



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES UNIDAD
MORELIA

ACONTECIMIENTO, SENTIDO Y CUERPO INTENSIVO EN “PASO DOBLE” DE
MIQUEL BARCELÓ Y JOSEF NADJ.

ENSAYO ACADÉMICO
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRO EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
OMAR OVALLE MARTÍNEZ

TUTOR PRINCIPAL
DRA. MARÍA ANDREA GIOVINE YÁÑEZ
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES BIBLIOGRÁFICAS

TUTORES
DIDANWY KENT TREJO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
SONIA RANGEL ESPINOSA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

CIUDAD DE MEXICO, NOVIEMBRE, 2021



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.....	1
1. “Paso Doble” de creación y destrucción.....	14
2. “Paso Doble” y el mural cerámico de la Catedral de Palma de Mallorca... 	18
3. “Paso Doble” y la tauromaquia.....	33
4. “Paso Doble” e Isaki Lacuesta.....	38
Conclusiones	47
Bibliografía.....	55
Anexo. Biografía de los autores.....	61

AGRADECIMIENTOS

A mi familia por su invaluable apoyo. A mis maestros y asesores por compartir sus conocimientos y acompañarme en este viaje. A la Universidad Nacional Autónoma de México y al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología por el impulso a las artes y al pensamiento.



Imagen 1. *Portait de Miquel Barceló*. Agustí Torres, 2006.

INTRODUCCIÓN

El cuerpo es un campo de batalla. Acerca de él se han construido discursos, representaciones, se ha planteado su liberación, su conquista, su dominio, su exterminio, su expiación. Se ha entendido como máquina, carne, casa, envoltorio, cosa extensa, prisión, lugar cero del mundo, espacio de intensidades, lugar de pecado y éxtasis. Cuerpo divino, profano, sacro, límite del mundo, lo más exterior y lo más interior, superficie y profundidad, objeto de estudio, instrumento del placer, vehículo del dolor, máquina semiótica; pareciera lo más extraño y lo más familiar a la vez. A través de las épocas se han tenido las más diversas concepciones acerca de él, y seguramente seguirán transformándose, y junto con

ello, su historia política, las cosmovisiones, las relaciones, los juegos de poder, los mundos contruidos, las utopías.

El cuerpo sufre, siente, goza, vibra, muere, se mueve, baila; forma parte de la eterna danza del universo, del cosmos y del caos, del devenir universal. Se ha considerado al cuerpo, quizá por ello, como vehículo de expresión, línea de comunicación, lugar de encuentro y de creación, y aquello que llamamos danza ha sido uno de los modos en que esta potencia se manifiesta. De las pinturas rupestres en las cuevas prehistóricas a las danzas rituales ancestrales de las antiguas comunidades, tribus y pueblos del mundo, de las danzas paganas medievales a la danza de las cortes hasta las más recientes expresiones de la danza moderna y contemporánea, el fenómeno dancístico ha estado presente. A través de la danza nos hemos relacionado con los animales, con los dioses, con las plantas y árboles, con las cosechas, con la guerra y la fiesta, con el destino y el azar, con la lluvia y la tierra, con los ancestros, con otros pueblos, con la vida y con la muerte. Se suele decir que la danza es efímera, de ahí la dificultad para estudiarla, y tal vez por ello no ha sido abordada tanto como otras expresiones artísticas por la filosofía, y quizá tampoco por las grandes narraciones de la historia del arte, como afirma la investigadora chilena María José Cifuentes:

Características efímeras que al parecer la ha hecho pasar desapercibida frente a la historia, principalmente si se consideran las grandes narraciones de la propia historia del arte, la cual ha constituido sus relatos desde las artes literarias y plásticas, considerando sólo en algunos casos al teatro como un ejemplo dentro de las artes de representación, algo que puede ser observado en textos tan significativos como La historia del arte de Gombrich o la propia Historia social de la literatura y del arte de Hauser. Esta omisión de la danza dentro de los corpus oficiales de la historia del arte la ha llevado a generar de manera aislada la propia

confección de su historia, generándose desde los inicios del siglo xx una serie de textos que han intentado reconstruir la memoria de este arte, iniciativas que han emanado desde los propios protagonistas, bailarines o coreógrafos que han intentado rescatar la historia, como también críticos y en una muy menor medida historiadores¹

Estas narraciones, es decir, la escritura sobre el arte, se configura entonces como un poder capaz de legitimar ciertas prácticas artísticas y de relegar otras, y la filosofía no ha estado exenta de ello. Sin embargo, el carácter marginal de la danza, desde este punto de vista, no ha impedido su desarrollo, y ya algunos pensadores se han acercado a ella, como por ejemplo Nietzsche, Didi Huberman, Giorgio Agamben, entre otros. Desde el terreno filosófico, la primera pregunta surge: ¿un concepto alcanzará a captar lo efímero, el devenir en la danza? ¿se corre el riesgo de que, al intentar conceptualizarla, se reemplace la vivencia por conceptos, o que este acto se configure como un ejercicio de poder tal que condicione, estratifique, o someta a categorías rígidas a lo efímero del fenómeno dancístico? Acercándonos a los planteamientos de Gilles Deleuze y Félix Guattari, el concepto es una creación, una máquina experimental y experiencial que expresa el acontecimiento: hay creación porque hay acontecimiento. Más que sustituir la experiencia por conceptos “duros”, inamovibles —que tradicionalmente se supone captarían alguna esencia eterna de la cosa, olvidando con ello la fuerza creativa —, para los autores el creador forma un territorio que antes no estaba; en efecto, la creación de conceptos supone un ejercicio de experimentación-acontecimiento, la generación de un estilo que es singular, irreplicable, una singularidad que es un cuerpo concreto; hasta que no es experimentable es imposible. En

¹ Cifuentes, María José. *Acercamientos y propuestas metodológicas para el estudio histórico y teórico de la danza*. AISTHESIS Nº 43 (2008): 85-98 • ISSN 0568-3939©Instituto de Estética - Pontificia Universidad Católica de Chile. Disponible en: <https://www.redalyc.org/pdf/1632/163219835006.pdf> Consultado el 4/8/2020.

este sentido, el concepto, como creación, no se encuentra ya formado, sino que se plantea a sí mismo, es *autopoiético*; se trata de una máquina experimental y experiencial que introduce variaciones, respondiendo a nuevos problemas; expresa el acontecimiento, genera afectos, implica *sensibilia* ya que crea otras formas de sentir y percibir, y sólo tiene intensidades, y por ello no se confunde con un estado de cosas.

¿Cómo pensar al cuerpo, en este contexto? Ya Baruch de Spinoza decía que no sabemos lo que puede un cuerpo; para el autor, un cuerpo no se define sino, precisamente, por lo que puede, por su potencia; no estamos hablando entonces del organismo, de esa organización taxonómica ordenada, de una mera descripción anatómica, sino del cuerpo como proceso abierto, diferencial, una relación de fuerzas, siendo capaz de afectar y ser afectado, de ampliar sus umbrales; a partir de estas ideas, podríamos pensar en un cuerpo como flujo de intensidades que, en la danza, por medio de protocolos de experimentación, sería capaz de crear nuevas conexiones y otras maneras de relación, de aumentar o disminuir su potencia, de re-crearse.

Tomando en cuenta estos planteamientos, se estudiará la obra “Paso Doble”, del artista plástico mallorquín Miquel Barceló y del coreógrafo y bailarín serbio Josef Nadj, con la sonorización del compositor francés Alain Mahé, tomando como referencia la grabación en video dirigida por el francés Bruno Delbonnel en 2006 titulada “Miquel Barceló. Josef Nadj. Paso Doble”, bajo la producción de *Les Poissons Volants*². El interés por abordar esta obra en particular reside, en primera instancia, en que se trata de una creación conjunta entre un bailarín y un artista plástico, cuestión que permite ampliar la perspectiva dancística

² Video de la obra disponible en: *Paso Doble Bruno Delbonnel Miquel Barcelo Josef Nadj*. <https://www.youtube.com/watch?v=PktXl7OZIR8&t=1390s> Consultado el 15/4/21.

tradicional, consistente en pensar al arte dancístico como exclusivo de bailarines entrenados para el efecto. La interacción entre estos artistas y su obra resulta en una máquina experimental y experiencial capaz de multiplicar el sentido, combinando el modelado, la pintura, la danza, el performance y el uso del sonido. Así mismo, en la obra de Barceló y Nadj se encuentran algunos aspectos, temáticas y elementos presentes en anteriores obras de Miquel Barceló que se relacionan con “Paso Doble”, y cuya identificación permite profundizar en la obra; entre ellos se encuentran el tema de la tauromaquia y su relación con la obra como proceso, con la creación de espacios intensivos, con la huella, los trazos y marcas; el mural cerámico de la Catedral de Palma de Mallorca (Miquel Barceló) en relación con el accidente, con la huella, con el rito, el sonido, y el juego de luz, tanto como con la potencia de la naturaleza (*natura naturata, natura naturans*- Spinoza); las cavernas prehistóricas y su conexión con el rito, la oscuridad, el sonido, y la pintura rupestre; la cultura dogón y su conexión con el empleo del barro, las máscaras y con la mezcla de mitos e historias, y por último los filmes “El Cuaderno de Barro” y “Los Pasos Dobles” (Isaki Lacuesta) y su relación con el azar, con el trabajo en barro de los dogones, y con la documentación de los procesos creativos de Miquel Barceló y su influencia en “Paso Doble”.

Este espectáculo recuerda también a los mitos ancestrales de diferentes culturas, a los ritos de invocación; no se trata, sin embargo, de una copia, de la reproducción de un modelo, sino que las imágenes creadas con los ritmos, con las huellas, con el modelado, comunican un sentido de pertenencia a un linaje; pero el sentido no es un punto fijo, sino siempre otro, no reposa porque no tiene lugar propio; en este sentido, las imágenes danzan porque el lugar

les falta, siguiendo a Jean-Luc Nancy³. Así, en la obra se aprovecha la plasticidad del material para explorar las huellas del paso del tiempo: su expresividad revela el encuentro de fuerzas que existen en su movimiento, en su tensión, y que permite devenires en escena; devenires animales, geológicos, devenir pintura, barro. La huella, el trazo, son las huellas del acontecimiento, del encuentro, y nos permiten leer el trazado de sus territorios, de sus desterritorializaciones, de la acción de las fuerzas en la arcilla, en los cuerpos.

Lo que aquí se propone entonces es un estudio del funcionamiento de la obra, de las líneas que traza hacia otros territorios, de sus conexiones con la historia del arte, de la operación de los cuerpos, de la manera en que convergen diversas prácticas artísticas en ella, explorando líneas de convergencia, posibilidades de lectura a partir de las ideas y obra de los artistas y de algunos planteamientos filosóficos, en un diálogo que permita seguir pensando junto con ellos y con la obra misma, ya que ésta detona múltiples preguntas, planteando problemáticas que se expanden mientras más se ahonda en ella. Se trata entonces de una experimentación, de establecer conexiones entre el pensamiento y obra de los creadores dancísticos y plásticos y las ideas de algunos filósofos que nos llevarán no a establecer verdades o fórmulas sino a pensar junto con los artistas, a crear líneas que conectan unas con otras, que resuenan entre ellas; líneas de vida que se dibujan mediante movimientos, actitudes, gestos, pensamiento.

Así, para abordar la obra de Barceló y Nadj, se recurrirá a un marco conceptual que retoma algunas ideas y planteamientos de la filosofía del acontecimiento, concretamente de Gilles Deleuze, y Félix Guattari, así como de Jean-Luc Nancy y Georges Bataille, mismos

³ Cfr. Nancy, Jean-Luc. *La imagen como danza*. 17, Instituto de Estudios Críticos. México, 2015. Pág. 59. Disponible en: <https://diecisiete.org/expediente/la-imagen-como-danza/> Consultado el: 9/7/2021.

que comparten un cierto linaje filosófico que se conecta con algunas ideas de Baruch Spinoza y Henri Bergson. En esta articulación, se recurrirá así mismo a los estudios intermediales, concretamente a la perspectiva del canadiense Fabien Dumais, quien, en su propuesta, comparte algunos planteamientos de Deleuze, Spinoza y Bergson. Lo anterior permitirá abordar las problemáticas del cuerpo y su modo de operación en la obra “Paso Doble”, su relación con la intensidad, con el acontecimiento y el sentido, con el azar, con la huella y el accidente, con la materialidad, con el territorio, al plantear esta obra como una puesta en escena de fuerzas.

La perspectiva intermedial resulta de gran utilidad para este estudio, ya que en “Paso Doble” operan e interactúan diversos elementos que provienen del teatro, del performance, de la danza, de la escultura, de la pintura, del cine, que se relacionan directamente con el cuerpo, con los materiales como el barro o los pigmentos, con antiguos mitos, relatos, con vivencias y experiencias de los artistas, entre otros; en este sentido, la propuesta de Dumais permitirá estudiar la relación entre medios que opera en la obra y su conexión con la materialidad, el sentido y el acontecimiento, entendiendo las mediaciones como entornos relacionales para formas transformantes. Se abordará entonces la obra de Barceló y Nadj, siguiendo estas ideas, como una puesta en escena de fuerzas en la que las relaciones serían síntomas, de acuerdo con una dinámica intensa que reconfigura las situaciones en las que aparecen las formas y obras de los medios. En este sentido, el acontecimiento en “Paso Doble” se expresa también como un rastro que lleva consigo su legibilidad, incluso en las fuerzas y resistencias que provoca, en los restos que constituye.

La afinidad de Dumais con algunas ideas de Deleuze y Bergson facilita una articulación conceptual que otorga coherencia al análisis y que permite crear un plano en el que los

conceptos se relacionan, abriendo otras preguntas de acuerdo al punto de vista planteado. La perspectiva propuesta, sin embargo, no se asume como la única, sino como una que, en el mejor de los casos, aporte otra mirada a la obra. No se trata de calcar los conceptos de los autores y pensadores a “Paso Doble” sino de pensar junto con ellos, con la obra, identificando los conceptos que resulten operativos, y a falta de ellos, crearlos. Es por ello que el concepto “cuerpo intensivo” aquí utilizado resulta de algunos planteamientos de Deleuze y Guattari, pero en este caso, operando en el arte escénico, y en esta obra en su singularidad. La danza está presente de manera importante en el pensamiento de los autores, aunque no escribieron un texto específico sobre ella; lo anterior abre entonces un campo que creemos fértil para el análisis. De esta manera, se propondrá una lectura resultante de una articulación y un diálogo entre los autores y los artistas y sus obras, retomando los siguientes conceptos que funcionarán como ejes articuladores del trabajo: acontecimiento, cuerpo intensivo bailarín y sentido.

Con respecto al acontecimiento, desde un plano ontológico, para Deleuze el Ser es unívoco, es decir, se dice en un único y mismo sentido de todo aquello de lo cual se dice, pero aquello de lo cual se dice difiere: se dice de la diferencia misma. No se trata aquí entonces de un ser análogo que se distribuiría en categorías, ni de jerarquías ontológicas, sino del ser unívoco abierto para todas las formas en cuyo espacio se reparten los entes: una sola voz para todo lo múltiple. sí, la diferencia es aquello por lo que lo dado es dado como diverso, ya que para el autor toda diversidad, todo lo que aparece y pasa es correlativo a órdenes de diferencias, ya sea de temperatura, de presión, de tensión, de nivel, de potencia, de intensidad, etc.; es decir, todo fenómeno remitiría a una desigualdad, disparidad o

diferencia que lo condiciona. El Ser se dice de la diferencia: se trata del Acontecimiento, la afirmación pura, el instante de la diferencia, o del estallido de la diferencia.

Se suele decir que la danza es un arte del tiempo, del instante; podríamos pensar a éste último como punto crítico, un instante móvil que se desdobra en pasado-futuro como un entre-tiempos que esquiva el presente cronológico y que opera en el tiempo de *Aión*, que corresponde -de acuerdo a Deleuze- al tiempo del Acontecimiento⁴. Se trata de un instante soberano en el que la identidad del sujeto es fisurada, en el que no se subsume la diversidad a la unidad, al re-conocimiento o re-presentación subjetivas; no hay subordinación de lo diverso a la forma de lo Idéntico, lo Mismo, lo reconocible o identificable ni un retorno a algún fundamento inamovible; más bien hay una afirmación del instante, de la síntesis disyuntiva o eterno retorno de la diferencia. Aquí habría un contacto con lo virtual o singularidades nómadas impersonales, pre-individuales y no-conscientes, mientras que los órganos operan como vehículos de intensidades que los recorren más allá de su funcionalidad, de su organización; no se subsume la diversidad a la unidad, al re-conocimiento o re-presentación subjetivas, es decir, hay un olvido o disolución del yo, pero un olvido positivo que permite la emergencia de lo nuevo.

Si el acontecimiento se encarna o efectúa en los cuerpos, esta “involución” hacia lo virtual implica lo que Deleuze llama una *contraefectuación* del acontecimiento que produce

⁴ Al respecto de la relación entre el acontecimiento y *Aión*, Deleuze escribe: *Los acontecimientos son ideales. Novalis llega a decir que hay dos tipos de acontecimientos, ideales los unos, reales e imperfectos los otros; por ejemplo el protestantismo ideal y el luteranismo real. Pero la distinción no está entre dos clases de acontecimientos: está entre el acontecimiento, ideal por naturaleza, y su efectuación espaciotemporal en un estado de cosas. Entre el acontecimiento y el accidente. Los acontecimientos son singularidades ideales que se comunican en un solo y mismo acontecimiento; tienen además una verdad eterna, y su tiempo nunca es el presente que los efectúa y los hace existir, sino el Aión ilimitado, el Infinitivo en el que subsisten e insisten.* Deleuze, Gilles. *Lógica del sentido*. Editorial Paidós, edición electrónica de www.philosophia.cl / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. Barcelona 2005. Pág. 45.

nuevas variaciones; esta operación permite contactar sensiblemente con otras singularidades al doblar la efectuación: libera el acontecimiento de su encarnación en los cuerpos, pero conservándolo como sensación-pregunta. Son acontecimientos los que se interexpresan y no “yoes” o identidades: resonancia entre dispares, *caosmos* en donde subsiste sólo el Acontecimiento que resuena a través de sus disyunciones.

El acontecimiento emerge como un estallido diferencial de las fuerzas, manifestándose en un estado de cosas, pero sin confundirse con su efectuación o actualización espacio-temporal. Lo anterior implica que el acontecimiento tiene una estructura doble, o dos caras: un lado virtual y otro actual, o la de su rastro efectuado y la de lo que permanece involucrado en esta realización, cuestión que, como afirma Fabien Dumais, resiste a la aparente estabilidad del estado de cosas⁵. Así, todo acontecimiento implica múltiples sentidos porque el acontecimiento es el sentido mismo que diferencia activamente: produce diferencias, y por ello es esencialmente problemático y donador de sentidos, ya que no remite a un modelo trascendente, una esencia, un origen, ni a un fundamento; no existe, sino que persiste como pregunta, insiste como problema.

Se trataría entonces, en el terreno del arte, de crear planos de composición, seres de sensación como bloques de *perceptos* y *afectos*⁶ que intenten conservar o expresar el acontecimiento, buscando soluciones particulares de acuerdo al problema enfrentando el

⁵ Cfr. Dumais, Fabien. *Une Dynamique Tensive en Intermédialités. Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*. Disponible en: <https://www.erudit.org/en/journals/im/2017-n30-31-im03868/1049944ar/> Consultado el 2/5/2020. Consultado el 2/7/2021. Pág. 22.

⁶ Para Deleuze y Guattari: *Los perceptos ya no son percepciones, son independientes de un estado de quienes los experimentan; los afectos ya no son sentimientos o afecciones, desbordan la fuerza de aquellos que pasan por ellos. Las sensaciones, perceptos y afectos son seres que valen por sí mismos y exceden cualquier vivencia. Están en la ausencia del hombre, cabe decir, porque el hombre, tal como ha sido cogido por la piedra, sobre el lienzo o a lo largo de palabras, es él mismo un compuesto de perceptos y de afectos*. Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. *¿Qué es la filosofía?* Editorial Anagrama, S.A. Barcelona, España. 2011. Pág. 164

caos y componiendo sobre él; por ello, la obra implica una pluralidad de sentidos, es decir, no se agota, dado que, aunque se encarna en los cuerpos no se confunde con ellos, al ser también distinto de las causas que lo han producido.

En cuanto al concepto de intensidad, para Deleuze es la condición de todo lo que aparece; se trata de un principio trascendental que aunque da o produce el dominio al principio empírico no se anula como tal, como sí lo haría en el terreno de la extensión pero como como diferencia de cantidad⁷, es decir, se explica en lo extenso. La intensidad es lo desigual en sí, ya que es diferencial en si misma: solo hay diferencias de intensidad en las intensidades; es por ello la potencia de la diferencia o la forma de la diferencia como razón de lo sensible, y por esta razón ella misma es lo insensible; no es subjetiva ni individual, pero es lo que sólo puede ser sentido, o lo que da a sentir.

A través de las intensidades, una cualidad se puede transformar en otra liberando potencias al dividirse, creándose así un plano abierto de multiplicidades intensivas. Así, en la danza, las fuerzas operantes en escena crean un campo intensivo diferencial variable en el que éstas se relacionan, se conectan y desconectan, traducándose corporalmente como niveles de vibración y resonancia de una sensación capaz de sobrepasar los límites orgánicos, siendo sentidas como modificaciones corporales. Las intensidades experimentadas como fuerzas, al encontrarse con otras, y mediante prácticas creativas, protocolos de experiencia o ejercicios de composición -y no sin cierta dosis de prudencia – permiten distintos procesos de subjetivación experimentales o campos de individuación no

⁷ Cfr. Deleuze, Gilles. *Diferencia y Repetición*. Amorrortu Editores. Buenos Aires, 2002. Pág. 333.

necesariamente identitarios, distintas maneras de relación, otras maneras de sentir y percibir.

La intensidad remite directamente a la diferencia, porque toda intensidad es ya diferencial. Sólo lo que difiere y lo que se afirma en ello, lo intensivo como diferencia — que no lo extenso — es lo que retorna y permite la creación de lo nuevo. Volver es el ser de la diferencia y el acontecimiento; sin embargo, las diferencias que se han actualizado en la extensión, es decir, en los entes (cuerpos o modos de ser) o en un estado de cosas, no pueden volver; lo que vuelve y se repite es la condición de posibilidad de todo ente en su dimensión intensiva, es decir, el acontecimiento; por eso, la diferencia es diferenciante, es decir, produce las diferencias activamente. En este sentido, Deleuze interpreta el eterno retorno nietzscheano: el eterno retorno es y se dice de la diferencia en cuanto a su intensidad, lo que hace que el retorno no sea de lo mismo o lo igual, sino que siempre es de lo diferente: sólo las intensidades retornan.

Un concepto que en este trabajo se introducirá, es el de cuerpo intensivo bailarín. Siguiendo a Baruch de Spinoza, no se define un cuerpo por sus órganos y sus funciones, ni por especie o género, sino por lo que puede, es decir, por su potencia o capacidad de afectar y ser afectado: se intenta contar sus afectos según su potencia. Así, a las relaciones que componen a un individuo, que lo modifican, les corresponden intensidades que aumentan o modifican su potencia de acción. Una intensidad es una cantidad de potencia. Los grados de potencia son una diferencia entre un máximo y un mínimo, es decir, una cantidad intensiva.

Un grado de potencia es una diferencia en sí misma; lo anterior permite pensar el cuerpo, como flujos, cortes, intensidades, un complejo de relaciones, una relación de fuerzas, y no

como mero organismo, o conjunto de órganos ordenados u organización taxonómica desligada de factores económicos, políticos, sociales, etc. Esto permite abordar las posturas, movimientos, relaciones, gestos, actitudes corporales, como maneras de operación: el cuerpo como práctica. Así, los ejercicios de experimentación, los procesos creativos y protocolos de experimentación en la danza permitirían una apertura a nuevas posibilidades del cuerpo, aumentar su potencia, establecer nuevas conexiones, otras formas de relación y de resistencia como creación y pensamiento.

Lo que se denominará cuerpo intensivo bailarín implicaría entonces múltiples maneras experimentales de operación del cuerpo —desde el punto de vista de la intensidad, que es siempre diferencial —, en las cuales éste es capaz de reconfigurarse a partir del juego creativo, de la experimentación, de la creación de líneas de fuga, es decir, de nuevas configuraciones y conexiones que permitirían así mismo distintos procesos de subjetivación y de des-subjetivación. Así, el cuerpo intensivo bailarín tendría múltiples modos intensivos, es decir, puede operar de diversas maneras, ya sea desterritorializándose, contraefectuándose, siguiendo líneas flexibles, liberando intensidades, abriendo nuevos procesos de subjetivación experimentales; pero también puede reterritorializarse, seguir líneas duras o estratificarse a distintos niveles -sin que necesariamente esto signifique algo “malo” o perjudicial, ya que una estratificación puede ser benéfica, o incluso necesaria-. Por otro lado, la obra o proceso artístico puede operar como una máquina de experimentación, una máquina de guerra, destabilizadora, capaz de crear nuevas formas de percepción, detonadora de nuevos sentidos (aunque siempre podrá haber operaciones de captura por parte de ciertos dispositivos estatales o institucionales).

“Paso Doble” es una obra que invita a recorrerla, a pensarla, a sentirla, y que produce conexiones, encuentros, líneas de fuga, devenires, afectos; se trata de una máquina experimental capaz de detonar constelaciones de sentido, sin tener un único sentido. Ayudados por las ideas y conceptos de los pensadores antes mencionados, seguiremos entonces las líneas de la obra, nos adentraremos en su estructura rizomática para así crear nuestras propias conexiones, sumergiéndonos en el barro, en la pintura, en el sonido, en la oscuridad de las cavernas, siguiendo los rastros y huellas en la arcilla, experimentando junto con Miquel Barceló y Josef Nadj.

1. “PASO DOBLE” DE CREACIÓN Y DESTRUCCIÓN

La obra “Paso Doble”, creación del artista Miquel Barceló Artigues (Felanich, Baleares, 8 de enero de 1957) y del coreógrafo Josef Nadj (Kanizsa, Serbia, 1957) se estrenó en el año 2006 para el Festival de Aviñón; ganó el premio FAD *Sebastià Gasch d'Arts Parateatral*s en 2006 y se presentó en Nueva York, París, Madrid y Atenas. Se trata de un espectáculo de aproximadamente 45 minutos de duración que combina la pintura, el modelado, el movimiento corporal, la dramaturgia y el sonido.

Comenta Josef Nadj, acerca del interés suyo por crear una obra con Barceló:

De entre los pintores que he podido conocer en vida, es decir, conocerlos en una verdadera proximidad de trabajo, yendo a su taller, está Miquel. Desde hace algunos años, me permito visitarlo regularmente, seguir su trabajo, las apariciones, las etapas, las evoluciones de sus cuadros. También me siento muy interesado por la naturaleza de los

diferentes territorios que aborda, especialmente con la cerámica, la tierra. Es un planteamiento que me toca mucho. Y un día le dije espontáneamente era un deseo que se me iba acumulando que me gustaría mucho experimentar, entrar en un cuadro suyo. Me respondió: “Sí, pero ¿cómo? En sus obras pictóricas, ya hay el trabajo del relieve, la profundidad de superficie, desgarramiento. Sobre todo, la tierra que usa, la arcilla, es omnipresente en Kanisza, mi ciudad natal. Desde hace mucho tiempo, esta materia me incita a hacer algo, a usarla de una manera más profunda. Por lo tanto, busqué una forma posible de encuentro y la performance me pareció que era la mejor solución⁸.

Estas declaraciones nos permiten vislumbrar la importancia que tiene para el coreógrafo el tema de la tierra, del desgarramiento y la huella, del territorio y del barro como materia de creación. Después de analizar varias maneras de llevar a cabo el proyecto, ambos decidieron que un acercamiento tipo performance sería la mejor opción, ya que al principio se había planteado una coreografía con dos bailarinas bailando sobre barro, con una escenografía de Barceló detrás, pero la idea se desechó, ya que al pintor le parecía que esto recordaría más bien a una lucha sobre lodo.

Así, en “Paso Doble”, lentamente se ilumina el escenario, apareciendo una pared y un piso de arcilla cual libro abierto. La pared parece cobrar vida: partes de ella se comienzan a mover, como si algo quisiera salir de ella, como si respirara. Formas brotan de los golpes: chichones, bultos, varas la atraviesan y surgen; poco a poco, se asoman unas manos. Aparecen en escena dos personas- en este caso, los dos artistas- ataviados con trajes oscuros, camisetas blancas y dotados de palas. Comienzan a golpear con ellas el piso de barro,

⁸ Filiberti, Iréne. *Entrevista cruzada con Josef Nadj y Miquel Barceló en: Paso Doble. Josef Nadj i Miquel Barceló*. DDT, Documentos de Danza y Teatro 09. Barcelona, 2006. Pág. 140. Disponible en: <https://www.teatrelliure.com/webantiga/1213/documents/ddt/ddt13/DDT13.06.PasoDoble.pdf>
Consultado el 15/4/21

levantando pedazos del mismo, que se yerguen como pequeños edificios en medio de un desierto. Con cubetas, rocían agua en el material, mientras lo escarban, golpean, arañan, trazan surcos, o avientan pedazos de barro que se adhieren a la pared y al piso. En seguida, ambos salen y regresan con ollas de arcilla sobre las cuales se sientan deformándolas; las colocan sobre sus cabezas, amasándolas, creando rostros extraños, bizarros seres de barro, trazos animales. Acto seguido, rocían pintura blanca por medio de máquinas de presión de aire sobre la pared, creando distintas texturas sobre aquel paisaje, Aquellos seres hunden sus cabezas en la pared, amontonan las ollas deformadas, las atraviesan con palos, las rocían con la pintura incluyéndose ellos mismos, uniéndose al barro, integrándose a un paisaje, a una materia plástica siempre en transformación, como un proceso en acto, creando imágenes a partir de sus ritmos, de las huellas, mientras todo esto interactúa con una grabación de sonidos del ruido del barro, de las respiraciones de los intérpretes, de las manos modelando y golpeando el material. Finalmente, en esta sinfonía de creación y destrucción, los artistas lentamente se introducen en la pared vertical del muro de barro para desaparecer en él, y así dar por terminado el espectáculo. Una vez finalizada, la obra es destruida, y el barro es regresado a su lugar de origen, material que frecuentemente es tomado de la región donde se presenta la obra. Para Barceló:

Esta pieza no es ni una escultura ni una pintura. Y con todo, yo continúo siendo muy clásico, hago telas y esculturas, no vídeos ni instalaciones. Me gusta realmente la materia y la relación directa con las cosas. Muchas formas de arte han superado los límites digamos tradicionales. El planteamiento de Paso Doble está cerca del arte contemporáneo, de un acercamiento teatral, de una forma de escultura o de un happening. Josef conoce muy bien mi trabajo y creo que hemos sabido encontrar en esta ocasión un lenguaje común por medio de la intermediación de esta materia, la arcilla. Al principio, nos encontrábamos casi en un

tipo de balbuceo. Pedí a Josef que no hiciera gestos demasiados físicos por no dibujar, porque quiero que esto surja al final como una aparición, y no voluntariamente. Juntos, hablamos muy poco. Llegamos a las cosas, pero no por la palabra, y después viene el gesto⁹.

Para el coreógrafo la obra evoca a la caverna; se trata de una especie de rito de iniciación en busca de "esa fuerza primordial del arte prehistórico¹⁰". Al entrar en una caverna se pierden las referencias, nos sumergimos en una angustia del no saber, en una no-orientación; una angustia que invita a la ceremonia, al rito, como afirma Georges Bataille¹¹. Se trata de un lugar en donde se da una experiencia nocturna, una oscuridad en donde se está a merced de las fuerzas que uno no controla, en donde las formas constituidas se desvanecen; una noche como *la aparición del todo ha desaparecido, en donde aparece lo incesante que se hace ver*¹².

La caverna recuerda también a las catedrales: espacios oscuros en donde la luz penetra sutilmente, despertando un sentimiento de arrobamiento místico, mientras que el mínimo sonido rebota en las paredes, columnas, naves, tal como en las cuevas, donde se puede escuchar el caer de una gota de agua, el aleteo de un murciélago, produciéndose ecos de fuerzas no humanas; esta semioscuridad permite al escucha concentrarse en el detalle de las sonoridades, aumentadas por las resonancias producidas por las superficies de contacto. En "Paso Doble", la grabación de Mahe se focaliza precisamente en el detalle, en la micro

⁹ Ibid. Pág. 141

¹⁰ Cit. en: Durán, Lourdes. *Josef Nadj. Barceló y yo evocamos la caverna imposible*. Diario de Mallorca. España, 2007. Disponible en: <https://www.diariodemallorca.es/actual/2007/02/22/josef-nadj-barcelo-evocamos-caverna-4390971.html> Consultado el 7/6/2021. S.p.

¹¹ Para Bataille: *El terror es "sagrado" y la oscuridad religiosa: el aspecto de las cavernas contribuyó al sentimiento de potencia mágica, de intervención en un dominio inaccesible [...] Las cavernas preservaron algo de conmovedor, que hechiza y encoge el corazón: son aún, en razón de su naturaleza, lugares propicios a la angustia de ceremonias sagradas*. Bataille, Georges. *Lascaux o el nacimiento del arte*. Alción Editora. Argentina, 2003. Pág. 58

¹² Blanchot, Maurice. *El Espacio Literario*. Editora Nacional. Madrid. España, 2002. Pág. 147

percepción, en la inmersión, en una escucha atenta del mundo, en el sonido que la humedad del barro produce al contacto con el cuerpo, con otras superficies, en las respiraciones de Barceló y Nadj, en los ecos y resonancias que, en medio de la oscuridad y la iluminación sutil, intensifican las sensaciones.

2. “PASO DOBLE” Y EL MURAL CERÁMICO DE LA CATEDRAL DE PALMA DE MALLORCA

Como las cavernas en la época prehistórica en donde se produjeron las pinturas rupestres, las catedrales son espacios de contacto con fuerzas que sobrepasan al hombre. Ya el mismo Barceló menciona en entrevista que “Paso Doble”:

(...) es un espectáculo que está "muy ligado" a su obra de la catedral de Palma y que su origen es eclesiástico, se creó en una iglesia desacralizada de Avignon (Francia) y "es una especie de rito pagano y todo rito es una forma de invocación"¹³.

El artista se refiere aquí a su mural realizado en la Capilla de *Sant Pere* de la Catedral de Palma de Mallorca, finalizado en 2007; se trata de un lienzo cerámico de 300 metros que recrea la multiplicación del milagro de los panes y los peces del evangelio de san Juan, y que incluye elementos referentes a la vida marina y cinco vidrieras en grisalla diseñadas por el artista. El mural incluye un muro con cráneos, palmeras y peces desollados -y que convive y dialoga con un ábside barroco y otro realizado por Gaudí - y que recuerda a las pinturas rupestres: sobre el barro con cuarteaduras, abolladuras y marcas del proceso de

¹³ Cit. En: *El 'Paso Doble' de Barceló, una de las estrellas en Venecia*. La Vanguardia. Barcelona, 2009. Disponible en: <https://www.lavanguardia.com/cultura/cine/20210417/6929170/johnny-depp-el-fotografo-de-minamata-no-pienso-limitarme-mas-bcn-film-fest.html> Consultado el: 16/4/21

creación, aparecen figuras pintadas de seres marinos y relieves que parecen ser parte de las salientes de las paredes de una cueva cual estalactitas y formaciones rocosas, enfatizados por una iluminación dramática, casi como si aquella “Catedral Sumergida” de Debussy hubiera surgido del mar o de un líquido primigenio, matricial, para nacer a la tierra dura e hiriente, quedando trazos y formas en las paredes formadas por la mezcla de agua y tierra que dicen el accidente, marcas y texturas que revelan el choque.



Imagen 2. *Capilla del Santísimo. Catedral de Palma de Mallorca. Cerámica. 2007. Miquel Barceló. Pintura mural.* cursopinturamural.blogspot.com

La obra no tiene representaciones humanas, salvo la figura de Cristo resucitado que no posee ni ojos, ni boca: apenas se insinúa, blanquecino, atravesado por grietas como llagas que hacen un cuerpo del espíritu, anunciando la mundanidad de los cuerpos, recordando quizá la llaga abierta de los cuerpos asesinados, torturados, desgarrados; un dios hecho cuerpo, que se extiende y modela desde el barro. Para Jean-Luc Nancy:

Dios se había hecho cuerpo, se había extendido y modelado *ex limo terrae*: desde la extensión pringosa, lisa, deformable desde la arcilla, desde la materia primera, la que por

entero consiste no en substancia, sino en modalización o en modificación. Que Dios cree el limo y que desde el limo de forma al cuerpo, eso quiere decir que Dios se modaliza o se modifica, pero que su mismo sí mismo no es otra cosa que la extensión y la expansión indefinida de los modos. Eso quiere decir que la «creación» no es la producción de un mundo a partir de no se sabe qué materia de la nada, sino que la materia (eso mismo que hay) esencialmente se modifica: no es una substancia, es la extensión y la expansión de los «modos», o bien, por decirlo de modo más exacto, es la exposición de lo que hay. Los cuerpos son la exposición de Dios, y no hay otra — en la medida en que Dios se expone¹⁴.

De acuerdo a Nancy, y quizá bajo una inspiración spinozista, Dios se modaliza, su *sí mismo* es la extensión y expansión de los modos. En este sentido, para Baruch Spinoza, la sustancia infinita se expresa a través de sus atributos en infinitos modos; un cuerpo, o todos los objetos físicos, son "modos" de la extensión, es decir, modificaciones de la misma. Para este autor, entre el mundo y Dios existe sólo distinción lógica y nominal, toda vez que el mundo es la substancia misma de Dios, que a través de modificaciones infinitas se revela como extensión en el mundo de la materia, y como pensamiento en el mundo espiritual. El pensamiento y la extensión, o el espíritu y la materia, son los dos atributos fundamentales e infinitos en su género; son las formas por medio de las cuales se nos revela y manifiesta la substancia absolutamente infinita y única, que es Dios. De esta manera, no somos sustancias sino modos, maneras de ser o modificaciones de la única sustancia infinita, misma que se expresa como alma en el atributo pensamiento y como cuerpo en el atributo

¹⁴ Nancy, Jean-Luc. *Corpus*. Arena Libros S.L. Madrid, 2003. Pág. 43

extensión; todo expresa la potencia de Dios¹⁵, y por ello, un cuerpo se define por su poder o potencia que es actual, siempre realizada¹⁶.

Nancy probablemente estaría retomando a Spinoza, aunque rechazando la idea de “sustancia” y conservando los modos como la exposición de Dios — o de “lo que hay” —. Siguiendo estos planteamientos, podríamos pensar en el mural cerámico de Barceló como un rito pagano, uno en el que se canta a Dios, pero como una *natura naturans* expresada en la *natura naturata*¹⁷, o la potencia de la naturaleza expresada en su extensión. Comenta Barceló, acerca de la idea que tenía al realizar la capilla:

[...] algo así como una historia natural, de abajo arriba, en la que la figura del hombre (Cristo) no fuera la central. Una historia que contrariase el orden hegemónico, tradicional, en el que el ser humano es el centro y el principio¹⁸.

Esta historia natural, de la que habla Barceló, no es una *scala naturae*, que se puede encontrar desde Platón¹⁹ hasta el sistema de clasificación de Linneo, pasando por la Biblia,

¹⁵ Ya comenta Spinoza: *La potencia por la que las cosas singulares y, por tanto, el hombre conserva su ser, es la misma potencia de Dios o Naturaleza, no en cuanto que es infinita, sino en cuanto que puede ser explicada por la esencia humana actual. Por tanto, la potencia del hombre, en cuanto que se explica por su esencia actual, es una parte de la potencia, esto es, de la esencia infinita de Dios o Naturaleza.* Spinoza, Baruj. *Ética demostrada según el Orden Geométrico*. Editorial Trotta, S.A. Madrid, 2000. Pág. 95.

¹⁶ Cfr. *Ibíd.* Pág.81

¹⁷ Para Spinoza, Sustancia es Lo que es en sí y se concibe por sí: es decir, aquello cuyo concepto no necesita del concepto de otra cosa para formarse. Dios y la Naturaleza son una y la misma sustancia; es *natura naturans* o lo que es en sí y se concibe por sí. Cada expansión necesaria de la naturaleza de Dios es llamada *natura naturata*, o aquello que se sigue de la necesidad de la naturaleza de Dios, o sea, de la de cada uno de los atributos de Dios. Cfr. *Ibíd.* Pp. 39-42.

¹⁸ Cit. En: Sabalete Gil, Carmen. *Capilla Barceló. Una propuesta para mirar. Tesis doctoral.* Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED España). Facultad de Geografía e Historia. Departamento Historia del Arte. España, 2012. Pág. 25. Disponible en: <http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/tesisuned:GeoHis-Csabalete/Documento.pdf> Consultado el: 25/1/2021

¹⁹ Ya escribe Platón: *La especie de los animales terrestres y de las bestias salvajes nació de los que no practicaban en absoluto la filosofía ni observaban nada de la naturaleza celeste, porque ya no utilizaban las revoluciones que se hallan en la cabeza, sino que tenían como guías a las partes del alma que están en el pecho. A causa de estas prácticas, inclinaron los miembros superiores y la cabeza hacia la tierra, arrastrados por la afinidad con ella, y sus cráneos se alargaron y tomaron toda clase de formas [92a] según el modo en que las revoluciones de cada uno hubieran sido comprimidas por la inactividad. Por esta misma razón nació*

y que tendría como idea general una organización natural jerárquica de los seres con hombre como el cenit de la creación, la criatura más compleja y cercana a lo perfecto.

El mural de Barceló no recurre a la clasificación y jerarquización entre especies; si esto es así, no habría un centro, origen o modelo con el cual comparar a los seres, es decir, el modelo ontológico no sería el de lo Uno, sino el de lo múltiple; tampoco el de copias que intentarían imitar a una Idea, degradándose en el proceso, ni el de lo Mismo o lo Idéntico, como un ser que no cambia, inmutable, que funcionaría como modelo trascendente, sino el de la diferencia. No se trata aquí entonces de un ser análogo que se distribuiría en categorías o a partir del cual se establecerían jerarquías ontológicas, sino del ser unívoco abierto para todas las formas en cuyo espacio se reparten los entes: se trataría del ser como diferencia o acontecimiento, que no remite a una esencia, un origen, ni a un modelo o fundamento a partir del cual se pueda ordenar y jerarquizar. Tampoco se recurre a un modelo antropocéntrico, en el que el hombre figuraría como medida de todas las cosas; sin embargo, aparece una única figura que recuerda a un cuerpo humano: Cristo-hombre.

la especie de los cuadrúpedos o la de muchos pies; el dios dio muchas patas a los más estúpidos, para que se arrastraran mejor sobre la tierra. A los más estúpidos de ellos, aquellos que extendían completamente todo su cuerpo sobre la tierra, como ya no tenían ninguna necesidad de pies, los engendraron sin pies y los hicieron reptar sobre la tierra. Platón. *Timeo*. ABADA Editores, S.L. Madrid, 2010. Pág. 373



Imagen 3. *Transfiguración de Cristo*. Capilla Barceló. Fernando Sancho. perdidoenmallorca.com

La figura de Cristo-hombre se confunde con los animales; apenas es adivinado en medio de una fauna acuática que a su vez se confunde con la arcilla, atravesados todos por el accidente, por las cuarteaduras, como en una catedral sumergida en el mar en donde la oscuridad de las profundidades marítimas deja apenas pasar cierta luminosidad, produciendo una confusión perceptiva entre las formas y los seres en donde las sombras y la luz modelan una masa orgánica-geológica cambiante; una catedral, como la de Debussy, en la que las texturas y movimientos del preludio evocan las imágenes; en Barceló, una historia natural como una danza de la metamorfosis expresada en la materia. El barro, esa la materia con el que está hecho el mural, es modalizable, deformable, es la expansión de los modos, pero aquí la forma dice también el accidente, como una expresión de las fuerzas en relación que dejan el rastro de su enfrentamiento, del proceso de creación: Cristo asediado o reemplazado por el accidente. Para Deleuze:

Hay en el cristianismo un germen de atletismo tranquilo que va a nutrir a la pintura; el pintor puede fácilmente ser indiferente al sujeto religioso que está encargado de representar. Nada le impide percibir que la forma, en su relación, que deviene esencial, con el accidente, puede ser, no la de un Dios sobre la cruz, sino simplemente la de una "servilleta o un tapiz deshaciéndose, una funda de cuchillo que se desata, una hogaza de pan que se divide como de sí misma en rebanadas, una copa derribada, todo tipo de vasos o de frutas revueltas, o de platos en vilo". Y todo esto puede ser puesto sobre Cristo o en su proximidad: he ahí a Cristo asediado, y aún reemplazado por los accidentes. La pintura moderna comienza cuando el hombre mismo no se ve de hecho como una esencia, sino más bien como un accidente. Hay siempre una caída, un riesgo de caer; la forma se pone a decir el accidente, no la esencia.²⁰

En este sentido, Cristo, en el mural de Barceló, no es esencial, es decir, no es una esencia. El material, agrietado, sugiere un cuerpo, uno formado por detritus, por tierra y agua, por los minerales ahí depositados, por residuos de otros animales, como el lecho marino. Barceló pensaba en una escena en la que todos los animales estuviesen revueltos; en este sentido, el cuerpo siluetado estaría formado precisamente por el polvo de los peces, de las rocas, de líquenes pulverizados, por bacterias, gérmenes, todo mezclado como barro, moldeado por el líquido, por el accidente, por el tiempo. Esta experiencia de lo inesencial, o actividad "sub-representativa" produce sentido, extrae los acontecimientos que pasan por debajo de los casos y que los envuelven en una temporalidad siempre inactual o intempestiva; esto se aproxima a lo que Méchoulan, de acuerdo a Dumais, llama una "inmediatez compleja", que se trataría de esta parte de lo real que insiste y se resiste a ser recuperada en una forma, y que, por ende, es problemática. Para el autor, es precisamente lo que es problemático y lo que insiste en las obras por lo que debe preocuparse la

²⁰ Deleuze, Gilles. *Francis Bacon. Lógica de la Sensación*. Arena Libros. España, 2013. Pág. 72

intermediación, ya que, desde este punto de vista, la obra no es un resultado, sino que tiene sentido porque es un problema, y en esto consiste precisamente la acontecimentalidad de esta inmediatez compleja, siempre y cuando no se reduzca el acontecimiento a un hecho histórico²¹.

Así mismo, la pieza está enclavada en un espacio religioso pero desacralizado, y no dentro de un espacio museístico; esto lleva a considerar al mural como parte de un rito, de una fiesta, que para Bataille es el origen de las formas artísticas²². En la Capilla de *Sant Pere* asistimos entonces a una fiesta, un rito pagano de invocación de la potencia de la naturaleza, del proceso de creación y destrucción cósmica que lleva inscrito en él el accidente como expresión de las fuerzas en tensión.

Por su parte, “Paso Doble” recoge la idea de la fiesta, del rito, de la caverna, del accidente, de la huella, añadiendo el movimiento del cuerpo dentro de la misma obra; se trata de cuerpos que forman parte del “cuadro” integrándose a él, como dice el mismo Barceló²³; ya Jackson Pollock pintaba incorporando el cuerpo o el movimiento corporal, el ritmo, el peso en sus telas, resultando en una pintura “de acción” o *Action painting*, como una danza del

²¹ En este sentido, escribe Dumais: *Et cette partie du réel qui insiste et résiste à être récupérée dans une forme, on pourrait dire qu'elle fait problème, ce qui, épistémologiquement parlant, n'est aucunement une métaphore. D'un point de vue intermédiaire, ce qui intéresse en effet le chercheur devant une oeuvre, dit Méchoulan, « ce sont ses bordures techniques et institutionnelles, ou ses abordages sociaux dans et par lesquels l'oeuvre trouve du sens. L'oeuvre n'est ni une solution ni un résultat, elle fait sens parce qu'elle fait problème.* Dumais, Fabien. Op. Cit. Pág. 22

²² Escribe Georges Bataille al respecto: *Las formas artísticas tienen por único origen las fiestas de todas las épocas, y la fiesta, que es religiosa, se relaciona con el despliegue de todos los recursos del arte. No podemos imaginarnos un arte independiente del movimiento que engendra la fiesta.* Bataille, Georges. Op. Cit. Pág. 53

²³ Comenta Barceló que “Paso Doble”: *es como un gran cuadro en el que ponemos nuestros cuerpos, es como una pintura original, originaria, en el sentido primitivo.* Cit. en: *El 'Paso Doble' de Barceló, una de las estrellas en Venecia.* Diario La Vanguardia. Sección Cultura. España, 2009. Disponible en: <https://www.lavanguardia.com/cultura/20090508/53699675487/el-paso-doble-de-barcelo-una-de-las-estrellas-en-venecia.html> Consultado el: 7/7/2021.

cuerpo y sus fuerzas sobre el lienzo en el suelo, en una pintura que deviene táctil más que óptica, una mano liberada mediante el uso de diversos utensilios como esponjas, palos, jeringas, esponjas o escobas. Robert Rauschenberg, por su parte, elaboraba *combine-paintings*, volviendo borrosa la línea entre pintura, escultura y fotografía, usando objetos encontrados como llantas, animales, sillas, maderas, etc., rompiendo con las relaciones entre lo visual en superficie y lo visual tridimensional, e incursionando incluso en el performance con una fuerte influencia de la danza, que, como una forma de trabajo, para el artista, se asemeja mucho a la manera en que aborda la pintura²⁴.

Por su parte, Barceló y Nadj en “Paso Doble”, integran el uso de utensilios varios para intervenir la arcilla: palas, varas, cubetas, rociadores se usan en una sinfonía de destrucción-creación. Estas herramientas en la escenificación tienen un uso lúdico, es decir, escapan del orden del trabajo, de un uso práctico-utilitario en aras de un fin productivo, y más bien sirven a la fiesta, al juego, a la *poiesis*, actividades éstas que escapan al interdicto o a un mundo homogéneo que reniega de la desmesura, que expulsa el gasto improductivo. En este sentido, Barceló y Nadj consumen sus fuerzas poniendo en escena la violencia, el derroche, la destrucción y la creación, sirviéndose de herramientas que operan como un medio no para un fin práctico-utilitario o de consumo sino para el gasto, en una economía del instante

²⁴ Al respecto comenta Rauschenberg: *Because that my involvement with theatre through dance, I think I would refer to it as dance theatre or maybe just theatre or anything else, because my understanding of Happenings is that—that came out of a desire painters had who were working with objects, or objects were their content, their subject, a desire to animate those materials. And I think mine comes out of really quite a traditional—response to dance. The way I begin is by just having an idea and then if that idea is not enough, you have another idea, and a third, and a fourth, and composition could be described as an attempt to mass all these things in such a way that they do not contrast or interfere with each other, that you never set up a sense of cause and effect or contrast like black and white; but that they either calmly or less calmly just happen to exist at the same time [...] And it is very much the way I work with the paintings.* Cit. en: Seckler, Dorothy. *Oral history interview with Robert Rauschenberg, 1965 Dec. 21.* Archives of American Art, Smithsonian Institution, 750 9th St. NW, Washington, D.C. 2001. Disponible en: <https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-robert-rauschenberg-12870#transcript> Consultado el 17/1/2021.

en la que dominan las intensidades, la sensibilidad. Así, para Bataille, el hombre recupera lo sensible sólo si crea una obra de arte por medio de su trabajo y por encima de las obras útiles; el arte, en este sentido, supone la previa existencia de utensilios y su habilidad para confeccionarlos y manipularlos, pero al mismo tiempo, tiene un valor de oposición en relación a la actividad utilitaria²⁵.

Comenta Barceló acerca de “Paso Doble”:

La obra es de hecho un proceso. Ni siquiera pensamos. Esta destrucción es incluso necesaria. El objetivo no es fabricar, lo importante es lo que ha pasado durante todo este rato: una performance que dura una hora²⁶.

En este sentido, los cuerpos en escena — es decir, en la creación de un espacio singular de encuentro, intensivo — entablan una relación no instrumental con el mundo, exponiendo y explorando las innumerables tangencias heterogéneas al mundo y a sí mismo: como un juego de niños en la playa, los rastrillos, las cubetas, construyen ciudades de arena que se borrarán con la siguiente ola. ¿Dónde comienza el castillo, dónde la arena, o la playa? El niño deviene arena fluctuando con ella, afectándose ambos mutuamente en una recíproca afección — poder de ser afectado — y acción: un encuentro intensivo. Durante la escenificación, Barceló y Nadj se rocían mutuamente con pintura mediante una manguera, modificando sus posturas, reaccionando al chorro, siguiendo su ritmo; bloques de barro crudo caen sobre sus cabezas, sobre sus brazos y piernas; se hunden en la pared de arcilla, resbalan, se levantan, caen bajo el peso del material. La interacción entre la pintura, el movimiento corporal y el modelado de la arcilla implica su mutua influencia, misma que

²⁵ Cfr. Bataille, Georges. Op. Cit. Pág. 20

²⁶ Filiberti, Iréne. Op. Cit. Pág. 140

posibilita otras formas de percepción y experiencia; en esta relación intermedial se crea un espacio intermedio, un “inter” o “entre” en el cual tiene lugar la mutua afectación.

De acuerdo a Barceló:

Hacer cuerpo con la arcilla, hacer cuerpo con la obra y hacer la obra con el cuerpo. En mi pintura el cuerpo es, hace años que mi cuerpo es, que se ha vuelto pintura²⁷.

Este espectáculo es también una puesta en escena de un proceso, es una obra que se crea mientras se destruye, o se destruye mientras se crea; la destrucción abre otros posibles, crea nuevos paisajes dejando rastros o huellas expresivas en la materia que también serán destruidas. Dice Barceló: *Se trata de construir y destruir. Es como en las corridas de toros, un aviso, dos avisos, y un pasodoble emborrachándolo todo*²⁸. Se trata entonces también de la embriaguez, de lo dionisiaco, caos que caotiza, fuerza de aniquilación y renovación que ruge detrás de la bella armonía de lo apolíneo, de las formas o del principio de individuación —siguiendo a Nietzsche²⁹—, y que implica una destrucción de la subjetividad, de una borradura del sujeto que aquí deviene arcilla, seres-barro plásticos, cambiantes trazos que no son ni animales ni humanos; las fuerzas y movimientos de los cuerpos se encuentran con

²⁷ Barceló, Miquel. *La arcilla, la obra escultórica: pintura*. Pamplona: Universidad Pública de Navarra, 2013. Pág. 5. Disponible en: https://www.museopicassomalaga.org/sites/default/files/texto_miquel_barcelo_la_arcilla_la_obra_escultorica_esp.pdf Consultado el 24/7/2021.

²⁸ Cit. en: Intxausti, Aurora; Ruiz Mantilla, Jesús. *El Prado pinta un pasodoble*. Diario El País. Sección Cultura. España, 2007. Disponible en: https://elpais.com/diario/2007/12/05/cultura/1196809201_850215.html Consultado el: 21/8/2021.

²⁹ Para el joven Nietzsche, Apolo y Dionisio son la doble fuente del arte griego: Apolo como el dios de la “bella apariencia”, y Dionisio de la embriaguez, del éxtasis. Con respecto a este último, el autor dice lo siguiente: *En la embriaguez dionisiaca, en el impetuoso recorrido de todas las escalas anímicas durante las excitaciones narcóticas, o en el desencadenamiento de los instintos primaverales, la naturaleza se manifiesta en su naturaleza más alta: vuelve a juntar a los individuos y los hace sentirse como una sola cosa, de tal modo que el principium individuationis (principio de individuación) aparece, por así decirlo, como un permanente estado de debilidad de la voluntad*. Nietzsche, Friedrich. *El Nacimiento de la Tragedia o Grecia y el pesimismo*. Alianza Editorial. España, 2004. Pág. 249

las fuerzas de la materia terrosa, húmeda: chocan, se compenentran, se moldean y se deforman mutuamente, abriéndose un campo intensivo. Para Jean-Luc Nancy:

En la repetición, un cuerpo se remite a sí mismo como articulación —flexión, tensión, ductilidad, movimiento, vuelco— de una posibilidad de mundo, de una invención, de una exploración de mundo. Él se siente sentirse, se siente como un mundo que se experimenta como referencia mutua de todas las cosas³⁰.

¿Por qué se habla aquí de repetición? Barceló y Nadj crean trazos sobre el barro formando territorios que antes no estaban, repasando y repitiendo sus marcas, las huellas en la arcilla, regresando sobre sí mismos continuamente, en ritornelos que enlazan signos en una cartografía de afectos, en gestos que son afirmaciones para sí mismos, como repeticiones que forman sus propios dibujos; ya Nancy afirma que se repite porque la medida o el compás no procede de ningún cálculo exterior, heterogéneo al gesto mismo³¹. Se forman entonces motivos territoriales, paisajes, formaciones geológicas, personajes ni humanos ni animales en un plano de composición, transformando a la materia en materia de expresión.

Barceló y Nadj, en “Paso Doble”, no caminan, sino que danzan. No van hacia alguna parte, sino que su caminar lleva al caminar mismo: trazan, pisan, dan vueltas, es decir, danzan como algo que posee su medida en sí misma, intensificando un sentirse del cuerpo, produciendo con ello su propia interioridad, más que expresar una profundidad a través de gestos y movimientos. Al salir y entrar del territorio que cada uno forma con sus trazos, con su deambular y elegir el lugar de la inscripción, al crear contrapuntos territoriales entre personajes vueltos rítmicos formando territorios con los cuerpos cubiertos de barro que se

³⁰ Nancy, Jean-Luc. *La imagen como...* Pág. 52.

³¹ Ídem.

enfrentan, se relacionan, se modelan el uno al otro, deambulan y se encuentran, se separan, vuelven sobre las marcas, comienzan nuevas, o re-trabajan anteriores; se realizan operaciones de territorialización, desterritorialización y reterritorialización ³²reproduciendo así la diferencia entre estos movimientos, permitiendo con ello la creación en esta tensión entre el caos y el territorio, produciendo devenires³³ que suceden en un ritmo-caos, en un entre-dos en el que caos deviene ritmo. Barceló y Nadj buscan un ritmo en común en la obra, ya que Nadj, de acuerdo a Barceló, tiene un gesto de danza, en presencia, al ralenti; el artista plástico intentó entonces ser menos frenético, y Nadj acelerar³⁴.

El ritmo es capaz de engendrar una imagen³⁵. No entenderemos aquí el ritmo como medida o cadencia, ni como pulsaciones repetidas a intervalos de tiempo regular o irregular operando de manera meramente funcional; no es el retorno de lo igual, sino que es crítico, es decir, un instante crítico, como un movimiento o un fluir entre dos medios que es expresivo, un *entre*: ritmo-caos, una consistencia hecha ritmo que forma un dominio de

³² Al respecto, escriben Deleuze y Guattari: *La tierra no es un elemento entre los demás, aún todos los elementos en un mismo vínculo, pero utiliza uno u otro para desterritorializar el territorio. Los movimientos de desterritorialización no son separables de los territorios que se abren sobre otro lado ajeno, y los procesos de reterritorialización no son separables de la tierra que vuelve a proporcionar territorios. Se trata de dos componentes, el territorio y la tierra, con dos zonas de indiscernibilidad, la desterritorialización (del territorio a la tierra) y la territorialización (de la tierra al territorio). No puede decirse cuál de ellos va primero.* Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. *¿Qué es la...* Pág. 86

³³ Entenderemos aquí devenir como la intrusión de lo otro, de lo diferente; no se produce en la imaginación, el propio devenir es el que es real, y pertenece al orden de la alianza: simbiosis, combinaciones contranatura, contagio; no produce otra cosa que sí mismo, creando un bloque móvil, una zona de indiscernibilidad, un entre-dos. Cfr. Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia.* Pre-Textos. España, 2004. Pág. 244.

³⁴ Según Barceló: *Cuando llevo a término algo, yo tengo un ritmo de trabajo, y Josef tiene otro, un gesto de danza, en presencia, al ralenti. Esto me molestaba mucho. Intenté ser menos frenético y él acelerar, buscamos un ritmo común.* Filiberti, Iréne. Op. Cit. Pág. 140.

³⁵ De acuerdo a Nancy: *La palabra rythmos tuvo un sentido muy cercano al de la palabra skhema: forma, figura, contorno. El retorno, la repetición del retorno (que no hay que entender necesariamente como retorno regular ni uniforme: el ritmo no se confunde con el mecanismo) no tiene lugar de manera simplemente lineal: el retorno vira y se vuelve también contorno, engendra una imagen. Ello no significa, sin embargo, que desemboque en una figura, si por "figura" entendemos la plenitud o la completud de un retorno a sí mismo: tal como me esforcé en subrayarlo, el retorno a sí mismo es infinito, pues el "sí mismo" no es algo ya dado; el sí consiste en última instancia en el retorno mismo.* Nancy, Jean-Luc. *La imagen como...* Pág.55

manera azarosa, una coordinación de espacios-tiempos heterogéneos³⁶. Ahora bien, si el ritmo engendra una imagen, es porque no se está reproduciendo un modelo presente en el instante, es decir, no se trata de una duplicación. Siguiendo a Nancy:

Cuando se trata de la imagen, siempre hay que volver a la irrealidad o a la ausencia: la ausencia del modelo no es una condición marginal o provisional de la imagen. Le es esencial, consustancial habría que decir: la sustancia de la imagen se encuentra en la ausencia de aquello de lo cual es la imagen, o quizá sería mejor decir “en la ausencia de aquello a lo que dota de imagen” para entender mejor que no se trata de una “copia” sino de algo muy distinto³⁷.

Para el autor, la ausencia del modelo es precisamente la condición con la cual la imagen es plenamente imagen. En “Paso Doble” se crean imágenes, y a veces, ellas nos recuerdan a antiguas máscaras, a figurillas de barro prehistóricas, a pinturas rupestres; sin embargo, ellas no son copias, figuras duplicadas, sino que tienen que ver más con la huella, con el modelado como expresión de sentido de un linaje; son por esto también imágenes anacrónicas, ya que no remiten a un tiempo específico, sino que operan en tiempos heterogéneos. El sentido tampoco remite a un punto fijo, ya que, como afirma Nancy, un sentido no puede sino ser esencialmente otro, cada vez “propio” singular y absolutamente propio³⁸, y a este “propio” no es posible sino dedicarse o consagrarse sin poseerlo; la imagen, entonces, danza porque el lugar le falta; multiplica el sentido, ya que no tiene

³⁶ Cfr. Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. *Mil...* Pág. 320

³⁷ *Ibíd.* Pág. 56

³⁸ Ya escribe Nancy: *pero un sentido no puede sino ser esencialmente otro, cada vez “propio” singular y absolutamente propio, pues lo “propio” no es un rasgo poseído, apropiado, sino siempre la infinita apropiación de sí mismo que supone desapropiación o expropiación de toda posesión al mismo tiempo que nos remite una vez más hacia un propio siempre más alejado en su proximidad, un propio al que no es posible sino dedicarse o consagrarse sin poseerlo.* *Ibíd.* Pág. 58

sentido único. Se trata de imágenes, en “Paso Doble”, hechas de ritmos, de pulsos e impulsos, de intensidades, de huellas, de modelados que no viven más que en el instante de su ejecución.

Así, una lógica de la sensación opera creando un espacio intenso que modifica a lo extenso, que hace devenir expresiva a la materia, misma que también modifica, al mismo tiempo, al sujeto; y al final, todo vuelve al barro, en una creación-destrucción, como aquellos primeros hombres de los que habla el “Popol Vuh”³⁹, cuya carne fue hecha de lodo, que se fundían con el movimiento de la materia, siendo destruidos entonces por los dioses, regresándolos a la tierra humedecida. Para Gastón Bachelard, la materia nos da el sentido de una profundidad oculta, nos ordena desenmascarar al ser superficial⁴⁰, mientras que el “modelado hablado” pone en activo los “verbos de la materia modelada”. En su texto “La tierra y los ensueños de la voluntad”, nos dice que:

Si la poesía ha de reanimar en el alma las virtudes de la creación, si ha de ayudarnos a revivir, con toda su intensidad y con todas sus funciones, nuestros sueños naturales, nos es preciso entender que la mano, tanto como la mirada, tiene sus ensueños y su poesía, entonces tendremos que descubrir los poemas del acto, los poemas de la mano que amasa⁴¹.

Así, por ejemplo, afirma que sus “recuerdos manuales” se reactivan al citar los siguientes versos de Jean Tardieu:

Les doigts doublés d'un souvenir d'argile
En mouvement sous le desir des mains.
[Con dedos repetidos por un recuerdo de arcilla

³⁹ Crf. *Popol Vuh. Las antiguas historias del quiché*. Fondo de Cultura Económica. México, 1993. Pág. 27

⁴⁰ Cfr. Bachelard, Gaston. *La tierra y los ensueños de la voluntad*. Fondo de Cultura Económica. México, 1991. Pág. 132

⁴¹ *Ibíd.* Pág. 94

*en movimiento por el deseo de las manos.]*⁴²

Bachelard encuentra en el poema referido aquella sensación táctil que dinamiza a los músculos, un modelado hablado en el que tampoco habría una subordinación de un sentido hacia el otro, sino un descubrir la poesía de la mano que modela, un escribir la escultura, una poesía capaz de diluir las funciones especializadas y diferenciadas de cada sentido para así abrir una zona de indiscernibilidad que reanima las virtudes de la creación. “Paso Doble” crea también una poesía del acto o poesía del modelado como puro acto o proceso en sí (es decir, como expresión del encuentro de líneas de fuerzas que produce devenires, y que no da lugar a una forma definida, a una forma escultórica acabada o a identidades, sino a una indiscernibilidad que pasa por trazos animales, vegetales, geológicos, etc.), poesía táctil, danza de la sensación, danza de la *póiesis* en la *katastrofi*.

3. “PASO DOBLE” Y LA TAUROMAQUIA

En la obra de Barceló y Nadj, el barro usado para el espectáculo se regresa a su lugar de origen o a otros lugares, recomenzando otros procesos que seguirán su marcha; así para el artista español: *Como ocurre con los toros, la obra no es el toro muerto ni la arena manchada, eso son trazas de algo que pasó y que ya no existe. La obra es lo que pasó, y por ello es muy importante destruirlo todo, porque, si no, se convierte en fetiche*⁴³. Se trata entonces de la afirmación del instante como una actitud soberana, una voluntad de

⁴² *Ibíd.* Pág. 118.

⁴³ Cit. en: Trenas, Mila. *Barceló muestra el proceso de creación con un espectáculo en el Casón del Buen Retiro*. El Mundo.Es. Cultura y ocio. España, 2007. Disponible en: <https://www.elmundo.es/elmundo/2007/12/04/cultura/1196777999.html> Consultado el: 23/6/2021.

consumición, *un instante en el que la sensación goza de una eternidad*⁴⁴. Como en una corrida de toros, el acto mismo es la obra; una faena de movimientos y trazos, líneas de animalidad y de humanidad que se encadenan en un enfrentamiento, uno que se hace ver lo inevitable, la “suerte”. Así, para Didi Huberman:

El acto tauromáquico en general se llama suerte, el sino, el destino (suerte o mala suerte, según la manera de echar el cuerpo, ese dado, en el espacio del peligro). No es de extrañar que la palabra «suerte» tenga por etimología *serere*, verbo latino que designa el acto de combinar, encadenar, y, por lo tanto —si se es elegante, como se ha de ser en estas disciplinas-, trenzar, entrelazar las figuras. ¿Bailar a la altura del toreo? Poseer el arte de hacer ver lo inevitable, sugerir que tiene lugar un enfrentamiento⁴⁵.

El tema de la tauromaquia ha estado muy presente en la obra de Barceló desde 1986, y por supuesto, en la tradición pictórica española; ya artistas como Goya con su serie “Tauromaquia” de 1816, Antonio Carnicero con su “Colección de las principales suertes de una corrida de toros” en el siglo XVIII, Eugenio Lucas Padilla, Angel Lizcaíno o Ruano Llopis desde el terreno de la ilustración y el cartel en el siglo XIX, y Pablo Picasso, Joan Miró, Antonio Saura, Juan Barjola o José María Sicilia, ya en el siglo XX, han tratado el tema desde diversas ópticas. Para Barceló, sin embargo, el abordaje de la tauromaquia no implica una pasión personal por la corrida, ni una apología de la misma, sino que el tema le gustaba porque lo consideraba un concentrado de toda la pintura; de luz, de sombra, de vida, de muerte; así mismo, el uso de técnicas como la calcografía o el ácido le permiten

⁴⁴ Nos dicen Deleuze y Guattari: *Mientras el material dure, la sensación goza de una eternidad durante esos mismos instantes. La sensación no se realiza en el material sin que el material se traslade por completo a la sensación, al percepto o al afecto. Toda la materia se vuelve expresiva*. Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. *¿Qué es la ...* Pág. 168

⁴⁵ Huberman, Didi. *El Bailaor de Soledades*. Pre-Textos. España 2008. Pág. 43

hacer incisiones, morder, como las banderillas y los estoques: la materia transformándose en material.⁴⁶

El interés de Barceló, en sus pinturas sobre la tauromaquia, radicaba en los trazos plasmados en la arena resultantes de la faena, así como la disposición que resultaba del movimiento, enfatizando las formas circulares y ovaladas del ruedo y de la plaza, como sus vasijas de barro —en las que explora la aparente fragilidad, ya que pareciera que van a destruirse por sus cuarteaduras y abolladuras, y, sin embargo, no lo hacen— o los platos de sus pinturas como “sopa marina” o “sopa francesa”. Como afirma Barceló, en la arena quedan las huellas del encuentro revelando los movimientos efectuados, esa suerte de baile que se ejecuta en el entrelazamiento entre los cuerpos, las pausas y embestidas del toro, los movimientos del torero en relación con el astado; se puede leer su estilo, su manera de enfrentar al bovino, como el rastro de un baile de *pasodoble* sobre la arena. Así mismo, las técnicas que el pintor emplea, como la calcografía o el ácido, transforman, como él mismo afirma, la materia en material; así, por ejemplo, el efecto del ácido sobre la materia genera accidentes, manchas, que, al inscribirse en un conjunto visual, conforman un “hecho pictórico”. es decir, cuando la forma está puesta en relación con una fuerza, haciendo visible lo invisible, inaugurando una función *háptica* de la vista en la que no habría subordinación entre un sentido y otro, en la que la vista descubre en sí una función de tocar⁴⁷. Afirma Deleuze:

⁴⁶ Vid. *Entrevista. Barceló: "El arte no avanza, ni hacia delante ni hacia atrás"*. El Periódico. Ocio y Cultura. España, 2016. Disponible en: <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20160319/miquel-barcelo-exposicion-paris-picasso-4990564> Consultado el 14/6/2021.

⁴⁷ Al respecto, escribe Gilles Deleuze: *Se hablará de háptico cada vez que no haya subordinación estrecha entre un sentido y otro, ni subordinación relajada o conexión virtual, sino cuando la vista misma descubra en sí una función de tocar que le es propia, y no pertenece más que a ella, distinta de su función óptica. Se diría*

Lo que se llamará "hecho" es, ante todo, que muchas formas estén cogidas efectivamente en una sola y misma Figura, indisolublemente, presas en una especie de serpentina, cuanto más accidentales más necesarias, y que se montarán las unas sobre la cabeza o la espalda de las otras. Como la sagrada Familia: entonces las formas pueden ser figurativas, y los personajes mantener aún relaciones narrativas, todos esos lazos desaparecen en favor de una *matter of fact*, de una ligadura propiamente pictórica (o escultórica) que ya no cuenta una historia y no representa nada más que su propio movimiento, y hace coagular elementos de apariencia arbitraria en un solo chorro continuo. Ciertamente, aún hay representación orgánica, pero se asiste más profundamente a una revelación del cuerpo bajo el organismo, que hace crujir o inflar los organismos y sus elementos, les impone un espasmo, los pone en relación con fuerzas, sea con una fuerza interior que los agita, sea con fuerzas exteriores que los atraviesan, sea con la fuerza eterna de un tiempo que no cambia, sea con las fuerzas variables de un tiempo que se deshace: una carne animal, una larga espalda de hombre⁴⁸



Imagen 4. *Faena de Muleta*. Miquel Barceló. (2011) Imagen 5. *Cartel para la corrida en Algeciras*. Miquel Barceló (2018)

entonces que el pintor pinta con sus ojos, pero solamente en tanto que toca con los ojos. Deleuze, Gilles. Francis Bacon. *Lógica de la...* Pág.90

⁴⁸ *Ibíd.* Pág. 93

Así mismo, en estas obras, Barceló enfatiza el espacio. Este espacio es intensivo, uno en el que los materiales señalan fuerzas o le sirven de síntomas; un espacio invisible del peligro que sugiere un enfrentamiento, que hace ver lo inevitable, el destino o “la suerte”; se trata de un “espacio invisible del peligro” —como diría Didi Huberman —, que Barceló hace ver. Para el pintor, el torero siempre habla de la distancia, del espacio, de estos espacios invisibles como una geometría fantasma; lo más importante es lo que sucede en la arena; en ella se puede leer lo que sucedió en la corrida de toros, lo cual, para el artista, es una metáfora de sus pinturas, ya que ellas son las huellas de lo acaecido.⁴⁹

En “Paso Doble”, los dos seres son arrojados al mundo, dejando rastros a su paso, de sus mil perfiles, de sus devenires, de su faena, de sus luchas. Como en el ruedo de la fiesta brava, se puede leer lo que pasó en las huellas, en las marcas, en los rastros y trazos impresos en el barro. Al final, estos seres se encuentran con el destino ineludible, con lo inevitable: regresar a la tierra y retornar eternamente. Lo que retorna, sin embargo, no son las formas constituidas —que son solo síntomas de una relación y actualización de fuerzas —, sino la intensidad, que en sí misma es ya diferencial: sólo lo que difiere y lo que se afirma en ello, lo intensivo como diferencia —que no lo extenso- es lo que retorna: creación de lo nuevo, un eterno retorno de la diferencia.

⁴⁹ Para Barceló: *El torero siempre habla de la distancia, del espacio, pero estos son espacios invisibles, una especie de geometría fantasma, y esto es muy cercano a la pintura con esta idea de la perspectiva. Pero lo más importante es lo que sucede en la arena. En una corrida de toros, se puede leer lo que pasó en la arena, es una bella metáfora de la pintura porque mis pinturas son como las huellas de lo que ha sucedido allí, todo lo que sucede en la cabeza, de hecho. El objeto de imagen es un poco como la arena de la arena, una especie de detritus de lo que ocurrió allí.* Cit. En: Antonio Sáenz, Ignacio. *La Tauromaquia en la obra de Miquel Barceló*. Programa Oficial Doctorado en Arte de la UGR. Editorial de la Universidad de Granada. España, 2014. Pág. 137. Disponible en: <https://digibug.ugr.es/handle/10481/34140> Consultado el: 17/6/2021.

Así, en la escenificación de Barceló y Nadj hay que destruirlo todo al final, ya que, según el catalán, de no hacerlo, se convertiría en fetiche. En efecto, la materia, o los trazos y huellas dejadas en el barro resultan de un encuentro de fuerzas, de cuerpos — entendidos como relación de fuerzas —, de intensidades que se actualizaron en formaciones de arcilla, es decir, en lo extenso. Lo que importaría en la obra sería entonces el encuentro mismo, mientras que el vestigio conformaría un fetiche, una mercancía, un resto, un detritus, un ídolo de barro: *la obra es lo que pasó*; sólo la intensidad retorna, para continuar así la danza de creación-destrucción.

4. “PASO DOBLE” E ISAKI LACUESTA

Si la obra “es lo que pasó”, de acuerdo a Barceló, ¿qué es lo que pasó? La pared y el piso de barro de “Paso Doble” recuerdan a un libro abierto, un libro geológico, un cuaderno de barro escrito a dos manos, bailado a dúo. Precisamente, “Cuaderno de Barro” (2011) es el título de un documental dirigido por Isaki Lacuesta, en el que se testimonia la preparación y realización de “Paso Doble”. En el filme, realizado en la aldea de Gogoli, en Mali, África —lugar en donde Barceló tenía un estudio en el que trabajaba sus obras—, se prepara el performance que será presentado ante la gente del lugar. Una vez listo el barro, procedente del propio País Dogón, Barceló y Nadj construyen el muro y el piso y comienza la presentación; una metamorfosis de máscaras que recuerdan a antiguos dioses, anteriores a los de las tradiciones de occidente, tiene lugar frente a la mirada de los dogones, quienes aplauden riendo, y que no esperan al final para mostrar sus reacciones. “Cuaderno de Barro” fue filmado por Lacuesta al mismo tiempo que “Los Pasos Dobles” (2011). Este último filme de ficción trata acerca de la búsqueda de un tesoro inexistente: unas pinturas

ubicadas en un bunker sellado o refugio militar, que el artista francés François Augiéras (1925-1971) habría dejado enterradas en el desierto africano. Barceló va entonces en búsqueda del tesoro ayudado por un mapa, encontrando varias pistas en el camino, tales como amuletos, peces de piedra, en un entrecruzamiento de historias sin conclusión.

Comenta Lacuesta:

El día que fui a París a filmar a Miquel Barceló me enseñó los cuadros de Augieras, los mismos cuadros que aparecen al final de la película de “Los Pasos Dobles”, y me contó la historia del búnker. Entonces, claro, yo no pensé en absoluto en hacer una película, pero sí que a la vuelta de casa empecé a buscar los libros de Augieras y a leerlos, me encantaron, Entonces, cuando dos años después llega Luisa Matienzo y me propone hacer una película con Miquel Barceló en África, recordé la historia de Augieras y se me ocurre mezclarlo todo [...] A veces los estilos distintos se funden o a veces funcionan bien por contraste, justamente se refuerzan por diferencia.

En el caso del material documental del Cuaderno de Barro y de la ficción de “Los Pasos Dobles” vimos que se iban a diluir, mezclados. Si alguien ve “Los Pasos Dobles” y sólo conoce el trabajo de Barceló, le encajará muy bien, le parecerá una película muy Barceló. Si alguien sólo conoce los libros de Augieras, le parecerá una película exclusivamente sobre Augieras; y alguien que conozca un poco mis películas previas le parecerá una película muy mía. Y en cambio es un territorio al que no hubiéramos llegado ninguno si no fuera por esta especie de simbiosis⁵⁰.

⁵⁰APCblogdecine. *Entrevista Isaki Lacuesta Los pasos dobles*. 2012. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=rh_AprXI7kU Consultado el: 23/6/2021.



Imagen 6. *El cuaderno de barro*. elpais.com 2021

Lacuesta trabaja el filme sin tener una idea fija, sino que se transforma sobre la marcha, tanto como procede Barceló, para quien un agujero de termita puede ser el motivo que le lleve a pintar una fruta o un pescado, mientras que elabora sus paisajes con los pigmentos que él mismo fabrica rascando las paredes del lugar; de esta misma manera, el guion de la película se convierte en un diálogo con lo que aparece. En algún momento, Amassagou, un amigo de Barceló, comenta al inicio del documental acerca de un relato que ha escuchado —y que da como real— acerca de seres mitad peces, mitad mujer que eran comido por los hombres; en otro momento, el director comenta que los dogones preguntaban por Jesús, y Barceló les contaba su historia; otro día, el pintor les narraba el relato de Frankenstein, y después los pobladores mezclan todo contando que Jesús tomaba un fusil, que era

asesinado, resucitando posteriormente como Cristo-Frankenstein; lo anterior provocó la pregunta de Lacuesta acerca de cómo podrían narrar los dogones la historia de Augieras. Eso sirvió de inspiración para la premisa de que, en el filme, Augieras pudiera ser negro, que incluso podría ser la misma persona que Barceló, que se mezclara el relato con la mitología dogón, siguiendo la misma escritura de Augieras, quien va de metamorfosis en metamorfosis, describiéndose así como mezcla de bandido, poeta, pintor, escritor, santo, metafísico, que termina viviendo en una cueva, alejado de la sociedad: *el protagonista se puede convertir súbitamente en una mosca, entonces hay que seguir la historia de la mosca*⁵¹, comenta el director; es como “Las Mil y una Noches”, en donde no hay que esperar que la historia acabe, sino recorrer cada momento. Así, en el filme, el suspenso se da no por el guion, sino por el no saber cuál será el siguiente plano, la siguiente secuencia.

En el País Dogón, hacer máscaras en público es un tabú, ya que sólo se elaboran en lugares secretos por iniciados, pero las que se crean en “Paso Doble” no son las mismas que las de los dogones, así que Barceló se encontraba cerca de la transgresión. Aun así, en el momento en que el performance se presentó ante ellos, los espectadores se reían, pero tal vez se sentían identificados con aquellas máscaras, con las transformaciones, con los gestos; la manera de barruntar la pared de barro con las manos, en la obra, por ejemplo, coincide con la forma en que los dogones recubren sus casas con la arcilla, como refiere Lacuesta⁵².

⁵¹ Ídem.

⁵² Ídem.



Imágenes 7 y 8. *La arquitectura antropomórfica de los dogón de Mali*. anthropotopia.blogspot.com 2019 (izq. y der.)



Imagen 9. *Cuando el pueblo Dogón primero emigró a Bandiagara acantilado vivían en casas y adorado sake*.

Ray Waddington / Alamy Foto de stock. 2017

De esta manera, el libro abierto —o cuaderno de barro— que forman la pared y el piso de barro de “Paso Doble”, es escrito, bailado a dos, pero cada uno ya son varios, y en total son muchos, como decían Félix Guattari y Gilles Deleuze al escribir juntos⁵³, o como el filme “Los Pasos Dobles”, en el que hay una simbiosis, como afirma el director, entre Lacuesta, Barceló, Augieras y los dogones, mismos que son multitud, ya se mezclan en ellos, y entre ellos, mitologías diversas, corrientes cinematográficas, tradiciones pictóricas

⁵³ Cfr. Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. *Mil Mesetas. Capitalismo y ...* Pág. 9.

y literarias, influencias culturales, lenguas, paisajes, gestos, tiempos; una multiplicidad, tal como un libro, en el que, siguiendo a Deleuze y Guattari, hay líneas de articulación o de segmentaridad, estratos, territorialidades, líneas de fuga, movimientos de desterritorialización y de desestratificación⁵⁴:

Un libro no tiene objeto ni sujeto, está hecho de materias diversamente formadas, de fechas y de velocidades muy diferentes. Cuando se atribuye el libro a un sujeto, se está descuidando ese trabajo de las materias, y la exterioridad de sus relaciones. Se está fabricando un buen Dios para movimientos geológicos. [...] Nunca hay que preguntar qué quiere decir un libro, significado o significante, en un libro no hay nada que comprender, tan sólo hay que preguntarse con qué funciona, en conexión con qué hace pasar o no intensidades, en qué multiplicidades introduce y metamorfosea la suya.⁵⁵

“Paso Doble”, siguiendo estas ideas, es como un libro en el que operan múltiples relaciones, temporalidades y fechas que se superponen volviéndose indiscernibles; esta relación entre distintos tiempos se traduce en una geología expresiva como detritus, sedimentaciones, trazos y accidentes que evocan máscaras, vasijas, cuevas prehistóricas, estalactitas, ciudades, ruedos, montañas, animales; un libro abierto que conecta, que hace pasar intensidades metamorfoseándose, creándose y destruyéndose. El autor es múltiple, no es Barceló y Nadj, Lacuesta, Augieras o los dogones, y lo son todos; siguiendo a Maurice Blanchot, el libro siempre puede estar firmado, pero permanece indiferente a quien lo firma; la obra, o la Fiesta como desastre, exige la resignación, una renuncia a sí.⁵⁶

⁵⁴ Cfr. *Íbid.* Pág. 9

⁵⁵ *Ídem.* Pág. 10

⁵⁶ Cfr. Blanchot, Maurice. *La ausencia del libro. Nietzsche y la escritura fragmentaria*. Ediciones Caldeón. Buenos Aires, 1973. Pág. 33

“Paso Doble” es un libro esculpido por el tiempo y la materia, modelado por la danza y la pintura, por las cosmogonías y la literatura, por los muertos y los vivos, por las fuerzas que componen a los cuerpos, por los devenires; es una danza de la materia, de las potencias, de la memoria; se mira con un ojo háptico, que toca; se escucha con el cuerpo, que resuena como el eco en las estalactitas de las cuevas; se levanta entonces una catedral “geológica”, como la “Sagrada Familia” de Gaudí, que, más allá del aspecto narrativo, representa su propio movimiento, poniendo a los cuerpos en relación con las fuerzas, siendo entonces deformados, modelados, retorcidos; un libro de barro que revela un ruedo, como en las pinturas de tauromaquia de Barceló, en las que los trazos que quedan en la arena hacen ver el enfrentamiento, el estallido diferencial de fuerzas que allí tuvo lugar: acontecimiento que, sin embargo, insiste en el rastro efectuado. Así, para Eric Méchoulan:

Debido a que un acontecimiento nunca se reduce a su factura de hecho, también ofrece una comprensión de lo que está sucediendo, una mirada a lo que está sucediendo. Un acontecimiento no se recibe pasivamente como una impronta; es un rastro que lleva consigo su legibilidad, incluso en las fuerzas y resistencias que provoca, incluso en los restos que constituye. [...]. Estos restos son una política de las fuerzas⁵⁷.

El acontecimiento no es un hecho o un hecho histórico. Siguiendo a Deleuze, el acontecimiento tiene una estructura doble: la de su rastro efectuado, existente, y la de lo que permanece involucrado en esta realización; su modo es lo problemático, ya que las soluciones no eliminan los problemas, sino que encuentran en ellos las condiciones subsistentes sin los cuales no tendrían sentido. Siguiendo a Deleuze, el estallido, el

⁵⁷ Cit. en: Dumais, Fabien. Op. Cit. Pág. 22

esplendor del acontecimiento es el sentido. El acontecimiento, así, no es lo que sucede, el accidente, sino que está en lo que sucede⁵⁸.

En sí mismo, el acontecimiento es el instante móvil desdoblándose en pasado-futuro que esquivo el presente cronológico: virtualidad, entretiempos. Esta estructura temporal de la parte virtual del acontecimiento produce sentido, ya que es la condición para la bifurcación del presente y la incondicionada del presente, lo que produce a su vez novedad en él, como afirma el investigador canadiense Fabien Dumais ⁵⁹. No se puede decir entonces que el acontecimiento tenga un sentido único, sino que es diferencial, donador de sentidos múltiples; insiste y persiste como pregunta, como problema, y es distinto de sus actualizaciones o respuestas, que son múltiples.

Desde el enfoque intermedial propuesto por Dumais, se debería "probar" los materiales de los medios, a fin de identificar los síntomas de las prácticas militantes, no realizadas por los propios investigadores, sino realizadas durante la creación de trabajos de medios, que así los hace dignos de lo que está sucediendo en sí mismos, es decir, quienes logran capturar en su material un acontecimiento que no puede reducirse a un significado preestablecido ⁶⁰. La intermediación, desde este punto de vista, adquiere el estatus de un concepto ontológico, porque *quiere ser la expresión de lo que sucede cuando un acontecimiento trastorna el estado de cosas*⁶¹. El gesto intermedial resulta así en una actitud que lleva a seguir nuevas trayectorias que una inmersión en un devenir permitiría experimentar, y también en una estrategia que, alejándose del razonamiento representacionista clásico, estudia ya no las

⁵⁸ Cfr. Deleuze, Gilles. *Lógica del ...* Pág. 109

⁵⁹ Dumais, Fabien. Op. Cit.

⁶⁰ Cfr. Ídem.

⁶¹ Dumais, Fabien. Op. Cit. Pág. 29

relaciones de poder entre formas sino relaciones de poder entre fuerzas, en otras palabras, un estudio no totalmente sobre la res extensa o las formas constituidas y sus relaciones, sino enfáticamente sobre la res intensa o campo de intensidades diferenciales.

En “Paso Doble”, siguiendo estas ideas, el material, que en este caso son tanto el barro como el cuerpo de los intérpretes, así como la pintura que se rocía sobre los artistas y la arcilla, se modelan, se transforman, interactúan, se relacionan, resultando en superficies de inscripción de sucesos en las que el acontecimiento se encarna, pero sin agotarse, ya que la obra no tiene un sentido único; así, la materia o soporte se activa sirviendo de medio, de correa de transmisión de intensidades, favoreciendo otras formas de percibir, de sentir. A primera vista se podría distinguir el barro de la pintura, los cuerpos de los artistas del sonido, pero en “Paso Doble” estas fronteras se tornan borrosas, su interacción modifica las convenciones perceptuales. Así mismo, los procesos de creación y destrucción que operan durante la escenificación no impiden que las preguntas insistan, persistan, aún sin la existencia de obra física resultante, ya que, si bien lo extenso no vuelve, la intensidad retorna, bajo otras formas; se trata entonces de una obra en la que el pasado persiste involucrado en el presente, pero que, sin embargo, es indiferente en sí mismo. En la escenificación, el estallido de fuerzas deja detritus matéricos, formaciones geológicas, rastros y huellas como en la arena de la plaza de toros, detona constelaciones de sentido, problemáticas siempre renovadas, en una danza eterna de creación y destrucción; en “Paso Doble”, líneas conectan con otras (líneas de fuga, abstractas o de desterritorialización) cambiando de naturaleza al hacerlo: un “teatro de la multiplicidad”. Siguiendo a Deleuze:

Teatro de las multiplicidades, que se opone a todos los aspectos al teatro de la representación, que no deja ya subsistir la identidad de la cosa representada, ni del autor, ni de

un espectador, ni del personaje sobre la escena, ni tampoco ninguna representación que pueda ser objeto de un reconocimiento final o de una recapitulación del saber a través de las peripecias de una pieza; sino tan sólo un teatro de problemas y de preguntas siempre abiertas, que arrastran al espectador, a la escena y a los personajes en el movimiento real de un aprendizaje de todo el inconsciente, cuyos últimos elementos son una vez más los problemas mismos.⁶²

CONCLUSIONES

Miquel Barceló y Josef Nadj abren, con “Paso Doble”, una zona de experimentación en donde se conectan múltiples líneas; se trata de una obra que se ensancha más mientras más se recorre, aumentando con ello las combinaciones, las conexiones, las resonancias. El camino hasta aquí recorrido nos ha conectado con la danza, con la pintura, con el modelado, con el sonido, con los dogones, con la tauromaquia, con el cine, con las cuevas, con las catedrales; se trata también de un territorio de exploración que lleva a un artista plástico y a un bailarín a trabajar en zonas no habituales para ellos mismos. Sus ritmos crean imágenes, sus cuerpos afectan y son afectados por el barro, se producen devenires, paisajes geológicos, máscaras que se metamorfosean; la obra evoca a las pinturas rupestres, a antiguos mitos, a un baile de pasodoble sobre la arcilla que deja marcas, huellas, trazos, restos, mismos que desaparecerán al ser regresado el barro a la tierra. Este pasodoble, como diría Barceló, emborracha todo, caotiza; el azar, el accidente entran en operación, y, aun así, los artistas logran componer sobre el caos sin perderlo.

⁶² Deleuze, Gilles. *Diferencia y ...* Pág. 291

El barro es, sin duda, uno de los materiales predilectos de Barceló para crear. Su composición física, es decir, mezcla de agua y tierra, y su reacción al agua o al fuego recuerdan a la interacción de los elementos primordiales de la que hablaban los antiguos filósofos griegos; lo anterior dota al barro de una gran fuerza simbólica, a lo cual contribuyen también los antiguos mitos como los descritos en el “Popol Vuh” o en la Biblia acerca del origen del hombre en relación con este material; en la arcilla quedan inscritos los acontecimientos, se pueden leer en ella las marcas de las operaciones de territorialización y desterritorialización, la danza de los cuerpos, la escenificación de fuerzas ahí acontecidas, resultando en una obra en la que el material expresa un acontecimiento que no se puede reducir a un significado preestablecido. Todo lo anterior nos habla de una obra que es capaz de crear una constelación de sentidos, que produce nuevas preguntas, que produce devenires, que no se cierra, sino que permite que los acontecimientos se expandan. En este sentido, el enfoque intermedial propuesto por Fabien Dumais resulta de gran utilidad para el abordaje de la obra. Para el autor:

El gesto intermedial es, desde este punto de vista, una actitud y una estrategia que apuntan a seguir nuevas trayectorias que una inmersión en un devenir permitiría experimentar. [...] El enfoque intermedial debe ser contra-efectuante .⁶³

Tomar en cuenta los conceptos de acontecimiento y sentido para el abordaje de “Paso Doble”, estimamos, permite una conexión con el gesto intermedial que propone de Dumais, tanto como la introducción del concepto cuerpo intensivo bailarín. La operación de cuerpos intensivos —entendiendo aquí a la intensidad, siguiendo a Deleuze, como la potencia de la diferencia, lo desigual en sí, o la forma de la diferencia como razón de lo sensible, y que

⁶³ Dumais, Fabien. Op. Cit.

por ello no es individual ni subjetiva — capaces de reconfigurarse, de devenir, de aumentar su potencia —es decir, su capacidad de afectar y ser afectados —, al establecer nuevas formas de relación gracias a procesos creativos, a ejercicios de experimentación, abren procesos de des-subjetivación expresando la apertura al acontecimiento. El acontecimiento afecta al cuerpo, se encarna en él, más en el cuerpo intensivo bailarín se contraefectúa⁶⁴ y produce nuevas variaciones mientras deviene. Esta contraefectuación operada en el cuerpo intensivo bailarín permite contactar sensiblemente con otras singularidades al doblar la efectucción, libera el acontecimiento de su encarnación en los cuerpos, pero conservándolos como sensación-pregunta.

En “Paso Doble”, desde este punto de vista, operan contraefectuaciones, devenires-barro, devenires-pintura, devenires-animal, devenires múltiples, una proliferación de las modalidades del ser. Aun así, siempre las creaciones y procesos artísticos son susceptibles de estratificarse, de formar estructuras rígidas, de reterritorializarse en la técnica; nada está

⁶⁴ Siguiendo a Deleuze, lo dado no es el todo, sino que hay un único mundo intensivo: así, lo virtual no es lo posible, sino que posee plena realidad: se trata de los acontecimientos puros, lo esencial de la immanencia: el puro devenir, multiplicidad sin organización, inorgánico, a-subjetivo, pre-individual e inactual, el todo, realidad absoluta. Lo actual será el hacerse, la encarnación de un contenido virtual, una solución local, lo característico de la presencia en un tiempo presente, realizándose por divergencia. Así, la actualización de lo virtual es la singularidad, y lo actual es la individualidad constituida (aunque todo objeto tendría una mitad virtual y otra actual en coexistencia). Si los acontecimientos se actualizan en un estado de cosas, la contraefectuación será entonces un conectar con lo impersonal mediante una disolución de la identidad; la contraefectuación (o reforma de la individuación) es intensiva; sólo aquello que tiene la potencia de entrar en relaciones diferenciales se reforma; se trata de la creación de una línea de fuga capaz de remover los estados de cosas, surgiendo nuevas relaciones de fuerzas enriquecidas en un devenir; esto implica un diferir, favoreciendo encuentros imprevisibles -ya que no se trata de un retorno a “lo natural”, sino de la creación de algo diferente; pero se trata de una creación sin sujeto: se crea con lo que sucede, se libera el acontecimiento: *Doblar la efectucción con una contra-efectuación, la identificación con una distancia, como el actor verdadero o el bailarín, es dar a la verdad del acontecimiento la suerte única de no confundirse con su inevitable efectucción, a la grieta la suerte de sobrevolar su campo de superficie incorporal sin detenerse en el crujido de cada cuerpo, y a nosotros el ir más lejos de lo que creíamos poder. Tanto como el acontecimiento puro se aprisiona cada vez para siempre en su efectucción, la contra-efectuación lo libera, siempre para otras veces.* Deleuze, Gilles. *Lógica del...* Pág. 117

asegurado, nada es definitivo, pero es el tiro de dados el que abre nuevas posibilidades, un experimentar, permitiendo conexiones no esperadas.

Finalmente, apuntaremos aquí que el marco conceptual elegido para abordar la obra de Barceló y Nadj no se agota con ella, sino que, estimamos, puede ampliarse y ser operatorio para el estudio de otras obras y prácticas dancísticas y performáticas, tomando en cuenta sus respectivas singularidades. Mencionaremos brevemente algunos casos de estudio, a manera de ejemplos, abordados desde la perspectiva propuesta. La bailarina y coreógrafa Mary Wigman, con respecto a la creación de su solo “Hexentanz” o “La danza de la bruja” (1914), hablaba de un cuerpo sin forma, de una bruja, mujer y animal al mismo tiempo.⁶⁵ En alianza con algún demonio, la bailarina deviene animal y mujer; el ser definido, las formas constituidas se desdibujan bajo el influjo de los afectos, de las intensidades. Cuando Wigman habla del animal, no se refiere a uno edípico, doméstico, familiar, es decir, no se trata de su perro o de su gato casero, sino de animales demoníacos, de afectos, de una potencia de manada, de un devenir animal, de un contagio entre términos heterogéneos, de bodas contra-natura, de agenciamientos: una *anomalía*⁶⁶

⁶⁵ Escribe Wigman: *Cuando una noche entré a mi habitación, completamente enloquecida, me miré por casualidad en el espejo. Reflejaba una imagen de posesa, salvaje y lasciva, repugnante y fascinante. Desmelenada, los ojos hundidos en las órbitas, el camisón al revés, el cuerpo sin forma: he aquí la bruja, esta criatura de la tierra con los instintos al desnudo, desenfrenados por su insaciable apetito de vida, mujer y animal al mismo tiempo.* Wigman, Mary. *El Lenguaje de la Danza*. Ediciones del Aguazul. España, 2002. Pág. 43

⁶⁶ Siguiendo a Deleuze y Guattari, el anomal, no siendo ni individuo ni especie, las clasificaciones humanas le son extrañas; sólo contiene afectos, y no implica ni sentimientos familiares o subjetivos, ni caracteres específicos o significativos: es un fenómeno de borde o una multiplicidad que se define por las líneas y dimensiones que implica intensivamente: *Los brujos siempre han ocupado la posición anomal, en la frontera de los campos o de los bosques. Habitan las lindes. Están en el borde del pueblo, o entre dos pueblos. Lo importante es su afinidad con la alianza, con el pacto, que les da un estatuto opuesto al de la filiación. Con el anomal, la relación es de alianza. El brujo está en una relación de alianza con el demonio como potencia del anomal.* Deleuze, Gilles. Guattari, Félix. *Mil mesetas...* Pág. 251

Otro caso al que nos referiremos brevemente es el de Vaslav Nijinsky. En 1936 se publica su “Diario”, y en éste, comentando acerca de las corridas de toros, escribe lo siguiente:

Yo soy el toro, un toro herido. Yo soy Dios en el toro. Soy Apis. Soy un egipcio. Soy un indio. Soy un piel roja. Soy un negro. Soy un chino. Soy un japonés. Soy de fuera, un extranjero. Soy un ave marina. Soy un pájaro de tierra adentro⁶⁷.

Nijinsky es multiplicidad: un aristócrata y un pobre, Dios, hombre, un toro, Buda, un terremoto, el infinito; Nijinsky no se posee totalmente: baila bajo el poder de otro o de otros. En su coreografía “El delirio del fauno”, los pasos tradicionales del ballet son violentados. El fauno, semi-dios de los bosques, profético, lascivo, provocador de pesadillas, aficionado al vino y a la música, mitad ciervo mitad humano, se enamora de una ninfa; entra en un trance de sentimientos, un trance de Dios, de amor, y ante el horror de un sector del público, como si se tratara de una pesadilla inducida por el fauno en la que su idea de belleza es mancillada, el semi-dios se masturba extasiado. Ya el bailarín afirma en su “Diario” que él es el sentir, que no tiene inteligencia, pero sí espíritu, llamando espíritu a aquello que genera el sentimiento⁶⁸; tal vez podríamos decir, si queremos seguir a Hegel, que su locura es *sentimiento como espíritu sin conciencia de sí*⁶⁹. Su cuerpo danzante se vuelve impropio, su identidad se deshace, su yo se disuelve: delirio como sensibilidad

⁶⁷ Nijinsky, Vaslav. *Diario*. Parsifal Ediciones. España, 1993. Pág. 13

⁶⁸ *Ibíd.* Pág. 64

⁶⁹ Cfr. Hegel, Friedrich. *Enciclopedia de las Ciencias Filosóficas en compendio*. Alianza Editorial. España, 2005. Pág. 458

animista — como plantea Jean Claude Polack hablando de la esquizofrenia⁷⁰ — o un *shabbat* tanto del animal como del hombre⁷¹.

En el contexto contemporáneo, podríamos mencionar a Merce Cunningham. Para el coreógrafo y bailarín, el movimiento en sus obras no es causado por una narración, tampoco es el efecto de estados emocionales de un sujeto, ni una secuencia de movimientos como causa-efecto; no hay una función dramática de la composición. Cunningham, al usar computadoras para el diseño de algunas de sus coreografías – o “composiciones electrónicas” –, intentaría eliminar la matriz subjetiva; esto implica una resistencia a la tendencia hacia la homogeneización vía las transformaciones tecnológicas. Así, mediante la ayuda o la asistencia de las mismas, se crean nuevos Universos plásticos de referencia, se refuerza la heterogeneidad.⁷² El bailarín y también pintor trabajó varios años con John Cage. En sus colaboraciones no parten de una idea específica, sino planteando la coexistencia de la música y la danza, es decir, estando juntas en el mismo espacio y tiempo.

⁷⁰ Vid. Melitopoulos, Angela. Lazzarato, Maurizio. *Assemblages: Félix Guattari and Machinic Animism*. Disponible en: <https://www.e-flux.com/journal/36/61259/assemblages-flix-guattari-and-machinic-animism/> Consultado el 7/5/2020

⁷¹ En relación con lo que Agamben llama “máquina antropológica”, - que en su expresión antigua humaniza al animal, mientras que en la moderna, al contrario, aísla lo no-humano en el humano, creando ambas un espacio de excepción en donde se decide constantemente la articulación entre lo humano y lo animal- propone lo siguiente: *Volver inoperante la máquina que gobierna nuestra concepción del hombre significará, por lo tanto, ya no buscar nuevas articulaciones -más eficaces o más auténticas-, sino exhibir el vacío central, el hiato que separa -en el hombre- el hombre y el animal, arriesgarse en este vacío: suspensión de la suspensión, shabbat tanto del animal como del hombre.* Agamben, Giorgio. *Lo abierto. El hombre y el animal*. Ariana Hidalgo Editora. Buenos Aires, 2006. Pág. 167

⁷² Efectivamente, Guattari ve en las transformaciones tecnológicas no solo una tendencia homogeneizante, sino también una tendencia heterogénica: *Las transformaciones tecnológicas nos obligan a tomar en cuenta, a la vez, una tendencia a la homogeneización universalizante y reduccionista de la subjetividad y una tendencia heterogénica, es decir, al reforzamiento de la heterogeneidad y de la singularización de sus componentes. El “diseño asistido por computadora” conduce, valga el caso, a la producción de imágenes que se abren a Universos plásticos insospechados – pienso, por ejemplo, en el trabajo de Matta con la paleta gráfica – o a la solución de problemas propiamente inimaginable pocos años atrás. Pero aquí hay que cuidarse de cualquier ilusión progresista o de cualquier visión sistemáticamente pesimista.* Guattari, Félix. Caosmosis. Ediciones Manantial SRL. Argentina, 1996. Pág. 15

El movimiento de los bailarines no sería aquí causado entonces por la música, sino que se produce más bien un entre ambas, y no una relación de subordinación. ¿Qué es lo que sucede en este entre? una afirmación del azar, de la diferencia, que suscita necesidad. ¿Qué es la música para Cage? proceso en lugar de estructura, devenir, una escucha del mundo en vez de una escucha del yo: *De nobis ipsis silemus*⁷³. Un gesto, como en su obra 4:33, es lo que posibilita el abrirse al todo sacrificando al ego⁷⁴.

A reserva de profundizar sobre estos ejemplos, diversos protocolos de experimentación, estrategias creativas, procesos experimentales de subjetivación son puestos en marcha, creando líneas de fuga, nuevos territorios existenciales, planos de composición que intentan ordenar el caos, intentando expresar el acontecimiento. Desde esta perspectiva, se abordó aquí la obra de Barceló y Nadj intentando pensar junto con ellos, con su obra, con los autores aquí propuestos, planteando un marco conceptual que permite, según estimamos, no clausurar el sentido, sino abrir caminos de exploración, siguiendo las líneas que surgen en la travesía haciendo conexiones, encontrando resonancias, siguiendo las huellas, los trazos, las marcas en el barro. Así, más que encontrar un significado determinado de “Paso Doble”, el recorrido nos sugirió líneas que aquí no se agotan, sino que, seguramente, nos podrían llevar a otros territorios mientras más nos adentremos en la obra. La exploración y

⁷³ Para Eugenio Trías, la frase, que se traduce como “Callemos sobre nosotros mismos” (referida por Kant en su “Crítica de la Razón Pura”, tomada de una cita que de Veruliano hace Francis Bacon), conlleva una actitud sacrificial hacia el ego: *De nobis ipsis silemus, pues se trata de que en virtud de esa ofrenda del ego, facilitada por el budismo zen, que sustituye en Cage (según su propia confesión) al psicoanálisis, puede comparecer la infinita variedad de las cosas, cada cual portadora de su propia virtualidad sonora.* Trías, Eugenio. *El Canto de las Sirenas. Argumentos musicales.* Círculo de lectores, S.A. (Sociedad unipersonal) Galaxia Gutenberg. Barcelona, 2007. Pág. 694

⁷⁴ Ya afirma John Cage: *Si tú oyes los sonidos pensando que son el centro del universo entonces tienes mi actitud general hacia la música. No creo que la música sea algo para expresarme yo mismo, sino algo para expresar los sonidos. Yo no hablo a través de la música.* Carretón Cano, Vicente. *Entrevista con John Cage: murmullos que anhelan el silencio.* Atlántica, revista de las artes No. 4. Centro Atlántico de Arte Moderno. Las Palmas de Gran Canaria, 1999. Pág. 18

la experimentación siguen abiertas, otros puntos de vista se pueden adoptar, otros posibles se pueden abrir, ya que la lectura propuesta no pretende, por supuesto, ser la “verdadera” ni la única. Las ideas, intuiciones y conceptos aquí articulados pretenden ser un camino más, otro posible, que ayude a seguir pensando, experimentando, explorando la danza, el arte escénico, las intensidades, las líneas de vida junto con los autores, pensadores, creadores, y demás participantes, creando cuerpos comunes más potentes, otras constelaciones de sentido que se integren a la eterna danza del cosmos.

BIBLIOGRAFÍA

Agamben, Giorgio. *Lo abierto. El hombre y el animal*. Ariana Hidalgo Editora. Buenos Aires, 2006

Antonio Sáenz, Ignacio. *La Tauromaquia en la obra de Miquel Barceló*. Programa Oficial Doctorado en Arte de la UGR. Editorial de la Universidad de Granada. España, 2014. Disponible en: <https://digibug.ugr.es/handle/10481/34140> Consultado el: 17/6/2021.

Bachelard, Gaston. *La tierra y los ensueños de la voluntad*. Fondo de Cultura Económica. México, 1991.

Barceló, Miquel. *La arcilla, la obra escultórica: pintura*. Pamplona: Universidad Pública de Navarra, 2013. Disponible en: https://www.museopicassomalaga.org/sites/default/files/texto_miquel_barcelo._la_arcilla_la_obra_escultorica_esp.pdf Consultado el 24/7/2021.

Bardet, Marie. *Pensar con mover. Un encuentro entre danza y filosofía*. Editorial Cactus. Buenos Aires, 2021.

Bataille, Georges. *Lascaux o el nacimiento del arte*. Alción Editora. Argentina, 2003.

Blanchot, Maurice. *El Espacio Literario*. Editora Nacional. Madrid. España, 2002.

_____ *La ausencia del libro. Nietzsche y la escritura fragmentaria*. Ediciones Caldeón. Buenos Aires, 1973.

Calzada Fernández, César. *Aproximaciones a la relación de Miró con el arte prehistórico*. Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.) Vol. XIII. México, 2001.

Disponible en: <https://revistas.uam.es/anuario/article/download/2479/2593/4636>
Consultado el 8/8/2021.

Carretón Cano, Vicente. *Entrevista con John Cage: murmullos que anhelan el silencio*. Atlántica, revista de las artes No. 4. Centro Atlántico de Arte Moderno. Las Palmas de Gran Canaria, 1999.

Cifuentes, María José. *Acercamientos y propuestas metodológicas para el estudio histórico y teórico de la danza*. AISTHESIS N° 43 (2008): 85-98 • ISSN 0568-3939©Instituto de Estética - Pontificia Universidad Católica de Chile. Disponible en: <https://www.redalyc.org/pdf/1632/163219835006.pdf> Consultado el 4/8/2020

Deleuze, Gilles. *Diferencia y Repetición*. Amorrortu Editores. Buenos Aires, 2002.

_____ *Francis Bacon. Lógica de la Sensación*. Arena Libros. España, 2013.

_____ *Lógica del sentido*. Editorial Paidós, edición electrónica de www.philosophia.cl / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. Barcelona 2005.

Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. *Mil Mesetas*. Capitalismo y esquizofrenia. Pre-Textos. España, 2004.

_____ *¿Qué es la filosofía?* Editorial Anagrama, S.A. Barcelona, España. 2011.

Dumais, Fabien. *Une Dynamique Tensive en Intermédialités. Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*. Disponible en: <https://www.erudit.org/en/journals/im/2017-n30-31-im03868/1049944ar/> Consultado el 2/5/2020. Consultado el 2/7/2021.

Durán, Lourdes. Josef Nadj. *Barceló y yo evocamos la caverna imposible*. Diario de Mallorca. España, 2007. Disponible en:

<https://www.diariodemallorca.es/actual/2007/02/22/josef-nadj-barcelo-evocamos-caverna-4390971.html> Consultado el 7/6/2021.

El 'Paso Doble' de Barceló, una de las estrellas en Venecia. Diario La Vanguardia. Sección Cultura. España, 2009. Disponible en: <https://www.lavanguardia.com/cultura/20090508/53699675487/el-paso-doble-de-barcelo-una-de-las-estrellas-en-venecia.html> Consultado el: 7/7/2021.

Entrevista. Barceló: "El arte no avanza, ni hacia delante ni hacia atrás". El Periódico. Ocio y Cultura. España, 2016. Disponible en: <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20160319/miquel-barcelo-exposicion-paris-picasso-4990564> Consultado el 14/6/2021.

Entrevista Isaki Lacuesta Los pasos dobles. APCblogdecine. 2012. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=rh_AprXI7kU Consultado el: 23/6/2021.

Filiberti, Iréne. *Entrevista cruzada con Josef Nadj y Miquel Barceló en: Paso Doble. Josef Nadj i Miquel Barceló.* DDT, Documentos de Danza y Teatro 09. Barcelona, 2006. Disponible en: <https://www.teatrelliure.com/webantiga/1213/documents/ddt/ddt13/DDT13.06.PasoDoble.pdf> Consultado el 15/4/21

Guattari, Félix. *Caosmosis.* Ediciones Manantial SRL. Argentina, 1996.

Hegel, Friedrich. *Enciclopedia de las Ciencias Filosóficas en compendio.* Alianza Editorial. España, 2005.

Hernández, Samuel. *La danza y lo virtual,* en *Universitarios Potosinos.* Año. 12, No. 194. México, 2015.

Huberman, Didi. *El Bailaor de Soledades*. Pre-Textos. España 2008.

Intxausti, Aurora; Ruiz Mantilla, Jesús. *El Prado pinta un pasodoble*. Diario El País. Sección Cultura. España, 2007. Disponible en: https://elpais.com/diario/2007/12/05/cultura/1196809201_850215.html Consultado el: 21/8/2021.

Llamas Pacheco, Rosario; Talamantes Piquer, María Carmen. *De lo material y de lo esencial en la obra de Miquel Barceló. Su concepto de conservación*. Conservación de Arte Contemporáneo. 15ª. Jornada. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 2014. Disponible en: https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/publicaciones/textos-en-descarga/conservacion_de_arte_contemporaneo_15.pdf Consultado el: 25/1/2021

Melitopoulos, Angela. Lazzarato, Maurizio. *Assemblages: Félix Guattari and Machinic Animism*. Disponible en: <https://www.e-flux.com/journal/36/61259/assemblages-flix-guattari-and-machinic-animism/> Consultado el 7/5/2020

Nancy, Jean-Luc. *Corpus*. Arena Libros S.L. Madrid, 2003.

_____ *La imagen como danza*. 17, Instituto de Estudios Críticos. México, 2015. Disponible en: <https://diecisiete.org/expediente/la-imagen-como-danza/> Consultado el: 9/7/2021. Conferencia en video Imagen-danza. Intervención de Jean-Luc Nancy (versión en francés) en el XVIII Coloquio: Las Tres eras de la imagen organizado en la Ciudad de México por 17, Instituto de Estudios Críticos y el Centro de la Imagen entre el 12 y el 17 de enero de 2015. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Ds5KmwM7snY> Consultado el: 10/7/2021.

Nietzsche, Friedrich. *El Nacimiento de la Tragedia o Grecia y el pesimismo*. Alianza Editorial. España, 2004.

Nijinsky, Vaslav. *Diario*. Parsifal Ediciones. España, 1993

Olvera Rabadán, Alejandra. *La teoría de la danza posmoderna. Una nueva mirada*, en: *La estética y el arte a debate (II)*. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla / Facultad de Filosofía y Letras de la BUAP. Cuerpo Académico y Maestría en Estética y Arte de la BUAP. Instituto de Filosofía de La Habana. Instituto Superior de Arte de Cuba. Colección La Fuente / Publicaciones en Estética y Arte de la BUAP. México, 2018.

Paso Doble Bruno Delbonnel Miquel Barcelo Josef Nadj.

<https://www.youtube.com/watch?v=PktXI7OZIR8&t=1390s> Consultado el 15/4/21

Platón. *Timeo*. ABADA Editores, S.L. Madrid, 2010.

Popol Vuh. Las antiguas historias del quiché. Fondo de Cultura Económica. México, 1993.

Sabalet Gil, Carmen. Capilla Barceló. *Una propuesta para mirar*. Tesis doctoral. Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED España). Facultad de Geografía e Historia. Departamento Historia del Arte. España, 2012. Disponible en: <http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/tesisuned:GeoHis-Csabalet/Documento.pdf> Consultado el: 25/1/2021

Seckler, Dorothy. *Oral history interview with Robert Rauschenberg, 1965 Dec. 21*. Archives of American Art, Smithsonian Institution, 750 9th St. NW, Washington, D.C. 2001. Disponible en: <https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-robert-rauschenberg-12870#transcript> Consultado el 17/1/2021.

Spinoza, Baruj. *Ética demostrada según el Orden Geométrico*. Editorial Trotta, S.A. Madrid, 2000.

Sueann, Chen. *Challenging Mud*. Sueannchen.com. 2020. Disponible en: <https://sueannchen.com/writing/challengingmudkazuoshiraga> Consultado el: 8/7/2021.
<https://www.wikiart.org/en/kazuo-shiraga/challenging-mud-1955>

Tambutti, Susana. *Itinerarios teóricos de la danza*. Itinerarios Teóricos de la Danza. Aisthesis, núm. 43. pp. 11-26. Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago, Chile. 2008.

Trenas, Mila. *Barceló muestra el proceso de creación con un espectáculo en el Casón del Buen Retiro*. El Mundo.es. Cultura y ocio. España, 2007. Disponible en: <https://www.elmundo.es/elmundo/2007/12/04/cultura/1196777999.html> Consultado el: 23/6/2021.

Trías, Eugenio. *El Canto de las Sirenas. Argumentos musicales*. Círculo de lectores, S.A. (Sociedad unipersonal) Galaxia Gutenberg. Barcelona, 2007.

Wigman, Mary. *El Lenguaje de la Danza*. Ediciones del Aguazul. España, 2002.

ANEXO

BIOGRAFÍAS DE LOS AUTORES

MIQUEL BARCELÓ. Mallorca, 1957. Estudia en la Escuela de Artes y Oficios de Palma de Mallorca; a los 16 años participa en su primera exposición colectiva, *Art Jovenívol*, y con 17 organiza su primera individual en la *Galería d'Art Picarol* (Cala d'Or, Mallorca). En 1987 viaja a París, estableciéndose ahí. Viaja a África, Senegal y Burkina-Fasso, retratando sus experiencias en los "Cuadernos de África", escritos en francés y catalán. En 1986 pinta la cúpula del vestíbulo del teatro *Mercat de las Flors* en Barcelona. y en 1995 es seleccionado para participar en la Bienal de Venecia; en el año 2003 se le otorga el Premio Príncipe de Asturias de las Artes. El año siguiente, decora la Capilla de *Sant Pere* o del Santísimo en la Catedral de Palma de Mallorca, finalizada en 2007.

El 10 de junio de 2008 Barceló termina la Cúpula de la Sala XX o Sala de los Derechos Humanos y de la Alianza de Civilizaciones en la sede de la ONU en Ginebra; se trata de una cúpula de 1400 metros cuadrados de la que cuelgan treinta y cinco toneladas de pintura en forma de estalactitas de colores, hecha con pigmentos traídos de todo el mundo.

El artista ha realizado también libros ilustrados como *El libro del Océano*, un poema de Enric Juncosa, hasta los textos de sus propios catálogos y cuadernos; libros de fotografías como *La catedral bajo el mar*; un libro para ciegos, *Las tiendas desmontadas o el mundo desconocido de las percepciones*, con un texto en braille, así como los tres volúmenes de *La Divina Comedia* de Dante Alighieri.

Barceló ha realizado también escenografías para óperas, diseño de vestuario y títeres, como en *El retablo de Maese Pedro*, presentada en el *Théâtre National de l'Opéra-Comique* de París. Así mismo, diseñó los decorados para *El rapto* en el Serrallo, representada en el *Festival d'Aix-en-Provence* en 2003.

JOSEF NADJ. Josef Nadj es un bailarín, coreógrafo, mimo, artista visual y fotógrafo francés de origen yugoslavo nacido en 1957 en Kanjiža (en húngaro Magyarkanizsa, en Vojvodina, Serbia) en una familia de habla magiar. Estudia historia del arte y la música en la Universidad de Budapest, así como artes marciales, expresión corporal y teatro. En 1980 llega a París para tomar lecciones de mimo con Marcel Marceau y Étienne Decroux. Se introdujo en la danza contemporánea con François Verret, Catherine Diverrière y Mark Tompkins, participando en algunas de sus obras.

En 1986 crea su compañía, el *Théâtre Jel* y, al año siguiente, presenta su primera obra de teatro, *Canard Pékinois en el Théâtre de la Bastille*. Se incorporó también al Comité de Honor del Festival Mimos, formado por Marcel Marceau, Jean-Louis Barrault, Jacques Lecoq, Ferruccio Soleri, Bob Wilson, y Kazuo Ohno. De 1995 a 2016 dirigió el *Centre chorégraphique national d'Orléans*, y en 2017, creó su empresa Atelier 3 + 1 con sede en París.

Entre los reconocimientos que se le han otorgado se encuentran: 2002: Gran Premio de la danza de la Unión de la Crítica por *Petit Psaume du matin* y *Les Philosophes* (2002), Premio Europa a las Nuevas Realidades Teatrales (2006), y Caballero de las artes y las letras (2002).

Algunas de sus coreografías son: “Pato de Pekín” (1987), *Woyzeck o el contorno del vértigo* (1994), *Comentarios de Habacuc* (1996), *El viento en la bolsa* (1998), *Los filósofos* (2001), *Diario de un extraño* (2002), *Paso Doble* en colaboración con Miquel Barceló (2006), *Sho-Bo-Gen-Zo* en colaboración musical con Joëlle Léandre, Akosh Szelevényi, Cécile Loyer (2008), *Mnémosyne*, proyecto fotográfico y performativo (2018).

