo en sí mismo como ya mencionamos en otro apartado. La naturaleza desde esta perspectiva contiene el trasfondo indeterminado en que se gesta continuamente la creación, develando el carácter inhumano del deseo que atraviesa los cuerpos a partir de la vastedad indiferente de su pulsión.

Bacon se acerca a esta experiencia pictórica por medio de lo que el llama la imaginación técnica. Hay una entrevista que hace Marguerite Duras a Francis Bacon¹²² en la que hablan mucho de la idea de accidente, de cómo a partir de no intentar comprender el accidente pero trabajando en relación a un tema se acerca

¹²¹ Schelling Friedrich, Las edades del Mundo, Akal, Madrid, 2002, p.

¹²²

a la fuerza con que la naturaleza golpea el sistema nervioso, es decir, la racionalización no es asequible en el proceso de su pintura porque intenta dejar abierta la figura hasta el punto de la indiscernibilidad, la ambigüedad, donde no hay ninguna certeza. Es interesante que Bacon habla de cómo el puro accidente sería la informidad absoluta y que esto incluso podría caer en la mera decoración, es por ello que el busca rescatar el tema, pero no la ilustración, porque a partir de ella también se cierra esta posibilidad de llegar al sistema nervioso. Por ello su pintura siempre está en un entre.

En Francis Bacon la relación con la muerte es evidente y sin embargo la muerte es la ausencia misma, y también lo es la imposibilidad de la representación o la falta de la imagen. Tanto más evidente se hace que en sus entrevistas Bacon habla siempre de la futilidad del ser humano, de su carácter perecedero y absurdo. Y de su búsqueda por intentar pintar eso real que es más real que lo real.

Bacon dice que no le interesa la abstracción, que le interesa “introducir lo figurativo directamente en el sistema nervioso con mayor violencia y penetración.”¹²³ Por lo tanto, parece que Bacon está intentando configurar un mecanismo para generar una experiencia del mundo y del cuerpo que nos arroje en él, que nos golpee con la violencia con que la vida golpea al individuo.

Bacon pinta a partir de la desesperación o la angustia. Dice que lo que le interesa es hacerse completamente libre al momento de pintar pero se da cuenta de la absoluta imposibilidad de este hecho y esta imposibilidad de genera desesperación, y por lo tanto pinta con esa desesperación¹²⁴.

Por otro lado Bacon está pensando en el accidente, sus pinturas con una suerte de accidentes a los que va dando forma y estableciendo con ellos una imagen a partir de un proceso selectivo.

La ambigüedad que dejan entrever las pinturas de Bacon nos dejan estupefactos, no se tratan de ilustraciones, Bacon lucha incansablemente con la ilustración. Le preocupa esta relación porque la ilustración nos deja una sola lectura, es una imagen que nos cuenta una historia, a diferencia de sus pinturas que nos permiten

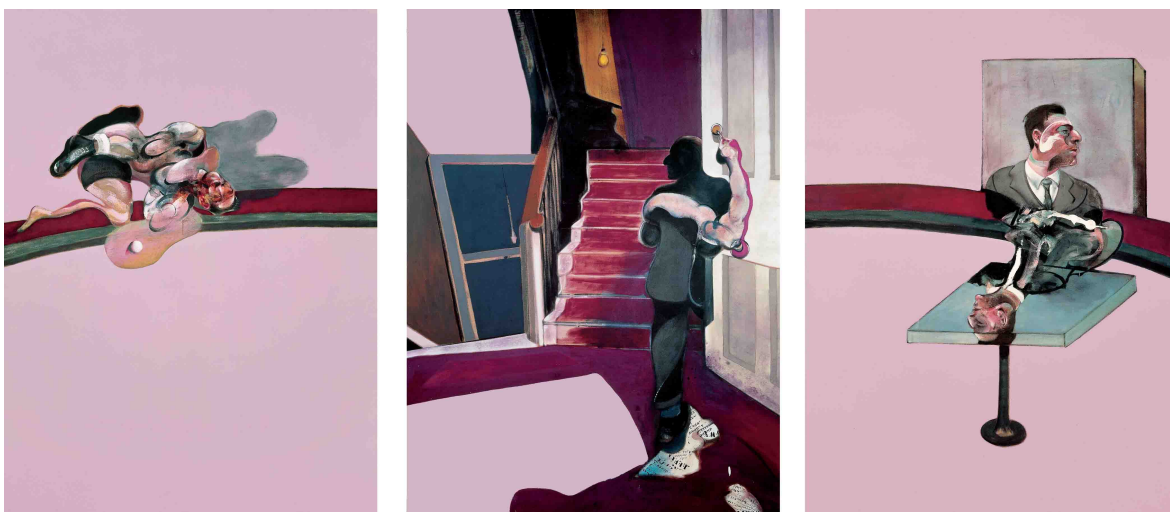
¹²³ Sylvester Silver, Entrevistas con Francis Bacon, Polígrafa, Barcelona, 1977, p. 12

¹²⁴ *Ibíd.*, p. 12

una experiencia, que nos aporta una sensación del mundo que es ambigua y por lo tanto más viva.

Lo que aún no se ha analizado es por qué esta forma particular de pintar resulta más penetrante que la ilustración. Supongo que se debe a que tiene una vida completamente propia. Vive por sí misma, como la imagen que uno intenta atrapar. Vive por si misma y en consecuencia transmite esa esencia de la imagen con más penetración. Así que el artista quizá sea capaz de abrir, o más bien, diría yo, de destrabar las válvulas del sentimiento, y en consecuencia volver al observador a la vida más violentamente.¹²⁵

Bacon parece hablar con mucha naturalidad de asuntos que tienen mucha trascendencia y sobre todo para nuestra investigación. Tratemos de profundizar cuando Bacon habla de “volver al observados a la vida más violentamente” . Bacon está tocando un tema importante que es el hecho de lo cotidiano, de estar en el mundo. El quiere sacarnos de lo cotidiano para arrojarnos con la mayor violencia posible al mundo otra vez.



Francis Bacon's 'In Memory of George Dyer' (1971)

¹²⁵ Sylvester David, *Entrevistas con Francis Bacon*, p.20

Qué otra experiencia puede sacarnos de lo cotidiano sino la muerte? Dice Bataille que la experiencia de la muerte es aquello en que el yo se disuelve en la inmensidad. Lo absolutamente otro que no podemos concebir.

Bacon está consiente de esto y de nuevo, como a todo artista lo que le interesa no es la muerte en si, sino aquello que no puede ser representado. En el caso de Bacon es lo que está a punto de suceder antes de la muerte, la sensación animal, instintiva que precede a la muerte, el miedo.

Siempre me han conmovido mucho los cuadros de mataderos y carne, para mi se relacionan mucho con todo el tema de la Crucifixión. Se han hecho fotografías extraordinarias de animales inmediatamente antes del sacrificio; y el olor de la muerte. No sabemos, claro, pero da la sensación, por esas fotografías, de que los animales se dan cuenta de lo que va a sucederles. Hacen cuanto pueden por intentar escapar. Yo creo que esos cuadros se basan sobre todo en cosas de ese tipo, que para mi están próximos, muchísimo, a todo el asunto de la Cricifixión.¹²⁶

Se puede hablar de un primer Bacon y otro posterior o tardío, aunque sabemos que es un proceso, la sensación en sus pinturas va cambiando y la escenificación se va complejizando cada vez más.

La violencia de sus imágenes se hacen cada vez más sórdidas o ensordecedoras en la medida en que estas se acercan a la experiencia de la calma, de la sensación de limpidez y de vacuidad.

3.4. Lo poético y el desastre en la pintura

El desastre escapa de la necesidad y del poder porque pertenece al afuera. Por lo tanto el lenguaje no sirve para comunicarlo. Para Bataille la pura felicidad es el encuentro del instante presente, el momento en que el cuerpo deja de buscar el

¹²⁶ ibíd., p.23

instante que vendrá. El lenguaje nos ubica en la necesidad porque se quiere hablar de la felicidad, porque se busca en el futuro poder hablar del instante.

La pura felicidad reside en el instante, pero el dolor me ha arrojado fuera del instante presente, en la espera del instante que vendrá, donde mi dolor será calmado. Si el dolor no me separa del instante presente, la pura felicidad

El sentido más insensato, es la poesía. El lenguaje, obstinado en el rechazo, que es poesía, se vuelve hacia sí (contra sí): es lo análogo a un suicidio.

Ese cuerpo no alcanza al cuerpo: arruina la actividad eficaz, la sustituye por la visión. En él subsiste la visión del instante presente, separando al ser de la inquietud por los instantes que vendrán, como si la serie de instantes estuviera muerta...¹²⁷

Este suicidio no efectivo del lenguaje que es poesía rompe con la dinámica comunicativa, eficaz y positiva de la dominación. Lo más radical en relación al sujeto sucede en los intersticios, en el mundo de los afectos y los perceptos.

Lo poético visto desde esta perspectiva de Bataille tiene relación con el desastre en Blanchot porque ambos dependen de la imposibilidad, la no realización y la no efectividad. Porque tanto lo poético como el desastre no se consiguen ni se conquistan, son estados del ansia que nos vuelcan en el desasosiego, y ni siquiera se puede tener la iniciativa de conseguirlos ni hay lugar para ello.. Son la contradicción irremediable del deseo que no tiene un sujeto, que quiere y ansía intensamente e irremediablemente pero este deseo es ser atravesado por el afuera. No es el sujeto el que desea, es el deseo mismo o el ansia que lleva al sujeto a la muerte. Pero esta muerte al no ser la muerte en términos de lo que conocemos porque ella misma es el desconocimiento. "Pone toda su energía en no escribir para que, al escribir, escriba por desfallecimiento, en la intensidad del desfallecimiento."¹²⁸ Así como la voluntad en el desastre es una voluntad que no hacer. Tampoco es condenarse a la muerte, esta efectividad es también el lugar

¹²⁷ Bataille Georges, La oscuridad no miente, Taurus México 2001, p. 15

¹²⁸ Blanchot Maurice, La escritura del desastre, Trotta, Madrid, 2007, p. 16

seguro de la efectividad. “ No nos confiemos al fracaso, eso sería tener la nostalgia del éxito”¹²⁹. Esta experiencia no es el abandono de las pasiones, es el querer en la desesperación del no querer. “ Escribir a pesar de todo pese a la desesperación. No: con la desesperación. Qué desesperación, no sé su nombre. Escribir junto a lo que precede al escrito es siempre estropearlo. Y sin embargo hay que aceptarlo: estropear el fallo es volver sobre otro libro, un posible otro de ese mismo libro.”¹³⁰ Este estropearlo sucede en el proceso de la escritura y de la pintura en el momento en que se crea, y la aceptación de esta pérdida es en sí misma la operación de lo poético y del desastre.

3.4.1. El desastre, la imagen indiferenciable, la fascinación y lo rizomático en Gerhard Richter

El trabajo de Gerhard Richter nos habla desde las primeras inquietudes que hacen a un pintor o un artista tener una relación con la pintura ¿Qué significa ver una pintura? Y Qué significa ver? Estas preguntas están presentes en toda su obra. Su intención evidentemente no es contestar ninguna de ellas, antes bien, prefiere elaborar una serie de anotaciones sobre estos problemas relacionando la pintura y la fotografía, estableciendo una ambigüedad en toda su obra.

Desde el aspecto representativo, como en el aspecto temático o procesual la obra de Richter flota o se suspende en una especie indeterminación en la que el artista juega con elementos plásticos propios de la pintura e introduce reflexiones en torno al proceso de elaborar una imagen, una mirada o el hecho de ver la pintura en sí misma.

Esta indeterminación puede ser entendida también como el desastre al que se refiere Blanchot, y afecta a todos estos procesos en la obra de Richter.

El proceso de su trabajo parece guiarse por posturas contradictorias en relación al arte. Al principio de su carrera Richter trabaja a partir de fotografías de su familia, pero involucra un elemento político al elegir fotos en donde aparece su tío

¹²⁹ *Ibíd.*, p.17

¹³⁰ Duras Marguerite, *Escribir*, p. 31

uniformado del ejército de Hitler. En el gesto no sólo está generando una diferencia con Warhol al pintar manualmente las fotografías, sino también al momento de abrir este espectro de lo pop a un vínculo afectivo de su entorno personal.

La interpretación pictórica que hizo de las fotografías de edificios está relacionada con las vistas aéreas que retrataron los bombarderos alemanes en las ciudades devastadas. Estos edificios Richter los pinta de diversas maneras, juega con los elementos plásticos del cómo elaborar o construir una imagen. A su vez parece relacionar la destrucción que hicieron los bombarderos en las ciudades con el hecho de elaborar las imágenes a partir de accidentes controlados. Es evidente que Richter está desdramatizando la experiencia de la guerra y reflexionando o desarticulando el proceso de construcción de una imagen y de una memoria.

Como comentamos, en esta primera etapa, así como en la de los edificios o las pinturas de carteles del periódico puede verse una fuerte influencia de Andy Warhol y las ideas pop del arte en las que está presente casi siempre un elemento político o una carga política de las imágenes que elige, sin embargo, con el tiempo su postura se va modificando. Trabajó a partir de fotografías de paisajes haciendo un eco con el paisaje romántico de Caspar David Friedrich y su postura en relación con la imagen y el arte cambió radicalmente ya que su preocupación parecía absolutamente estética, en la que Richter abiertamente está buscando elementos del arte que son contradictorios al Arte Pop o las posturas políticas que aparentemente había asumido en su primera etapa.

Al mismo tiempo Richter trabajaba en pinturas abstractas en las que el espacio era al parecer su mayor preocupación. Para estos trabajos Richter habla de “construcción” y parten de elementos abstractos y matéricos.

Vemos en esta proliferación de proyectos cómo se rige por una especie de deseo o necesidad que no está controlada por una razón enteramente determinada.

En una entrevista que se le hace a Richter menciona que lo que le interesa de la pintura es que a partir de ella se puede hablar de lo que el lenguaje o las palabras no pueden expresar. También comenta en otra entrevista que es más interesante

estar inseguro al momento de crear una pintura. Estos comentarios develan en cierto sentido lo que se ve a lo largo de todo su proceso creativo, esta indeterminación en la que el artista parece abandonarse.

Este ir mas allá del lenguaje en la pintura es el intento por acceder a aquello que está más allá de una idea preconcebida. Entrar en la incertidumbre en donde lo plástico está muy cerca de una experiencia de un cuerpo que no tiene relación directa con lo funcional y con aquello que ya tiene establecida una jerarquía.

Lo más inquietante en su proceso es la falta de sujeto, de argumento temático y la aparente falta de relación entre cada uno de sus proyectos.

Richter comenta textualmente en una de sus entrevistas "...Es también un poco aburrido permanecer en una sola cosa. Es más interesante estar inseguro. Tu debes tener una medida de incertidumbre y perplejidad. ¿Qué está pasando? ¿Qué estoy haciendo? ¿Qué puedo hacer?..."¹³¹. Estos comentarios explican o dan una pista sobre la manera tan mutable o tan contradictoria de llevar a cabo su proceso de trabajo. Richter no está representando su idea del arte sino que esta idea la lleva a cabo a partir de lo más fundamental que es el proceso. Antes de pintar, esta preocupación está presente al momento de elegir una imagen, imaginar un proyecto o plantearse una pregunta.

Insistir en una sola cosa otorga seguridad. La búsqueda de estabilidad en el arte surge de la necesidad de controlar lo que se quiere decir, de establecer un patrón en el que el artista se sienta seguro o elabore un modo de hacer ya conocido, un modo con ciertos recursos plásticos que ya son conocidos. Richter parece huir de algo, parece que como artista su mirada está absorbida por la fascinación.

Para Blanchot la fascinación es el contacto o el encuentro con la separación misma, con la distancia:

...ver es un contacto a distancia, cuando lo que es visto se impone a la mirada, como si la mirada estuviese tomada, tocada, puesta en contacto con la apariencia...No un contacto activo, lo que aún hay de

¹³¹ Fragmento de entrevista a Gerhard Richter extraído de internet:
<https://www.youtube.com/watch?v=B-HaihDRBO0>

iniciativa en un tocar verdadero, sino que la mirada es arrastrada, absorbida en un movimiento inmóvil y en un fondo sin profundidad. Lo que nos es dado por un contacto a distancia es la imagen, y la fascinación es la pasión de la imagen.

Esta pasión necesariamente está vinculada al deseo. Y proviene de algo que está más allá del sujeto, como si la fascinación se encontrara con algo que no puede ser distinguido como una diferenciación del mundo y arrastrara al sujeto a disolverse en esta oscuridad donde se abisman las nociones de sentido.

Así es como Richter se mueve a partir de una búsqueda incesante de incertidumbre, de una necesidad que parece arrojarlo fuera de sí mismo, estableciendo un vínculo con aquello que permanece en la imposibilidad.

Su pintura no debería ser pensada a partir de una sola pintura o una serie o a partir de la destreza técnica o los recursos plásticos que maneja a partir de la abstracción, dejando de lado las inquietudes o las preguntas que están en Richter antes del momento de pintar. Porque la relación que crea con la imagen y con la pintura está más vinculada con el proceso, con lo que elabora a partir de las relaciones entre cada proyecto a partir de la ambigüedad y la incorporación casi esquizofrénica de elementos que toma de la realidad.

Lo que nos fascina nos quita nuestro poder de dar sentido, abandona su naturaleza “sensible” , abandona el mundo, se retira hacia esa parte del mundo y hacia allí nos atrae, ya no se nos revela y sin embargo se afirma en una presencia extraña al presente del tiempo y a la presencia en el espacio. La escisión que era posibilidad de ver se inmoviliza en imposibilidad en el seno mismo de la mirada.¹³²

El trabajo de Richter parte de la fascinación porque surge del extravío de la mirada. Se mantiene en la fisura o la tensión entre el ver y el no ver, la ceguera que todavía es visión. Podríamos pensar en lo absoluto como lo hace Blanchot,

¹³² Blanchot Maurice, El espacio literario, Paidós, Barcelona, 1992, p. 26

en la presencia de algo que es a su vez la ausencia y lo indeterminado, pero la dispersión a la que Richter se somete genera una imposibilidad de la idea de unidad y abre en la multiplicidad la experiencia de lo contingente, del acontecimiento.

Dice también Blanchot que la infancia es el momento de la fascinación. Es el tiempo prístino que irrevelado nos acerca a la experiencia de lo indeterminado.

La relación que Richter tiene con la imagen es polifacética y contradictoria al igual que su postura en relación al pop y a la idea de belleza. Suele mencionar en sus entrevistas que una parte de su trabajo, en gran medida lo relacionado al paisaje, fue o estuvo inspirado por la idea de belleza. A su vez trabajó a partir de un discurso conceptual en el que su intención era “destruir la pintura”, retomó aspectos del arte pop al introducir la fotografía e imágenes de los periódicos para generar una indiferenciación entre la fotografía y la pintura. Y por otro lado o a la par elaboró sus famosas pinturas abstractas que tienen ecos con el expresionismo abstracto en las que estaban involucrados elementos más plásticos y matéricos en los que la pintura la construía desde un aspecto acumulativo y procesual.

Estas posturas contradictorias y sus divergentes intereses en torno a la pintura denotan un modo de producción que no obedece a una lógica racional o a una lectura canónica de la historia del arte. El tipo de asociación que genera Richter a partir de su trabajo expresa muy bien la experiencia que tenemos de la historia si se piensa en lo atemporal y en la pérdida de estructuras jerárquicas y dogmáticas.

Se puede pensar que su trabajo plantea otra lectura de la historia del arte en la que la cronología lineal se pierde y a partir de la recuperación de modos de hacer que se pensaban superados o ya integrados a la cultura, Richter los vuelve a integrar al quehacer artístico para enrarecerlos al punto de poder generar a partir de ellos un nuevo discurso.

Es a partir de esta sensación de enrarecimiento a partir del proceso que sus pinturas se distancian de lo kitsch o del aspecto costumbrista y más canónico de la pintura. Richter toma los elementos de la cultura de la imagen y los distancia del espectador a partir de la interpretación o la traducción plástica de los elementos

formales y los defectos de las imágenes. Esta distorsión o enrarecimiento que está presente en sus obras también está relacionada con la elección de las imágenes que pinta y el modo en que dichas imágenes son interpretadas por él.

3.4.2. El espacio y el desastre en la pintura

El espacio en la pintura es un espacio real. Lo real en tanto superficie y color genera una sensación, una experiencia táctil. La sensación de un espacio establece un vínculo con el cuerpo del que mira, y se genera una corporalidad compartida, una experiencia de recorrido o de abandono. Este abandono, a partir de la mirada genera un cuerpo entre la pintura y el que mira, es un acontecimiento en el que el cuadro y el espectador generan un cuerpo aparte, compartido, por los instantes en que se mira. La pintura puede desorganizar el cuerpo del que ve. La pintura a su vez se organiza y se desorganiza. La pintura puede llevar al desastre al que mira, arrojarlo a una experiencia fuera de sí y al volver percatarse de que no existe el sí mismo, que nunca se estuvo en un cuerpo único o individual. Así la pintura da cuenta al que mira de su propia multiplicidad, de su contingencia. Una experiencia desastrosa del espacio es una experiencia en la que el que mira se da cuenta que no puede volver porque no existe siquiera un punto de partida o el cuerpo que se deja es otro cuando se quiere volver a regresar. Herrar o devenir, partida o éxodo infinito que denota la superficie de una pintura.

Como ya se ha mencionado la pintura no representa nada. El espacio en la pintura tampoco es representación. La pintura es una superficie de tactos coloreados. La espacialidad en la pintura es una experiencia de contornos, opacidades, transparencias y saturaciones que generan un espacio real. Se puede pensar, desde la misma anacronía de las imágenes que elabora Didi Huberman, en una experiencia anacrónica del espacio. Podríamos seguir leyendo la progresión de la pintura a partir de la historia oficial que nos cuenta que a partir del Renacimiento se organizó una representación del espacio en perspectiva y que posteriormente la modernidad eliminó la profundidad para colocarnos sobre la superficie plana de

nuevo. Pero este cuento es bien conocido y no nos aporta nada para el deseo de crear.

Lo que interesa desde esta perspectiva no es cómo evoluciona la historia del espacio sino la manera en que los pintores involucran su cuerpo en la experiencia del espacio y la manera en que generan pinturas a partir de esta experiencia.

Es muy interesante el texto que Ponty elabora sobre Cézanne.

Cézanne no creyó tener que escoger entre sensación y pensamiento, ni tampoco entre caos y orden. No ha querido separar las cosas fijas que aparecen ante nuestra mirada y su manera fugaz de mostrársenos, ha querido pintar la materia dándose forma a sí misma, el orden que nace de una organización espontánea...La perspectiva vivida, la de nuestra percepción, no es la perspectiva geométrica o fotográfica: en la percepción, los objetos cercanos parecen más pequeños. Los alejados mayores de cómo lo hacen en la fotografía.¹³³

Sabemos también por Deleuze que Cézanne estaba interesado por la geología del paisaje, por lo arcaico que emanaba de las profundidades de la tierra y hacía emerger la realidad como en el principio de los tiempos. Su preocupación por supuesto no era generar pinturas planas, eso por supuesto resulta lo menos importante. Su inquietud giraba en torno a la génesis de la pintura desde el color como un nacimiento de lo real en tanto que le fuese posible volver a generar un principio de naturaleza sobre el lienzo. Establecer a partir del caos un sistema que le permitiese crear un organismo vivo.

De nuevo, este aspecto del espacio no sucede ni en lo abstracto ni en lo figurativo, la sensación afecta también al espacio, y no es sólo el cuerpo el que afecta y es afectado por el espacio, no es el movimiento. Es la aceleración intensiva que desorganiza al cuerpo sin órganos, que desestabiliza en una ambigüedad informe e intraducible la experiencia del espacio.

¹³³ Ponty Merleau, Sentido y sinsentido, Ediciones Península, Barcelona, 1977, p. 42

3.5. La imagen-tiempo, el cine y la relación con el desastre.

Para Deleuze una imagen-pensamiento es la experiencia sensorial que construye desde el cuerpo, lo indeterminado:

“El cuerpo ya no es el obstáculo que separa al pensamiento de sí mismo, lo que éste debe superar para conseguir pensar. Por el contrario, es aquello en lo cual el pensamiento se sumerge o debe sumergirse, para alcanzar lo impensado, es decir, la vida. No es que el cuerpo piense, sino que, obstinado, terco, él fuerza a pensar, y fuerza a pensar lo que escapa al pensamiento, la vida. Ya no haremos comparecer la vida ante las categorías del pensamiento, arrojaremos el pensamiento en las categorías de la vida.”¹³⁴

Esta *imagen-pensamiento* establece una construcción poética como a la que se refiere Tarkovski en su libro *Esculpir el tiempo*, es la experiencia de lo irracional que encadena los acontecimientos, las imágenes que no son correspondientes y que están más en relación a la experiencia de la vida y del pensamiento, con sus azares y discordancias.

Este proceso de la imagen-cerebro que menciona Deleuze genera conexiones azarosas y dispares. El proceso del cerebro es una construcción que escapa, que diverge de un programa preestablecido, los recuerdos, las imágenes, y el pensamiento se disparan en múltiples asociaciones que difícilmente podemos detener o estructurar.

...el proceso de asociación tropezaba cada vez con más cortes en la red continua del cerebro, por doquier micro-rajaduras que no eran únicamente vacíos a franquear sino mecanismos aleatorios que se introducían a cada momento entre la emisión y la recepción de un mensaje asociativo: era el

¹³⁴ Deleuze Gilles, *Imagen Tiempo*, Editorial Paidós Barcelona 1987 p. 251

descubrimiento de un espacio cerebral probabilístico o semifortuíto, *anuncertain system*¹³⁵

La imagen-tiempo que propone Deleuze, es por antonomasia una imagen de resistencia que mantiene la apertura o la hace emerger, la apertura del lenguaje cinematográfico a la experiencia del pensamiento, al pensamiento que funciona orgánicamente, lo que Tarkovski denomina como lo poético y que sucede en un nivel más complejo que el de la racionalidad, es una construcción que aparece en lo táctil de la imagen, en las sensación y que se dirige a “afectar directamente el sistema nervioso”.

Pero *tal* vez nuestra relación con el cerebro cambiaba al mismo tiempo y, por su cuenta y fuera de toda ciencia, consumaba la ruptura con la antigua relación. Por una parte, el proceso orgánico de integración y diferenciación remitía cada vez más a niveles de interioridad y exterioridad relativos, y, por su intermedio, a un afuera y un adentro absolutos, topológicamente en contacto: era el descubrimiento de un espacio cerebral topológico, que pasaba por los medios relativos para alcanzar la copresencia de un adentro más profundo que cualquier medio interior, y de un afuera más lejano que cualquier medio exterior¹³⁶

El adentro-afuera, su diferenciación, es la misma a la que se refiere Blanchot, es el desastre, el afuera absoluto, el pensamiento mismo y por lo tanto impensable. Es por este carácter impensable que la imagen-tiempo se maneja a nivel de sensaciones y percepciones, lo mismo que la pintura-catástrofe a la que se refiere Deleuze, y se dirige directamente al sistema nervioso. El afuera no sucede en el campo del yo, ni en el tiempo dice Blanchot y por lo tanto “*está del lado del olvido, del olvido sin memoria, el retraimiento inmóvil que no ha sido trazado.*”¹³⁷

¹³⁵ *ibíd.*, p. 257

¹³⁶ *ibíd.*, p. 238

¹³⁷ Blanchot, Maurice, *La escritura del desastre*, Monte Ávila, Venezuela, 1990, p. 11

3.5.1. Imagen-desastre, montaje

Es interesante la relación que existe entre el cine de Godard con la obra temprana de Richter, parece que ambos tienen intereses comunes o pensamientos emparentados en relación a la imagen. Esta relación evidencia cómo cada medio piensa o como cada artista piensa a partir de cada medio, ya sea pintura o cine, cada uno en relación a la materia que emplea. Ya se habló de la manera en que Richter trabaja con la imagen y la pintura.

En el trabajo de Godard también se busca un distanciamiento de la imagen, pero utiliza elementos propios del cine como el montaje y el tiempo. Elabora discursos fragmentados que develan la apariencia de los mecanismos de control. Rompe el proceso comunicativo y de la relación afectiva que se genera de manera automática por la construcción que ha hecho el espectáculo de la experiencia. Esta ruptura abre la posibilidad para escapar del cliché y generar espacios de pensamiento.

Sonia Rangel elabora el concepto imagen-desastre a partir del filme *Adiós al lenguaje* de Godard. En su reflexión habla del modo en que el cineasta en sus primeras películas establece relaciones entre las imágenes en la que no existe un elemento cohesionador o un argumento central. Las imágenes se conectan a partir de una asociación no correspondiente. Le da a cada elemento o a cada acción cierta singularidad que, a partir de una relación no correspondiente, metafórica, abre la posibilidad al desasosiego. A partir de los conceptos cine del cuerpo y cine del pensamiento de Deleuze, Sonia explica cómo Godard rompe con el discurso lineal y altera la narrativa.

El cine del cuerpo desarrolla las series del tiempo: el devenir, movimientos de cuerpos atravesados por fuerzas cuyo efecto desencadena movimientos aleatorios, vagabundeos y errancias elementos que operan en los primeros filmes de Godard. Por su parte, el cine del cerebro desarrolla el orden del tiempo, la coexistencia de relaciones temporales:

potencias del tiempo[1]. Ambas formas ponen en operación un discurso dispersivo[2] diferente a la narración colectiva del esquema sensoriomotor, al dejar de lado la totalidad de la historia para enfocar un hecho diverso, un acontecimiento extraído de una realidad dispersiva, cine de vagabundeo (*bal(l)ade*)...¹³⁸

Así el cine de Godard no se dirige a la operatividad de los mecanismos estímulo-respuesta o de la producción de afinidades afectivas. La ruptura que Godard genera con la producción habitual de las imágenes tiene relación con el concepto de cuerpo sin órganos de Deleuze.

El cuerpo sin órganos no es el testimonio de una nada original, como tampoco es el resto de una totalidad perdida. Sobre todo no es una proyección; no tiene nada que ver con el cuerpo propio, o con una imagen del cuerpo. Es el cuerpo sin imágenes.¹³⁹

Este cuerpo sin imágenes, es producto que produce, o que deja de producir al ser él mismo producto. Es una figura catatónica, indiferenciada, inarticulada que no somete sus partes a un orden funcional. Las películas de Godard se articulan de la misma manera, a partir de elementos dispares, no correspondientes, disonantes, que a partir del tiempo generan la experiencia de la dispersión.

En *Adiós al lenguaje* Godard pone en operación un mecanismo de visualidad que disuelve, destruye o hace desaparecer la imagen, la atrae a la vista, a la pura superficialidad, expone lo táctil. Esta experiencia táctil de la imagen-sonido se

¹³⁸ Rangel Sonia, Adios al lenguaje e imagen-desastre, artículo disponible en: http://www.filmemagazine.mx/kardex/show_public.php?noticias_id=1506

¹³⁹ Deleuze Gilles Guattari Felix, Mil Mesetas,

adhiera a la retina y al oído del espectador, y se convierte en una experiencia audio-visual del mundo envuelta por la fascinación.

La fascinación al igual que en Richter, pero en el cineasta parece funcionar de manera distinta. Richter parece estar fascinado, volcado en la experiencia del sin sentido de la materia pictórica y en su relación con las imágenes. Godard no parece estar fascinado de la misma manera que Richter, pareciera que lo que sucede es que conoce la fascinación y quisiera generar una máquina que deleve la fascinación. Hay cierta distancia en el cineasta y no sabemos si es en relación a su profesión como director o a su distancia intelectual con el cine o tal vez a su distancia con el aparato del cine, con la cámara.

En realidad parece que esta distancia se debe a que Godard quiere mostrar diversas maneras el afuera, lo otro que no puede ser representado. Presenta así momentos de tiempos o entre-tiempos en los que se perciben fisuras o el efecto de ceguera que nos deja ante la simple evidencia de las cosas .

Evidencia que no está todo el tiempo captada por la mirada humana, es la mirada de ese afuera que mira, el perro, la cámara, el cuerpo ajeno. Sonia Rangel teje un puente con Blanchot y propone el concepto de desastre que pareciera que Godard pensó desde el cine.

Imagen-desastre, límite de filmar que nos pone ante la imposibilidad de filmar como ceguera y silencio ante el acontecimiento. No-poder, pasividad y contra-tiempo expresados en un montaje disruptivo, interrumpido, fragmentario. Límite en donde filmar o no filmar pierden importancia: imagen-desastre. Imposibilidad de filmar lo que nunca fue presente y que por lo mismo no puede ser re-presentado...

3.5.2. Las relaciones entre la pintura-catástrofe, el cine como imagen-tiempo

Malraux dice que el cristianismo incorporó en la pintura la “representación dramática”¹⁴⁰ del cine en escenas y que la representación barroca en su necesidad de dramatizar desembocó en el cine para que posteriormente, en el advenimiento de la fotografía, la pintura regresa al plano. Y que en el cine lo radical del movimiento no sucede por el desplazamiento de un personaje en la pantalla sino por la invención del corte, lo que posteriormente se denominaría como el “montaje cinematográfico”

El montaje en pintura se da a partir del collage y el tiempo se construye a partir de arreglos paradójales, la imagen-movimiento en cine a la que se refiere Deleuze es parecida al desnudo bajando las escaleras de Duchamp, una consecuencia lineal del movimiento, como una armadura en transición dice Deleuze.

La imagen-tiempo corresponde a una construcción de elementos yuxtapuestos que no tienen relación entre sí, una construcción que a partir de una no-correspondencia que elaboran una catástrofe en el sentido. Esta experiencia es como la que sucede en algunos collages en el que los arreglos no son correspondientes, como en el caso de Rauschenberg en el que las imágenes se relacionan en una pura superficialidad, no-correspondiente y devela así su plasticidad, su *superficie coloreada*. Las imágenes en la pintura de Rauschenberg no están relacionadas por una narrativa común, salvo en pocas excepciones y generan una experiencia pictórica casi cinematográfica en el sentido en que dichas imágenes están ordenadas a partir del montaje.

El espacio real en el que trabaja Rauschenberg devuelve al espectador a la superficie del lienzo de la misma manera en que Godard lo devuelve a la conciencia de que está viendo un filme, la des automatización funciona de la misma manera desde dos recursos diferentes, tanto en la imagen-sonido como en la imagen-objeto.

Podemos referirnos también por supuesto a Francis Bacon, a sus series o trípticos en los que el encadenamiento de imágenes sucede manteniendo la autonomía de cada una de ellas, están aisladas por medio del plano, como por

¹⁴⁰ Malraux, Psicología, Editorial Jí, Barcelona, 1990, p. 54

medio de silencios y a pesar de que cada imagen genera una narrativa, su encadenamiento se establece de un modo arbitrario, en un espacio que les es ajeno. Deleuze comenta en el libro *La imagen-tiempo* que en este nuevo tipo de cine “no hay encadenamiento de imágenes asociadas, sino sólo reencadenamientos de imágenes independientes”¹⁴¹, al igual que en Bacon, las imágenes de este tipo de cine al que se refiere Deleuze cobran un nuevo sentido a partir de su relación, así como a partir de su desconexión narrativa desde un sentido lineal.

3.6. La sensación, la posibilidad del cuerpo sin órganos en el cine

Es interesante lo que Foucault considera en el cine en relación a la creación artística contemporánea a su época. Foucault comenta en unas entrevistas algo muy interesante acerca de Sade y el cine. Él considera que no hay manera de llevar la obra de Sade al cine, que en la obra del autor no hay lugar para las imágenes ya que en ella no hay una “fantasía abierta, sino una reglamentación cuidadosamente programada. No bien algo falla o se formula como sobreimpresión, todo se estropea. No hay lugar para una imagen.”¹⁴² Es decir, la narración en Sade es cuidadosamente detallada parece un manual de anatomía de los cuerpos en los que cada parte del mismo cumple su función, en Sade es “...el órgano en cuanto tal el que es objeto de encarnizamiento...El cuerpo en Sade todavía es fuertemente orgánico, anclado en esa jerarquía...”¹⁴³. Y por lo tanto la experiencia del cuerpo está atada a una construcción reglamentada. Es la experiencia normalizadora de los afectos, que a partir de una representación asume que existe un proceso de comunicación, en el que la cosa es la cosa y el espacio anárquico de los afectos y de la vida se ve conquistada por el lenguaje. Si uno extrapola esta reflexión al mundo de la imagen, en todos los campos está presente la construcción que hace Sade. Es decir, Foucault no está hablando

¹⁴¹ Deleuze Gilles, *Imagen Tiempo*, Editorial Paidós Barcelona 1987 p. 283

¹⁴² Foucault va al cine p. 256 12 Ibid .

¹⁴³ Ibid

específicamente de Sade, sino de la imagen construida a partir de jerarquías de comunicación, de un lenguaje lineal, que no altera los mecanismos de reproducción del poder.

En ese sentido es en el que parece pensar el cine de Werner Schroeter. Cuando habla de La muerte de María Malibran Foucault hace hincapié en la construcción anárquica que hace el cineasta del cuerpo, en el enrarecimiento que genera en relación a la sensación del mismo y en las posibilidades que abre a partir de su desorganización-descomposición a través de la imagen y el sonido.

La Muerte de María Malibran es una película que hace Werner Schroeter en 1972. El director no está interesado en la narración de una historia. La película se desarrolla a partir de varias escenas o acciones que se intercalan con imágenes de paisajes. Las escenas son básicamente filmaciones de rostros, de actuaciones de personajes de ópera que gracias a la construcción cinematográfica adquieren un aura barroca y misteriosa. Toda la película se acompaña de música. Los rostros parecen estar actuando en un escenario, parecen estar en una función de ópera.

No hay diálogos, sólo actos de habla, que en ocasiones se dan en la actuación a través de la lectura de un texto que parece una obra de teatro.

Los rostros parecen estar conmocionados, atravesados por el deseo, o en ocasiones por el sufrimiento. Por momentos están a punto de besarse, o de realizar una acción pero esta no se lleva a cabo en toda la película. Sólo está presente el acto que no se realiza. Los rostros cantan o gesticulan, hablan o miran hacia un punto determinado. Los cuerpos se convulsionan, bailan o caminan por el paisaje, por el escenario o por un parque. En ocasiones hay acciones, como una mujer persiguiendo a un hombre en un parque, parece actuar un papel en el que sufre y se atormenta.

Toda la película sucede en esta sintonía. El sonido no siempre coincide con la imagen.

Es evidente que a Schroeter no le interesa contar una historia. Sabemos que María Malibran fue una cantante de ópera aclamada contemporánea a Bellini. Que

muere trágicamente a los 28 años en medio de la enfermedad y la pasión por la música. Pero esta historia no interesa en la película en tanto que anécdota, o historia, no es una narrativa que contar.

En realidad lo que está haciendo Schroeter parece ser una deconstrucción del lenguaje, una desarticulación de todos los mecanismos de narración y de enunciación dramática, para dejarnos con la pura experiencia de los cuerpos, y sin embargo los cuerpos dejan de ser también cuerpos, entran en otra configuración, abiertos a lo indeterminado a la experiencia del deseo o del tormento, son atravesados por sensaciones que los transforman en luz, en afectos que se mueven y que transitan, pero sin una intención específica, en actos que están a punto de consumarse pero que no alcanzan la efectividad positiva de la ejecución.

3.6.1. Marguerite Duras

Marguerite Duras en video y cine genera la mayor experiencia y acercamiento al desastre como imagen, como montaje, como escritura y en relación a los temas que elabora. En sus películas realiza una ruptura o una escisión entre sonido e imagen, entre significante-significado que abre la posibilidad de lo poético. Su obra gira en torno a la sensación de la pérdida, al amor, a lo incomunicable. Ella logra la sensación de experiencias incomunicables y que se hacen presentes a través de los vacíos entre palabra, imagen y sonido.

El cine de Marguerite Duras es de la mayor potencia intensiva, su intensidad está dada a partir de lo mínimo, de lo imperceptible que se hace perceptible a través sólo del montaje, de los vacíos o los huecos o irrupciones que genera en la no-correspondencia entre imagen-sonido. Por lo tanto esta aparición de lo poético no es aprehensible, es la aparición de aquello que no termina nunca de llegar, que no es tampoco una experiencia tangible o lo es sólo en tanto experiencia que afecta directamente al cuerpo, al cerebro, o como veíamos en Bacon, a través de la sensación, al sistema nervioso.

Sobre todo sucede en obras como *Cesaré Cesarea*, *Les mans negatives*, en *Agatha o les lectures imaginaries* y en *India Song*. Lo que hay de potente en estos trabajos fílmicos de Duras no ha sido desarrollados por ningún otro autor. Lo interesante de sus películas o lo que más tienen de propositivo es la desorganización que logra, la multiplicidad, que no es una búsqueda meramente formal en sí. Esta desorganización surge no como desorden sino como un tipo de configuración necesaria para generar un tipo de sensación muy específica. Es un tipo de sensación que está muy lejos de poder ser comunicable con el lenguaje ordinario comunicativo. Y que al igual que en la pintura de Bacon abre paso a una violencia que se dirige directamente al sistema nervioso, a configurar el dolor de la pérdida, de la separación del acto amoroso, del amor y de la conmoción de la tragedia como en *Hiroshima Mon Amour*.

En *Les mans negatives* así como en toda su obra está presente también la sensación, la construcción de mecanismos de montaje no correspondientes que generan una irrupción en el lenguaje para poder hacer brotar la sensación. Toda escritura en Duras es en torno a algo que no tiene claro, que es una especie de intuición perceptiva de un malestar de lo desconocido:

La escritura es lo desconocido. Antes de escribir no sabemos nada de lo que vamos a escribir. Y con total lucidez.

Es lo desconocido de sí, de su cabeza, de su cuerpo. Escribir no es ni siquiera una reflexión, es una especie de facultad que se posee junto a su persona, paralelamente a ella, de otra persona que aparece y avanza, invisible, dotada de pensamiento, de cólera, y que a veces, por propio quehacer está en peligro de perder la vida.¹⁴⁴

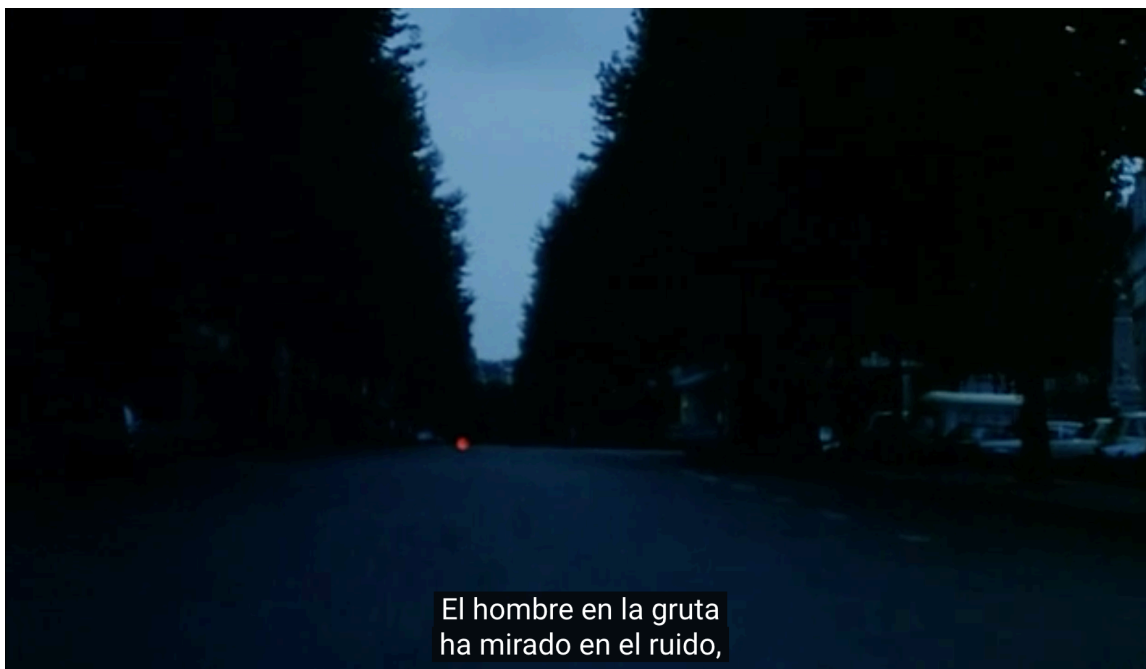
Este peligro de la posible disolución es en *Les mains négatives* la irrupción de lo arcaico, del amor que se sumerge en la noche, la irrupción de la inmensidad y el

¹⁴⁴ Duras Marguerite, *Escribir*, pp. 55-56

cielo de la noche y el ruido que estuvo presente desde antes del tiempo que se impregna en la permanencia de las marcas de las manos de las cavernas. Marguerite Duras habla de un amor indefinido, de un amor hacia otro que no es un sujeto y que lo atraviesa.

A partir de toda su obra Duras deja entrever un mundo de posibilidad de lo imposible. De la vitalidad del deseo, de un deseo que escapa a toda denominación. La posibilidad del amor o la pasión que

...no suprime la muerte, sino que pasa el límite que ella representa y, así, le quita el poder respecto a la asistencia al prójimo... No para glorificar la muerte glorificando el amor, sino acaso al revés, para darle a la vida una trascendencia sin gloria que la ponga, sin término, al servicio del otro.¹⁴⁵



Marguerite Duras, *Les mains négatives*, 1978

¹⁴⁵ Blanchot Maurice, *La comunidad inconfesable*, Editorial Nacional, Madrid, 2002, p. 86

CONCLUSIONES

El ejercicio de pensamiento y el ejercicio de producción en mi caso y después de todo este proceso es al fin de cuentas, una respuesta a la necesidad de encontrar otros lugares, otros territorios, desde los que habitualmente no me ubico para intentar producir arte. En cierto sentido esta tesis es un medio o un mecanismo para reflexionar de una manera que permita generar conexiones múltiples entre filosofía y arte. El intento de generar un lugar para perderse, un lugar que no lleva a ninguna parte. Precisamente encontrar un espacio para la contradicción y la ausencia de sentido en el que sólo se puede ir a tientas, recorrerlo con el tacto, con el olfato. No puedo decir que esta tesis me sirvió para algo práctico o concreto pero en cierto sentido fue un ejercicio para multiplicar las referencias, abrir las posibilidades a la indeterminación.

Como reflexión en torno a todo el asunto del fin del sentido, la imposibilidad de representación, la imposibilidad de intentar comunicar la experiencia trágica o la muerte, lo que queda ante la pérdida, ante el fin del sentido, ante el desastre, es precisamente lo táctil, el mundo a flor de piel, la sensación a flor de piel.

Esta experiencia muda para el lenguaje ordinario y comunicativo es en sí la posibilidad de la experiencia del deseo y de lo más vital que no se reduce a consideraciones lógicas. Aunque el capitalismo haya introyectado la figura del CsO o del plano de inmanencia en su modo de producción, la amplitud de la indeterminación de lo real será siempre la posibilidad de desastre a la que se puede intentar acceder para generar líneas de fuga, experiencias del mundo en los límites de lo decible, derivas o devenires minoritarios o figuras nómadas que precisamente por su carácter siempre múltiple escapen de la reducción polar del pensamiento y de la figura signifiante, edípica y autoritaria del déspota.

El desastre es la conciencia de lo improbable que no puede realizarse. Esta experiencia que sucede en la sensación y el fin del sentido no es una búsqueda por lo ideal, sino la aceptación de la contradicción y de la indeterminación del mundo. Esta figura es siempre una figura inacabada, indescifrable, que no sale nunca a la luz y se escapa de toda determinación, pero a su vez permite la creación. El mundo contemporáneo y el capitalismo en la sociedad del espectáculo se construye ante la creación misma de la contradicción y elabora los mecanismos para elaborar esta contradicción, pero reúne las partes de manera separada, de manera aislada, y de alguna u otra forma intenta darles sentido, por lo menos en la figura de ideal inalcanzable de la figura de la realización o de la imagen misma del espectáculo. Pero la posibilidad que puedo rescatar del desastre nunca se realiza ni tiene como finalidad crear una imagen del por venir del sentido. Es irrealizable desde el principio, y es multiplicidad que no entra en contracción dicotómica o polar, es decir que no plantea una figura de polaridad, es siempre nómada. Por ello dicen Deleuze y Guattari que el rizoma puede utilizar la copia o la estructura del árbol pero siempre debe llevar esta copia una y otra vez a la indeterminación, al caos.

En el corazón de un árbol, en el interior de una raíz o en la axila de una rama, puede formarse un nuevo rizoma. O bien es un elemento microscópico del árbol-raíz, una raicilla, la que inicia la producción del rizoma. La contabilidad, la burocracia proceden por calcos; pero también pueden ponerse a brotar, a producir tallos de rizoma, como en una novela de Kafka. Un rasgo intensivo se pone a actuar por su cuenta, una percepción alucinatoria, una sinestesia, una mutación perversa, un juego de imágenes se liberan, y la hegemonía del significante queda puesta en entredicho.¹⁴⁶

Es así como no hay que temer la estructura molar o del árbol de manera que habría que aislarse de toda producción, conducir incluso a la muerte. Sino elaborar los territorios posibles para que exista la proliferación de las multiplicidades, y

¹⁴⁶ Deleuze Guilles, *Mil mesetas*, Pretextos, Valencia, 2004, p. 20

llevar siempre la producción a lugares que nos generan inestabilidad, que nos llevan a perdernos, no por miedo sino a causa de la falta de referencias para orientarnos en relación al sentido. Los afectos y los perceptos no son cualidades abstractas del mundo, sino que son entramados de sensaciones que están en el cuerpo que las genera, que se convierten en otro cuerpo. Desde esta perspectiva el arte se convierte ya no en un mecanismo con el cual el artista se introduce a un mercado del arte, la institución académica o a una sociedad del consumo, sino una figura que puede generar la inestabilidad en la comunicación necesaria, el balbuceo que permita a sí mismo y a otros acceder al campo de indeterminación o la experiencia más vital que no está establecida ni jerarquizada a partir de los modelos prefabricados por el capitalismo.

Estos conceptos, desde mi perspectiva, permiten no sólo acceder a la idea del arte como una idea inacabada, sino que establecen las pautas para crear nuevos conceptos, nuevas maneras de nombrar aquello que en la vida está en constante cambio y que a pesar de que siempre existe una especie de reciclaje de ideas, estas experiencias tan humanas desde el principio de los tiempos, pueden reelaborarse en la multiplicidad siempre contingente de la experiencia intensiva de aquello que nunca podremos traer al campo del saber.

Como productor, como artista, la tarea consistiría en formular preguntas acerca de la experiencia del mundo, que establezcan una relación con lo real y con los afectos, que pueda ejercer cierta violencia como para hacer presente la figura inacabada de alguna experiencia vital, algún sentido del mundo que se desdibuja para dejar entrar de nuevo la posibilidad del deseo. O el suicidio no efectivo del sujeto que como comentamos anteriormente dice Bataille que corresponde al acto poético. No importa el medio ni los recursos del arte.

Hemos entrado en un momento en que ya se ha hecho todo, pero como mencionamos anteriormente, la figura del árbol siempre puede ser llevada a lo indeterminado, al desastre, para poner en materia aquello que se vive particularmente, que está en el cuerpo o que es el cuerpo en sí mismo, que es aquella vitalidad del mundo, o trasfondo de indeterminación de lo real, de los afectos o de lo que aún no está puesto en palabras.

BIBLIOGRAFÍA

Artaud Antonin, *Para acabar con el juicio de Dios y otros poemas*, Ed. Caldén, Madrid

Agamben Giorgio, *El hombre sin Contenido*, Áltera, Barcelona, 2005

_____ *Homo Sacer*, Pre-Textos, Valencia, 1998

Bataille Georges, *La oscuridad no miente*, Taurus México 2001

_____ *Lascaux o el nacimiento del arte, En: Para leer a Georges Bataille*

_____ *Lo que entiendo por soberanía*. Paidós. Barcelona, 1996

_____ *Lo imposible*, Arena Librtos, Madrid, 2001

Baudrillard Jean, *De la seducción*, Ediciones Cátedra, Madrid 1981

Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Ítaca. México, 2003.

Blanchot Maurice, *La comunidad inconfesable*, Editorial Nacional, Madrid, 2002

_____ *La escritura del desastre*, Trotta , Madrid, 2015

_____ *El espacio literario*, Paidós, Barcelona, 1992

Buchner Georg, *Lenz*, Le Libros,

Hang Byung-Chul, *La salvación de lo bello*, Herder, Barcelona, 2016

Deleuze Guilles, *Conversaciones*, Pre-Textos, Valencia 1999

_____ *Imagen Tiempo*, Editorial Paidós Barcelona 1987

_____ *Logica de la sensación*, Editions de la différence, 1984

_____ Deleuze Guilles, *Crítica y cínica*, Anagrama, Barcelona, 2016

_____ *Pintura. El concepto de diagrama*. Cactus. Buenos Aires, 2007

Guattari Félix, Deleuze Gilles, *Anti Edipo*, Paidós, España 2005

_____ *Mil mesetas*, Pretextos, Valencia, 2004

_____ *¿Qué es filosofía?* Anagrama. Barcelona, 2001

_____ *Spinoza y el problema de la expresión*. Munchnik Editores. Barcelona, 1975

Duras Marguerite, *Escribir*

Ehmann Antje, *Harun Farocki. Agaiwt What? Against Whom?* Kening Books
Londres 2010

Foucault, Michel. *Nietzsche, La genealogía, a historia*, UNAULA, 1983

Guash Ana María, *El arte en la era de lo Global*, Alianza Forma, 2016

Lispector Clarise, *Agua viva*, Siruela, España, 2018

Malraux, *Psicología*, Editorial Ji, Barcelona, 1990

Nancy, Jean Luc, *El sentido del mundo*, La Marca Editora, Argentina, 2003

Ponty Merleau , *La prosa del mundo*, Madrid, 1975

_____ *Sentido y sinsentido*, Ediciones Península, Barcelona, 1977

Quignard Pascal, *La noche sexual*, Editorial Fonambulista, Madrid , 2014

_____ *Butes, Sexto Piso*, México 2011

Rilke María, *Elegías de Duino*, Editorial Centauro, México, 1945

Schelling Friedrich, *Las edades de mundo*, Akal, Madrid, 2012

_____ *Filosofía del Arte*, Tecnos, España 1999

Sylvester David, *Entrevistas con Francis Bacon*, Ediciones Polígrafa, Barcelona,
1977

Wollheim Richard, *La pintura como arte*, La balsa de la Medusa, España, 1997

VIDEOS Y CONTENIDOS DE INTERNET

Entrevista de Marguerite Duras a Francis Bacon. Revisado el 28 de julio del 2020

<https://jaquealarte.com/rescates-marguerite-duras-entrevista-a-francis-bacon/>

Gerhard Richter Interview: *In Art We Find Beauty and Comfort*, video tomado el 15 de enero 2020:

<https://www.youtube.com/watch?v=B-HaihDRBO0>

Gilles Deleuze - ¿Qué es el acto de creación?, extraído el 11 de noviembre del 2019:

<https://www.youtube.com/watch?v=dXOzcexu7Ks&t=1826s>

Duras Marguerite, *Les mains negatives*, extraído de internet el 2 de junio del 2019

<https://jaquealarte.com/rescates-marguerite-duras-entrevista-a-francis-bacon/>

Debord Guy, *La sociedad del Espectáculo*, texto extraído de internet el 11 de diciembre del 2019

<http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/Societe.pdf>

Serres Michel, *La distribución del Caos*, texto extraído de internet el 20 de noviembre del 2019:

<https://antiguaherejia.wordpress.com/2016/05/30/la-distribucion-del-caos-michel-serres/>