



UNAM
POSGRADO
Artes y Diseño



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

"Más allá del aquí y el ahora, aquí y ahora: los pliegues espacio-temporales,

las dislocaciones de sentido o modos de vivir la finitud"

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:

MAESTRA EN ARTES VISUALES

PRESENTA:

LIC. LENA ORTEGA ATRISTAIN

DIRECTOR DE TESIS

MTRO. JUAN MANUEL MARENTES CRUZ

(ENAP)

SINODALES

DR. EDUARDO ANTONIO CHÁVEZ SILVA

(ENAP)

DRA. MARÍA TANIA DE LEÓN YONG

(ENAP)

MTRO. JULIÁN LÓPEZ HUERTA

(ENAP)

LIC. ELOY TARCISIO LÓPEZ CORTÉS

(ENAP)

MÉXICO, D.F. JUNIO DE 2013



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

ÍNDICE

Introducción.....	3
1. La cuestión del arte.....	15
2. Mimesis y ficción.....	19
3. El mapa de las paradojas y los sinsentidos visuales.....	29
4. De la muerte: la tragedia incipiente.....	34
5. Del pliegue y los planos de consistencia.....	39
6. De la ejecución plástica: los caminos hacia las dislocaciones y sinsentidos.....	47
6.1 Marco referencial.....	47
6.2 Intentando atravesar el espejo.....	70
6.2.1 Primera prueba: Instalación de espejos en una habitación...	70
6.2.2 Segunda prueba: Ventanas encontradas.....	74
6.2.3 Tercera prueba: Una habitación color verde dinosaurio (video instalación en tres tiempos y un árbol surcándolos)	76
6.2.4 Cuarta prueba: Transparencia acumulada. Arabidopsis AG:GUS (¡Sí, es azul! ¡Tiene que ser azul! Un coagulado azul de lontananza)....	85
Conclusiones	90
Bibliografía principal.....	92
Bibliografía complementaria.....	94

INTRODUCCIÓN

Una tesis de maestría en Artes Visuales ha de contener una parte dedicada a la investigación teórica y otra a la presentación de las ejecuciones prácticas; así es como este trabajo ha sido desarrollado. Quiero aprovechar esta introducción para presentar mis consideraciones acerca de la investigación en arte y el papel que juega la teoría en el desarrollo de las obras visuales; de ese modo iré al mismo tiempo introduciendo la metodología con la que esta tesis ha sido llevada a cabo, y digo metodología en el sentido preciso del “métodos” como el “camino” desde el cual ha sido emprendida esta labor y por el cual he transitado en estos dos años. Metodología no quiere decir en este caso ningún barruntar apologético del llamado método científicista que no puede ser considerado hoy más que en las antípodas del arte. No hay hipótesis ni comprobación empírica de lo que aquí dicho, no hay tampoco “inducción” o “deducción”, lo que sí hay a buen seguro es el estudio dedicado y demorado en aquellos textos teóricos, filosóficos y literarios que con sus conceptos y metáforas me han dado la

posibilidad de construir, de configurar y de crear una propuesta plástica o un modo de ser de lo sensible en el que algunas de mis principales preocupaciones encontraron salida o al menos hallaron una forma, una figura, un color o incluso una representación, es decir, llegaron a ser y a manifestarse. De eso se trata una investigación en arte.

Porque si no fuera así, ¿de qué podría tratarse la investigación en arte? ¿De la inclusión salpicada y forzada de ciertos conceptos creados por la estética y la crítica del arte, de la historización en las narrativas inciertas que produce la historia del arte, o bien de la ejemplificación e ilustración de conceptos?

Todos estos temas me parece que son necesario asunto del pensar para quienes emprenden la a veces incomprendida tarea de estudiar un posgrado en artes visuales, puesto que desde las ideas de la vieja escuela (o de las viejas escuelas cualesquiera que éstas fueren) las artes son aquello que corresponde mucho más al terreno práctico y de la empiria que al reino de la teoría. Al escultor nos lo representamos esculpiendo la piedra y al pintor pintando en el lienzo; actividades manuales

que requieren del ensayo y la constancia, de la práctica (aquí se cuele aquella antigua discusión de las artes libres frente a las manuales). ¿Qué podría estudiar el pintor o el escultor? ¿Las técnicas de producción? Desde tiempos inmemoriales, o sea, desde la antigua Grecia, Platón se preguntaba qué debía saber el poeta y qué debía saber el pintor para poder crear. Unos siglos después nos podemos seguir preguntando qué es necesario saber para poder hacer arte o si se trata sobre todo de un asunto de aprendizaje de técnicas como en los oficios del medioevo.

Sin embargo, el lugar que ocupan las artes hoy en nuestras sociedades y el modo de ser de las artes mismas impide que éstas puedan ser creadas al margen de la teoría, y con teoría no quiero decir el aprendizaje de las técnicas como en los oficios, ni tampoco el conocimiento de la recién inventada disciplina de la historia del arte, sino que la creación visual en sí misma es también teoría y se hace en y desde la teoría. Esto es, cada vez más la separación de teoría y praxis parece un afán de compartimentar los quehaceres cuando estos parecen surgir de hecho de la interdependencia de los saberes. Hacer arte en la teoría (y no cono

desde o a partir de) bien podría ser el desafío al que habremos de enfrentarnos desde nuestra contemporaneidad, pues el arte sin conceptos parece hoy más producto del ingenio ocioso y de la ocurrencia circense que de una verdadera y decidida vocación creadora. En el mismo sentido habría que decir que la investigación teórica que se realiza al margen de lo sensible y sus configuraciones corre el riesgo de verse atrapada en la producción endogámica de sus propios e inertes conceptos.

Vayamos a los ejemplos, y con dos será suficiente. De un lado pensemos en la teoría del filósofo francés Gilles Deleuze quien en un texto magistral como lo es la *Lógica de la sensación* camina junto con las pinturas de Francis Bacon para inventar y crear conceptos. No explica la obra de Bacon. No lo inserta en la historia del arte. Tampoco trata de probar Deleuze su propia teoría sobre el arte con las pinturas de Bacon (no es un estudio casuístico). Por eso digo que camina junto con o que se introduce o que se acompaña de, cualquiera de estas palabras para dar la idea no de algo que está por encima o que es fundamento sino de algo que se inserta en. La teoría inserta en la pintura. Deleuze en Bacon (perdóneseme aquí semejante uso de

la metonimia). Y lo que surgirán son conceptos que sólo allí podrían haber nacido en medio de un tríptico que no es narrativo y que permite la invención de otro modo de ser del tiempo para Deleuze y según Deleuze que, habrá que insistir en ello, no está explicando a Bacon. De ahí en adelante Deleuze y Bacon se acompañarán haciéndose mutuamente cada vez más densos y más complejos (por el efecto de acompasamiento).

Otro ejemplo. Olafur Eliasson crea espacios ilusorios con agua, luz, espejos y cristales. Esculturas de color, luz y movimiento que reinterpretan la forma en la que percibimos el espacio y los elementos naturales, que hacen aparecer lo inmaterial por unos instantes. ¿Ilustración de conceptos matemáticos y físicos? ¿Reinterpretación de las teorías de las ciencias? ¿O configuración de otros espacios-tiempos, no habitables y no mundanos que se pueden hacer desde las ciencias físico-matemáticas y sólo desde allí, porque éstas son capaces de pensar en un espacio no humano y de proyectar un tiempo infinito que no es eterno ni es dios? Las coordenadas espacio-temporales llegan a ser aquí de otro modo y la incorporación o la inserción que hay de la investigación científica es

precisamente lo que permite –como condición de posibilidad- que se haga visible lo invisible (y no la ilustración del teorema matemático en el museo de ciencias).

Estos ejemplos, paradigmáticos a mi juicio, ilustran un cierto acompasamiento del arte con la teoría en donde investigar en arte, específicamente, no es aprender conceptos *sobre* el arte, que lo expliquen o lo interpreten, y no es tampoco conocer la historia *del* arte con sus meta-ficciones a las que le llaman también narraciones (y épocas y escuelas y corrientes y otros nombres parecidos).

Baste este preámbulo para señalar la postura desde la cual ha sido realizada la presente tesis. Ahora bien, la investigación propiamente dicha requiere ser introducida. Esta tesis es un acompasamiento de teoría y creación en distintos ritmos, con distintos temas y que genera distintos movimientos.

Primeramente ha sido necesario hacer una dilucidación general de la cuestión del arte en la actualidad, puesto que antes de comenzar el camino es deseable tener un

mapa o una cartografía que indique las posiciones y las identidades que construyen el plano por el que se habrá de transitar. ¿Qué es el arte hoy? Esta ha sido la pregunta central de ese primer apartado, el cual intenta hacer frente a la disolución del concepto en la multiplicidad ya casi informe de prácticas y propuestas artísticas.

En el segundo apartado, intitulado “Mimesis y ficción” me doy a la tarea de repensar una de las categorías centrales para la estética, la de “mimesis” por dos razones: con el propósito de analizar desde allí cuál es el papel que el arte puede cumplir en la configuración de la realidad al ser comprendido como “ficción”. ¿Qué es lo ficcional y qué es lo real en el arte? ¿Hasta qué punto las estéticas de la representación continúan siendo vigentes? El arte sin lugar a dudas tiene cierta especificidad que lo distingue del mundo cotidiano, del mal llamado “mundo real”, pero esa especificidad que muy a menudo se explica en términos de “ficcionalidad” no tendría por qué traducirse en una separación ontológica de realidad y ficción por un lado. Por otro lado en la búsqueda de otros “estratos posibles” tuve necesariamente que pasar por esta categoría para poder empezar a entender lo que otros “estratos posibles” no son.

El tercer apartado, “El mapa de las paradojas y los sinsentidos visuales” juega nuevamente con la idea de mapa que había sido ya esbozada en el primer apartado, pero aquí de lo que se trata es de pensar y analizar esa especificidad de cierto modo de ser del arte no en términos de mimesis o de ficción, sino de paradojas y sinsentidos, esto es, el arte es aquello que es capaz de fundar un nuevo modo de ser del sentido a través de dislocaciones y rompimientos. ¿Qué es lo que sucede del otro lado del espejo? Esta pregunta guía, como guiño al texto de L. Carroll *Del otro lado del espejo*, se interroga por las configuraciones de lo real en las que lo que es aparece de otro modo, pero ¿cómo se logra esto y cuáles son sus consecuencias?

El cuarto apartado, “De la muerte: la tragedia incipiente” se mete de lleno en el sentimiento trágico de la vida, en la finitud y en la muerte siguiendo al filósofo español Miguel de Unamuno. La finitud como el límite último de todo, como la imposibilidad absoluta de toda posibilidad se ve confrontada no con la eternidad o con el más allá, sino con las posibilidades creadoras del arte en tanto configurador de lo real. Un más allá aquí y ahora concebido como un “del otro lado del espejo” es

mi respuesta al sentimiento trágico de la vida, que no por fascinante y lúdico le quita a la muerte su anonadamiento fatal. Por ello también me he servido de Maurice Blanchot, de él retomo la cuestión por ese cruce fatal entre muerte y pensamiento.

En “Del pliegue y el plano de consistencia”, que es el quinto apartado de esta tesis, juego con una serie de conceptos que la filosofía de G. Deleuze produce para abordar los tiempos y los espacios de las artes; me sirvo precisamente de la noción de plano de consistencia, haecceidad y el pliegue. Para su asentamiento en esta trama me he servido de la paradoja como imagen del pensar y del rizoma como estructura. Al encarar el sentimiento trágico de la vida y la angustia ante la finitud, mi propuesta para vivirla es construir un pliegue espacio-temporal, un más allá aquí y ahora. Las coordenadas de esto se explican como un “entre” que se abre como dislocación del sentido, como posibilidad de movimiento, como acontecimiento que no es ningún mundo separado, probablemente no quepa siquiera considerarlo como “mundo” sino como otro posible estrato.

Finalmente en “De la ejecución plástica” hago un recuento de las obras, los experimentos, los procesos y los proyectos artísticos que forman parte de esta tesis. La propuesta plástica se consume en cuatro piezas: un juego de espejos llamado *Instalacion de espejos en una habitación*; un performance de luz intitulado *Ventanas encontradas*; una video instalación intitulada *Una habitación color verde dinosaurio* y una instalación inmersiva-performativa intitulada: *Transparencia acumulada. Arabidopsis AG:GUS (¡Sí, es azul! ¡Tiene que ser azul! Un coagulado azul de lontananza)*.

He de comentar que la forma en la que se relacionan los apartados anteriormente mencionados no es siguiendo ningún hilo conductor más bien, su relación y la misma estructura de esta tesis es de tipo rizomático. Estos capítulos presentan consideraciones que durante el desarrollo de la investigación se iban abriendo, como se abren y conectan madrigeras bajo la tierra. Son más bien líneas tangentes las que entrelazan de una forma no líneal los temas elegidos y desarrollados.

Pero dicho todo lo anterior, no ha de verse en estas obras la explicación de las teorías que las preceden, ni tampoco la encarnación de los conceptos, sino lo que ha surgido de mi inmersión por los textos teóricos llevando conmigo en todo momento esos problemas fundamentales de mi práctica artística pero también de mi existencia: la angustia ante la finitud y el deseo inagotable de cruzar hacia el otro lado del espejo.

Lena Ortega Atristain

Diciembre 2013

MÁS ALLÁ DEL AQUÍ Y EL AHORA,

AQUÍ Y AHORA:

**LOS PLIEGUES ESPACIO-
TEMPORALES, LAS DISLOCACIONES
DE SENTIDO, O MODOS DE VIVIR**

LA FINITUD

1. La cuestión del arte

No es sencillo intentar pensar qué es el arte hoy ni por qué vías camina, cuáles son los desafíos que enfrenta y cómo se ha posicionado frente a las propuestas artísticas anteriores, particularmente me refiero a lo sucedido después de la posguerra. Es necesario intentar dilucidar al menos algunos asuntos en relación con el arte actual, puesto que no es posible crear arte sin tener en mente el lugar que ocupa en las sociedades contemporáneas, así como el modo en que se ha posicionado frente a los movimientos anteriores. Las vanguardias de principios del siglo XX siguen siendo una referencia para las creaciones artísticas contemporáneas, así como los grandes cambios que sufrió el arte después de la segunda guerra mundial. Por ello, a mi juicio, es deber de todo artista crear sus obras en relación y conexión con un panorama general sobre lo que podríamos llamar la cuestión del arte.

Sin embargo, la manera en que, pongámoslo de este modo, ha ocurrido el arte en las últimas décadas –el arte ocurre pues es un acontecimiento, un acontecer en el sentido deleuziano del término, aunque sobre esto volveré más adelante- hace casi imposible realizar un mapa que permita cierta orientación aunque sea mínima. ¿Cómo ha ocurrido el arte en la posguerra y cuáles son sus notas distintivas? Digamos que precisamente uno de los desafíos mayores y casi una imposibilidad para la teoría del arte es intentar dar respuesta a esta pregunta. Pero en esa presunta imposibilidad de responderla probablemente podamos encontrar el modo característico en que el arte ha ocurrido y también sus notas distintivas. Hagamos pues un ejercicio de negatividad, para decir lo que el arte no ha sido recientemente.

La filosofía del arte desde los años 50 se ha dado a la tarea de fundar una definición para el arte, en palabras de uno de los principales estetas estadounidenses: “De hecho,

la tarea recurrente de la filosofía del arte ha sido proveer los medios para identificar las obras nuevas y emergentes, particularmente aquellas de carácter revolucionario, como arte.”¹ Pero, ¿por qué la teoría se ve enfrentada con la necesidad de identificar el arte como arte? ¿Por qué parece que el establecimiento de condiciones necesarias y suficientes para identificar “X” como una obra de arte se ha vuelto una tarea que parece no poder ser cumplida?

Se ha intentado pues, dar una definición del arte que permita identificar las obras nuevas y emergentes; no obstante, no hay ninguna definición del arte que permita hacerlo. Estas definiciones o son muy amplias, y cualquier cosa cabe allí lo que evita de inmediato que funcione en términos de discriminación para poder llevar a cabo una labor identificadora eficaz, o son demasiado estrechas, y el problema entonces es que quedan fuera de la definición muchas

creaciones estéticas y artísticas que son identificadas como arte. Se puede encontrar un amplio panorama y una larga discusión acerca de estos temas en el texto *Theories of Art Today*.²

Parece, entonces, que el arte o su modo de ser o el modo en que ocurre y discurre en la actualidad habla más de una disolución del arte mismo hasta llegar al punto de su imposible identificación, que de formas fijas, canónicas y clásicas. Para el siglo XVII la pregunta por la identificación de las obras de arte es simplemente inexistente, no hay duda acerca de cuáles son las obras de arte, en todo caso, lo que la teoría estética intentó hacer durante esos siglos, digamos del XVII al XIX y todavía principios del XX, fue establecer un canon y una jerarquía entre artes mayores y menores, artes liberales y manuales, buen arte y mal arte, y, claro está, la eterna pregunta acerca de lo bello. Sobra decir que justo la categoría

1 Noël Carroll, “Historical Narratives and the Philosophy of Art”, in *Beyond Aesthetics. Philosophical essays*, p. 102.

2 Cf., N. Carroll, *Theories of Art Today* (ed.), Wisconsin: Wisconsin University Press, 2000.

estética primordial, a saber, la de la belleza, ha perdido vigencia y actualidad tanto en las discusiones estéticas contemporáneas como en las creaciones artísticas.

Parece, entonces, que el arte está disuelto en su especificidad. No hay sistema de las artes particulares que sea capaz de explicar los distintos modos de ser del arte; la clasificación típica, por ejemplo de Lessing en su *Laocoonte*, entre artes temporales y espaciales agrupando de un lado poesía y música y del otro escultura y pintura es del todo inoperante en la actualidad. Los géneros artísticos están disueltos, confundidos hasta el punto de la indistinción. Es muy sencillo encontrar muchísimos ejemplos del arte actual que no pueden ser simplemente clasificados como "pintura" o "escultura", como "poesía" o "narrativa", como "arquitectura" o "instalación" (aun cuando la instalación no pertenezca al sistema clásico de las artes particulares).

Hablar de corrientes artísticas es incluso una necesidad. Son tantas y tan efímeras las llamadas corrientes o escuelas que hemos visto surgir después de la posguerra que su clasificación, además de incierta, resulta del todo ociosa. ¿Dónde ubicamos la ingente multiplicidad de obras de arte que se presentan en la actualidad, de la video danza al graffiti y el estencil, de las video instalaciones al net.art? Y, todavía más importante, ¿cuál sería el afán de buscar esta clasificación, de ordenar la multiplicidad en grupos y subgrupos y conjuntos y estilos y manifiestos para decir que, a pesar de todo, hay cierto orden, cierta unidad, cierta coherencia, cierta direccionalidad en el modo en que el arte ocurre hoy?

Dejemos las preguntas abiertas y regresemos a la cuestión del mapa, el cual, insisto, me parece del todo necesario establecer aunque sea como un boceto lleno de borrones y tachones para quien intenta crear arte. Porque, hay que decirlo manifiestamente, no importa

qué tan disuelto esté el arte ni qué tan resquebrajado se encuentre el sistema de las artes particulares, la intencionalidad del artista busca de entrada insertar su pieza en algún contexto e identificarla con obras semejantes que le funcionan como antecedente. No se crea desde la nada, no se crea sin contexto, sin horizonte previo de reflexión, sin influencias de las obras anteriores, sin un estudio minucioso e incluso obscuro de las obras previas que cada artista y en cada caso considera como ejemplares.

Por eso el mapa es necesario, es un punto básico e indispensable de referencia de la creación antes crear, como dice Deleuze en su *Lógica de la sensación*.³ La pregunta de fondo es entonces, ¿cómo y desde dónde crea el artista? Pero como esta pregunta es larguísima y muy complicada, me basta por lo pronto y para lo que me interesa señalar que el artista crea con referencia a lo que ha sido y que el contexto

o en este caso el mapa tiene que ser esbozado antes de crear.

Una cosa más sobre el mapa. No hay un solo y único mapa de la cuestión del arte o del estado del arte. No se trata de crear una metanarración o una metahistoria del arte que sea capaz de agrupar y unificar todo lo que ha acontecido en el terreno del arte. En este punto hay que oponer la macrohistoria a la microhistoria, y desde allí oponernos frontalmente a la historia del arte que todavía y anacrónicamente pretende hacer grandes narraciones que van del paleolítico al arte actual pretendiendo encontrar puntos de similitud y unidades de sentido. No hay un mapa, sino los mapas que se establecen en cada caso y para cada quien. Cada obra necesita crear su propio mapa y crear desde allí, es, así, una especie de microhistoria que atiende exclusivamente a las necesidades de cada obra y de cada propuesta artística.

3 Cf. Gilles Deleuze, "La pintura antes de pintar", en *Lógica de la sensación*.

2. MIMESIS Y FICCIÓN

“EL MUNDO ESTÁ HECHO DE ESTRATOS. EL MUNDO TAMBIÉN ES SABER. PERO LOS ESTRATOS ESTÁN ATRAVESADOS POR UNA FISURA QUE DISTRIBUYE POR UN LADO LOS CUADROS VISUALES, Y POR OTRO, LAS CURVAS SONORAS: LO ENUNCIABLE Y LO VISIBLE... LAS RELACIONES DE FUERZAS IGNORABAN LA FISURA, QUE SÓLO COMIENZA DEBAJO, EN LOS ESTRATOS. LAS RELACIONES DE FUERZAS SIRVEN PARA ABRIR LA FISURA AL ACTUALIZARSE EN LOS ESTRATOS, PERO TAMBIÉN PARA SALTAR POR ENCIMA, EN LOS DOS SENTIDOS, AL DIFERENCIARSE SIN DEJAR INTEGRARSE... EXISTEN SINGULARIDADES SALVAJES, TODAVÍA NO LIGADAS, EN LA LÍNEA DEL AFUERA, Y QUE SE AGITAN PARTICULARMENTE JUSTO ENCIMA DE LA FISURA... EN EL PUNTO DE LA FISURA, LA LÍNEA HACE BUCLE, EL ‘CENTRO DEL CICLÓN, JUSTO DONDE ES VIVIBLE Y DONDE ES POR EXCELENCIA LA VIDA’”

GILLES DELEUZE

Para comenzar a pensar el problema de la ficción en relación con la mimesis es necesario plantear ciertas preguntas de inicio, las cuales, a pesar de su dificultad teórica, constituyen una guía en la disertación. Así, empezamos por preguntar ¿qué es la ficción? ¿Cómo se define, cómo se delimita? ¿Es acaso que el único modo de ubicarla es a partir de su otro negativo, es decir, de lo “real”?

Al hablar de ficción inevitablemente aparece su contrario, lo real, lo verdadero, etc. Distinguir la ficción de lo no-ficcional parece comprometer de entrada a quien lo hace a decir qué es lo real y verdadero y por qué habría un ámbito separado de la realidad y la verdad que usualmente se denomina como “ficción”. ¿Cuál es entonces la distinción de la ficción? ¿Qué parámetros y estrategias argumentativas se pueden emplear para delimitarla? ¿Es esta una empresa viable? ¿Es pertinente distinguir ficción de no-ficción?

No solamente la frontera que divide lo real de lo ficcional es difícilmente delimitable y aun más difícil la definición de lo ficcional, sino que además suelen atribuírsele características distintas –y muchas veces negativas- a la ficción. Falsedad, mentira, engaño suelen ser algunos de los epítetos de denostación que más comúnmente se emplean. Además, se arguye que la ficción es un mundo separado, de pura imaginación y sin consecuencias en el “mundo real”.

Uno de los sitios en los que privilegiadamente hace su aparición lo ficcional es el terreno del arte. Aquí la ficción adquiere características distintas, no solamente las que corresponderían a las categorías estéticas (lo bello, lo feo, lo sublime, lo grotesco, etc.) sino que también se ubica en las presuntas separación y autonomía del arte. Al abrir un espacio distinto al de la cotidianidad y la vida fáctica, el arte emergería en una esfera que le es propia y en el que puede ser contemplado y

apreciado estéticamente. El museo, las galerías, las exhibiciones y demás generan esa esfera, ese espacio distinto y diferenciado en el que el arte puede acaecer. Sin embargo, es notable la revuelta artística al respecto, que intenta cada vez más romper la separación e insertarse en la cotidianidad y en la facticidad de la existencia (del *land art* al grafiti por ejemplo).

¿Qué es lo real? ¿Cuál es el lugar de la ficción en el “mundo real”? Por un lado está el rompimiento que ejecuta el mundo del arte al insertarse en lo cotidiano e incluso hiperestetizándolo, por otro lado, está la cotidianidad en la que la ficción se hace presente sin más, sin mayores aclaraciones ni justificaciones, sin esa pretendida frontera, sin el anuncio explícito de “esto es sólo ficción”. Personajes de ficción transitan por las calles sin poder ser denominados con exactitud como ficcionales. Y no se trata de un carnaval ni de un baile de máscaras en el que está justificado y delimitado el espacio

en el que puede aparecer la ficción, los personajes y los disfraces; sino del mundo real y cotidiano, sin pantomima, sin espacio delimitado. ¿Qué pasa con este entrecruzamiento entre realidad y ficción o mejor aún con este desvanecimiento de la frontera entre realidad y ficción? No solamente grupos alternativos y con una fuerte crítica social, como los punks en su época, llevan a cabo esta tarea, también está el fenómeno poco estudiado social y antropológicamente, y menos todavía estéticamente, de las chicas Harajuku en Japón.

Los movimientos y desplazamientos entre realidad y ficción encuentran en la categoría estética de mimesis el principal marco teórico para ser abordados, puesto que esta categoría a lo largo de la historia ha funcionado para dar cuenta del modo en que el arte –y en general lo ficcional– tiene incidencia y transforma el mundo. Si el arte y/o la ficción son miméticos no tiene que ver con sus características figurativas, sino con el poder de

incidencia y transformación, por ende, analizar cómo está insertada la ficción en la cotidianidad y cómo el arte rompe la frontera es estudiar la manera según la cual ejecutan los atributos propios de la mimesis.

A partir lo sostenido líneas arriba es posible afirmar que el mundo actual vive el rompimiento de la separación entre realidad y ficción y este movimiento se lleva a cabo en distintos frentes. Por un lado, el desplazamiento de lo artístico a lo cotidiano, por otro, el desplazamiento de lo cotidiano a lo ficcional. Estos dos frentes son paradigmáticamente analizables teórica y prácticamente.

En lo que respecta a lo teórico la categoría de mimesis continúa siendo fundamental, pues la mimesis como hilo conductor tiene la virtud de ser un concepto que permite la vinculación de la obra con el mundo, de modo tal que permite crear un punto medio entre dos extremos, siendo el primero aquel que ve el

texto como ilusión autorreferente y el segundo como copia o imitación de una realidad dada.

Tal vinculación resulta de la mayor importancia para una estética que quiere pensar la incidencia de la obra en el mundo.

La mimesis es un punto medio que ancla la obra al mundo y que al mismo tiempo la eleva por encima de la facticidad gracias al poder creador de la ficción.

[...] la función de la ficción que podemos indicar al mismo tiempo como relevante y transformadora respecto a la práctica cotidiana; relevante, en el sentido de que presenta aspectos ocultos, pero ya dibujados en el centro de nuestra experiencia de praxis; transformadora, en el sentido de que una vida así examinada es una vida cambiada, otra vida.⁴

La recuperación del concepto de mimesis es ejecutada por dos hermenéuticas, la de Hans-Georg Gadamer y la de Paul Ricœur. Es

⁴ Paul Ricœur, *Tiempo y narración III*, p. 865. El segundo énfasis es mío.

claro que ambos autores recuperan el concepto de mimesis a partir de Aristóteles, y no de Platón⁵.

Las siguientes citas ejemplifican lo dicho.

Si tuviese que proponer una categoría estética universal [...] enlazaría con el antiquísimo concepto de mimesis, con el cual se quería decir representación (Darstellung) de no otra cosa que de orden. Testimonio de orden: eso parece ser válido desde siempre, en cuanto que toda obra de arte, también en este mundo nuestro que se va transformando cada vez más en algo serial y uniforme, sigue testimoniando la fuerza del orden espiritual que constituye la realidad de nuestra vida. En la obra de arte acontece de modo paradigmático lo que todos hacemos al existir: construcción permanente del mundo.⁶[...] el concepto de mimesis [...] nos recuerda que ningún discurso puede suprimir nuestra pertenencia a un mundo. Toda mimesis, incluso creadora, sobre todo creadora, se sitúa en el horizonte de un ser en el mundo al que ella hace presente en la medida misma en que lo eleva a mythos. La verdad de lo imaginario, el poder de detección ontológica de la poesía, es precisamente lo que yo veo en la mimesis de Aristóteles.⁷El estatuto de la ficción y su identificación y

5 Estas citas ejemplifican bien el tema de la mimesis en Platón (Cf. M.A. González Valerio, Un tratado de ficción. Ontología de la mimesis).

Platón:

República. 373b. "toda clase de cazadores y de imitadores, tanto los que se ocupan de figuras y colores cuanto los ocupados en la música; los poetas y sus auxiliares, tales como los rapsodas, los actores, los bailarines y los empresarios; y los artesanos fabricantes de toda variedad de artículos".

República. 598b: "En tal caso el arte mimético está sin duda lejos de la verdad, según parece; y por eso produce todas las cosas pero toca apenas un poco de cada una, y este poco es una imagen".

Fedro. 250b: "De la justicia, pues, y de la sensatez y de cuanto hay de valioso para las almas no queda resplandor alguno en las imitaciones de aquí abajo".

Cratilo. 430b: "¿Luego convienes conmigo en que el nombre es una imitación de la cosa? [...] ¿Entonces también admites que las pinturas son, de una forma distinta, imitaciones de ciertos objetos?".

Critias 107b: "Todo lo que decimos es, necesariamente, pienso una imitación y representación".

6 Gadamer, "Arte e imitación", en *Estética y hermenéutica*, p. 92-93.

7 *Ibid.*, p. 65.

delimitación frente a la realidad ha sido objeto de estudio por parte de la teoría literaria, la cual, para pensar la categoría de relato de ficción se ha visto obligada a intentar definir la categoría.

Desde autores como Paul Ricoeur (*Tiempo y narración*) y hasta Dorrit Cohn (*The Distinction of Fiction*) se han afanado en dicha tarea. No obstante, la delimitación del ámbito de la ficción por oposición a la verdad, la historia o la realidad sigue siendo problemática. Probablemente el autor que con más insistencia ha pensado la era posmimética del arte para las artes visuales es el estadounidense Arthur Danto (*El fin del arte*), y el principal defensor de la mimesis para las artes visuales ha sido Kendall Walton (*Mimesis as Make Believe*).

Pero para pensar la mimesis es necesario tomar en cuenta otras perspectivas y sobretodo delimitar el espacio de ficción. Sin embargo, este espacio no es el único que puede aparecer.

La separación entre realidad y ficción que encuentra su punto de vínculo en la mimesis implica un corte en el que cada ámbito operaría de manera autónoma, con sus propias reglas y sus propios despliegues de espacio-tiempo. Dos mundos separados pero no indiferentes entre sí, con relaciones de mutua dependencia significa no obstante mantener la hipótesis según la cual la ficción es lo otro de la realidad. Pero, más allá de esta división, ¿es posible pensar “el mundo” o en términos más amplios “lo que es” a partir de un “entre”? ¿Qué hay “entre” la realidad y la ficción?

Estamos acostumbrados a operar sobre dos líneas, la real y la ficcional, y si bien la división se antoja arbitraria, convencional e indefinible, no por eso cesa su operatividad en el mundo, que distingue constantemente entre aspectos, caracteres, situaciones reales y ficcionales. La dificultad de establecer la frontera entre

realidad y ficción deja entrever un problema que no tiene que ver con la disolución de la misma para aseverar una indistinción entre realidad y ficción, sino con la necesidad de pensar qué hay “entre” realidad y ficción, qué es ese lugar, espacio, momento o desplazamiento que no es ni lo uno ni lo otro. La frontera, el límite es lo que nos interesa aquí. Por límite entenderemos: “The limit is that in which the limited are just as much as are not”.⁸

Así y a manera de esbozo diremos que la realidad está configurada por aquellos sentidos de la cotidianidad que generan un mundo y un espacio-tiempo comunes, con referencias de sentido más o menos estables entre las que nos movemos. Por ficción entenderemos un heterocosmos, cuyas reglas de operación son distintas y generan un espacio-tiempo otro, un mundo otro, el cual para ser comprendido no requiere ser referido al mundo cotidiano, sino

que tiene la capacidad de erigirse autónomamente y fundar sus propios sentidos. Entre los sentidos mundanos-cotidianos y los ficcionales se abre el “entre” como dislocación del sentido, como posibilidad de movimiento y desplazamiento lateral –no vertical- que no es ningún mundo separado, probablemente no quepa siquiera considerarlo como “mundo” (el sitio en el que se desarrolla la existencia, real o ficticia desde el nacimiento hasta la muerte, paráfrasis de la definición heideggeriana de mundo⁹) sino como un “no-lugar” (categoría acuñada por Marc Augé en sus consideraciones sobre el espacio).

Es necesario, por tanto, centrarse en ese “entre” concebido provisoriamente como un “no-lugar”, como algo que no puede ser identificado como un ente existente, no es ninguna sustancia, ningún cuerpo, sino un efecto:

El acontecimiento
difiere por naturaleza de las
propiedades y las clases. Lo que

8 Hegel, *The Science of Logic*, p. 137.

9 Cf. Heidegger, “El origen de la obra de arte”.

tiene un sentido tiene también una significación, pero por razones completamente distintas de aquellas por las que tiene un sentido. El sentido no es, pues, separable de un nuevo género de paradojas, que señalan la presencia del sinsentido en el sentido, como las paradojas precedentes señalaban la presencia del sinsentido en la significación. Se trata ahora de las paradojas de la subdivisión al infinito por una parte, y por otra de la distribución de singularidades. En las series, cada término no tiene sentido sino por su posición relativa a todos los otros términos; pero esta posición relativa depende a su vez de la posición absoluta de cada término en función de la instancia = x determinada como sinsentido, y que circula sin cesar a través de las series. El sentido resulta efectivamente producido por esta circulación, como sentido que remite al significante, pero también sentido que remite a lo significado. En una palabra, el sentido es siempre un efecto. No solamente un efecto en el sentido causal; sino un efecto en el sentido de «efecto óptico», «efecto sonoro» o, mejor aún, efecto de superficie, efecto de posición, efecto de lenguaje. Un efecto

semejante no es en absoluto una apariencia o una ilusión; es un producto que se extiende o se alarga en la superficie, y que es estrictamente copresente, coextensivo a su propia causa, y que determina esta causa como causa inmanente, inseparable de sus efectos, puro nihil o x fuera de los efectos mismos. Efectos semejantes, un producto semejante, se designan habitualmente mediante un nombre propio o singular. Un nombre propio no puede ser considerado plenamente como un signo sino en la medida en que remite a un efecto de este género: así, la física habla de «el efecto Kelvin», «efecto Seebeck», «efecto Zeemann», etcétera, o la medicina designa las enfermedades por el nombre de los médicos que supieron elaborar el cuadro de los síntomas. En esta dirección, el descubrimiento del sentido como efecto incorporal, producido siempre por la circulación del elemento = x en las series de términos que recorre, debe llamarse «efecto Crisipo» o «efecto Carroll».¹⁰

Los conceptos fundados por el filósofo Gilles Deleuze específicamente en su texto *La*

10 Deleuze, *Lógica del sentido*, "Undécima serie, del sinsentido".

lógica del sentido resultan del todo acordes para lo que intentamos pensar aquí, pues no sólo están fraguados a partir de una amplia reflexión sobre la obra de Lewis Carroll, más concretamente en *Alicia en el país de las maravillas*, sino que también representan una ontología estética que piensa las dislocaciones de sentido. A éstas Deleuze les llama “acontecimientos” y “efectos de superficie”. El “entre” que yo vislumbro entre la realidad y la ficción cabría en estos conceptos deleuzianos.

Estos conceptos refieren a fundaciones espacio-temporales concebidas ontológicamente. Del lado del acontecimiento es posible señalar que no se trata de una acción ejecutada por un agente o sujeto que tenga sobre sí o que pueda ser identificado como la causa de la acción, haciendo, por ende, de la acción el efecto del sujeto. En vez de inscribirlo en una lógica sujeto-acción, el acontecimiento es algo que ocurre “a espaldas de los sujetos”, un verbo defectivo como

“llover” del que se dice solamente que “llueve” y no “yo lluevo”, así también el acontecimiento acontece. De ese modo, el sentido y la dislocación del mismo serán pensados como acontecimientos no producidos por un sujeto, sino como efectos del lenguaje mismo que tienen la posibilidad de romper el continuo de la existencia, de abrir grietas, crear pliegues y hacer que las cosas aparezcan “de otro modo”.¹¹

Los “efectos de superficie”, por otro lado, impedirán clasificar el “entre” en términos extensivos como si se tratara de un mundo (Deleuze dice que los efectos no son cuerpos), más bien, habría que considerarlos como fuerzas:

Por ello, siempre en la superficie, el sentido como efecto remite á una casi-

11 Estas citas de Deleuze y Guattari en *¿Qué es la filosofía?* ilustran lo dicho: “Establecer el acontecimiento nuevo de las cosas y de los seres, darles siempre un acontecimiento nuevo: el espacio, el tiempo, la materia, el pensamiento, lo posible como acontecimientos...” (p.37); “Un monumento no conmemora, no honra algo que ocurrió, sino que susurra al oído del porvenir las sensaciones persistentes que encarnan el acontecimiento” (p. 178); “Tal vez esto sea lo propio del arte, pasar por lo finito, para volver a encontrar, volver a dar lo infinito” (p. 199). “[...] la obra de arte es un bloque de sensaciones, es decir un compuesto de perceptos y de afectos. [...] La obra de arte es un ser de sensación y nada más: existe en sí” 164-165.

causa incorporal también: el sinsentido siempre móvil, expresado en las palabras esotéricas y las palabras-valija, que distribuye el sentido simultáneamente de los lados. Todo esto es la organización de superficie donde se juega la obra de Carroll como efecto de espejo.¹²No gratuitamente Deleuze encuentra en la obra de Carroll la posibilidad de reflexionar y de hacer presentes estos conceptos. A diferencia de las ficciones típicas de la literatura, que nos presentan mundos de ficción cerrados en sí mismos como heterocosmos con sus propios personajes y sus propias coordenadas espacio-temporales –un paradigma de esto es sin duda alguna Balzac- *Alicia en el país de las maravillas* presenta dislocaciones de sentido, desplazamientos laterales, absurdos e incomprensibles, paradojas irresolubles incluso para la misma Alicia, quien constantemente se ve “afectada” por un crecimiento y decrecimiento ilógico y sinsentido. Lo que sucede allí, lo que “acontece” para decirlo ya con mayor precisión terminológica es el juego de fuerzas y sus efectuaciones, la representación lingüístico-literaria del

“entre”. Y esto no es propiamente ficción en su caracterización típica, no es ni la fantasía desplegada en el siglo XIX en las novelas de vampiros, por ejemplo, ni lo maravilloso de los relatos propios de cuentos de hadas, ni el realismo mágico del siglo XX. Este “entre” de *Alicia en el país de las maravillas* no hace mundo, pero ¿puede ser pensado como espacio, como el espacio o el no-lugar entre la realidad y la ficción? ¿como otro estrato posible? ¿como una multidimensión?

12 Deleuze, *Lógica del sentido*, Decimotercera serie “Del esquizofrénico y de la niña”.

3. El mapa de las paradojas y los sinsentidos visuales

¿A qué responde el arte en su explosión de multiplicidades? ¿Cuáles son las condiciones de surgimiento que lo hacen tan plural que no se puede ya identificar? Por un lado, y siguiendo a Deleuze, la devastación producida por la segunda guerra mundial significó para el arte el rompimiento definitivo del modelo de acción. Esto es, en un mundo completamente colapsado y tras el holocausto no tiene lugar la representación de un héroe o de un personaje que con sus acciones transforma el mundo, pues el mundo deja de ser el lugar de la acción efectiva y pasa a ser concebido como el lugar o el plano en el que ocurren las fuerzas, y éstas a su vez no son pensadas como acciones que lleva a cabo un sujeto, en todo caso, el sujeto es cruzado por las fuerzas. Fuerzas de empequeñecimiento o agrandamiento, de deformación

o figuración, de aceleración o desaceleración...

Para Deleuze el gran ejemplo es la pintura de Francis Bacon pues en ella se dejan sentir las fuerzas. Desde este panorama, la acción no tiene ya cabida. Así, la pintura narrativa -de Brueghel al Bosco hasta llegar al *Guernica* de Picasso-, la escultura de acción y antropomórfica -del *Laocoonte* a Rodin hasta llegar a Giacometti y sus esculturas filiformes-, entre otros e innumerables ejemplos dentro del sistema de las artes particulares, ceden su lugar a las representaciones en las que no hay un mundo habitable ni tampoco acciones efectivas que lo transformen. Por ejemplo, Rothko, Orozco, Hirst, Fluxus..., la lista es interminable.

Entonces, de un lado tenemos la desaparición del modelo de acción. Del otro hay que ir una vez más al problema de la mimesis, el cual Deleuze aborda en *Lógica del sentido*. Dentro del esquema clásico de la

filosofía platónica la realidad está dividida en dos, el mundo sensible y el inteligible, siendo el primero la mimesis, copia, duplicación o representación del segundo, el cual, a su vez, es causa de sí mismo. El mundo inteligible es el modelo y el original, es el que tiene más ser y más valor. Lo demás son reproducciones y sombras. El mundo sensible, inmanente, encarnado, del devenir y del cambio es siempre desvalorizado en función del mundo inteligible.

Esta dicotomía sensible-inteligible da lugar a una más. Dentro del mundo de las copias hay también gradaciones y jerarquías, entre la copia y el simulacro. La copia es la que se encuentra más cerca del modelo inteligible, de su original, el simulacro es la pura deformación, la mentira, el engaño: “Las copias son poseedoras de segunda, pretendientes bien fundados, garantizados por la semejanza; los simulacros están, como los falsos pretendientes, contruidos sobre una disimilitud, y poseen

una perversión y una desviación esenciales.”¹³

Digamos entonces, siguiendo a Deleuze, que habría mimesis más auténticas, las de la copia, y luego unas anti-mimesis que lejos de seguir el modelo original y pretender asemejarse a lo inteligible, actúan perversamente, son los simulacros-fantasmas que están “sumidos en la desemejanza”.

A partir de esta perspectiva, habría arte mimético que establece una relación de semejanza con el modelo original. Pero no nos precipitemos en esto, el mundo de la naturaleza, tan caro al renacimiento y sobre el que se funda el *dictum* del *ars imitatur naturam* no es el mundo inteligible platónico, pues éste es trascendente, no es el reino de este mundo, sino las formas o las ideas que se encuentran en el *topos uranos*. El arte mimético no es el que imita la naturaleza ni el mundo inmanente, sino el que tiene como principio de ejecución el ideal del

13 Deleuze, Lógica del sentido, p. 258.

mundo inteligible, el cual opera de manera racional, por unidades, por un orden sempiterno en el que el bien, la verdad y la belleza se establecen como los grandes valores e ideas-en-sí.

No es mi interés aquí profundizar en la filosofía platónica ni en el significado preciso que tiene el mundo inteligible en los *Diálogos*, sino mucho más modestamente señalar esta especie de triple escala a la que apunta Deleuze: mundo inteligible u original, mundo sensible o copia, fantasmas-simulacros; para desde allí crear el mapa de las paradojas y sinsentidos visuales.

El arte, digamos clásico - aunque con ello tampoco pretendemos decir nada ni mucho menos establecer una clasificación histórica ni una delimitación, es solamente un modo provisorio de mencionar lo que estaba "antes", lo que pertenece al pasado histórico- actúa según la relación mundo inteligible-copia. Esto significa que pretende imitar el orden propio de lo inteligible, operar

de manera racional, direccional, unitaria, lógica y ordenada. La representación del árbol dentro del arte mimético será un modelo del árbol natural siguiendo las leyes de inteligibilidad y racionalidad, por ejemplo, proporción y perspectiva. El arte mimético encuentra un doble referente, por un lado, el mundo sensible-copia, por otro, el orden racional del mundo inteligible. El arte mimético, en consecuencia, puede ser pensado como duplicación de un mundo ordenado, racional, inteligible y en todo caso humanamente habitable.

Dentro del universo de ficción del arte mimético, las cosas ocurren con sentido, aun cuando se trate del sentido propio creado por la ficción. Decir que ocurren con sentido no es una apelación a la verdad y veracidad de los acontecimientos relatados o representados, sino a su ordenación lógica y causal, lo que a su vez atiende a leyes del pensamiento como el principio de no contradicción y el principio de identidad. En la ficción mimética una cosa es idéntica a sí

misma y no puede ser su contrario, y el modo en que se desarrollan las acciones corresponde a esa lógica causal y sucesiva del uno-después-del-otro y del uno-a-causea-del-otro. No importa si se representan unicornios o las batallas de los dioses, el modo de representación es racional e inteligible dentro del arte mimético.

Una condición de surgimiento de las multiplicidades en las que se expresa el arte actual es la subversión del arte mimético, y con ello las leyes de inteligibilidad, racionalidad, secuencialidad, ordenación lógica y causal. Podríamos, por tanto, hablar del arte del simulacro que sería el arte del por-venir y en el que las paradojas y los sinsentidos visuales encuentran su propio mapa como lugar de ocurrencia y acontecimiento:

Definimos la modernidad por la potencia del simulacro. Es propio de la filosofía no ser moderna a cualquier precio, no más que ser intemporal, sino de desprender de la modernidad

algo que Nietzsche designaba como lo intempestivo, que pertenece a la modernidad, pero que también ha de ser puesto contra ella: «en favor, espero, de un tiempo por venir». No es en los grandes bosques ni en los senderos donde la filosofía se elabora, sino en las ciudades y en las calles, incluido lo más artificial que haya en ellas. Lo intempestivo se establece en relación con el pasado más lejano, en la inversión del platonismo; con relación al presente, en el simulacro concebido como el punto de esta modernidad crítica; con relación al futuro, en el fantasma del eterno retorno como creencia del porvenir. Lo artificial y el simulacro no son lo mismo. Incluso se oponen. Lo artificial es siempre una copia de copia, que ha de ser llevada hasta el punto donde cambie de naturaleza y se invierta en simulacro (momento del Arte Pop). Lo artificial y el simulacro se oponen en el corazón de la modernidad, en el punto en que ésta arregla todas sus cuentas, como se oponen dos modos de destrucción: los dos nihilismos. Pues hay una gran diferencia entre destruir para conservar y perpetuar el orden establecido de la representación, de los modelos y de las copias, y

destruir los modelos y las copias para instaurar el caos que crea, poner en marcha los simulacros y levantar un fantasma: la más inocente de todas las destrucciones, la del platonismo.¹⁴

Poner en marcha los simulacros y levantar un fantasma es la labor que mi propuesta visual pretende llevar a cabo desde las paradojas y los sinsentidos visuales. Subvertir intempestivamente la lógica del sentido racional, las leyes del pensamiento, los principios de no contradicción y de identidad, el orden, la causalidad, la necesidad, en pocas palabras, erigir un espacio-tiempo que funciona por disimilitudes, diferencias, multiplicidades, rizomas, caosmos y que se encuentra muy lejos de la mundanidad habitable y su orden establecido. Abrir las multidimensiones.

Sin modelo de acción efectiva sobre el mundo y desestructurando el orden, insertándose en el mar de las inidentificables formas de arte

actual, operando eclécticamente y sobretodo golpeando los modos convencionales de ver, las paradojas y los sinsentidos visuales, como fantasmas-simulacros que suben a la superficie para instalarse allí y generar dislocaciones, responden al llamado crítico del arte en su labor de empezar cada vez y hacerlo todo cada vez de un modo distinto.

14 *Íbid.*, p. 266-267.

4. De la muerte: la tragedia incipiente

La angustia ante la finitud es un sentimiento innegable, una certeza indubitable que recorre la existencia personal, esta, la mía (la angustia que encarno cotidianamente y en cada respiración) y que también es el trasfondo sobre el que se construye la historia de Occidente¹⁵.

Una gran certeza hay en la muerte, en la posibilidad última de toda posibilidad, en el límite absoluto de lo que es; y ante esta certeza, ¿qué queda por hacer? ¿Qué hacemos sabiendo que vamos a morir, que los otros van a morir, qué hacemos con esta certeza de caducidad? Decir que la muerte es un fenómeno de la vida, como señala M. Heidegger en

15 La muerte en muchos sentidos es la gran sombra que pende del cuerpo de nuestra civilización; la muerte sólo existe para aquel que puede pensarla. Muerte y pensamiento son dos caras de la misma moneda: nuestra vida es eso, humana, demasiado... y finita, marcada de suyo por su imposibilidad y amenaza. Ernst Becker, sin embargo, dio una clara pauta desde la antropología filosófica para pensar por qué la muerte atraviesa particularmente los cuerpos simbólicos más que los orgánicos: "(1) a idea de la muerte, el temor a ésta, obsesiona al animal racional más que nada. Es una fuente de la actividad humana, actividad destinada en gran parte a evitar la fatalidad de la muerte, a superarla negando de alguna manera lo que es el último destino del hombre", Ernst Becker, *El eclipse de la muerte*, p.10.

Ser y tiempo en actitud estoica, es solamente la atestación de lo que es, pero ¿y luego qué? ¿En qué se traduce nuestro conocimiento de la finitud, nuestra muerte anticipada en su reconocimiento, nuestra asunción secular del fin?

Sabernos seres finitos no necesariamente se traduce en la alegría del reconocimiento de la finitud, en empuñar la libertad, en afirmar que todos los hombres son mortales -aludiendo al texto de Simone de Beauvoir-, pero tampoco se traduce en la negación de la misma por afirmar contra viento y marea que el más allá, que la vida después de la muerte, que el paraíso, que lo que viene después es. Absurdo sería en este presente histórico hacer como si la historia de la secularización no hubiera existido, como si la muerte de Dios pregona por el Romanticismo aludiera a un motivo poético, como si nuestra creencia en las ciencias y nuestro modo de fundar el mundo con base en éstas no se hubiera convertido ya para nosotros y de manera muy

fehaciente en un modo secular de habitar el mundo. Es justo aquí, en esta eterna contradicción en donde entra en escena la actitud trágica unamuniana: el afronte permanente entre la visión científico/positivista del mundo y la nueva fe moral¹⁶.

Por otro lado, aunque quizá no tan lejos, en uno de sus últimos libros, *Le pas au-delà*, Maurice Blanchot deja testimonio claro de esta paradoja a la que caemos ya por nuestro simple estado de arrojado a vivir, o bien, por sentir sobre nosotros el peso del ímpetu de trascendencia y la posibilidad de la desaparición. *El paso (no) más allá*, en su título en francés alude a una paradoja: por un lado, señala la condena de muerte que marca “nuestra” existencia, nuestro ser-para-la-muerte por decirlo con

16 Unamuno no cuenta con ninguna fe positivista para oponer al dogmatismo científico –como comenta Pedro Cerezo– su religiosidad, su “fe en la fe” que no tiene ni sustento ni apoyo dogmático se convierte en una actitud de búsqueda y de lucha incesante, una actitud militante por mantener abierta la dimensión del sentido de la existencia: “Mi religión –escribe en 1907– es buscar la verdad en la vida y la vida en la verdad, aun a sabiendas de que no he de encontrarla mientras viva; mi religión es luchar con Dios desde el romper del alba hasta el caer de la noche, como dicen que él luchó con Jacob.” (Unamuno, III, 260, citado por P. Cerezo, en “Introducción” en Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida*, p. 14.)

Heidegger, el imposible paso al más allá; y por otro lado, desde y contra Heidegger, apunta hacia la angustia a la que nos arrastra la imposibilidad del morir desde una experiencia personal, pues para ello es necesario jugar la noción del morir como un *impersonal*, pues en sentido estricto, nadie muere, la muerte no le ocurre a alguien, nadie hace experiencia de ella: existe el morir pero nadie puede vivir su muerte, el paso más allá es nuestra condena, nuestro imposible.¹⁷ Frente a este pensamiento, ¿qué hacemos con la muerte? O, más específicamente, ¿qué hago con mi muerte y con mi conocimiento anticipado de ella?

Desde allí, la pregunta por la finitud como un trágico tironeo entre la caducidad y el hambre de inmortalidad se convierte en un tema ciertamente trabajado por algunos pensamientos occidentales

17 En su traducción al castellano, el sentido del título de este libro juega con la paradoja arriba señalada: la finitud, el no poder ir más allá; así como el pasar a un plano de trascendencia a través de la escritura misma, pero donde esa trascendencia diluye también a aquello que la alcanza.

(por ejemplo, Heidegger y Lévinas¹⁸, o bien Heidegger y Blanchot¹⁹, entre otros) pero no por ello trascendido, superado y dejado atrás. Sin embargo, puestas así las cosas, la pregunta por el “hacer” podría confundir el camino, como si de hecho pudiéramos “hacer” algo con la muerte, la propia muerte. Más bien, las preguntas que han de regir lo que sigue son las ya enunciadas unas líneas arriba: ¿En qué se traduce nuestro conocimiento de la finitud, nuestra asunción secular del fin? ¿Qué salida tiene el sentimiento trágico de la vida? -como le llamara Unamuno-.

18 La relación Heidegger-Lévinas sobre el tema de la muerte es harto conocida, particularmente la crítica del segundo al primero. Cf. M. Heidegger, *El ser y el tiempo*, y E. Lévinas, *Dios, la muerte y el tiempo*.

19 “La muerte: no estamos acostumbrados a ella. La muerte, al ser aquello a lo que no estamos acostumbrados, nos acercamos a ella o bien como lo inhabitual que maravilla, o bien, como a lo no-familiar que horroriza. El pensamiento de la muerte no nos ayuda a pensar la muerte, no nos brinda la muerte como algo que hay que pensar. Muerte, pensamiento, tan próximos que, pensando, morimos, si al morir nos permitimos no pensar: todo pensamiento sería mortal; todo pensamiento, último pensamiento.” Maurice Blanchot, *El paso (no) más allá*, p. 29.

La traducción, por decirlo de algún modo, de nuestro conocimiento del fin no puede ser hoy la encarnación plástica de la divinidad, la manifestación sensible de los dioses, el levantamiento de templos o la visibilidad de lo sacro, como tampoco puede serlo la fe secular absoluta de la razón ilustrada. El sentimiento trágico de la vida no encuentra consuelo.

Sin embargo, Unamuno encuentra una salida desesperada para escapar -como comenta Pedro Cerezo en su introducción a *Del sentimiento trágico de la vida*-, al sinsentido de la vida, a la tentación nihilista del espíritu de disolución, al tomar al mundo como un puro espectáculo. Para hacer frente a la voz del vacío universal por la ausencia de todo sentido solo cabe la apuesta por el espíritu de creación, la voluntad de quien quiere existir como principio activo de su constitución, como “núcleo de su universo”.

Y al vértigo y al absurdo se llega por el “¿qué más da?. Y no se llega a ellos afirmando con la voluntad que el mundo existe para que exista yo, y yo existo para que exista el mundo, y que yo debo recibir su sello y darle el mío, y perpetuarse el en mí yo en él. Y sólo viviendo así se siente uno vivir en una creación continua.²⁰

La obra de Unamuno responde a la antítesis, inherente a la vida, entre caducidad y voluntad de no morir. Su salida desesperada, es la salida que comparto: apostar por el espíritu de creación y por la incertidumbre. Así, sin consuelo, sin creencia en un más allá prometido al sabio y al virtuoso (diría Nietzsche), y apostando por ese espíritu de creación, lo único que queda es jugar con la incertidumbre, jugar con las posibilidades, explorar la posibilidad o mejor aún hacer visible la posibilidad del más allá aquí y ahora. Plantear y hacer aparecer, entonces, un absurdo más allá aquí y ahora como respuesta ante el absurdo de la vida. Erehwon²¹. Un

20 Unamuno I, 1176-1177, citado por P. Cerezo, en loc. cit., p. 13.

21 Gilles Deleuze, desde Samuel Butler, ha construido el concepto “Erehwon”, un concepto que

más allá concebido como dimensiones paralelas, y no como los paraísos artificiales de Baudelaire colmados de opio y embriaguez, sino a partir de las ciencias y la filosofía, es decir, a partir de aquello que nos ha dado una visión del mundo tan material, tan racional y paralelamente tan transcendental y tan impredecible que tendría que ser eso mismo lo que abriera la puerta para que las cosas aparecieran “de otro modo”.

Es justo allí, partiendo de las contradicciones, de lo impredecible, del absurdo, del sinsentido y de las líneas tangentes de las ciencias y la filosofía en donde yo encuentro la posibilidad de un “algo más”; es aquí en donde hallo salida de voluntad creativa espiritual al problema de la finitud. Del positivismo científico

tanto tiene de respuesta utópica ante la inminencia de la asfixia totalitaria de la cultura que se da particularmente en los términos de las sociedades de control. Este concepto se basa en el agenciamiento que invierte la lógica de la negación de lo ficticio o lo virtual, y se afianza por dar lugar a lo inesperado, a la diferencia ontológica. Es decir, cuando se trata de dar lugar -y con ello también dar la palabra- a lo otro, a un acontecimiento otro, a una sensación otra, a un baluceo otro. Exigir que ahí donde se reza el “Nowhere” -en inglés- habrá que exigir una separación entre el “Now” y el “Here”; o sea, transformar lo “Sinlugar” hacia un “Aquí” y “Ahora”; y ya después el “Erehwon”, como puro juego del sentido, que invierte no sólo la palabra, sino la experiencia, que el pensamiento devenga juego en vez de un puro comprendernos como ya siempre condenados a lo sinlugar.

hemos dado paso a la imaginaria en las ciencias, a la creatividad lúdica, a los universos posibles. Estos paraísos artificiales o mejor dicho estos espacios-tiempo dislocados han de ser fundados en el cruce de las artes con las ciencias y la filosofía, esto es, los pliegues espacio-temporales en los que lo que es deviene de modo distinto (¿distinto a qué?) son producidos o efectuados por el trabajo interdisciplinario de estos saberes, las artes, la filosofía y las ciencias.

5. Del pliegue y los planos de consistencia

El problema que aquí abordamos transcurre por un par de líneas que no son paralelas sino paradójicas. Mi intención por traer a esta investigación la paradoja como forma de proceder y el rizoma en tanto que estructura, consiste en servirme de ellos para articular otros modos de ser desde la experiencia de la plástica. Donde la noción de sujeto no tiene otra función sino lanzarnos a una primera aproximación de esos pliegues del afuera que se componen como una individuación en los espacios y tiempos de donde se asoma el pensamiento de la vida y de la muerte. No estamos ya sujetados, ya no somos simplemente sujetos, antes bien, somos un pliegue del mundo, un pliegue sobre el que aún hay movimiento, una línea que se va trazando en sus bordes, como con la escritura.²² Cuando Deleuze se

22 Las primeras series de *Lógica del sentido* hacen énfasis en la necesidad de retrotraernos a la filosofía de los estoicos, a sus construcciones y aportes para una lógica de la no-identidad que sostenga una imagen del pensamiento que pueda contener más de un sentido a la vez: inclusivo, exclusivo y ambos en un conjunto direccionado: paradoja. En este caso, el concepto de paradoja es

pregunta en relación con el concepto de sujeto

¿Se le pueden asignar a un concepto nuevas funciones y variables capaces de provocar en él un cambio? Hay funciones de singularización que han invadido el campo del conocimiento en beneficio de nuevas variables de espacio-tiempo.[...] se imponen tipos de individuación que ya no son personales. Nos preguntamos por lo que constituye la individualidad de un acontecimiento: una vida, una estación, un viento, una batalla, las cinco de la tarde... Se le puede llamar «haecceidad» o «ecceidad» a estas individuaciones que ya no constituyen personas o yoes.²³

La relación de estas líneas en mi propuesta no es obvia de primera instancia, en todo caso es una construcción rizomática –siguiendo

tan relevante como el de rizoma: “La paradoja tiene la capacidad de esquivar el presente, (...) es la identidad infinita, del futuro y del pasado, de la víspera y del día después, del más y del menos, de lo demasiado y lo insuficiente, de lo activo y lo pasivo, la causa y el efecto, [...] <<mermelada ayer y mañana, pero nunca hoy>> (apunta Lewis Carroll) [...] Los estoicos distinguen radicalmente, y nadie lo había hecho antes que ellos, dos planos de ser: por una parte, el ser profundo y real: la fuerza; y por otra, el plano de los hechos, que se juegan en la superficie del ser, y que constituyen una multiplicidad sin fin de seres incorpóreos.” G. Deleuze, *Lógica del sentido*, primera y segunda serie “Del puro devenir” y “De los efectos de superficie”, pp. 27-38. Los paréntesis son míos.

23 G. Deleuze, “Respuesta a una pregunta sobre el sujeto”, en *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975-1995)*, p. 314.

en esto a Deleuze y Guattari²⁴- que genera sentidos a partir de los entrecruzamientos de las líneas que la conforman. Así, sobre una línea corren los temas de la finitud y la angustia, y sobre la otra los que corresponden a los pliegues espacio-temporales y de allí a las multidimensiones, los otros posibles estratos, los simulacros y fantasmas, las paradojas y los sinsentidos: en cierto modo, eso que Deleuze- Guattari identifican como los planos de consistencia propios de las artes²⁵: los perceptos y los afectos que fundan el medio donde ya no se juega ni la realidad ni la ficción, ni mucho menos su oposición binaria, sino el “entre” que se abre entre ambas, esos planos que atraviesan las máquinas levantadas desde los terrenos que levantan los artistas: mapas de experiencia donde el pensamiento se derrama en dimensiones volátiles, nómadas, mutantes, un puro devenir-imperceptible.

24 Vid., G. Deleuze y F. Guattari, “Rizoma”, en *Mil mesetas*, 1988.

25 Cf. Deleuze - Guattari, “Percepto, afecto y concepto”, en *¿Qué es la filosofía?*, pp. 164 ss.

Para la ejecución performativa, mi eje teórico se ha formado con la filosofía de Gilles Deleuze, pues de allí tomo los conceptos que permiten establecer un lugar para articular el pensamiento del arte y después dinamitarlo, puesto que la dislocación del sentido es uno de los elementos fun(da)cionales de su práctica del pensar. Frente a una realidad dada o al espacio del sentido de lo cotidiano se abre el espacio de lo dislocado del sinsentido, el cual se estructura a partir de categorías como el devenir, el instante²⁶, el acontecimiento²⁷, el simulacro²⁸, etc. Por ello, en Deleuze encontramos el antecedente inmediato para pensar y configurar el “entre”. La suya no es una filosofía que describa la realidad, no somos ya suficientemente ingenuos para ello,

26 Ambas categorías, el devenir y el instante, son analizadas por Deleuze en relación con el tiempo y el movimiento, cf. *El bergsonismo y Lógica del sentido*.

27 “Yo diría que un acontecimiento es una conjunción de series convergentes que tienden cada una hacia un límite, y entonces cada una caracteriza una vibración, es decir una serie infinita que entra en relaciones de todo y de partes; y si voy más lejos añado: bajo la influencia de algo que actúa como una criba, respecto de una diversidad disyuntiva inicial.” G. Deleuze, “Criba e infinito”, p. 4.

28 Para la noción de simulacro, cf. particularmente “Simulacro y filosofía antigua”, en *Lógica del sentido*.

su pensamiento está compuesto por máquinas-concepto que se expanden mimetizando el procedimiento de los virus: infectando los medios, dislocando los lenguajes que ahora balbucean, atravesando los cuerpos y tornándolos algo distinto de sí, desde sí; deseando y produciendo ese devenir que en cada caso deconstruye el sentido que nos decía lo que debemos ser y que ahora se hunde en otras modalidades del vivir. Estamos ya siempre siendo, en un medio, en una línea de fuga idéntica a un espiral descendente: arte, muerte y pensamiento, entramados, en caída libre.

Asimismo, la filosofía de Bachelard y su teorización sobre el espacio y el instante constituye un punto central de esta investigación. Espacio y tiempo son dos conceptos clásicos en cuya caracterización tradicional Bachelard se opone, al pensar el espacio más en términos de intensión que de extensión, más Aión y Kairós que Kronos²⁹ y el tiempo

29 Vid., Nuñez Amanda, "Los pliegues del tiempo: Kronos, Aión y Kairós, Escuela de arte número diez, Madrid.

como instante en vez de continuo y ligado al movimiento.³⁰

La proposición a partir de lo anterior es esta: Al encarar el sentimiento trágico de la vida y la angustia ante la finitud, mi propuesta para vivirla es construir un pliegue espacio-temporal, un más allá aquí y ahora, un plano de composición de perceptos y afectos. Las coordenadas de esto se explican a continuación: Abrir el "entre" como dislocación del sentido, como posibilidad de movimiento, como acontecimiento que no es ningún mundo separado, probablemente no quepa siquiera considerarlo como "mundo" sino como una multi-dimensión, como otro posible estrato, espacial y temporal, visual y sonoro, finito y eterno: haecceidad

www.artediez.es/exchange/kronos/tiempo.pdf

30 "Bachelard distingue dos tipos de temporalidades. Por un lado, existe un tiempo vertical, un tiempo detenido, donde se muestra lo que permanece. Éste se descubre en el poema. Es el tiempo propio de la poesía cuyo fin último es la verticalidad: profundidad o altura. Es donde el instante poético adquiere un nivel metafísico. Por otro lado, está el tiempo común y corriente. Un tiempo que fluye horizontalmente como "el agua del río" y como "el viento que pasa"." A. Yáñez, "La poesía como intuición del instante" en Gaston Bachelard y la vida de las imágenes, México, UNAM/CRIM.

Existe un modo de individuación muy diferente del de una persona, un sujeto, una cosa o una sustancia. Nosotros reservamos para él el nombre de haecceidad. Una estación, un invierno, un verano, una hora, una fecha, tienen una individualidad perfecta y que no carece de nada, aunque no se confunda con la de una cosa o de un sujeto. Son haecceidades, en el sentido de que en ellas todo es relación de movimiento y de reposo entre moléculas o partículas, poder de afectar y de ser afectado. Cuando la demonología expone el arte diabólico de los movimientos locales y de los transportes de afectos, señala al mismo tiempo la importancia de las lluvias, granizos, vientos, atmósferas pestilentes o polucionadas con sus partículas deletéreas, favorables a esos transportes. Los cuentos deben implicar haecceidades que no son simplemente ordenamientos, sino individuaciones concretas válidas por sí mismas y que dirigen la metamorfosis de las cosas y de los sujetos. Entre todos los tipos de civilización, Oriente tiene muchas más individuaciones por haecceidad que por subjetividad y sustancialidad: así, el haï-ku debe implicar indicadores como

otras tantas líneas flotantes que constituyen un individuo complejo. En Charlotte Brontë, todo se expresa en términos de viento, las cosas, las personas, los rostros, los amores, las palabras.³¹

Una haecceidad es una individuación que no se agota a la mera cosa, ni tampoco en el sujeto de la experiencia. Por ello es inútil tratar de pensar que una haecceidad es una forma análoga de la coincidencia entre sujeto y objeto en la experiencia del concepto (Idealismo), una haecceidad es un plano donde se compone una individuación de ciertos estados de cosas que producen un percepto o un afecto específico: no hay lugar a la vaguedad, una haecceidad es todo lo contrario. Y no obstante, insisto, no se reduce jamás a la experiencia de un sujeto de conocimiento. Allí donde Deleuze habla del pliegue (en una rearticulación del concepto leibnitziano de subjetividad) lo que el filósofo francés genera es un dar

31 Deleuze - Guattari, "Devenir-intenso, devenir-animal, devenir-imperceptible...", en Mil mesetas, p. 264.

cuenta de un modelo de individuación que atraviesa nuestro modo específico de ser, en tanto que individuos dados a la reflexión, pero donde lo que se refracta en el pensamiento es el afuera como superficie donde desfilan los hechos en su acontecer, en serie de perceptos, afectos y paradojas.

De nuevo, el sentido dislocado de los estoicos: la paradoja donde convergen superficie y profundidad, vida y muerte, “esas terribles cinco de la tarde” (F. García Lorca) donde acontece el pensamiento de la finitud. Donde lo articulo como una imagen de quien he sido, en el descenso a los ínferos de la materia, en eso que teorizo, experimento desde los espacios de la plástica, los planos de composición que pliegan el afuera en una imagen, en un percepto, un afecto, esa individuación a la que llamamos por consenso pieza simplemente porque no tenemos muchos nombres para referirnos a esos estratos de nuestro ser donde nuestro tiempo es el de la eternidad, y el espacio es

el infinito desplegado en un círculo cerrado (por donde entramos a una habitación verde), acontecimiento del pensar, experiencia pura derramada en planos sobrepuestos

Plano: plano de consistencia o de composición de las haecceidades en un caso, que sólo conoce velocidades y afectos, plano completamente distinto de las formas, de las sustancias y de los sujetos en el otro caso. Y no es el mismo tiempo, la misma temporalidad. Aiôn, que es el tiempo indefinido del acontecimiento, la línea flotante que sólo conoce las velocidades, y que no cesa a la vez de dividir lo que ocurre en un déjà-là y un pas-encore-là, un demasiado tarde y un demasiado pronto simultáneos, un algo que sucederá y que a la vez acaba de suceder. Y Cronos, que, por el contrario, es el tiempo de la medida, que fija las cosas y las personas, desarrolla una forma y determina un sujeto. Boulez distingue en la música el tempo y el no tempo, el $\text{\textcircled{D}}$ tiempo pulsado de una música formal y funcional basada en los valores, y el $\text{\textcircled{D}}$ tiempo no pulsado para una música flotante, flotante y maquinaica, que sólo tiene velocidades o diferencias de dinámica.

En resumen, la diferencia no se establece en modo alguno entre lo efímero y lo duradero, ni siquiera entre lo regular y lo irregular, sino entre dos modos de individuación, dos modos de temporalidad.³²

UN ESPACIO EN EL LÍMITE PERMEABLE ENTRE LA REALIDAD Y LA FICCIÓN, ENTRE EL SUEÑO Y LA VIGILIA, ENTRE LA VIDA Y LA NADA, UN LUGAR QUE SEA LUGARES SIMULTÁNEOS. UN ESPACIO MÚLTIPLE QUE SE ABRA ENTRE DIMENSIONES, EN DONDE EL TIEMPO SE DOBLE, SE PLIEGUE Y SE DEN TODAS LAS POSIBILIDADES A LA VEZ, EN DONDE PUEDO VERME PASAR A MI LADO, EN DONDE SOY YO DE MUCHAS FORMAS DISTINTAS, SIMULTÁNEAMENTE, O UNA POR UNA, O DE PAR EN PAR. ES UN ESPACIO TIEMPO VERTICAL, UN INSTANTE METAFÍSICO PLENO; EN DONDE TODO OCURRE DE OTRO MODO, EN DONDE APARECE LO EXTRAÑO. UN ESPACIO TIEMPO INSERTADO EN LA DISLOCACIÓN DEL SENTIDO. EL LUGAR DE LOS EFECTOS Y LOS SIMULACROS, EL LUGAR DE TODO LO VISIBLE Y LO INVISIBLE. AQUÍ ENTRE DIMENSIONES, DEL OTRO LADO DEL ESPEJO ESTÁN TODOS LOS AFECTOS, LOS SUEÑOS Y LOS RECUERDOS, LOS QUE HAN SIDO Y LOS QUE NO. EN ESTE ESPACIO TIEMPO TENGO ESTE CUERPO, O TENGO OTRO, O NO TENGO; ESTOY SOLA Y CONTIGO Y CON TODOS LOS DEMÁS. EN ESTAS DIMENSIONES NO HAY FINITUD DEFINITIVA, TODO PUEDE Y ES SIMULTÁNEAMENTE HASTA EL PUNTO DE QUE POR UNA VEZ PERMANECE IGUAL, POR UN EFECTO ÓPTICO.³³

Como ejemplos literarios de estos espacios he escogido *Alicia en el País de las Maravillas* de Lewis Carroll, *El jardín de los senderos que se bifurcan* de Jorge Luis Borges y *El fin del mundo y un despiadado país de las maravillas* de Haruki Murakami.

los sujetos no pertenecen a ese mundo. El paseo de Virginia Woolf entre la muchedumbre, entre los taxis, –pero precisamente el paseo es una haecceidad–: Mrs. Dalloway ya nunca más dirá -soy esto o soy aquello, él es esto, es aquello-. - <<Se sentía muy joven, y al mismo tiempo terriblemente vieja, rápida y lenta, ya ahí y aún no, -penetraba como una cuchilla a través de todas las cosas, al mismo tiempo estaba fuera de ellas y miraba, (...) siempre le parecía que era muy, muy peligroso vivir, incluso un solo día>>. Haecceidad, niebla, luz cruda. Una haecceidad no tiene ni principio ni fin, ni origen ni destino; siempre está en el medio. No está hecha de puntos, sólo está hecha de líneas. Es rizoma.»

Deleuze-Guattari, Op. cit. p. 266

6. De la ejecución plástica: los caminos hacia las dislocaciones y sinsentidos.

6.1 Marco referencial

Cuatro propuestas plásticas, cuatro piezas son la culminación de esta tesis, mismas que pretenden enlazar y ejecutar lo que hasta aquí ha sido discutido de la mano de la teoría. *Instalación de espejos en una habitación, Ventanas encontradas, Una habitación color verde dinosaurio y Arabidopsis AG:GUS (¡Sí, es azul! ¡Tiene que ser azul! Un coagulado azul de lontananza* crean pliegues espacio-temporales y dislocaciones de sentido a partir de narrativas espaciales no lineales y también de la mano de algunos conceptos deleuzianos.

No hay arte que se cree sin contexto. Estas piezas han sido creadas estableciendo un diálogo con algunas que le preceden. Es necesario presentar ese marco referencial en el terreno del arte,

puesto que allí las cosas cobran otros (más) sentidos y se vuelven (más) significativas. Al menos esa es la apuesta.

Este es el contexto:

Olafur Eliasson y las instalaciones performativas de luz y espejos; James Turrell y los espacios paradójicos de luz y las dislocaciones espacio-temporales; Pipilotti Rist y las video instalaciones que hacen visibles distintos estratos de realidad; Kusama Yayoi y las instalaciones de espejos y luz; Tokujin Yoshioka con sus esculturas blancas, transparentes y etéreas; Takashi Kuribayashi con sus instalaciones de intersticios con la naturaleza y sus máquinas de mirar; Julio le Parc y sus esculturas lumínicas; Evelina Domnitch y Dmitry Gelfand con su estética subatómica y el hacer visibles los invisibles; Paul Friedlander con sus esculturas kinéticas de luz; Hans Bellmer y sus fotografías de cuerpos deconstruidos; Kurt Hentschlaeger con la pieza Zee...

Olafur Eliasson (1967) Nace en Copenhague Dinamarca. Es conocido por sus esculturas e instalaciones a gran escala en los que reinterpreta el uso de materiales elementales como el agua, la luz, los espejos y cristales. Fundador en 1995 del Estudio Olafur Eliasson en Berlín, Alemania con un equipo de más de 45 integrantes conformado por artesanos, técnicos, arquitectos, diseñadores, artistas, cocineros y administradores. Localizado en el mismo edificio está el Instituto de Experimentos de los Espacios, fundado por Eliasson para desarrollar nuevas aproximaciones a la educación artística en nivel superior. El proyecto de investigación está afiliado con el departamento de artes visuales de la Universidad de las Artes de Berlín y estará en actividad hasta 2014.

Desde hace más de dos décadas, Olafur crea espacios ilusorios, esculturas de color, luz y movimiento que reinterpretan la forma en la que percibimos el espacio y los elementos naturales, piezas que hacen aparecer lo inmaterial por unos instantes.

Beauty (1993)

Una habitación oscura. En el centro, un arcoíris formado de luz y rocío de agua. La escultura cambia de forma frente a la mirada del observador desde distintos puntos en la habitación; cambia de ser un rocío transparente a un arcoíris fantasmagórico y de una forma a otra. La experiencia se intensifica cuando el usuario se adentra en la pieza y se rodea de luz y agua. ³⁴

(Fig. 1)

³⁴ Algunas de las exhibiciones en donde se ha presentado esta pieza: "Minding the world", Aros Aarhus Kunstmuseum, 2004, "Your light shadow", Hara Museum of Contemporary Art, Tokyo, 2005.



Fig. 1

Round rainbow (2005)

Un aro de acrílico se encuentra suspendido en una habitación, iluminado por una luz dirigida. Un motor lo hace girar y en las paredes se proyectan sombras, arcoíris, círculos de luz que se dibujan y desdibujan.³⁵ (Figs. 2-5)



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5

35 Esta pieza se ha presentado en la exhibición: "The light setup", Lunds Konsthall, Suecia, 2005-2006.

One-way colour wave tunnel (2007)

Para la exhibición *Take your time* en el Museo de Arte Moderno de San Francisco California, Eliasson convirtió un pasillo que conecta un par de salas del museo en un caleidoscopio de luz y color. Formado por piezas de acrílico arregladas en una disposición algorítmica, el pasillo cambia de color al atravesarlo. El viaje colorido es de un solo sentido. Al regresar por el mismo pasillo, las piezas de acrílico se perciben en tonos de grises. (Fig. 6)



Fig. 6

Colour square sphere (2007)

Esta figura geométrica compleja está hecha por cuadrados ordenados alrededor de un pentágono los cuales conforman un patrón complejo de pentágonos, cuadrados y triángulos dirigidos hacia al centro. Cuando los usuarios miran hacia adentro, el efecto de caleidoscopio es sólo de cuadrados. Las paredes se colorean con múltiples fragmentos que se intersectan y superponen entre sí. ³⁶ (Fig. 7 y 8)



Fig. 7



Fig. 8

Your atmospheric colour atlas (2009)

Eliasson disloca en sus piezas la percepción ordinaria del espacio-tiempo en el que nos encontramos. En esta instalación crea una bruma por la cual atraviesa el espectador que va cambiando de color mediante un ingenioso juego de efectos lumínicos, agua y neblina. Luz fluorescente de color rojo, verde y azul se entremezcla y permite que los usuarios vean un espectro luminoso único mientras se mueven por el interior de la habitación.³⁷

(Fig. 9 y 10)



Fig. 9



Fig. 10

³⁷ Esta instalación se ha presentado en: "Your chance encounter" 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa, 2009 -2010.

Pipilotti Rist (1962) Nace en Grabs, en el Valle del Rin, Suiza. Una de las más reconocidas artistas de video arte y de video instalación. Desde hace más de dos décadas, Rist ha creado entornos sensoriales inmersivos en los que proyecciones y objetos se entremezclan al igual que diferentes estratos de la realidad, del consciente y del inconsciente creando una atmósfera onírica y sensual en la que los espectadores se acuestan, se sientan o insertan su cabeza, casi siempre en comunidad. La exploración del cuerpo femenino y la sexualidad desde siempre han ocupado un rol central en su trabajo. Pipilotti se acerca a estos temas con curiosidad y provocación, de una forma natural y sin reparo en convencionalismos morales. Rist muestra imágenes que reconocemos de nuestros sueños, nos presenta el mundo en un acercamiento extremo o invierte el arriba con el abajo, lo grande con lo pequeño. A veces las proyecciones colisionan en las esquinas, otras se dividen para después encontrarse de vuelta. Nos presenta el mundo y la realidad como los conocemos pero ligeramente extraños.

La exposición: "Eyeball Massage", una retrospectiva del trabajo de la artista, presentada en la ciudad de Londres Inglaterra en la Hayward Gallery durante el mes de enero 2012, ha sido un parteaguas en mi experimentar distintas capas de sentido. Lo posible como posibilidad. La apertura de mundos simultáneos que se atraviesan, traslapan e irrumpen unos con otros hasta el momento de sentir en carne propia la dislocación espacio-temporal del sin-sentido. Esta dislocación, no solo en los espacios de la galería comunmente destinados a la exhibición, sino también en espacios alternativos como: la tienda de regalos y el baño de mujeres, hacía estallar aún más las multiplicidades y el carácter a veces lúdico de su obra.

Selbstlos in Lavabad (Selfless in the Bath of Lava) (1994)

Un pequeña pantalla LCD está insertada en un hoyo en el piso. El video proyecta una mujer en un mar de lava que grita estirando los brazos pidiendo ayuda y dice cosas como: “¡Yo soy un gusano y tú eres una flor!”. El antiguo simbolismo del fuego y la fertilidad, la creatividad femenina y la energía vital está subrayada por la lava cuya erupción no sólo evoca un clímax erótico sino el inicio del planeta. (Fig. 11)



Fig. 11

Yoghurt on Skin- Velvet on TV (1994)

Una audio video instalación de tres conchas y tres bolsas de mano en cuyo interior se encuentran pequeños monitores LCD y sistemas de audio, tres esferas de cristal, seis almohadones de terciopelo y pedestales sobre los que se hallan las conchas, bolsos y esferas, un proyector, luces robóticas y paredes naranjas y rosas terminan de ambientar la pieza.

Pipilotti exagera el rol de género y la “femineidad aplicada” de objetos como lápices labiales y vestidos; pero la mujer a la que evoca, tiene control sobre su deseo y sensibilidades eróticas. En esta pieza invade estos espacios privados insertando los pequeños monitores que muestran videos de acercamientos de bocas, ojos, cuerpos debajo del agua dentro de las conchas y bolsos. (Fig. 12)



Fig. 12

Vorstadthirn (Suburb Brain) (1999)

Instalación audio visual compuesta por tres proyecciones de video, una maqueta y una variedad de otros objetos. El usuario observa desde una vista aérea el ir y venir de esta escena residencial. Las tres proyecciones, de tamaños y direcciones distintas, iluminan y dan sentido a este distrito miniatura que sirve como modelo perfecto de la familia idílica y el modo de vida prefabricado que cuestiona ciertos clichés y convencionalismos sociales.

Las imágenes enriquecen el aire enrarecido y melancólico de la escena que es casi silente. En este juego de auto-reflejo, la casa modelo y las proyecciones del escenario crean una impresión de soledad y enrarecimiento que devela a esta supuesta idilicidad como un constructo enteramente artificial. (Fig. 13)



Fig. 13

Deine Raumkapsel (Your Spacecapsule) (2006)

Instalación de audio y video articulada por una caja de transporte de madera, un proyector giratorio, un reproductor de tarjetas de memoria, un sistema de audio, diversos objetos a escala de 1:6 entre ellos: una cama, una silla, revistas, una caja de pizza, papel tapiz, etc., además de maquetas de la luna y las estrellas. La tapa de la caja de madera se encuentra suspendida a manera de invitación para asomarse en su interior. Podemos observar en su interior un cuarto de “chicos” con la cama sin hacer, revistas y una pizza a medio comer lo que nos hace pensar que el que habitaba allí tuvo que salir súbitamente cuando la habitación chocó, al parecer, con la luna y el resto del universo. Todo tendría el encanto de una casa de muñecas si no fuera por el video circular que se proyecta en las paredes rompiendo el orden íntimo. En este punto la habitación experimenta la intrusión de la mirada y queda sometida a las imágenes de la proyección de video que generan una situación de presencia-ausencia.³⁸ (Figs. 14-16)



Fig. 14

³⁸ Vid., “Máquinas de mirar o cómo se originan las imágenes. El arte contemporáneo mira a la colección Werner Nekes” Colonia: DuMont Buchverlag GmbH & Co.KG, 2009. De la edición española, Consejería de Cultura, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (CAAC).



Fig. 15

Fig. 16



Lungenflügel (2009)

Las instalaciones de Pipilotti rara vez son presentadas en completa oscuridad. Esto da como resultado la consciencia de la propia presencia y la de los demás en el espacio. El modo en el que diseña sus entornos evoca en los participantes un sentimiento de pertenecer a una pequeña comunidad efímera. Esta pieza es presentada en una sala alfombrada con almohadas individuales puestas para acostarse en el suelo. Con una narrativa no lineal, las imágenes del video están compuestas por asociación y son tan grandes que uno no puede mirarlas de golpe, a veces las mismas imágenes se encuentran invertidas en una esquina y otras se repiten en todas las pantallas. (Fig. 17)



Fig. 17

Administrating Eternity (2011)

La práctica de Rist de presentar videos como *Show a Leg* (2001), *Layers* *Mama Layers* (2010) y esta, que es una de sus piezas más recientes, sobre pedazos de tela que cuelgan libremente en el espacio de la galería, nos invita a experimentar una sensación de “descentrar”. Al caminar por este bosque de textiles, nosotros también nos convertimos en soportes de las proyecciones. Simultáneamente los espectadores “reciben”, “proyectan” o “transmiten” la imagen. Las imágenes de los videos de Pipilotti parecen representar a las imágenes más profundas de nuestra psique. Es como si las capas, lapsos y hebras de nuestra mente salieran a la superficie y se proyectaran traslapándose y confundiéndose libremente, sobre las telas y los cuerpos de los espectadores. Se podría decir que la experiencia de la pieza es como caminar por nuestra conciencia. (Fig. 18 y 19)



Fig. 18



Fig. 19

James Turrell (1943) es un artista norteamericano nacido en Los Ángeles que trabaja con luz, espacio y percepción. Especialmente conocido por la pieza en construcción *Roden Crater*. Este cráter fue adquirido por Turrell en 1979 y está situado en las afueras de Flagstaff, Arizona. Desde hace treinta años, el artista ha estado convirtiendo el interior de este volcán extinto en un observatorio.

La práctica de Turrell la podemos situar en un marco mayor, pues los artistas plásticos han estado fascinados con el fenómeno de la luz desde siempre. La historia del arte y la filosofía han descrito, interpretado y definido este fenómeno físico en innumerables ocasiones. En la antigüedad clásica la luz es interpretada como el origen de la vida y como emanación de lo divino (hasta el judeo-cristiano *fiat lux*). Para la ilustración, la luz es metáfora de la razón (la luz natural de la razón). En el Romanticismo la luz era idealizada como la metáfora de lo infinito y del poder visionario. Actualmente el estudio de la luz está dirigido principalmente a entender la manera en la que configura el espacio-tiempo en el que habitamos y el conocimiento que tenemos del mismo.

Todos estos distintos impulsos –el metafísico, el científico y la curiosidad intelectual– son los que marcan la obra de James Turrell. Desde hace más de cuarenta años, es considerado uno de los artistas de luz de mayor influencia y ha dedicado toda su energía a sus diversas manifestaciones, naturales y artificiales. Su trabajo tiene como finalidad presentar formas condensadas de luz que permitan reflexionar acerca de su percepción estética. La relación entre espacio y luz es un ejercicio permanente en su obra.

Roden Crater (1979-en proceso)

Uno de los intereses principales de Turrell era trasladar el artificio del arte al exterior, para que las piezas estuvieran entrelazadas en la naturaleza de forma tal que la luz del sol, la luna y las estrellas dieran poder y vida a los espacios. Dentro del cráter hay espacios abiertos a la bóveda celeste. Estas aperturas están diseñadas en un sistema cosmológico y entre otras cosas permiten entrever el solsticio de verano y de invierno. Dentro de estos “espacios celestes” la luz artificial es encendida al crepúsculo e ilumina lenta y sutilmente los interiores. La orientación de los mismos está calculada con impecable exactitud según la información geográfica y astronómica del cráter que se ha podido recabar con la ayuda de las fotografías aéreas tomadas por Turrell a lo largo de un sinnúmero de vuelos.

Turrell ha producido meticulosos dibujos y modelos a escala de los detalles astronómicos del lugar. Estos “espacios celestes” dentro de habitaciones conectadas por túneles subterráneos están diseñados para recibir y presentar la luz del desierto en el día y en la noche. El principal interés del artista es evocar experiencias perceptuales dislocadas múltiples en los espectadores con una densidad del plano onírico.(Fig. 20-23)



Fig. 20

Fig. 21





Fig. 22



Fig. 23

Skyspaces

Estos “espacios de luz” así como los del *Roden Crater* ponen de manifiesto el interés del artista de hacer a escala humana algunos de los fenómenos lumínicos celestes. El espacio exterior dejar de estar a millones de kilómetros de distancia y se percibe en el techo de la habitación.

Para el artista, las situaciones lumínicas que diseña, en las que la luz se concentra y se hace visible, pueden llevar al espectador en un sentido artístico, a experiencias de expansión de la conciencia. Todos los “espacios de luz” de Turrell tienen en común que ésta pasa a través de una sola apertura para materializarse en el espacio. (Fig. 24)



Fig. 24

Alien Exam (1989)

La experiencia en las células perceptuales de Turrell es muy distinta a las de *Roden Crater*, *Skyspaces* o las instalaciones de luz artificial. Aquí las cámaras y sus contenidos crean una atmósfera que se encuentra en un punto medio entre una feria, medicina de alta tecnología y un escenario de ciencia ficción. El artista creó este tipo de piezas con varios objetivos en mente: aislar la experiencia lumínica, crear unidades móviles que se pudieran acomodar más fácilmente en museos y galerías y, al tener estas piezas formas cotidianas, se pretendía que los usuarios se acercaran a experimentar con más naturalidad los fundamentos de la luz. La pieza de *Alien Exam* particularmente se diferencia de otras células perceptuales ya que en ella aparece un tercero controlando la experiencia de luz, añadiendo así aspectos de interactividad, intimidad y psicología a la pieza.

La habitación es una estructura pequeña con paredes de madera y una cúpula de fibra de vidrio de poco menos de 3.5 metros de ancho y un poco más de altura. El visitante entran por una puerta que se cierra detrás de él, pasa y se acomoda en una cama de tratamiento reclinada, arriba de un pedestal y una asistente con ropa de laboratorio le indica lo que hay que hacer. En las paredes hay dos largas ventanas por donde otros pueden observar lo que sucede adentro. El recostado en la cama, dirige su mirada hacia la cúpula de fibra de vidrio. La asistente controla la cantidad de luz roja y azul que el visitante observa en la cúpula. (Fig. 25)



Fig. 25

Bridget's Bardo (2009)

Desarrollada en colaboración del Kunstmuseum Wolfsburg esta es la instalación de luz artificial más grande que jamás haya acomodado Turrell en el contexto del museo. Un “espacio dentro del espacio”. La pieza, con más de 700 metros de área, cuenta con una estructura de once metros de altura que desciende del techo de cristal del museo. Esta pieza es una estructura hueca que comunica a dos espacios: el espacio para mirar y el espacio para sentir, mismos que son inundados paulatinamente por luz que va cambiando de color. Los visitantes son invitados a entrar a la pieza por medio de una rampa que desciende del piso superior al espacio para mirar, experimentando en el descenso cómo los elementos arquitectónicos del espacio se van aplanando y homogeneizando con la luz.

La luz no hace referencia a nada más que a sí misma. Las propiedades de la superficie interactúan con la iluminación creando una experiencia inmersiva a la que Turrell se refiere como “sentir con los ojos” una experiencia que no es sólo estética sino también espiritual, dice. ³⁹ (Fig. 26 y 27)



Fig. 26



Fig. 27

³⁹ <http://www.designboom.com/weblog/cat/10/view/8017/james-turrell-the-wolfsburg-project-at-the-kunstmuseum-germany.html> Consultada el 23/06/12

6.2 Intentando atravesar el espejo

6.2.1 Primera prueba: *Instalación de espejos en una habitación (2011)*

Instalación. Bolas de papel, dagas de cristal y espejos en habitación.

Esta pieza fue presentada dentro del marco de la clase de Medios no Convencionales del Mtro. Juan Manuel Marentes Cruz y realizada en mi departamento. En este ejercicio quise experimentar con hacer estallar las multiplicidades de puntos de vista de los objetos contenidos en el espacio al situar más de 72 espejos por toda la habitación, además de proponer otra posibilidad para vivir un espacio cotidiano irrumpiendo el sentido común de lo que es un dormitorio.

Convertir el límite en umbral, en puerta de paso, en pasadizo que lleve del otro lado. Dice Alicia en *Alicia en el país de las maravillas* con exaltación y entusiasmo: “¡Ay, gatito, qué bonito sería si pudiéramos penetrar en la casa del espejo! ¡Estoy segura que ha de tener la mar de cosas bellas! Juguemos a que existe alguna manera de atravesar el espejo; juguemos a que el cristal se hace blando como si fuera una gasa de forma que pudiéramos pasar a través.”⁴⁰

Juguemos pues a que existe una manera de atravesar el límite y de disolverlo. Hagamos una puerta que sea el límite de lo que contiene. Una puerta que se abre y se cierra, que deja ver lo que hay detrás de sí y más allá de sí, que deja ver la disolución de la frontera. Puerta que derrota la visibilidad y la pretendida certeza de la diferencia entre realidad y ficción. Una puerta que no sea un marco, que no sea el enmarcar típico

⁴⁰ Carroll, Lewis. *Alicia en el País de las Maravillas*. Editorial Edaf S.A., Madrid, 1983, p. 6.

con el que ha operado el arte a lo largo de los siglos, haciendo que la ficción apareciera en y se circunscribiera a un ámbito de juego establecido, delimitado dentro del marco. Lo que se encierra dentro del marco es el engaño y la mentira y la ilusión; es el mundo de ficción en el que ahora sí todo puede ser de otro modo; es en el marco donde el juego aparece, donde el columpio se convierte en castillo en el impulso del juego infantil, donde ella se convierte en Julieta y él en Romeo dentro del escenario que el espectador observa, donde ocurre la epifanía de los dioses y los mitos gracias a la mano del pintor. La ficción ha operado dentro de un marco. La ficción se ha limitado a ser el otro lado de lo real y a saberse separada, mundo ficticio e irreal que pretende autonomía estética, que pretende ser un heterocosmos autofundado y autocontenido.

El arte como mimesis es el universo de la ficción. ¿Y si la mimesis dejara de operar en la duplicidad de mimetizado y mimetizante, y si dejara de haber el original y la copia? Estamos ante una mímica que no imita nada, dice Derrida⁴¹, y nos convoca a mirar cómo nada escapa de la luna del espejo. Abramos pues la puerta para ingresar al espejo sin referencia, sin diada, que no redobla ni duplica nada.

La habitación: Lugar común de referencias cotidianas. No hay marco. No hay distinción que opere para marcarla como el lugar de lo ficcional, como el mundo del ensueño. La habitación de todos los días, de los trabajos y los días en los que se desarrolla la cotidiana existencia. Una habitación cualquiera, con una cama y unas almohadas. Con los objetos de uso franqueados por la luz que entra por la ventana. La habitación de un departamento cualquiera en una calle cualquiera en una ciudad cualquiera. Nada la distingue. No tiene recinto que la separe. No hay museo, ni galería, ni ámbito propio

41 Cf. J. Derrida, "La doble sesión" en *La diseminación*.

y delimitado para la ficción. No hay ficción, no hay realidad: Todo puede suceder porque nadie sabe nada, porque la realidad rebasa siempre lo que sabemos de ella (Zambrano).

Habitación en la que se duerme todos los días sobre la cama ordinaria. Tras atravesar el umbral, porque eso sí, todo espacio está franqueado por un adentro y un afuera, aparece lo que es.

Sobre las paredes: Unas paredes cualesquiera, los múltiples espejos refractan y reflejan imágenes que de suyo están ya refractadas. Entremos del otro lado del espejo para atestiguar la disolución de lo real y su otro, la ficción. Todo danza en un flujo constante de imágenes que van cambiando conforme cambia el horizonte del espectador, la mirada crea y provoca la aparición de imágenes que se repiten infinitamente y sin cesar y sin orden y sin regla. Cada espejo es una ventana. ¡Saltar allí adentro! Dentro del puro movimiento de imágenes sinfín, imágenes rotas, fragmentos multiplicados sin ton ni son, realidad diseminada en el espectáculo visual. Se es bajo la mirada del otro. Ser en tus ojos y nada más, ser en el brillo de tu mirada.

Lo que es suspendido del techo: Hay un arriba y un abajo. Algo desciende colgado del techo. Algo queda en suspenso. Tenso. Dagas cristalinas que dejan pasar la luz, que la rompen para también fracturarla y fragmentarla prismáticamente. Dagas de cristal que apuntan hacia abajo, que hacen saber que hay un arriba y un abajo, que la inversión no es total, que no es el mundo de cabeza, sino el mundo diseminado en sus imágenes y en sus haces de luz. Sentir la tensión de la cuerda tensa y frágil porque todo puede suceder, porque todo puede caer, y despedazarse entonces y herir los ojos de la mirada que los mira y atravesarlos y convertirlos en oscuridad roja. Todo es, nada es, todo puede dejar de ser, y sin embargo es, por el momento es. Instante en el que asistimos al espectáculo de lo real ficticio de la

ficción real inmersos en esta habitación cualquiera rodeados de espejos, sumergidos en la casa del espejo pero sin maullar.

La daga cristalina y su otro, la redondez circular y rota por lo que le sobresale, por lo que nace sobre su superficie, por su otro que rompe la circularidad perfecta de la línea y la convierte en un terreno accidentado de ires y venires por encima de unos pétalos que no son pétalos, de unas rosas que no son rosas, de un papel que no es papel. La superficie lisa se accidenta con el nacimiento de lo otro, de los muchos otros, indistinguibles, idénticos, monótonos, isomórficos. Superficie desgajada en su linealidad lisa, tan lisa como la del espejo, fría. Redondez multiplicada y tensa en su suspensión sobre los ojos de las miradas que los duplican, triplican que los arrojan al infinito. Los globos de los ojos, pelotas irredentas que transforman toda superficie en su otro.

Representación sinfín de representaciones en una habitación cualquiera, un día cualquiera, una experiencia cualquiera. (Figs. 28 y 29)



Fig. 28



Fig. 29

6.2.2 Segunda prueba: *Ventanas encontradas (2012)*

Performance lumínico. Video, televisor, sillas.

Parte de la exposición: "AperturasE04" que se presentó en la galería comitancatorce, durante el mes de agosto 2012

Esta pieza fue presentada en una ocasión como un performance lumínico y durante el resto de la muestra se mostró un video registro del performance. *Ventanas encontradas*, se desarrolla simultáneamente en dos espacios separados por una columna intangible de aire. A través de esa columna se desliza la posibilidad de la imposibilidad; la apertura de lo posible ocurre en un espacio-tiempo que es sin haber sido nunca. En uno de los espacios habita el anhelo, en el otro la marca de la ausencia, el borramiento de lo material, el desplazamiento hacia lo que casi no es pero que persiste en ser⁴². Un haz de luz que sólo se hace manifiesto en lo que ilumina, que no ilumina con constancia, que va y viene confundándose con las superficies que hace aparecer dándoles presencia y visibilidad. Un instante de iluminación colorida en el que se hace visible su invisibilidad.

Dos departamentos que se ven de frente. Desde esta ventana me veía mi padre algunas mañanas. Sin cortinas que ocultaran su presencia en el departamento

42 En *Ecografías de la televisión*, Jacques Derrida articula la noción de espectrografías pensando la presencia de lo imposible: la muerte. Pero no sólo la muerte, en su simple acaecimiento - como si una experiencia como la de la muerte pudiera simplemente acaecer- , sino en su despliegue artefactual, en esa imagen que queda ya siempre manifestando una ausencia y puede/pide ser reproducida una y otra vez, en un círculo de interpelación imposible, pues se trata de una mirada que mira y pide mirar, exigida ahora -en su montaje técnico- desde el vacío, el vacío entre los dos edificios, pero aún más por las grietas que se cuelan en nuestros tiempos desplazados:

"El espectro no es simplemente alguien a quien vemos volver, es alguien por quien nos sentimos mirados, observados, vigilados como por la ley, sin simetría posible, sin reciprocidad, allí donde el otro no nos mira sino a nosotros, a nosotros que lo miramos sin poder siquiera cruzarnos con su mirada. El totalmente otro -y el muerto es el totalmente otro- me mira y me mira dirigiéndose a mí, pero sin responderme, una plegaria o una conminación, una demanda infinita que se vuelve ley para mí, al mismo tiempo que me excede infinita y universalmente, sin que yo pueda intercambiar una mirada con él o con ella.", en Derrida, *op. cit.*, p. 156.

Como vemos, se trata de ese carácter fantasmagórico que deja toda grabación de una persona en un video, en una imagen, y el espectro se hace más visible y también más invisible, cuando eso que se muestra es un momento de dolor

de enfrente, podía sentir su mirada cuando atisbaba con o sin quererlo hacia el lugar que hoy se ve iluminado iridiscentemente. Sentir su presencia en esta ventana se convirtió sin pretenderlo en un referente necesario de mi mirada. Lo veo y lo siento allí, en esa ventana, cada vez que abro y cierro los ojos, cada vez que enciendo y apago la luz. Mi padre ha muerto. Yo estaba ausente. He regresado a este espacio que en su espacialidad se aferra a la pretensión de seguir siendo el mismo. He querido habitar y habitarme de nuevo en este espacio. Reapropiarme de otro modo donde alguna vez hube sido. Donde hube sido de otro modo. La ventana de enfrente que guarda sus ojos. Que guarda la mirada con la que entraba por mi ventana no todas las mañanas. Sus ojos verdes plasmados en esta ventana por donde se ve lo imposible. Transmutación de la mirada en haz de luz. Y de la presencia finita en un continuo inapagable. En esta luz habito y sigue él siendo lo que entra de otro modo por la ventana del departamento de enfrente. (Fig. 30)

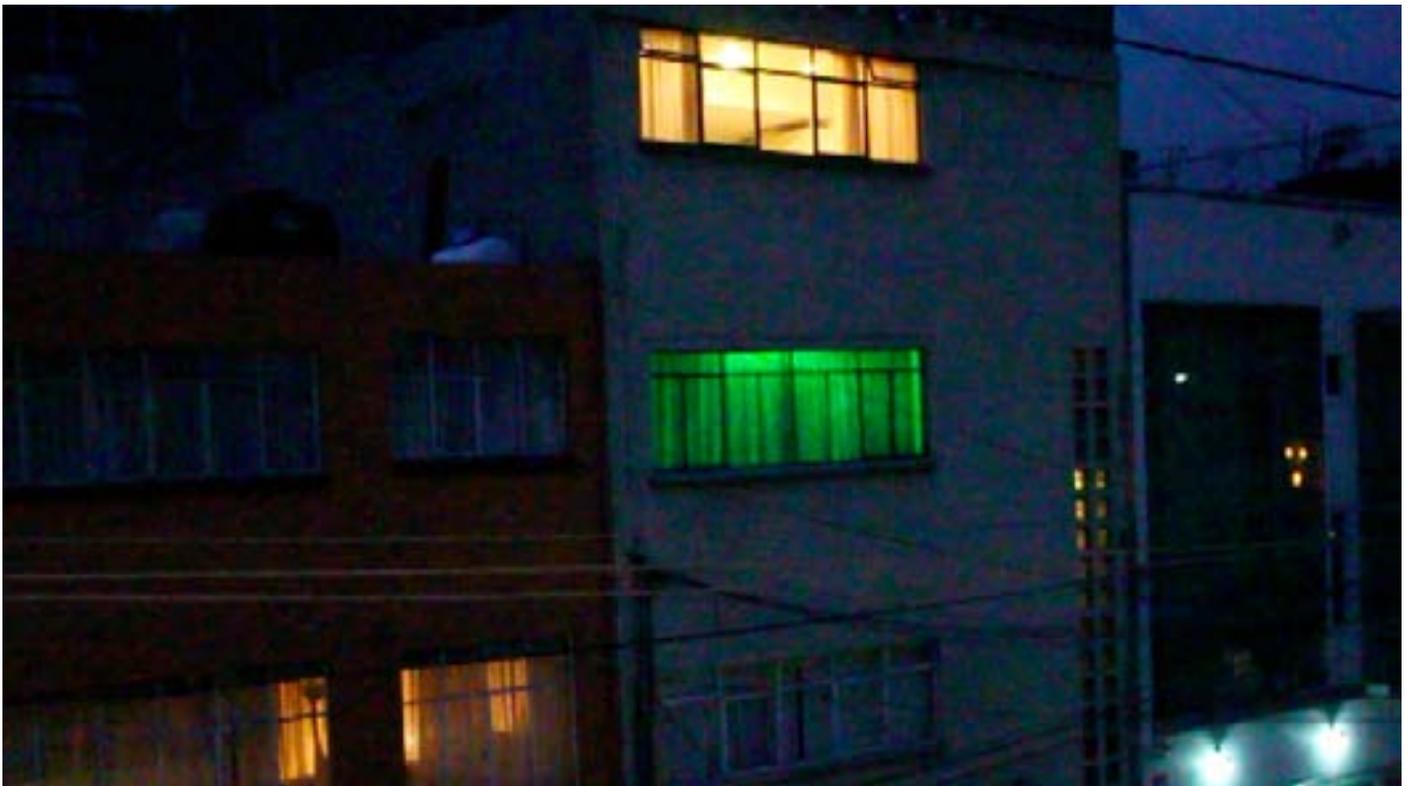


Fig. 30

6.2.3 Tercera prueba: *Una habitación color verde dinosaurio (video instalación en tres tiempos y un árbol surcándolos) 2012*

Video instalación inmersiva. Tres videos, objetos, laser.

Parte de la exposición: “**AperturasE04**” que se presentó

en la galería comitancatorce, durante el mes de agosto 2012

Parte de la exposición: “**¿mundo posible?**” que se presentó en:

La Quiñonera durante los meses de mayo-julio del 2013

Una habitación color verde dinosaurio no traspasa el tiempo hacia un porvenir, sino que bordea el límite de las cosas, la franja casi imperceptible -como el límite del mar- en el que las cosas son mientras no son. Nada necesita ser de otro modo para ser de otro modo si sabe caminar sobre la cuerda de la posibilidad de todo o de todo como posibilidad.

La habitación hace aparecer esto, aquello, lo que sea más allá de sí mismo (del otro lado del espejo), pero sin promesa incierta de lo que vendrá, porque no es después, es ahora; no es lo otro, es esto que hay; o una posibilidad.

Una habitación tapizada de color verde dinosaurio con puntos blancos de piso a techo. No hay ventanas. La entrada a la habitación es circular. Un bonsai sentado sobre un sillón viendo en la televisión que no se encuentra frente a el un video con recuerdos que no han pasado pero que pudieron haber pasado y tal vez si hayan pasado en otra realidad posible. En otra habitación dentro de esta habitación la figura de una mujer proyectada en la pared danzando una danza rítmica sin sentido intentando atrapar la luz laser verde que permea todo el espacio y se descompone al pasar por un florero de cristal. A su alrededor jaulas y trampas de luz. Es imposible asir lo que no tiene materia.

Una habitación color verde dinosaurio es presentada con los siguientes textos en vinilo recortado.

Del lado del espejo

Un círculo elevado por encima del piso se asoma carente de discreción y llama violentamente la atención sobre sí.

Un verde color dinosaurio se convierte en el límite franqueable de la puerta. La puerta atravesada por el hoyo que ha recorrido el camino que va del piso a la pared. Lo profundo se vuelve superficie lisa, estirada, estriada por la que las manos recorren palpando reductos imperfectos de realidad. Las uñas guardadas, ya no hay nada que desgarrar.

El verde es lo último que hay aquí.

Puntos. Puntos, y luego de uno en uno, contando los puntos sobre la pared, uno a uno. Pasan los puntos. Mirada fija en el blanco que titila y la mirada se va, los ojos cruzados sobre sí mismos desplantándose despegándose de la órbita de la cabeza. La cabeza enverdada atravesada por el hoyo de la pared. Algo se oculta detrás de la puerta. Alguien se oculta detrás de la puerta. No hay aire y nada alcanza a pasar. El verde se ondula y el piso comienza a aparecer otra vez sin remedio. Las plantas de las manos sobre el piso. Los pies cruzando la puerta. El eje perdido, el equilibrio que se gana apenas. Un traspie y todo se va por la borda y el verde se cae encima de quien cruza el umbral. El verde me cae encima de la cabeza a los pies y me desborda.

Tres puntos y después la materialidad del mundo empírico se va de cabeza. Las proporciones y los estratos se sobredimensionan, estallan polifónicamente, se vuelven la concentración de un color, de un color, de un color concentrado sobre sí y desplegado sobre lo otro. Pintado de verde hay un espacio resquebrajado en sus posibilidades de ser habitado. Esto no se habita. Aquí nadie duerme.

Hay que buscar debajo de la mesa, ya no detrás de las estrellas; el más allá suturado, pedestre. Más allá y luego los puntos que no se tocan. Corriendo por la habitación, lo que se ve no se toca. No hay herida supurante. No hay dios. Hay ausencia. Hay falta. Hay dios. No hay ausencia. No hay falta. Hay hueco y oquedad entrando por el hoyo de lo que no es se traspasa hacia el otro lado. No hay otro lado. No hay nada por ver. Los ojos cerrados y abiertos tratando de ver lo que hay en lo que no hay lo que no hay en lo que hay, ay, allá sin más.

Girar cuadrangularmente en una circunferencia anunciada sobre una pared rectangular en un espacio liso bidimensional que contiene el dolor vomitado que tuerce los ojos sin poder salir nunca de allí, nunca, de allí. Sin salir. Se queda allí. No se adormece. Aquí nadie duerme. DENSIDAD. Y luego nada.

La mirada se asoma detrás de la otra puerta. Curiosos los ojos se posan sobre un blanco penetrado de un verde vuelto haz que no se deja atrapar. El viaje hacia la luz verde tiene las coordenadas extraviadas y el esfuerzo extenuado por alcanzar a asir aquello que está en permanente huida. No hay nada que hacer. Reír a carcajadas y llorar con un dolor prestado hablando al árbol, queriéndole contar la historia de su partida.

Lo insensato es que algo esté y después ya nunca esté. La ausencia absoluta e impalpable es una estupidez que carece de sentido, incluso el más mínimo. La realidad se voltea. ¿De qué color viene a ser lo real cuando está invertido por este dolor que lo toma por dentro y le hace regurgitar la entraña? ¿Cómo deviene el espacio el exabrupto de lo que no hay y no será más? Ausencia imaginada que se sienta sobre el color naranja y descansa, respira profundamente rápidamente respira y descansa. Se sienta sobre el color naranja y atestigua el grito borroso que emerge

de la pared. Entonces calla. Calla porque no quiere escuchar la historia de su partida. Porque sentado de frente hacia el verde de los tres puntos en los que la materialidad del mundo empírico se va de cabeza siente que va a desaparecer. Entonces respira densamente queriendo hacer pasar sobre sí las gotas de agua vertidas y el té. También el té. Duda por un instante si el té ha de traspasar los hilos blancuzcos de sus venas. Duda y sin embargo insiste en el movimiento en el que el té es vertido sobre sí. Luego la risa estridente. Y el agua corre por debajo del verde.

Del otro lado del espejo

Oración

Cánsate de estar sobre el árbol que yace torcido encima de ese sillón naranja y después da tres vueltas antes de irte a dormir.

Súbitamente y tienes las raíces encorvadas, metidas en y sobre la superficie saliente de las piedras desbordadas. Súbitamente, porque no habías esperado que nada de esto pasara, respiras por las puntas de las raíces, por las puntas de las hojas, por las puntas de los ojos verdes. Te arraigas ahora, que nunca antes lo habías hecho de este modo, sobre el mullido naranja en el que te posas, en el que yaces aquí y ahora. Ya nada va a pasar, ya nada te va a pasar. Transpira. Mira lo que hay detrás, lo que hay de frente, lo que se oculta debajo del mar. Silueta recompuesta por una circunferencia que aguarda plácida a que nada pase, a que nada termine, que aguarda en un tiempo sin transición y sin pausa. Que aguarda.

Movimiento devenido quietud en los márgenes de tus raíces. ¿Te habrías figurado alguna vez que tus cansinos pasos serían esta sinuosidad terrosa por la que nada pasa, en la que nada pasa? ¿Te habrías mirado antes detenido sobre el borde de la orilla viendo(te) transcurrir? Transpiras pero ahora sin ansiedad, y nada sacia mientras va todo colmándose de verde sin tempestad en el agua que brota de tu imaginario mar sin estar ya más.

Me miro sin mirarme porque no sé lo que hay. Me miro estáticamente, reiniciado en un acontecer en verde. Mas no sé lo que miro porque no sé lo que hay. Te miro sobre la pared y no te reconozco o no te conozco más; recuerdo vano ensombrecido de tanto mirar lo que no hay. Transpiro y te busco entrecerrando la mirada en un intento por traspasar el verde que apresa aquí y me corta. Las imágenes están del otro lado de la puerta. ¿Cuál puerta? ¿En dónde está? ¿Qué es lo que hay aquí sin mi reflejo? No veo ningún espejo. Te veo mirándome con los ojos cubiertos de un agua que

pasa sobre tus rodillas y se va hacia el no mar. ¿Dónde está la puerta que dirige hacia donde estás? No sé siquiera si estoy y tú no estás. No sé de quién son los ojos que me escudriñan, allí, mirándome, del lado izquierdo y por la nariz. La raíz se me tuerce y no puedo escapar, la estiro queriendo encontrarme las puntas de los dedos y llegar más lejos, hasta abajo, allí donde se escucha correr el agua. Pero aquí no hay movimiento, sólo hay un mirar y un sentir lo que...lo que. Por la pared.

Por la pared y asomándome por uno de esos orificios blancos voy a lograr verte en donde estás antes de que te vayas. Espera un momento mientras me deslizo con estas raíces sinuosas que saben trepar el verde y escudriñar por este huequito blanco para ver del otro lado lo que hay. Espérame mientras vas mirando las imágenes carcomidas que se agolpan, escúchame transpirar debajo del no mar. Espera, ya voy, justo allí, por ahí. Ya.

Detrás de la Puerta

Detrás de la puerta blanca hay otro color

A veces no alcanzo a ver nada. Pero he ya aprendido a no desesperarme tanto en esta oscuridad. También he aprendido a no tropezar con las cajas ni con la aguja que apunta siempre en ninguna dirección. Sé que esta oscuridad en la jaula no se contiene y sé que tampoco crece porque he contado los pasos de aquí hasta el precipicio y siempre son los mismos. Escucho el agua que corre debajo, por eso sé que todo sigue igual (la huella de agua me va mirando así desde allá). He decidido que mientras escuche correr el agua todo estará bien. Esa ha sido mi decisión casi desde que comencé a perseguir el destello verde que aparece fortuitamente rompiendo esta oscuridad que no crece como he podido constatar contando los pasos hasta el precipicio, hasta la orilla del no mar. Cuando no estoy contando los pasos, estoy de pie atisbando en la oscuridad que no crece, atisbando hasta que se deja ver el primer destello iridiscente y a veces digo que esta luz me va a enceguecer de tanto que la miro fijamente hasta que mi pupila se dilata en un disco ovalado en el que la luz se refracta y vuelve a aparecer, justo cuando eso sucede salto sobre los talones (seco el golpe sobre el piso retumba en mi oído) y comienzo mi danza ahuyentado y cazando la luz que no estoy segura de ver, de ver no estoy segura de que esté, pero mejor muevo los pies y las manos, el gesto seguro de querer atrapar eso que no está, que está y se deja ver cuando junto las manos y de allí, de la unión de mis palmas, brota la luz y se vuelve a ir después y corro rapidito para ver que no se me vaya muy lejos y trastabillar y estoy en el piso y me pongo de pie y vuelvo a empezar y junto las manos y sale la luz y la pupila del óvalo dilatado se hace chiquita y no me deja ver y me caigo al piso y me arrastro buscando una juntura de donde salga la luz que viene de abajo haciendo crecer el verde sobre las paredes pero está muy oscuro y si cierro la boca escucho el agua correr debajo del precipicio que alcanzo siempre con el mismo número de pasos

ahora no hay luz otra vez. Espero aguardando sentada en el piso juntando las manos viendo por este pequeño orificio hacia allá.⁴³ (Figs. 31-34)



Fig. 32

Fig. 31



43 Textos de *Una habitación color verde dinosaurio* de María Antonia González Valerio.



Fig. 33

Fig. 34



6.2.4 Cuarta prueba: *Transparencia acumulada*. *Arabidopsis AG:GUS* (¡Sí, es azul! ¡Tiene que ser azul! Un coagulado azul de lontananza)

Instalación inmersiva-performativa. *Arabidopsis Thaliana*, videos en tiempo real, muebles, espejos, alberca, actrices.

Lena Ortega Atristain, María Antonia González Valerio y Rosaura Martínez Ruiz como parte del colectivo BIOS Ex MachinA para la exposición de Sin origen/ Sin semilla que fue presentada en el MUCA Roma y en el MuAC de noviembre de 2012 a enero de 2013.

Irrelevante es aquí la materialidad de la planta. Lo fundamental, lo que se deja ver con las técnicas de visualización que hacen visible lo invisible, es su esencia. En este caso es concebida como el mapa del genoma, puro artefacto de conocimiento gencéntrico, de comprender el gen a partir de sus funciones, y de elevarlo como paradigma del orden del mundo, del mundo reducido ya no a su imagen, sino a su “esencia” (o genoma). *Arabidopsis thaliana* ha dejado de ser una planta para convertirse en el mapa de su esencia.

Este organismo modelo a partir del cual a menudo se pretende deducir cómo funciona la vida en general, es un artefacto epistémico, es el resultado de un proceso colectivo de configuración-creación de la naturaleza, comprendida ésta como el modelo de sí misma a partir de su mapa genómico. La naturaleza es aquí el artificio de sí.

La planta dentro de *Transparencia acumulada* es un ready-made que corresponde a nuestra contemporaneidad. Si antaño el mingitorio o la bicicleta podían operar como aquello que se toma del mundo cotidiano (lo otro del arte), y dislocar el mundo de lo “estéticamente” producido, ahora son los bioartefactos los que aparecen como lo otro del arte, la imagen casi perfecta de la naturaleza modificada pero ya no por representación (el paisaje bello, como *locus amoenus* de la pintura dieciochesca), sino por manipulación material de un organismo vivo.

Si a veces parece que la bioartefactualidad apunta hacia el poderío antropocéntrico llevado a su clímax, esta misma bioartefactualidad dentro del terreno del arte se convierte en aquello que rompe el paradigma del yo-agente-productor que opera desde la razón instrumental en aras de una mayor funcionalidad. Cuando se le emplaza en el arte, nos interpela desde otro lugar y provoca literalmente una experiencia estética en la que no

somos quienes creamos lo real –y la naturaleza como una realidad modificada– sino que somos también lo producido, es decir, se crea una experiencia de “anthropopoiesis”.

Transparencia acumulada es un punto en el mapa de los bioartefectos. Un bioartefacto es un objeto técnico naturalizado o bien un organismo que ha sido tecnificado; es decir, modificado técnicamente en su fisiología, comportamiento, capacidad reproductiva o configuración genética.

El problema fundamental es que los bioartefectos no dejan de ser organismos vivos, pero no pueden ser asimilados a los demás artefactos convencionales, hechos de materia inorgánica. Tienen una naturaleza dual que no puede ser conceptuada simplemente como híbrida.

En la obra los bioartefectos son AG:GUS y AG. En el museo se observan las plantas mutantes generadas con etil metano sulfonato (EMS): *Arabidopsis thaliana* con mutación en el gen *AGAMOUS*. La mutante *ag-3* fue retrocruzada con otras mutantes descritas del gen *AGAMOUS* y se encontró que es una mutante alélica a las mutantes descritas.

En un monitor se puede observar la vida de aquello que quedó confinado en el laboratorio: las plantas de *Arabidopsis thaliana* a las cuales se les introdujo la construcción *AG:GUS*. El gen de la b-glucoronidasa (*GUS*) proviene de la bacteria *E. Coli*, y se utiliza como un gen reportero o indicador que sirve para monitorear la expresión de genes mediante el empleo de un sustrato de X-Gluc, el cual es degradado en presencia de la enzima sintetizada por *GUS*, dando como resultado un precipitado de color azul índigo. En el caso de la construcción *AG:GUS* la expresión coloreada se observa solamente en los estambres y carpelos, sitio donde se expresa el gen *AGAMOUS*.

Transparencia acumulada es una instalación que juega con la presentación de un bioartefacto en un ambiente confinado. Desde ese confinamiento pretende arrojar de nuevo la pregunta por la vida, pero vista ya no desde el aislamiento del gen ni del organismo vivo, sino desde la complejidad compuesta de un ecosistema. *Arabidopsis* reflejada infinitamente compone un bosque como la eterna repetición de sí. Se trata de un sistema que al ser alterado en una de sus partes, es también alterado en el todo, ya que con el juego de espejos se evidencia que cada pretendida unidad en realidad no es autónoma, sino que depende del otro (la planta y su reflejo mezcladas en interdependencia).

Como Heidegger sugería al citar a Hölderlin: “Pero donde está el peligro, crece también lo que salva”, en la tecnociencia se manifiesta una doble promesa de destrucción y salvación. *Transparencia acumulada* como una pieza de arte biotecnológico también pretende, dentro de todo este contexto, materializar el límite transparente y nunca fijo entre ciencia y arte; se trata de radicalizar la urgencia por el trabajo transdisciplinario que, al menos por el momento, se muestra como la única salida de emergencia de la violentada relación con lo natural, relación que ha olvidado que no somos frente al mundo natural sino que *somos esa relación*.⁴⁴ (Figs. 35-38)

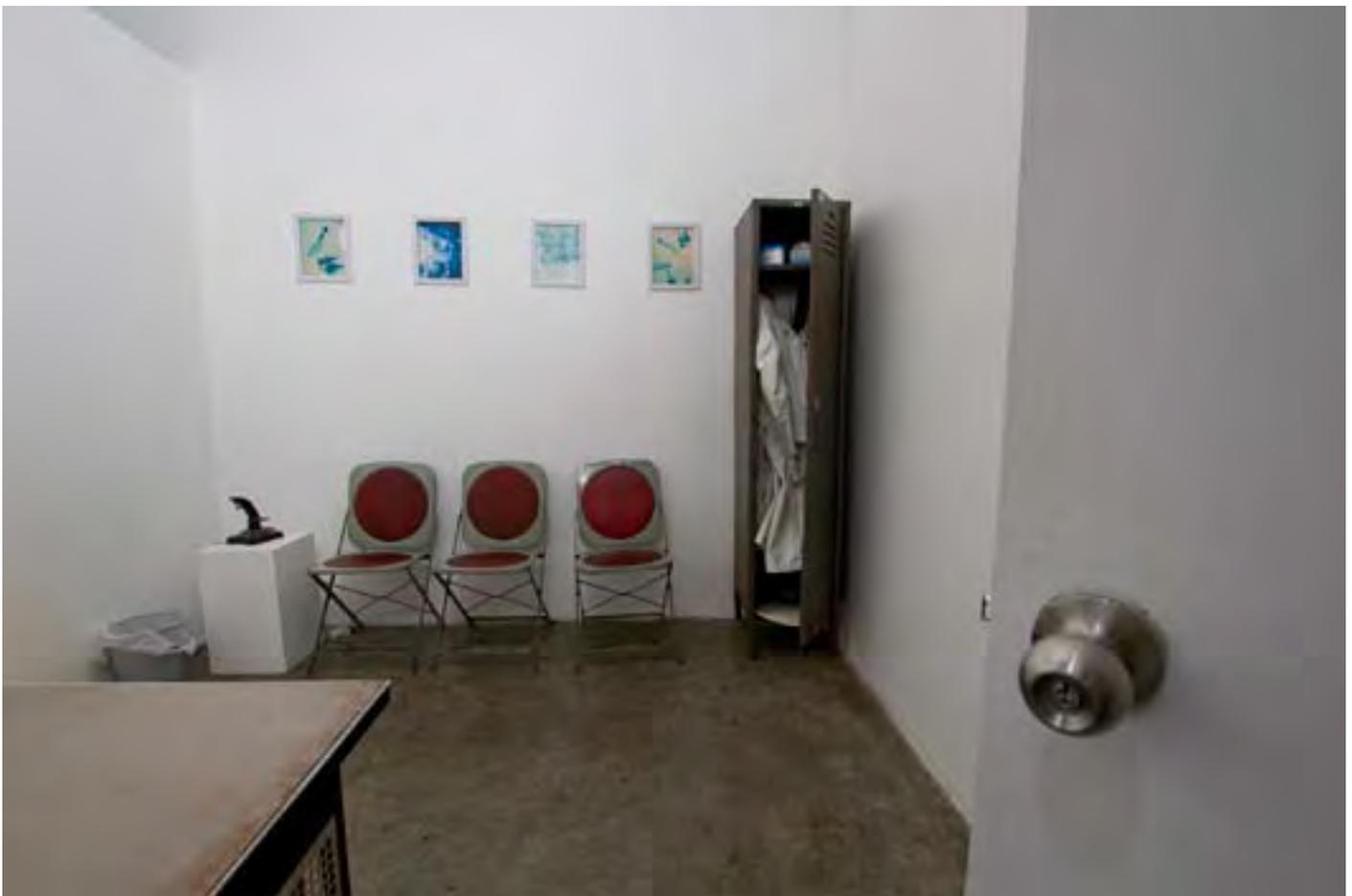


Fig. 35

44 Texto BIOS Ex Machina para Sin origen/ Sin semilla que fue presentada en el MUCA Roma y en el MuAC de noviembre de 2012 a enero de 2013.



Fig. 37

Fig. 36

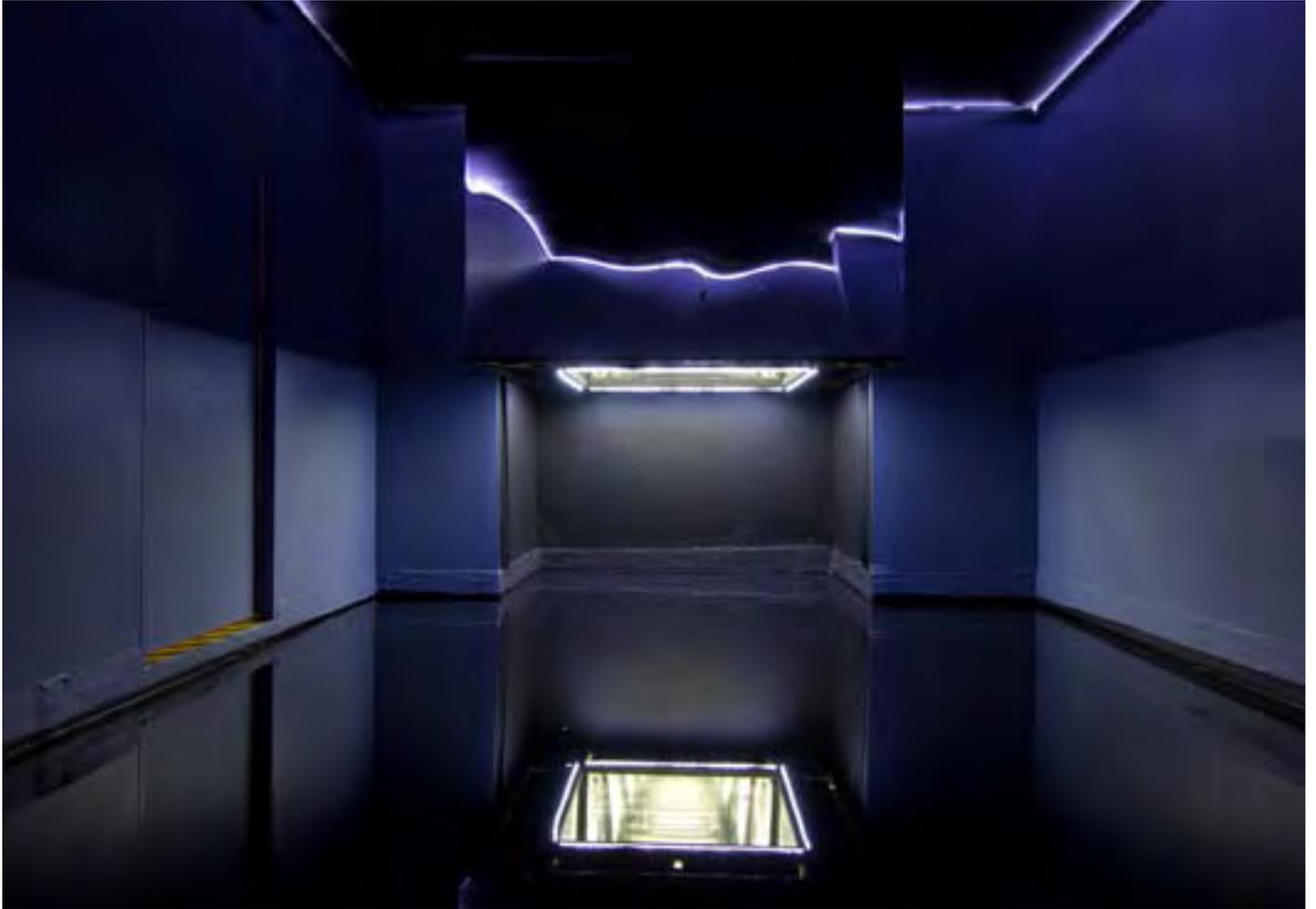




Fig. 39

Fig. 38



CONCLUSIONES

El recuento del camino que me ha traído hasta aquí, el desandar los pasos para concluir y enunciar los resultados de la presente investigación que conjunta también el trabajo creativo es una labor que se emprende cuesta arriba. Más que concluir diciendo que he logrado dilucidar tal y cual concepto o tal y cual teoría y que he afinado mis comprensiones e interpretaciones de los textos (esto último además es cierto) quisiera apuntar el porvenir, indicar aunque sea con un breve esbozo lo que viene después, que no puede ser sino el resultado de lo que ya hubo sido, esto es, marcar los límites y los alcances del presente trabajo es también una manera de anunciar su continuación.

Quisiera decir que esta empresa es en mi caso de largo aliento, que descubrir los textos en los que se hallan los conceptos que para mí contienen palpitantes la parte esencial de mis indagaciones y preocupaciones artísticas y existenciales ha sido gozoso y tortuoso. No ha sido sencillo enfrentarme a la lectura de los filósofos, el empeño que he puesto en ello ha sido no obstante muy grande. ¿Cómo lograr asir en un par de años los conceptos de filosofías tan densas y profundas como las de Deleuze, Bachelard, Blanchot o Unamuno? Y lo que no quise hacer fue una apropiación injusta de los conceptos, tomarlos como monedas de cambio y usarlos simplemente en mi beneficio, acomodándolos donde mejor cupieran y comprendiendo lo que a mí me viniera en gana en cada caso. Y tampoco quise renunciar a los conceptos, pues como señalaba ya desde la introducción, una creación visual sin conceptos es, en mi opinión, ciega. Por tanto, lo que tengo aquí es una apropiación resultado del dos años de formación pero evidentemente una apropiación que requiere más estudio y más años y más textos y más seminarios y más diálogos. Estudié a Deleuze con ahínco e hice míos el rizoma y el sinsentido, desde allí pensé la realidad sensible y me pensé también a mí, desde la limitada comprensión que obtuve revolucioné, no obstante, mis esquemas de pensamiento y también las coordenadas espacio-temporales con las que solía interpretar la realidad. El mundo devino nuevo y lo vi con otros ojos. Entonces me di a la tarea de crear desde este modo distinto de comprender lo real. E inventé así *La habitación color verde dinosaurio* y *Transparencia acumulada*, instalaciones inmersivas, núcleos de paradojas y sinsentidos visuales y prácticos, explosiones irredentas de lo que casi-no-es y de lo que siempre-ya-va-siendo-de-otro-modo. Y no es

una ilusión y no es una ficción. Cruzar del otro lado del espejo y sentarse allí sin sentarse en realidad en ningún lado. Mi propuesta visual es un arrebató deleuziano, si se me permite decirlo así. Pero todo cruzado por la finitud, como lo dejan ver las *Ventanas encontradas* en donde a través de esa columna de aire intangible se hace presente la posibilidad de lo aparentemente imposible, y se crea un tiempo que no es el de los trabajos y los días, que no es el del reloj y las horas. Un tiempo donde la presencia rebasa la facticidad de la existencia y se convierte en “lo posible”; como decían Deleuze y Guattari en ese libro de *¿Qué es la filosofía?: Un poco de posible porque si no me ahogo*. Entre la finitud y el otro lado del espejo, entre la inminencia de la muerte y la posibilidad del “de otro modo” ha transcurrido esta tesis que presenta teóricamente los principales conceptos de los que se ha servido y en los que se ha sumergido y con los que acompasadamente se han creado las cuatro piezas con las que concluye este proceso. Lo que se entrevé es, decía al principio, lo que viene después y eso es la continuación de una investigación que necesita urgentemente incorporar más textos, más conceptos y otras disciplinas para poder ir creando y configurando esos espacios-tiempos en los que el más allá del aquí y el ahora se susciten aquí y ahora como pliegues espacio-temporales y dislocaciones de sentido y aparezca así de súbito y como rayo en medio de la noche otro modo de vivir la finitud.

Esto ha sido sólo el principio.

Bibliografía principal

BACHELARD, GASTON. *La Intuición del Instante*. México D.F., Fondo de Cultura Económica, 2002.

----- *La Poética de la Ensoñación*. México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1997.

----- *La Poética del Espacio*. México D.F., Fondo de Cultura Económica, 2010.

BISKUP, TIM. *100 paintings*. Milwaukie, Dark Horse Books, 2004.

BONTECOU, LEE. *A Retrospective*. Chicago, Museo de arte contemporáneo, 2008.

BOUISSOU JEAN-MARIE (coord.) *Esthétiques du Quotidien au Japon*, Paris, Editions du Regard, 2010.

HOPPEK, BORIS. *Boris Hoppek y Sancho Panza*, Berlín, Die Gestalten, 2005.

CARROLL, LEWIS. *Alicia en el País de las Maravillas*. Editorial Edaf S.A., Madrid, 1983.

CARROLL, NOËL (ed.). *Theories of Art Today*, Wisconsin, Wisconsin University Press, 2000.

DANTO, ARTHUR. *Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Post-Historical Perspective*, Berkeley, University of California Press, 1992.

----- *El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona, Paidós, 1999.

----- *La transfiguración del lugar común*, Barcelona, Paidós, 2002.

DEBORD, GUY. *La sociedad del espectáculo*. Valencia, Pre-Textos, 2002.

DELEUZE, GILLES, *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975-1995)*, Versión castellana de José Luis Pardo, Pre-Textos, Valencia, 2007.

-----, *Lógica del sentido*, Barcelona Paidós, 2005.

-----, *Lógica de la sensación*, Madrid, Arena Libros 2002.

-----, *Mil mesetas*, Valencia, Pre-Textos, 2002.

DELEUZE, GILLES Y FÉLIX GUATTARI, **¿Qué es la filosofía?**, traducción de Thomas Kauf, Editorial Anagrama, Barcelona, 2009

DERRIDA, JACQUES. "La doble sesión", en *La diseminación*, tr. José Martín Arancibia, Madrid, Espiral, 1997.

DERRIDA, JACQUES. *Márgenes de la filosofía*. Barcelona, Cátedra, 1989.

FREELAND, CYNTHIA. *But is it Art? An Introduction to Art Theory*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2001.

GODOY, TIFFANY Y IVAN, VARTANIAN. *Japanese Goth*. New York, Universe Publishing, 2009.

GODOY, TIFFANY. *Style Deficit Disorder Harayuku Street Fashion Tokyo*. San Francisco, Chronicle Books LLC, 2007.

GONZÁLEZ VALERIO, MARÍA ANTONIA. *Un tratado de ficción. Ontología de la mimesis*, México, Herder, 2010.

HALLIWELL, STEPHEN. *The Aesthetics of Mimesis*, Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2002.

LEVINSON, JERROLD. *The Oxford Handbook of Aesthetics* (Editor). Oxford-New York, Oxford University Press, 2003.

MARIS DANTZIC CYNTHIA. *Diseño visual. Introducción a las artes visuales*. México, Trillas, 1994.

MURAKAMI, TAKASHI. *Summon monsters?* Tokyo, Museo de arte contemporáneo, 2001.

NARA, YOSHITOMO. *Slash with a Knife*. Tokyo, Little More, 1998.

RANCIÈRE, JACQUES. *The Future of the Image*. Londres, Verso, 2007.

SHINER, LARRY. *La invención del arte. Una historia cultural*. Barcelona, Paidós, 2004.

SIEGEL ALBERT, *Harajuku Girls vol.1*, Lexington, CreateSpace, 2008.

UNAMUNO, Miguel de, *El sentimiento trágico de la vida*, Madrid, Espasa Calpe, 2007.

VARTANIAN, IVAN (ed.). *Drop Dead Cute. The new generation of women artists in Japan*. Tokyo, Goliga Books, 2005.

VERGINE, LEA. *Art on the Cutting Edge. A guide to contemporary movements*. Turín, Skira, 1996.

VILLE, JEREMY (ed.). *Vinyl Will Kill! An inside look at the designer toy phenomenon*, Hong Kong, Systems Design, 2004.

V.V.A.A. *Mascotte!*, Modena, Happy Books, 2003.

V.V.A.A. *Mascotte 2!*, Modena, Happy Books, 2006.

V.V.A.A. *Pictoplasma 2. Contemporary Character Design*. Berlín, Die Gestalten, 2003.

V.V.A.A. *The Garden of Eye Candy*, California, Gingko Press, 2009.

V.V.A.A. *Tokyo Girls Bravo*. Akatsuki, 2002.

V.V.A.A. *Toys. New designs from the art toy revolution*. China, Universe Publishing, 2005.

WALTON, KENDALL. *Mimesis as Make-Believe. On the Foundations of the Representational Arts*. Harvard University Press, 1990.

ZAMBRANO, MARIA. "Misericordia", en *A propósito de Benito Pérez Galdón y su obra*, Bogotá, Norma, 1993.

Bibliografía complementaria

- Adorno, Theodor, *Teoría estética*, trad. Jorge Navarro Pérez, Akal, Madrid, 2004.
- Aguilar Rivero, Mariflor y María Antonia González Valerio (coord.), *Gadamer y las Humanidades I*, México, Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, 2000.
- Arendt, Hannah, *La condición humana*, introd. Manuel Cruz, trad. Ramón Gil Novales, Barcelona, Paidós, 2005.
- Barthes, R., *El susurro del lenguaje: Más allá de la palabra y de la escritura*, trad. C.
- Ernst Becker, *El eclipse de la muerte*, México, FCE, 1979,
- Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, trad. Andrés E. Weikert, intro. Bolívar Echeverría, México, Ítaca, 2003.
- Blanchot, Maurice, *El paso (no) más allá*, Paidós I.C.E./U.A.B., Barcelona, 1994
- Bozal, Valeriano (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Madrid, Visor, vol. I, 1996, y vol. II, 1999.
- Carroll, Noël, *Una filosofía del arte de masas*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2002.
- Castro, Sixto, *En teoría, es arte*, Madrid, Akal (en prensa).
- , *Vituperio de orbanejas*. 2007. México, Herder.
- Danto, Arthur, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, trad. Elena Neerman, Barcelona, Paidós, 1999.
- , *La Madonna del Futuro*, Barcelona, Paidós, 2003.
- , *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York, Columbia University, 1986.
- Deleuze, Gilles, *Nietzsche y la filosofía*, trad. Carmen Artal. Barcelona, Anagrama, 1998.
- Dickie, *Art and the Aesthetic*, Ithaca, Cornell University, 1974.
- , George, *The Art Circle*, New York, Havens, 1984.
- , *The century of taste*. Oxford, Oxford University, 1996.
- Doorman, M., *Art in Progress*, Amsterdam, Amsterdam University, 2003.
- Dufrenne, M., *Fenomenología de la Experiencia estética*, Valencia, Fernando Torres, 1982.
- Foucault, Michel **¿Qué es un autor?**, trad. Corina Iturbe, México, Universidad Autónoma de Tlaxcala/La Letra Editores, 1990.
- Gadamer, Hans Georg, *Estética y hermenéutica*, Madrid, Tecnos, 1996.

----, *La actualidad de lo bello: El arte como juego, símbolo y fiesta*, intro. Rafael

González Valerio, María Antonia, *El arte develado. Consideraciones estéticas sobre la hermenéutica de Gadamer*. México, Herder, 2005.

Greenberg, C. *La pintura moderna y otros ensayos*, ed. Fèlix Fanés, Madrid, Siruela, 2006.

Levinson, Jerrold. *The Oxford Handbook of Aesthetics*, Oxford, Oxford University, 2003.

Hegel, G.W.F., *The Science of Logic*, trad. A. Miller, Prometheus Books, 1998.

Lyotard, Jean-François, *La condición postmoderna: informe sobre el saber*, Madrid, Cátedra, 1984.

Michaud, Yves. *El arte en estado gaseoso*, trad. Laurence le Bouhellec Guyomar, México, FCE, 2007.

Molinuevo, José Luis (ed.), *A qué llamamos arte. El criterio estético*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2001.

Molinuevo, José Luis. *La experiencia estética moderna*, Madrid, Síntesis, 1998.

Neill, Alex y Aaron Ridley, *Arguing About Art. Contemporary Philosophical Debates*, 2da ed. Londres/Nueva York, Routledge, 2002.

Nietzsche, Friedrich W., *Así habló Zaratustra. Un libro para todos y para nadie*, trad, intro. y notas Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza, 2004.

Ortega y Gasset, José, *Unas lecciones de Metafísica*, Madrid, Alianza, 1970.

Panofsky, Erwin. *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*, Madrid, Cátedra, 1980.

Shiner, Larry, *The Invention of Art*, Chicago, Chicago University Press, 2002.

Smith, Paul y Carolyn Wilde (eds.), *A Companion to Art Theory*, Oxford, Blackwell, 2002.

Tatarkiewicz, W, *Historia de la Estética*, Madrid, Akal, 1992, 3 vols.

Zambrano, María, *Filosofía y poesía*. México: FCE, 2001.

Sitios

Beesley Philip, página web, [accesada octubre 15 2010](http://www.philipbeesleyarchitect.com/), <http://www.philipbeesleyarchitect.com/>

D'Errico Camila página web, [accesada Noviembre 22 2010](http://www.camilladerrico.com/), <http://www.camilladerrico.com/>

Deviantart, página web, [accesada Noviembre 22 2010](http://browse.deviantart.com/?qh=§ion=&q=cosplay), <http://browse.deviantart.com/?qh=§ion=&q=cosplay>

Eliasson Olafur, página web, [accesada octubre 15 2010](http://www.olafureliasson.net/works.html), <http://www.olafureliasson.net/works.html>

Galería Zach Feuer página web, Artista: Nathalie Djurberg [accesada Noviembre 22 2010](http://www.zachfeuer.com/nathaliedjurberg.html), <http://www.zachfeuer.com/nathaliedjurberg.html>

Kuribayashi Takashi, página web, [accesada octubre 15 2010](http://www.takashikuribayashi.com/), <http://www.takashikuribayashi.com/>

Pinterest, Landa Alyssa, [accesada Noviembre 24 2010](http://pinterest.com/mirry/yayoi-kusama/), <http://pinterest.com/mirry/yayoi-kusama/>

Rist Pipilotti, página web, [accesada enero 15 2012](http://www.pipilottirist.net/), <http://www.pipilottirist.net/>

Roden Crater, Turrel James, página web, [accesada octubre 15 2010](http://rodencrater.com/), <http://rodencrater.com/>

Yoshioka Tokujin, página web, [accesada noviembre 22 2010](http://www.tokujin.com/), <http://www.tokujin.com/>