



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

ARTE, AUTORÍA, AUTORIDAD

TESIS QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
DOCTOR EN ARTES Y DISEÑO

PRESENTA
MTRO. JOHN LUNDBERG

TUTOR PRINCIPAL:
DR. JOSÉ EUGENIO GARBUNO AVIÑA (FAD)

COMITÉ TUTORIAL:

DR. RICARDO PAVEL FERRER BLANCAS (FAD)
DR. EDUARDO ACOSTA ARREOLA (FAD)
DR. AURELIANO SÁNCHEZ TEJEDA (FAD)
DRA. BERTHA ALICIA ARIZPE PITA (FAD)

CIUDAD DE MÉXICO, AGOSTO 2022.



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.

Dedicado a Burt Reynolds.

ÍNDICE

Invocación preliminar	4
Introducción	5
Proyecto de Investigación	6
Problemas	7
Meta	9
Antecedentes	9
Metodología	10
Conclusiones	11
1. Antecedentes y contexto	12
El arte como un campo abierto	12
El posmodernismo como antecedente	14
Teoría y práctica en el arte	21
2. Muertos	23
Historia del arte	23
Causa de muerte	30
Después de la muerte	33
Las reglas del juego	40
El impacto de lo simbólico	44
Nada personal	48
3. Demonios	52
Vanguardias perdidas	55
Los poseídos	59
4. Abismos	68
Caída elíptica	68

El (no) origen	74
Pericia	78
Cuatro discursos	82
Gestos	88
Ficción	90
Oráculos	95
5. Laberintos	100
Rompecabezas	101
Evocar	107
Grietas	112
¿Qué quieres?	118
Pliegues postapocalípticos	121
Conclusiones (silencio)	128
Referencias	132
Apéndice	143

INVOCACIÓN PRELIMINAR

Saludos, mis amigos. A todos nos interesa el futuro, porque allí es donde tú y yo pasaremos el resto de nuestras vidas. Y recuerda, mi amigo; eventos futuros como estos te afectarán a ti en el futuro. (Wood, 1959)

El tiempo no va de aquí para allá, o desde entonces hasta ahora. Todo está sucediendo todo el tiempo. Siempre lo ha hecho. Siempre lo hará. Los hombres ignorantes lo han dividido en compartimientos, en un patético intento de cumplir con unos plazos de entrega comercial imaginarios. El tiempo es un gran trozo de material. (Zappa, 2010, p. 19-20)

Quando algo empieza todo es posible.

Una vez que te das cuenta de la problemática de empezar ya has empezado. Sus contornos son solamente visibles desde dentro. No puedes preguntarte acerca de empezar hasta haber empezado, ya que preguntarte acerca de empezar es haber empezado.

Es válido dudar si realmente alguna vez estuviste afuera, o si siempre ya habías empezado, o si no hay más que empezar.

Todos los viejos puntos de referencia se han ido (o están extrañamente dislocados). Una vez que entramos al juego no hay más "tiempos muertos", y lo que es peor, llegamos a descubrir que siempre ya jugábamos y nos la jugaban. (Lambert, 2012, p. 140)

Hace unos años di un paseo en bicicleta...

INTRODUCCIÓN

Escribir una introducción es precipitarse de manera póstuma. Si la tesis se concibe como la documentación de una investigación, la introducción es una documentación de esa documentación. Se escribe al último, cuando ya se sabe el resultado obtenido y se presenta como la promesa de un futuro que de hecho ya pasó. Todo riesgo se disipa y de antemano se le asegura al lector el valor y el sentido de lo que va a leer. Esto es importante y problemático cuando se trata de un proyecto que incluye producción de obra. Propongo como dos ideas iniciales que una obra de arte sin riesgo carece de sentido (es decir, deja de ser arte), y que las obras de arte tienen una relación problemática con la documentación. La obra puede incluso entenderse en sí como una documentación de un trabajo. En tal caso, si la tesis se escribe sobre la obra, una introducción se volvería la documentación de una documentación de una documentación. Cualquier posibilidad de una ubicación estable empieza a difuminarse aquí. Y si no se escribe sobre la obra sino sobre el trabajo mismo: ¿Cómo sería la documentación del trabajo del arte, sino es la obra? Esto permite avanzar ahora, aun si simplifica demasiado la situación. Esta introducción, una necesidad institucional, se tiene que doblar de varias maneras para no invalidar lo que pretende introducir.

Proyecto de investigación

Los primeros pasos están siempre ya trazados en la arena del desierto cuando llegas (pronto una playa; calentamiento global, la costa sube). La repetición es el inicio, el inicio es la repetición. Es un desandar como la posibilidad del sentido, pero no aquí o ahora. No se podría representar o ubicar en un espacio ya preparado e inscrito en un sistema. En vez de eso habría que pensar en la producción como andar en una jungla salvaje y llena de maravillas; tanto flora como fauna, cazadores y presas. ¿Se puede concebir a un texto vivo igual como lo está la jungla? Abierta por cualquier lado y sin fronteras exactas forma una totalidad móvil que nunca puedes contener ni comprender por completo; una inteligencia sistémica. A ciertos niveles hay luchas, incluso lo que llamamos ganar y perder, pero solamente a corto plazo y de manera subjetiva. La perspectiva a largo plazo, abstrayéndose de lo que a corto plazo parece violencia, es de una creatividad constante, de abundancia, belleza y fecundidad. La sangre es fertilizante, tierrita debajo de tus uñas.

Estar vivo es no llegar. Llegar es el final que es dejar de vivir. ¿Cómo vives el texto? Esta es la pregunta de la vida en las texturas, es la vida del parásito, la vida histozoica¹. La vida es la textura, el espacio (la mugre, tierrita) entre significantes, que es partir y continuar, es seguir viviendo, sobrevivir – lo que haces encarando un Apocalipsis lento de calentamiento global y una guerra mundial perpetua (una situación conocida como capitalismo, neoliberalismo, el antropoceno y muchos otros términos). Este proyecto de investigación es un modelo (un cuento y mapa) histozoico.

¹ Histoico = que vive en los tejidos.

La finalidad de la investigación en una facultad de artes tendría que ser apoyar a la creación, una meta amplia e incluyente. El presente proyecto es la construcción de herramienta para dicha actividad, concebido a partir de tres ejes: el psicoanálisis, el ocultismo occidental moderno, y el antecedente histórico inmediato del posmodernismo. Se mostrará cómo se entrelazan en función de la actividad creadora, y proporcionan posibilidades teórico-prácticas para la investigación en arte en el contexto académico. La clave es que no se trata de investigación *sobre* el arte, que se lleva a cabo de muchas maneras en muchas otras instituciones académicas, sino de investigación *en* el arte, algo que únicamente le compete a una facultad de artes. El arte es un campo muy amplio y contradictorio y no permite una metodología general aplicable a cada investigación. Esto es una propuesta específica que inicia, como tiene que ser, a partir de una práctica particular.

Problemas

La manera de hablar *sobre* el arte invade también como se habla en artes. La historia (historiografía) y crítica del arte como campos académicos (y prácticas profesionales) tienden a imponer tanto métodos como terminología en la universidad. Esto llega a ser contraproducente para la creación. Aunado a esto está el hecho que durante el siglo XX el lenguaje ha sido un tema crítico para muchas prácticas artísticas (ejemplificado mejor por el arte conceptual). La relación entre lenguaje y arte, y en especial el lenguaje académico de poder y conocimiento, es muy complicada. El arte ha puesto en duda muchas ideas acerca de

comunicación, representación, etc., lo cual cualquier investigación en (y sobre) el arte tendría que tomar en cuenta.

La obra de arte se entiende como terminada cuando se expone, eso es “el producto” de la actividad del arte. Es lo que el público ve y lo que investigan los historiadores, antropólogos, críticos de arte, etc. Es decir, es lo que el artista hace y de lo cual otros hablan. El arquitecto o ingeniero construye un puente, pero para cruzarlo no necesitas saber nada sobre el proceso. Cruzas. Eso es todo. Ellos, como constructores, pueden hablarse, pero lo que dicen no será de interés para nadie más; o sea, no ayuda al cruzar el puente. En el arte el proceso es más complejo, no hay una separación tan clara entre proceso y producto. ¿Entonces de qué, con quién, y cómo habla el artista en función de su trabajo? En parte estos temas se trabajarán usando las ideas del Texto y de la muerte del autor de Roland Barthes, para contestar las provocaciones de Donald Preziosi acerca de la historia del arte como colonialismo.

Como “autor” te enfrentas inevitablemente a la autoridad que tu posición implica, vinculada en el contexto académico con la construcción de conocimiento. El poder produce el conocimiento y el sujeto, o sea la ubicación del conocimiento, de manera simultánea. Pero no como una imposición desde arriba, desde algún centro, sino como el resultado de una serie de prácticas conectadas. El arte muestra grietas en este sistema, y la garantía de un sentido coherente es una de las cosas que se cuestionan cuando el arte incide en el lenguaje. Usando un lenguaje convencional académico (retomado de la historia del arte y áreas aledaños) no se puede ofrecer más que una repetición de las mismas estructuras de los discursos del poder y todo lo que conllevan. Pero

tampoco se puede crear un lenguaje por completo desanclado de estos discursos. Una “meta” para una investigación en el arte se podría entonces entender como una anamorfosis.

Meta

Hay que seguir construyendo una manera de hablar en el arte en el contexto académico que sea propositiva para fomentar la creación (no sin antecedentes y recursos existentes), tomando en serio la complejidad de la “comunicación” como un problema (no una herramienta, método, solución, meta, etc.). Esta forma de hablar sería el dispositivo de investigación que este proyecto propone presentar, y que usará para poder construirlo. El método es la meta es el método. Cada paso es el primer paso. Es escribir una tesis sobre cómo escribir una tesis cómo escribir una tesis. Es una tesis como una máquina.

Antecedentes

Esta máquina se construirá a partir del posmodernismo que (probablemente) ha terminado. Si ha acabado, lo que era es ahora nuestro antecedente, desde donde partir. No es entonces algo que se puede explicar o contextualizar en sí, porque es desde donde se explicaría. Se entiende como englobando formas de filosofía, psicoanálisis, arte, literatura, pero a la vez dificulta separar estas actividades, que muchas veces terminan atomizadas en algo indiferenciado llamado “texto” o “discurso”. Es un antecedente inusual al problematizar justo conceptos como antecedentes. Esto cambia radicalmente las ideas acerca de la

originalidad, la autenticidad y la linealidad entre otras cosas, lo cual se tiene que tomar en serio a nivel estructural.

Metodología

Realizo cierto tipo de trabajo como artista, docente e investigador. Durante más de 20 años este trabajo se ha movido de una manera que parece transdisciplinar entre estas actividades, tomando lugar principalmente en el contexto académico. Por lo tanto, me he visto en la necesidad de construir una manera de hablar de este trabajo, de crear una “metodología”, que no es una metodología en un sentido que se pueda reconocer como tal, inscrita en los huecos de cierto lenguaje. No como una simple oposición (una sombra o espacio negativo) de una metodología convencional, sino como una especie de contrabando viviendo en sus texturas.

Se retomarán textos y obras en las cuales, como injertos más que como ejemplos, se moverá el presente trabajo. Son herramienta y material para una construcción. Con tal de poder señalar la complejidad de la situación actual se enfatizará la relación con el concepto del artificio en general, como habilidad, exceso, artefacto y disimulo. Se recurrirá a trabajos de, entre otros, John Cage, Jacques Derrida, Roland Barthes, Jacques Lacan, Aleister Crowley, Robert Anton Wilson, Clive Barker y Donald Preziosi. Una selección heterogénea es inevitable en un trabajo que no puede mantener los límites entre lo que supuestamente son áreas distintas (literatura, filosofía, historia, etc.). Si algunas partes resultan ridículas, puede ser que ayuda a no tomar nada de forma insuficientemente literal.

Conclusiones

El tipo de trabajo de arte que este proyecto trata no es de comunicación o expresión, no “crea” conocimiento y tampoco resuelve problemas. ¿Cómo se investiga para fomentar este tipo de trabajo? ¿Cómo se habla de un trabajo que desconfía de la comunicación, o que se resiste a comunicar, sin reducirlo a comunicación? No hay “un algo” que decir que preexiste el acto de decirlo. ¿Qué “significa” este silencio?

Si ubicamos el discurso del artista en el contexto académico debemos poder ofrecer posibilidades creativas. Esto, desde la primera palabra, se hace de una forma que ilustra la conclusión que inevitablemente siempre ya se tiene que haber obtenido previamente. Es un espectro que nos persigue detrás de cada palabra por venir. Cada pregunta que sigue está siempre ya poseída por su respuesta. Debemos dejarnos asustar. Aquí el espacio y el tiempo se encuentran como un nudo imposible de resolver de manera lineal. Novedad – la creación de algún conocimiento nuevo – es entonces un problema antes que una meta. Lo que se puede intentar ofrecer es una intensificación, ostensiva en parte de la relación entre la práctica y la teoría; un cambio en la disposición interna de un material que se podría argumentar sigue idéntico, como un líquido convirtiéndose en vapor. No estoy argumentando y justificando porqué debemos de entender el arte en el contexto académico de esta forma. Es desde donde parto para preguntar: ¿Ahora qué hacemos? Es *tomar en serio* nuestros antecedentes, y es tomarlos *como* antecedentes, para avanzar. Esto incluye aceptar la responsabilidad de hacer arte, de estar en el arte, sin buscar la aprobación de discursos externos.

1. ANTECEDENTES Y CONTEXTO

Tener un concepto disponible, tener garantías en cuanto a él, es presuponer una herencia cerrada y la garantía sellada, de alguna manera, por esa herencia.

(Derrida, 1996, p. 33)

La investigación teórico-práctica en el arte se desprende del trabajo como artista, y las reflexiones son para ver hacia el futuro y apoyar a nuevos proyectos. El arte es amplio y contradictorio, no hay manera de decir nada sin contradecir alguna otra práctica igual de válida. La finalidad última del área de artes en la universidad es la producción, y el fomento de la producción, de arte. Esta finalidad – amplia, abierta e incluyente – debe regir los proyectos de investigación y las demás actividades académicas. La investigación se justificaría por la producción, no al revés. Y la producción no se puede justificar desde *afuera* del área de artes visuales si es *para* el área de artes (aun si puede servir de terapia, educación, distracción, entretenimiento, decoración, para fomentar turismo, inversión económica, etc.), sino en función a una producción futura, algo desconocido que consecuentemente se ubica de una manera extraña entre adentro y afuera de un contexto de pericia, control o maestría. Hay que construir dispositivos para lidiar con la creación de arte en el contexto académico en función a la investigación. Si se hace una investigación científica o humanística, no se investiga en arte, y sería únicamente útil como apoyo técnico para nuestro trabajo. El antecedente inmediato, ya que (parece que) ha terminado, es lo que se ha llamado posmodernismo.

El arte como un campo abierto

A diferencia de otras carreras universitarias las artes visuales no tienen realmente un tronco común, una base que asegura que, aún si el

estudiante posteriormente se especializa, haya fundamentos para poder cruzar entre especialidades. Un científico, aun si se especializa mucho, comparte ciertas prácticas con los demás de su campo. Por tener acceso a una cantidad enorme de información de todo tipo se dificulta saber qué se puede presuponer como conocido aun dentro de un contexto de “expertos” del arte. Es cada vez más difícil ver un corpus de ideas o técnicas que se podría considerar básico, que *todos* compartiremos. James Elkins dice esto claramente:

Lo que quiero destacar aquí no es cómo estamos conectados con el pasado, sino con qué fuerza estamos desconectados. A efectos prácticos la instrucción del arte actual no implica un currículo fijo, una jerarquía de géneros, una secuencia de cursos, un cuerpo coherente de conocimientos, o una teoría o práctica unificada. En las grandes escuelas de arte, dos estudiantes estarán propensos a tener experiencias muy diferentes de su programa de primer año, que se supone que es el fundamento común para seguir trabajando. (Elkins, 2001, p. 38)

Se hace muy difícil saber qué tenemos que explicar, contextualizar o justificar en cuanto a nuestros cimientos; no lo que vamos a investigar sino desde donde pretendemos hacerlo. Este problema es más urgente cuando se usa la teoría para proveer cimientos para la producción. ¿Cómo, en estas circunstancias, cimientas los cimientos?

También dice Elkins: “El arte corriente es menos difícil, menos agresivo, más conciliador y acogedor, más inmediatamente comprensible, y menos preocupante que el arte excepcional, de importancia histórica.” (Elkins, 2001, p. 69) Si es que pretendes hacer algo con fuerza, algo significativo, por definición puede resultar difícil (sino imposible) que sus cualidades puedan apreciarse. El valor de un trabajo de arte es más difícil de ver al ser mayor, algo que es difícil de manejar como una práctica en el contexto académico. Pero no solamente hay una dificultad en cuanto al valor de un

arte desafiante o exigente (que exige más esfuerzo por parte del público), sino que hay varios tipos de arte que son problemáticos para el sistema académico independientemente de su calidad. Elkins desglosa nueve diferentes tipos, como por ejemplo: arte que requiere de técnicas tradicionales, trabajos repetitivos, estilos ingenuos, proyectos a largo plazo que requieren de información extensa de temas no relacionados con el arte, etc. Elkins (2001, p. 72-82) titula a este apartado: “¿Qué no puedes aprender en clases de arte?”, tomando la posición que hay cosas que son posibles en el arte pero no en el mundo académico. Trabajos que se enseñan en las clases de historia del arte como obras importantes serían imposibles de seguir como modelos (Duchamp se tardó veinte años en terminar su última obra, *Étant Donnés*, y el hecho que trabajó en secreto es parte de lo que se valora). Pero como no deberían ser las actuales restricciones *formales* académicas que deciden que va a ser el contenido del conocimiento que se produce (o nos veríamos condenados a estancarnos en todas las áreas, imposibilitaríamos avanzar en la ciencia tanto como en las humanidades y el arte), obviamente la estructura universitaria está abierta a toda forma de expresión artística.

Pero, más importante, lo que se dice aquí es que el arte supone una dificultad para el público, o sea, *el arte es un problema, no una solución*. Crear arte es crear problemas. ¿Cuál puede entonces ser la conclusión de una investigación que apoya a la producción?

El posmodernismo como antecedente

La apertura radical del arte hoy depende del Romanticismo, el Modernismo y las vanguardias. Hoy llegas a ellos atravesando el

posmodernismo, que es “[...] tanto una cuestión sistemática (filosófica o teórica) como institucional (pragmática o concreta).” (Nealon, 1993, p. 4) Si la historia del arte tiene un peso es por pensar que para acercarse a una obra de arte hace falta conocimiento de su contexto, *de sus antecedentes*. ¿Pero para qué hace falta? La pregunta presupone una meta, una finalidad. Si es que la situación ya no es de la posmodernidad, ésta se vuelve el antecedente inmediato – pero es un antecedente que disipa la posibilidad de la historia, al diseminar inicios, finalidades y significado. Y si no hay una finalidad la pregunta del antecedente carece de sentido. Es decir, *no hay un antecedente*. Si no hay un contexto sólo hay texto. Esto no es un problema para debatir, si no simplemente es de dónde partimos. Jacques Derrida escribió:

Este es mi punto de partida: ningún sentido puede determinarse fuera de contexto, pero ningún contexto permite saturación. A lo que me refiero aquí no es una riqueza de sustancia, fertilidad semántica, sino estructura: la estructura del remanente o de la repetición. (Derrida, 1979, p. 81)

El contexto es inevitable, pero insuficiente. No por la riqueza de nuestra imaginación, del arte o del sistema de significación, sino por una estructura que deja algo fuera, lo cual es también cierta (imposible) repetición y sobra.

El contexto es todo; no hay ninguna autenticidad más allá/después/alrededor/afuera de sus fabricaciones temporales concretas, sea que ese lugar esté dentro del museo o afuera, o en el umbral donde la gente entra y sale del escenario heterotópico de las salas de exposición constantemente desfilando del museo. (Preziosi y Farrago, 2012, p. 97)

El contexto es todo, pero es artificial, construido y arbitrario, y nunca se puede justificar por completo. El contexto es un artificio igual como lo es la obra. El propósito del museo (de la colección, del archivo) es fabricar este

contexto como natural, fabricar la autenticidad, para de este modo poder fabricar la obra. El fondo hace visible la figura, crea la figura como su contrapuesto. Hace 100 años los *readymades* evidenciaban esto, ofreciendo quizás no tanto una crítica como una nueva metodología (una herramienta o un camino) al desnudar el artificio. No nos abandona ciegos en el laberinto institucional, pero tampoco provoca creer que hay algo afuera. El arte no termina, se va mutando.

El fin del posmodernismo no se investiga en este proyecto, es desde donde se investiga. No es algo que se pueda simplemente definir o describir (representar) sino que implica “[...] enfrentar “el problema” de pensar después de la representación.” (Nealon, 1993, p. 89) Ofrecer una descripción sería ignorar el problema de la representación, sería en la misma descripción, *por* hacer una descripción, invalidarla: “[...] el cierre de la filosofía y el retiro concomitante de un suelo estable para el pensamiento crítico es precisamente lo que da lugar a la cuestión de lo posmoderno.” (Nealon, 1993, p. 74) El posmodernismo empieza por la pérdida de la posibilidad de la representación, y por haber terminado estas dificultades no desaparecen. Incluso se podría proponer que como antecedentes se intensifican. No hay simplemente un punto de partida que en si no se justifica: “[...] en tanto que casi cualquier noción de lo posmoderno se caracteriza por la ausencia de una “fundación racional” que lo ancla, cómo seguir sin ésta pureza anclándonos se vuelve crucial [...]” (Nealon, 1993, p. 4) Y esto cambia retroactivamente cualquier pasado (o idea de un pasado). De este modo seguimos poseídos o perseguidos por la problemática posmoderna.

Empezar no es lo mismo, y tampoco entonces terminar. Cualquier ubicación se tiene que construir sin poder apelar a algo ya hecho (aun con las referencias típicas a Nietzsche o las vanguardias, etc.). El posmodernismo suele caracterizarse como la desaparición de lo evidente o obvio que no se tenía que justificar o argumentar porque era *desde donde* se argumentaba (la razón, el sujeto, etc.). Esto se entiende también como el fin de los grandes relatos, o el fin de la totalización o de los meta-discursos:

[...] no hay ningún lugar arriba o debajo de la superficie del discurso – ningún “afuera”, ningún espacio interior puro más allá del alcance de los efectos de la red exterior – que podría explicar el discurso, que podría obligarlo a revelar una verdad secreta. (Nealon, 1993, p. 54)

En términos más cercanos al arte se puede ver la dificultad de establecer un marco para poder separar el fondo de la figura. Esta separación y su valor es parte de un debate más grande como explica Thomas McEvilley:

Lo bello depende de una identidad propia explícita, de la preeminencia de la figura sobre el fondo, y por lo tanto de las implicaciones de la solidez de la individualidad; lo sublime, sin embargo, se basa en la disolución de la figura en el fondo, de una afirmación de la primacía del fondo sobre la figura y de la naturaleza como un envolvente universal encima del ser individual. (McEvilley, 2005, p. 80)

El posmodernismo era un pensamiento de lo sublime deshaciendo al individuo, una destrucción, incluso un tipo de Apocalipsis. Un fin del mundo tal como se había concebido en/desde “el occidente”, lo cual es el fin del occidente como término privilegiado, como punto de vista, como la medida del mundo. Era “[...] el momento en que la cultura europea [...] ha sido *dislocada*, expulsada de su lugar, teniendo entonces que dejar de considerarse como cultura de referencia.” (Derrida, 1989, p. 388) Pero

entender el posmodernismo como una época es enmarcarlo para representarlo. En vez de regresar a eso,

¿Quizás lo que tenemos que hacer en una época posmoderna es pensar de manera diferente, pensar las condiciones que posibilitan el pensar y el actuar de una manera diferente, hacer preguntas distintas a “cómo criticamos esta posición o derrotamos esta oposición”? (Nealon, 1993, p. 92)

Aun si el posmodernismo ha terminado no desaparece el deber de repensar términos como crítica u oposición, y es el aspecto de “discurso crítico” dirigido a deshacer metanarrativas (totalizaciones) lo que más claramente ha terminado. Si estas ya no son dominantes, tiene poco sentido criticarlas. Hoy en día el mismo capitalismo opera en función a lo abierto, fluido y deconstruido:

El dinero, sin estar amarrado a cualquier referencia o patrón oro, ha llegado como la maquinaria conceptual transversal para constantemente modular “valor” a través del *socius* global, la apertura necesaria estructural de todos los sistemas ya no es tanto un conocimiento élite, ya es lo que podríamos aventurarnos a llamar “lo común”. (Nealon, 2012, p. 124)

Si el posmodernismo como un discurso crítico ha terminado, es porque ese posmodernismo ahora “es el caso”, una lógica normalizada. No desaparecieron los problemas del pasado (del poder y la representación etc.), pero hay otros problemas que posiblemente son más urgentes. En un texto sobre posmodernismo de 1982, Jean-François Lyotard señala un cambio de la pregunta “¿Qué es bello?” a “¿Qué es arte?” (Lyotard, 1984, p. 75) Ahora la segunda pregunta tampoco importa. No porque se haya contestado de forma satisfactoria, sino porque carece de sentido, está anticuada. Justificar que hoy cualquier cosa puede ser arte es innecesario, imposible o peor: aburrido. Aquí está “[...] una otredad que no es simplemente lo opuesto de la semejanza, una otredad que en vez de

dejarse contener dentro de la totalidad la rompe [...]”. (Nealon, 1993, p. 127) De este modo, si cualquier cosa puede ser arte, novedad y autenticidad también se complican.

No sería muy controversial proponer que en el área académica del arte no se ha enfrentado por completo o de manera definitiva al reto del posmodernismo, ni en función de la enseñanza ni la investigación. Esto no es una crítica, solamente una observación diagnóstica cuyo valor dependerá de la manera que uno ve lo posmoderno. El posmodernismo no era heterogéneo ni monolítico, entonces no se podría enfrentar por completo, al no ser algo completo. La imposibilidad de la totalización implícita en el concepto de lo no-monolítico a su vez no se podrá entender como total. La no-totalidad es parcial ¿Quizás es inevitable que aún haga falta enfrentar el posmodernismo y que a la vez ya ha terminado? En la educación del arte esto tendría que entenderse por lo menos:

1. a nivel concreto estructural curricular (no nada más “qué” se estudia, sino también “cómo” y en qué orden), lo cual involucra elementos como tradición y oficio entre otros, y
2. en función a la relación entre arte y conocimiento, autoría, mimesis y representación de manera más general.

Enfrentar el posmodernismo no sería solamente la inclusión de alguna lectura (de Baudrillard, Lyotard, Derrida, etc.), ni la aceptación de un ensayo o tesis sobre deconstrucción o biopoder. Sería repensar de manera fundamental lo que se presupone del trabajo llamado arte, lo cual conlleva en lo que sigue aspectos que pueden parecer contestatarios o críticos. Pero esto es entonces algo que el antecedente posmoderno complica para “[...] hacer preguntas distintas a “cómo criticamos esta posición o derrotamos esta oposición”? (Nealon, 1993, p. 92) Se trata de

una reorientación para reforzar ciertas líneas o posibilidades a costa de otras, un trabajo de infiltración y contrabando. Implica, por ejemplo, una actitud distinta hacia la relación entre el sistema académico y el mercado.

[...] tomas una posición “posmoderna” si [...] la comodificación desenfrenada sigue siendo, estrictamente, “un problema” para tu análisis (en otras palabras, si la comodificación funciona como una conclusión, o punto final de tu análisis [...]). Por el contrario, si la comodificación desenfrenada funciona como una premisa inicial más o menos neutral [...] tu posición es “pos-posmoderna” [...] (Nealon, 2012, p. 62-63)

No es que la transformación de todo en mercancía no deba criticarse, si no que no puede ser la conclusión. La idea de que “Cada deseo humano natural ha sido frustrado de una u otra manera, para que así algún cabrón pueda ganarse un dólar de tu sentido de culpa.” (Zappa y Occhiogrosso, 1989, p. 233) es correcta, pero es a penas desde donde partimos. Se ve, por ejemplo, en cómo se valora la especialización y el debate.

En una economía de interpretaciones que compiten, ninguna interpretación puede dar cuenta de otra más que en referencia a si misma, y entonces solamente como “errónea” o “incorrecta”, cómo quedando corta ante el horizonte de semejanza constituida por la interpretación privilegiada. (Nealon, 1993, p. 175)

Una idea de debate puede reducir todo a un dualismo de correcto / equivocado. La lógica del mercado es que no importa qué vendas, solamente que vendas. Para el conocimiento académico, no importa qué es lo correcto, solamente que algo lo es, y este proceso se extiende, para garantizar más producción y más ganancia. La novedad se vuelve una frontera infinita. Esto hay que pensarlo con mucho cuidado en el arte.

Que el posmodernismo significaba el fin de la historia, o de los grandes relatos, o del arte, señala más bien el fin de cierto tipo de mapa. No tiene

sentido simplemente añadir más partes, extender el mapa conforme avanzas en tus aventuras: “[...] añadir ‘a’ no tiene porque ‘sumarse’ pero puede perturbar la cuenta.” (Bhabha, 1990, p. 305) El fin de la historia terminó, y tras cada fin del arte hay más arte. Que algo termine no significa solamente un corte, un dejar-de-seguir. Es en ese sentido que hay que pensar el posmodernismo como un antecedente. No es que sea complicado señalar dónde termina el espacio posmoderno sino que la idea de “terminar” se ha vuelto insostenible, algo “nuevo” como un corte absoluto no es posible.

Teoría y práctica en el arte

Un proyecto teórico-práctico implica que la producción de arte es parte de la investigación. Aquí consta de dos obras: un performance, y una serie de fotografías manipuladas digitalmente. Ambas tienen que ver con el tema de la investigación teórica: la relación entre la historia del arte y el arte, y cómo la institución (la autoridad) produce y controla el conocimiento. Estos problemas a la vez teóricos y prácticos preceden lo que se podría querer decir, ya que tienen que ver con cómo hablar en el arte. Quiero hablar acerca de cómo se puede hablar, pero ¿Antes de hablar no hay que saber cómo hablar? Y entonces ¿No hay que resolver el problema antes de resolver el problema, para poder resolver el problema? Es un laberinto que incluye su propia salida o una serpiente mordiendo su cola. En la medida de que quieras realizar un proyecto de investigación en arte que tenga características académicas (consideraciones institucionales y formales, no de contenidos) *el problema a investigar es el problema a investigar*. No puede separarse lo teórico de lo práctico de manera limpia. En esta situación escribir es construir. No es documentar un trabajo ya

hecho, *escribir es investigar*. Adentrarse en el lenguaje, manipular y dejarse manipular por el lenguaje es investigar; algo que se tiene que explicar haciéndolo, para no caer en la ilusión de un metalenguaje. Forjar un camino a través del lenguaje en función de las teorías acerca del mismo es un trabajo de creación, y es arriesgado incluso más allá de cortes de papel. Nos precederán y perseguirán fantasmas (el blanco del papel), y la situación, el camino y la herramienta es el lenguaje. Con tal de llegar a algo, solo se verá una pequeña parte, es decir, es solamente *un* camino posible. Al caminar, en los muchos cruces (empalmes, intersecciones, *nudos*) que se enfrentan, solo se puede elegir una dirección a la vez. Este único camino se puede enfrentar de dos maneras positivas:

1. Ver lo que está en la página. Un retrato no es un cuerpo, es una tela manchada de pigmentos disueltos en aceite; la obra es la cola imaginaria del texto (sigues al texto.)
2. Ver lo que no está, lo que se podría pensar que “falta”, que no se dice, la teoría que no se toma en cuenta, la referencia que no se hace, el camino que no se toma; entonces la respuesta es complementar/completar “lo que falta” (sigues al espacio negativo).

En ambos casos, ¿la figura final no será similar? Te mueves con o contra el ritmo, pero es el mismo ritmo. Dicho de otro modo: Si escuchas música la respuesta más creativa y propositiva es bailar. Es una invitación: bailemos. El texto, como partitura, proveerá el ritmo, aunque no los pasos exactos.

2. MUERTOS

No huyas de las cosas desagradables para abrazar lo agradable. Pon tus manos en la tierra. Encara las dificultades y haz crecer una nueva felicidad. (Hanh, 1999, p. 42)

Pensando en el arte como artista, posiblemente lo primero que se te ocurre es tener las manos llenas de pintura, el placer físico del mismo material, de manchar a una superficie y a la vez a tu propio cuerpo. ¿Tal vez es un placer que conecta con recuerdos de los juegos de la infancia? De meter las manos en la tierra, cavar hoyos, sentir lo frío y húmedo, ver los raíces de pasto y plantas, ver insectos huir, sentir como se mete la tierra debajo de las uñas, imposible de sacar el resto del día. Tal vez hasta de querer meterse debajo de la tierra, cavar un hoyo lo suficientemente profundo como para desaparecer. Escondarse de la luz, del aire, fundirse con la tierra; ser parte de algo enorme, pesado y lento. Regresar a un tiempo geológico, o más aún, al principio del universo mismo y ser solamente, de nuevo, polvo cósmico. Te entierras, y encaras la inexistencia absoluta de la muerte. En la tradición esotérica occidental “El Iniciado no sigue un camino que lleva de la concepción o nacimiento a la muerte; el camino lleva *desde* el reino de los muertos.” (Gunther, 2009, p. 50) No estás vivo por haber nacido, requiere de más trabajo. La vida es la muerte, la historia, de la cual hay que despertar.

Historia del arte

Aun si contamos con el “antecedente” del posmodernismo, habría que ser más claro y preciso en cuanto al peso de la historiografía del arte como marco académico general. Para esto me basaré principalmente en el trabajo de repensar las consecuencias de la historia del arte que ha

llevado a cabo Donald Preziosi. En una serie de conferencias en 2001 hablaba del discurso de inauguración de Sir John Summerson al ser nombrado el primer *Ferens Professor of Fine Arts* de la Universidad de Hull, Inglaterra, en 1961. Summerson llamaba su discurso “¿Qué es un profesor de Bellas Artes?”, y entre otras cosas proponía ver a la disciplina académica de la historia del arte como un viaje de tren:

En el momento que una obra de arte alcanza una cierta singularidad, dijo, y estoy parafraseando aquí, se convierte en un fenómeno histórico que luego debe mirarse, clasificarse, y compararse con otros. Se ubica "detrás de un vidrio", como él lo ponía – el "vidrio de la historia", que se parece tanto a lo que se ve desde el coche de observación de un tren, cuyas ventanas, dijo, "se parecen tanto a las vitrinas de un museo; el museo de historia." [...] Comparó el escribir la historia del arte con viajar hacia el futuro en un tren, que deja atrás un paisaje de obras de arte dispuestas como instancias “de encanto o grotescas” del fenómeno del arte desplegándose de manera de historia. Las obras del arte tienen sentido al caer en un orden evolutivo de manera retrospectiva, una situación que presupone un modo particular de visión teleológica. El campo de la historia del arte se ve como una especie de tren, viajando en los carriles de acero rectos del desarrollo estilístico. El museo de Summerson era una poderosa máquina del tiempo en el que el "profesor de bellas artes" estaba en la posición de un conductor de la locomotora. Su implicación clara era que es este ferrocarril, esta profesión e institución formalizadas, que articula y da orden al paisaje a través del cual viaja – una observación, se podría decir, que era positivamente foucaultiana de carácter debajo de su engañoso estilo de sentido común. La otra metáfora que utilizó Summerson fue cinematográfica, y comparó el vidrio de la vitrina del museo con una pantalla del cine. (Preziosi, 2003, p. 18-19)

Preziosi llama la atención al vínculo entre la importancia de finalidades (lo teleológico) y lo programático, y sigue: “[...] las obras de arte [...] se hacen visibles como arte precisamente por un sistema taxonómico de ordenamiento cronológico.” (Preziosi, 2003, p. 19) La historia del arte es una máquina que crea al arte como una expresión cronológicamente evolutiva de la mentalidad o del espíritu de sus creadores, creando de ese modo la ilusión de una mentalidad o espíritu que sería independiente, exterior y anterior a su expresión. Derrida escribía: “El mismo concepto de

la historia ha vivido solamente a través de la posibilidad de sentido, a través de la presencia pasada, presente o prometida del sentido y de la verdad.” (Derrida, 1981, p. 184) Esa *presencia* de la verdad, y la verdad como una presencia, es el idealismo que Preziosi ve como el producto de la disciplina de la historia del arte; una continuación de una estructura religiosa en un mundo supuestamente secularizado.

En los Estados Unidos al mismo tiempo, iniciando los años 60s, Claes Oldenburg estaba creando “Ray Gun”, una proyecto pop/readymade, “[...] así como el oro había funcionado durante mucho tiempo como el estándar de circulación monetaria, el Ray Gun era un ‘equivalente general’, el signo vacío a través del cual se podían comparar e intercambiar todo tipo de cosas”. (Foster, Krauss, Bois, Buchloh y Joselit, 2016, p. 524). Eliminar el patrón oro como el ancla del dólar en 1971 transforma el dinero y la economía mundial en una obra colectiva de performance. El valor del dinero se vuelve eucarístico, un signo de sí mismo: el billete vale otro billete. El truco es hacerte creer que hay algo detrás del artificio, más que la creencia en el mismo artificio. Parte de ese mecanismo es forzar la distancia correcta, por ejemplo mediante el uso de escenografías y rituales. El secreto detrás de la ilusión del valor monetario es que no hay un secreto, y la economía es la actualización del cuadro de Parrasio. Para Preziosi, el discurso académico de la historia (historiografía) del arte tiene como finalidad mantener esta ilusión, ocultar la verdad de que no hay una verdad.

La distancia crítica y la perspectiva desde el tren que lo posibilita pertenecen a una posición de poder. Solo quien tiene poder puede alejarse de un campo para examinarlo de lejos. ¿Cuál es la idea de la

posibilidad de perspectivas? ¿Qué presupone esta idea? La existencia de una presencia hacia la cual podemos dirigirnos desde distintas perspectivas, pero en sí mismo independiente de ellas. Estas son “[...] las maneras de las cuales imaginamos entendimiento en nuestras modernidades de la post-ilustración: como la revelación de la verdad desde alguna perspectiva particular y privilegiada.” (Preziosi, 2014, p. 137) Es la idea de una separación, un dentro / fuera, creando a su vez la idea del sujeto como algo coherente e idéntico-a-sí-mismo: alguien que tiene una perspectiva. Pero, advierte Hayden White:

[...] debemos reconocer que lo que constituye los hechos en sí es el problema que el historiador, igual que el artista, ha tratado de resolver en la elección de la metáfora por la que ordena su mundo, pasado, presente y futuro. (White, 1978, p. 47)

La metáfora que usas crea los hechos que pretendes estudiar. El vidrio que Sir John Summerson se imagina, lo separa del arte para hacer que las obras ocupen sus lugares debidos como tantos presos en el panopticon. No se da cuenta de estar contando una historia, y que ésta construye una base metafórica para crear - no *encontrar* - el arte como su objeto de estudio. Y esto es entonces, a la vez, abrirse al artificio, al arte - lo cual se tiene que disimular.

Y, ¿Qué es el arte? La pregunta no se puede contestar, el arte no se puede definir. Aun así, veamos lo que propuso Sylvester Stallone (director, guionista, y actor principal) en su película *The Expendables*, de 2010. Cuando el agente corrupto de la CIA descubre que la hija de su colaborador, el General Garza, que participa en un movimiento para derrocar el gobierno de su padre, es también pintora, exclama furioso: “¡Así empieza!”. El arte como una iniciación. La consecuencia del arte en la

película es la caída de un gobierno corrupto y la liberación de toda una nación a partir de un pequeño regalo: un dibujo. Es decir, el dibujo no es una forma de pago, no viene envuelto en una estructura jerárquica ni económica, no es un mensaje, no comunica información ni se conecta con museos, galerías, subastas u otra parte de la estructura institucional del arte. Viene en una situación específica, pero es un gesto abierto que no obliga a nada. No está inscrito en un sistema, no está previamente planeado ni obedece a una racionalidad. Stallone sigue aquí la idea de Jacques Lacan, que el significado es retroactivo: “[...] en lugar del progreso lineal, inmanente, necesario de acuerdo con el cual el significado se despliega desde algún núcleo inicial, tenemos un proceso radicalmente contingente de producción retroactiva de significado.” (Zizek, 1989, p. 102) El dibujo funciona como el significante maestro, el primer significante, que está sin significado. El significado se fija en la relación entre los significantes, y es entonces lo que el futuro construye de manera retroactiva. Corresponde también con observaciones hechas en función a experimentos realizados en la física cuántica: “El pasado no tiene una existencia excepto en como se registra en el presente... El universo no “existe ahí fuera”, independiente de todos los actos de observación. En cambio, es de alguna extraña manera un universo participativo” (Wheeler, 1985, en Gleiser, 2014, p. 224-225). Una vez impuesto, el significado nos parece una verdad revelada de manera lineal, lo cual se entiende en el psicoanálisis como “estar en transferencia”. Como si el dibujo, el arte, siempre iba a causar esta liberación, cuando en realidad nunca era seguro. El futuro va fijando el pasado, y Stallone deja que la narrativa confirme esta interpretación del arte. Era el inicio, pero en un contexto de riesgo constante. Pero no propone que el arte en sí mismo resuelve problemas sociales, para eso se requieren acciones políticas concretas.

Una visión por su parte que podríamos quizás llamar más tradicionalmente Marxista.

La historia del arte como un viaje de tren implica una estación final, una meta hacia la cual el arte parecería desde siempre haber estado encaminado. Esta idea fundacional de la historia del arte como un progreso es, señala Preziosi, colonialismo.

Desde un punto de vista eurocéntrico, la historia del arte ha sido construida/interpretada como una ciencia empírica universal, descubriendo sistemáticamente, clasificando, analizando e interpretando las muestras de lo que de ese modo se naturaliza como un fenómeno humano universal. [...] Todas las muestras en este vasto archivo están sentadas como delegados o representantes - es decir, como representaciones - en un congreso de iguales imaginarias, como la miríada de manifestaciones que componen una historia universal del arte. [...] este museo virtual tiene una estructura narrativa, dirección y una punta. Todos sus espacios imaginarios conducen a la modernidad de un presente Europeo, que constituye el vértice o punto de observación, la vitrina en la que todo lo demás es visible. Europa, en definitiva, es el espacio del museo en el que los especímenes no europeos se vuelven especímenes, y donde la visibilidad (reordenada) se hace legible [...] (Preziosi, 2003, p. 117)

La historia del arte como un museo virtual es una estructura, un archivo, un punto de vista eurocéntrico. Es una máquina creando el mundo como una visión Europea, y el punto desde donde emana la vista se vuelve invisible, se entiende como la medida neutral. ¿Cuánto mide un metro? Así “[...] diferencias podrían reducirse a la dimensión única de acercamientos diferentes (pero en última instancia proporcionales) a la forma artística (los Inuit, los Griegos, los Gales, etc.). [Lo cual significa que] la hipótesis del arte como un fenómeno humano universal fue sin duda esencial para toda esta iniciativa de conmensurabilidad, inter-traducibilidad, y hegemonía (eurocentrista)” (Preziosi, 2003, p. 118). La hegemonía Eurocéntrica se basa aquí en la posibilidad de la traducción, en una supuesta transparencia del sujeto y del lenguaje, y la comunicación como el acto de

transportar significados. Es el pensamiento idealista que no es posible tras el posmodernismo, una herencia que sigue acechándonos como un muerto viviente.

Esta autonomía, del sujeto, del arte, del significado, es lo que Lacan y Stallone advertían es dejarse engañar por el proceso de significación. Es no ver que es el presente, y específicamente el *poder* presente, que impone el significado del pasado. Es lo que podríamos llamar, siguiendo a Lacan, suturar a la historia. Es ver una línea inevitable de progreso en vez de las constantes rupturas: “[...] el pasado de lo que vamos a haber sido para lo que estábamos en el proceso de volvernos [...]” (Preziosi, 2003, p. 135). No se aprecia entonces el riesgo absoluto en cada momento y cada decisión. Pero lo importante no es defender al pasado, sino mantener la apertura del futuro. Insistir en esto es marcar este lugar sin marcar, torcer el discurso de tal manera que el “punto de vista” se incluye en el panorama, para ver que no es neutral ni inevitable. Decir que el poder presente construye el pasado es ver el poder como creativo, no simplemente opresivo o destructivo. No como algo que se debe de oponer, sino de desviar, “[...] tratar de extender, ampliar o saturar ciertos efectos dentro de un campo determinado, [y] constreñir, limitar o minimizar otros efectos.” (Nealon, 2008, p. 95). Si no se trata de salir del poder, es porque no hay nada afuera, no hay “un afuera”. Si el significado es retroactivo fijando el pasado desde el presente, el arte como iniciación se puede entender como lo ilegible, “[...] no es lo opuesto de lo legible, sino la cresta que le da su ímpetu, su movimiento, lo echa a andar” (Derrida, 1979, p. 116). Así empieza. Lo enfrentas en el trabajo del arte. Aun si lo has hecho toda tu vida, cada vez es la primera, y se ubica entonces de manera extraña en función a la pericia. No lo niega, al

enfatar la práctica, pero lo va reposicionando fuera de su relación convencional con un pensamiento instrumentalizado y tecnocrático. Empezar es lo más rico y peligroso y placentero y atemorizante posible, porque una vez que empiezas, una vez que tomas ese primer paso (y cada paso es el primer paso) no sabes hasta dónde llegarás.

Causa de muerte

El arte es ficción, por lo tanto empezamos con ese dibujo ficticio. Es un dibujo que existe, alguien lo hizo, pero como parte de otra obra es un elemento ficticio. No se podría analizar más que como parte de la película. Su “valor” es contradictorio. Nos obliga, en un primer paso, a preguntarnos sobre la autoridad del concepto del autor y su relación con la construcción de sentido. En 1958 Brion Gysin inventó el método Cut-up. Esto es como lo explica:

Cortando una marialuisa para un dibujo en la habitación #25, rebanaba una pila de periódicos con mi navaja Stanley y pensé en lo que había dicho a Burroughs unos seis meses antes de la necesidad de convertir las técnicas de pintores directamente a la escritura. Recogí las palabras crudas y comencé a recomponer textos [...] (Gysin, 2001, p. 126)

Es la muerte del autor, su garganta cortada accidentalmente. Las novelas de William S. Burroughs son los ejemplos más conocidos de la técnica literaria del cut-up. Aunque obviamente los dadaístas son un antecedente, es importante que este “descubrimiento” de Gysin surge accidentalmente, y que nos ubica entre escritura y pintura. El azar arranca las palabras de su tranquila neutralidad como portadoras de sentido y las hunde en sus texturas plásticas. Aprendiendo de su trabajo como artista visual, Gysin trata el lenguaje simplemente como más material. Opera al nivel del

significante como algo corpóreo, sin preocuparse en el trabajo por algún significado. Gysin no tuvo la idea mientras pintaba sino en los preparativos, esas actividades alrededor del arte, indispensables pero que no se piensan como parte del arte en sí (preparar telas, limpiar pinceles, comprar pintura, fabricar bastidores, etc.). El límite entre la obra y su contexto, que existe para mantener el orden de la autoridad y jerarquía social, se vuelve el sitio para un trabajo crítico para muchos artistas. Este tajo pone fin al modernismo, y por eso pone fin a cierto tipo de fin, pone fin a nuestra idea de fines. La separación se incluye a sí misma, y muestra una forma de trabajar tras el fin del fin.

El elemento del azar es importante para separarnos de un espacio de causa-efecto. Burroughs dijo: “El método cut-up tiene el mismo principio de funcionamiento que las ideas de John Cage sobre el azar y la casualidad, y yo estaba al tanto de Cage cuando empecé a trabajar con Brion [...]” (Burroughs, 2001, p. 777). El “cut-up”, igual que otro uso del azar, cuestiona la autoridad del autor como *origen* de su obra, y para Burroughs era una forma de salir de la trampa del tiempo lineal. El interés de John Cage era espiritual, dejando que el arte se extendiera más allá de ser una expresión controlada por el ego, algo que Cage veía como un limitante. “Usar” el azar es obviamente una contradicción, no se trata de controlar el azar, sino de una forma de trabajo que deshace el dualismo de control / azar. Es un método que cuestiona el concepto de “un método” como un instrumento separado de un resultado. Empieza a destejer toda la red de dualismos de método/resultado, camino/meta, práctica/teoría, etc.

Exponer un texto a operaciones de “cut-up” es además una deliberada falta de respeto, en especial en función de la obra como propiedad. Es algo indebido, un abuso de orígenes, autoridad y orden, que se retoma aquí: “[...] el trabajo del comentario, desde el momento en que se sustrae a toda ideología de la totalidad, consiste precisamente en *maltratar* el texto [...]” (Barthes, 1980, p. 10-11). Trabajar dentro del arte lleva a abandonar la ideología de la totalidad, pero una vez fuera de la totalidad las coordenadas se vuelven fluidas e inseguras. Las palabras se vuelven sospechosas. No las puedes abandonar pero se abre una posibilidad creativa hasta dentro de los intersticios más pequeños ¿Quizás no cortas párrafos o frases, sino las palabras o las mismas letras? ¿Qué significa la mitad de una letra? Lo indebido no está en un contenido sino en la estructura como una violencia interior disciplinar. Los límites de las disciplinas se vuelven porosos y se extienden lazos desde el arte hacia el trabajo del psicoanálisis o el esoterismo por la implosión inevitable de cada uno, su coherencia minada desde dentro por la letra. Para Bruce Fink “[...] el proceso psicoanalítico [...] en su máxima expresión, implica enfrentar el hecho de que no hay [...] explicaciones finales o respuestas definitivas [...] siempre hay algo que permanece sin explicar y, de hecho, seguirá siendo inexplicable” (Fink, 2007, p. 89). Esto no por una falta de datos o herramientas, sino como algo inherente a la estructura.

Un término no puede funcionar como un término maestro y gobernar el sistema desde afuera porque el término está configurado y funciona dentro de un sistema siempre ya situado. No hay ningún término puro, positivo constituido (desde afuera de un sistema. (Nealon, 1993, p. 44)

¿Cómo trabajar cuando la totalidad es imposible, cuando los límites del campo no se ven? ¿Cómo medir o valorar un trabajo sin saber cuando empieza o termina? ¿Y cómo trabajar sin perder esta incertidumbre? Lo

ilegible es una herramienta, no una falta. Pero no de tal manera que como un nuevo continente más, recién encontrado, se podrá colonizar. Permanecerá ilegible. Si no, “Esta actividad constante dirigida hacia poder entender lo que escuchamos es tal que el escuchar desvanece tras la construcción de sentido; la percepción misma se suprime a favor de la interpretación” (Fink, 2007, p. 21). Vale la pena señalar que ante esta situación, cualquier llamada hacia lo multi- o transdisciplinar, se ve como la tibia extensión de la hegemonía eurocentrista que es.

Después de la muerte

[...] este conjunto sin límite que aquí llamamos texto.
Jacques Derrida (1995, p. 120)

En su ensayo *De la Obra al Texto*, Roland Barthes propone de manera introductoria que “la Obra” está cambiando a algo que llama “el Texto”. Pero no simplemente como una evolución histórica, una idea superando a otra. El mismo ensayo toma la forma de un Texto, lo cual imposibilita un acercamiento historiográfico convencional. El Texto, dice Barthes (1987, p. 75) “[...] es un campo metodológico [...]” pero “[...] *no se experimenta más que en un trabajo, en una producción*”. Es un lugar y un trabajo, es donde estás y lo que haces. Es, como el arte, radicalmente participativo. La Obra no se opone al Texto, una cosa no toma el lugar de la otra; “[...] el texto no es la descomposición de la obra, es la obra la que es la cola imaginaria del Texto” (Barthes, 1987, p. 75), imposibilita captarlo en función de una cronología lineal. La Obra es como la transferencia en el psicoanálisis, la ilusión de un punto de origen ocultando el trabajo y el artificio de cada significado, un Texto no es “una cosa” que se entiende. Proponer que el lugar no se separa del trabajo que lo constituye es deshacer la separación entre fondo y figura, y lo relaciona tanto con la

mecánica cuántica como con ideas budistas de interpenetración, de que no estás separado de tu entorno: “Las observaciones no solamente alteran lo que hay que medir, lo producen [...]” (Jordan, 1974, en Gleiser, 2014, p. 189). Se deshace la idea de un sujeto ubicado en, y separado de, su entorno.

Lo que Barthes llama Obra es como se tiende a acercarse al arte, como algo centrado, con límites, y que “[...] se cierra sobre un significado” (1987, p. 76). Consecuentemente requiere de una interpretación, y refuerza la separación entre interior y exterior.

Si una verdad acerca de un texto ha de ser revelada y preservada en la crítica, entonces debe haber un espacio interior protegido donde esta verdad puede descansar: la estructura de la obra, la biografía del autor y su relación con sus otras obras, la relación de la obra con sus circunstancias históricas, etc. (Nealon, 1993, p. 52)

Como el Texto es “[...] un sistema sin fin y sin centro [...]” la idea de una interpretación queda corta, y se requiere más bien “[...] de una explosión, de una diseminación” (Barthes, 1987, p. 77). El Texto es abierto, recorre, fluye, se mueve, no tiene fronteras ni respeta jerarquías. No respeta los límites entre Bellas Artes y kitsch, o entre filosofía y literatura, teoría y práctica. Ante el Texto no hay objetividad, ya que requeriría de una distancia crítica que ya no existe. Ante el Texto estás en el Texto, eres el Texto y “[...] nada existe fuera del texto [...]” (Barthes, 1980, p. 3). Al imposibilitar lo objetivo a la vez inevitablemente imposibilita lo subjetivo.

[...] no se puede apelar a un contexto (histórico o extra-textual) para controlar a las significaciones de una declaración o un texto; un espacio de privilegio interior no se puede mantener fuera del texto. [...] Contexto no puede controlar el texto – un lugar de interioridad no se puede mantener en un campo exterior – precisamente porque el contexto realmente no está en absoluto “fuera” del texto.

Todo lo contrario: texto y contexto se engendran o se hacen posibles en el mismo campo, bajo las mismas condiciones. (Nealon, 1993, p. 57)

El Texto no se lee, se escribe. No se relaciona con la investigación académica tradicional de manera dualista, como un discurso irracional o ensayístico. Habitaba siempre ya adentro como contrabando; paradójico, incómodo, abierto al mundo y a tu cuerpo. El Texto es algo con lo cual trabajas; tierrita debajo de tus uñas, una construcción más que una argumentación. No es una idea que propones y compruebas o justificas, no es algo que enmarcas con ejemplos y evidencia (ni como un ejemplo o evidencia). Es una forma de lidiar con el arte después de la mecánica cuántica, la bomba atómica, el posmodernismo y la globalización. Es un espacio anarquista, siguiendo su etimología de “sin origen” o “sin líder”. ¿No es esto simplemente la situación del arte hoy? No hay un líder (artista o crítico) que sea una autoridad por encima de los demás, y tampoco se puede hablar de un origen para lo que es el arte en un sentido que sea útil para un artista hoy. Esto es desde dónde partimos hoy.

El Texto no es un concepto nuevo, y el mismo Barthes, en 1971, se disculpa por seguir con algo tan viejo. No haré un análisis histórico ni una genealogía de la palabra aquí, sino que la usaré para la investigación en el arte en el contexto académico hoy. La descripción es solamente la que sea necesaria para el fin de ampliar las conexiones posibles, una de las cuales es con el psicoanálisis, que

[...] según Lacan, es un *método de lectura de textos*, sean esos textos orales – el discurso del analizando – o escritos. Y cada texto, si doctrinal o terapéutico, está plagado de tensiones y contradicciones que deben ser leídos, releídas, y ponderadas. No necesariamente *resueltas*, pero exploradas y trabajadas. (Fink, 2004, p. 42)

Lo doctrinal y terapéutico es equivalente a enfrentar nuestra situación como “[...] tanto una cuestión sistemática (filosófica o teórica) como institucional (pragmática o concreta)” (Nealon, 1993, p. 4, y el Texto es una especie de dispositivo para esto, que no lleva a una conclusión sino que a través de las tensiones inherentes permite un trabajo. De una manera similar

Para Derrida, texto general *no* es el texto, el libro, sino más bien un ámbito de mediación, una especie de mundo fenomenológico, la red o cadena “dada” que hace el discurso – en el sentido amplio de la palabra como un lugar donde las cosas están mediadas – posible, pero al mismo tiempo hace que sea imposible que este discurso llegue a cualquier destino ontológicamente determinable, cualquier telos meramente singular. (Nealon, 1993, p. 82)

Nada nunca exactamente termina, nada nunca exactamente empieza. Un origen puro o unívoco es imposible. Todo es exploración, y tus uñas siempre ya están sucias.

En el psicoanálisis el movimiento retroactivo del significado se relaciona con lo traumático, algo que se fija en el inconsciente y en la filosofía se relaciona con la raíz representacional del concepto de la verdad, la verdad como lo que “es” por poderse repetir - si puedes decir la verdad, lo tienes que poder repetir. La verdad es la repetición de un original que no existe como tal hasta después de su repetición. ¿Es esto el conocimiento en la época de la reproducibilidad mecánica? La obra de arte se puede repetir, pero no es nunca idéntica a sí cuando la repites. Es una repetición como un redoblamiento y un deslizarse, introduciendo un movimiento. En la película *Lost Highway* (1997) de David Lynch el “hombre misterioso” (Robert Blake, extrañamente parecido a Lacan), se introduce por primera vez diciendo que ya lo conocen. Utiliza un teléfono celular para mostrar que aparentemente se encuentra en dos lugares a la vez, justificándose a

sí mismo de manera circular. Parece ser una representación de un trauma (la historia gira alrededor de un asesinato violento). Antiguamente se podría haber entendido como el dios del trauma, hoy como la verdad como repetición como trauma. Esto lo vemos en su uso de una cámara de video para grabar, fijar, los eventos, para poderlos volver a ver y volver a ver y volver a ver. La repetición circular es la ironía del título “Carretera perdida”. La carretera que tiende a simbolizar escape o libertad (en especial en la cultura estadounidense) se vuelve un círculo donde huir te regresa a donde estabas. El trauma encierra al protagonista en una órbita circular, y la película empieza y termina en el mismo lugar y momento, dando vueltas alrededor del trauma. Estar abierto es ver que el camino que sigues no es el único, ver posibles desvíos, *cortar* el camino. Brion Gysin escribió (2001, p. 126): “Lo que sea que haces en tu cabeza lleva los patrones pregrabados de tu cabeza. Corta ese patrón, y todos los patrones si quieres algo nuevo.” La actividad del “Cut-up” era en parte una forma de lidiar con la automatización del comportamiento humano en función de la metáfora de las tecnologías de reproducción (grabadoras de sonido e imágenes). La respuesta, exhorta Gysin, es *hacer*, llevar a cabo un trabajo “No puedes cortar dentro de tu cabeza, ni yo pintar dentro de mi cabeza” (2001, p. 126). Debes confiar en lo material del proceso.

Hemos estado caminando demasiado tiempo en el sueño de otra persona. Hay una sensación persistente – nos recompensamos al insistir en esto - de haber viajado por una noche oscura del alma, un túnel sin luz. [...] Cualquier actividad, aun si es estúpida, supera a la contemplación. (Sinclair, 2003, p. 240)

En *The Expendables*, cuando el agente corrupto se retira tras haber dicho que el arte es “como empieza”, General Garza susurra en respuesta “O como termina”, proponiendo quizás su propio movimiento circular, expuesto más adelante cuando le dice a su hija que quisiera ser como

ella. El mismo ya se ha puesto a pintar así que probablemente pensamos que se refiere a querer ser artista, pero no lo especifica. No es posible saber con absoluta certeza que no se refiere a querer ser joven, revolucionario, mujer, o su propio creador; padre e hija en uno, encapsulando una totalidad de hombre/mujer creador/creado, buscando sentirse completo. Este ideal de la totalidad, de una conectividad sin rupturas, el círculo perfecto, es el ideal de un mundo petrificado. Un mundo donde cada paso te lleva sin la menor posibilidad de desvío hacia un fin predestinado (su imagen académica complementaria es la introducción: decir lo que vas a decir antes de decirlo). De nuevo, la ilusión de la presencia de un contenido anterior a su forma, y expresarlo sería un mero tecnicismo. La idea del arte como comunicación es la idea de decir algo que tendría que tener alguna existencia (velada) fuera de la misma actividad de decirlo. Es estar en transferencia, y es el fatal malentendido por parte del General Garza (le cuesta la vida). Obviamente no hay que proponer que *The Expendables* es un Texto. “El Texto no debe entenderse como un objeto computable. Sería inútil intentar discernir materialmente las obras de los textos” (Barthes, 1987, p. 76). Un constante *iniciar* es un constante abrirse. Te abres sin sentido, sin razón, sin meta. No hay un autor como origen del Texto, ni un lector o público como su fin. El Texto es el camino que sólo existe al caminar. Siempre puedes volver a ver el cuadro, escuchar la canción, leer la novela, y siempre puede hacerte sentir cosas nuevas, pensar cosas nuevas. Es una apertura, una grieta en lo real, es lo que enfrentas después de la muerte del autor, que Barthes había propuesto anteriormente: “La escritura es ese lugar neutro, compuesto, oblicuo, al que va a parar nuestro sujeto, el blanco-y-negro en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe” (Barthes, 1987, p. 65). Enfrentando el

Texto todos somos el cuerpo que escribe. El blanco-y-negro es esto, estas palabras, aquí, ahora.

La muerte del autor tiene dos funciones principales, la primera siendo liberar al lector: “[...] el nacimiento del lector se paga con la muerte del Autor” (Barthes, 1987, p. 71). Con tal de poder llegar al Texto tiene que desaparecer la autoridad del autor, una barrera constituida por un nudo de creador/origen/autoridad/poder/propiedad. El vínculo entre autoría y propiedad indica que autoría es principalmente una relación económica. El concepto de una propiedad intelectual no protege a la obra ni al autor, sino al dinero; mantiene el mercado, no el arte. En una sociedad de información adueñarse de propiedad simbólica es ganar poder. Cuando Lacan (1993, p. 154) decía: “No hay tal cosa como una propiedad simbólica.” lo que señalaba es que ésta es una ilusión, pero las ilusiones tienen mucho poder. Aunque en la práctica una separación clara entre decisiones artísticas y económicas quizá no es posible, es importante señalar que tampoco podemos simplemente aceptarlas como si fueran lo mismo. Pero, como la economía es algo cada vez más simbólico, el dinero se basa cada vez más en un juego, posiblemente no se relacionan como pudiéramos pensar. En un sentido muy literal los economistas se dedican al arte (o a magia) cuando la riqueza: “[...] no se basa en la extracción de ganancia de productos o servicios, sino en la producción de dinero directamente de dinero – obtener una ganancia apostando en un resultado futuro anticipado” (Nealon, 2012, p. 26). Esto indica un futuro controlado y dirigido hacia la ganancia monetaria, en vez de la posibilidad de la aventura de lo desconocido. Pero aun si no podemos abandonar un análisis materialista del trabajo (incluyendo costos ecológicos, sociales, etc.), si el dinero ya no está absolutamente anclado a nada, se vuelve una

obra de arte en la que creemos, o sea una religión. La economía es una disciplina más similar a la teología o astrología que a una ciencia. Y aunque nunca verás ni a Dios ni al dinero, su existencia se confirma por los efectos que tienen sobre la vida de la gente (asegurados por la presencia militar y policial), incluyendo cuestiones de vida y muerte. Si la dimensión simbólica es tan importante, ¿no será entonces que el arte tiene cada vez más posibilidades de incidir? Jean Baudrillard (1978, p. 39) planteaba la relación con el capital como “[...] un desafío a la sociedad [...]. No es un escándalo que denunciar según la racionalidad moral o económica, es un desafío que hay que aceptar según la regla simbólica.” El arte es una ficción que ostenta su naturaleza ficticia, y como tal posibilita reescribir desde adentro la programación de lo que llamamos representación. Es decir, posibilita rehacer cómo nos relacionamos con otros artificios, como por ejemplo la economía.

Las reglas del juego

El Texto “[...] remite [...] a la idea de *juego* [...]” (Barthes, 1987, p. 76). La palabra “jouer” en francés incluye el sentido de tocar un instrumento, y el Texto puede ser una especie de partitura como las que hacían los artistas conceptuales cuando Barthes publicó su ensayo. John Cage y los artistas de Fluxus, por ejemplo, generaban así espacios entre música, literatura y performance. La separación que se permite hacer entre “play” y “game” en inglés es útil, enfatizando lo incontable contra lo contable, lo que es libre de la estructura de ganar/perder, lo medible de un “game”. Y si no hay algo que es medible, probablemente tampoco hay espectadores, sino participantes. Barthes habla de algo similar en su libro *S/Z*, pero con los términos texto legible/texto escribible (1980, p. 3):

En este texto ideal las redes son múltiples y juegan entre ellas sin que ninguna pueda reinar sobre las demás; este texto no es una estructura de significados, es una galaxia de significantes; no tiene comienzo; es reversible; se accede a él a través de múltiples entradas sin que ninguna de ellas pueda ser declarada con toda seguridad la principal [...]

El Texto no se lee, se escribe: “[...] *leer*, en el sentido de *consumir*, no es *jugar* con el texto.” (Barthes, 1987, p. 80). Y hay muchas formas de jugar, muchas entradas al juego, ninguna siendo principal ni correcta. Leer o consumir son actitudes pasivas que se relacionan con la idea más cerrada del arte como comunicación y la Obra como un contenedor de información o emociones, por ejemplo, que entonces tendrían que tener una existencia propia, aún sin forma ubicado en ningún lugar, que el artista se exprime y el público simplemente absorbe.

[...] *la comunicación*, que en efecto implica una *transmisión encargada de hacer pasar, de un sujeto a otro, la identidad de un objeto significado, de un sentido o de un concepto* legítimamente separable del proceso de pasaje y de la operación significante. La comunicación presupone sujetos (cuya identidad y presencia están constituidas antes de la operación significante) y objetos (conceptos significados, un pensamiento significado que el paso de la comunicación no tendrá ni que constituir, ni, con todo derecho, transformar). (Derrida, 1981, p. 23)

La obligación de participar con el Texto conecta el trabajo con el placer, y lo separa del empleo; esa unión que muchas veces confunde el sistema capitalista con la totalidad de las posibilidades de laborar. Por esta fusión resulta a menudo imposible ver algo placentero como un trabajo, y si algo es un juego no es entonces ni serio ni importante, solamente un descanso para posteriormente seguir cumpliendo con el empleo. El arte como un trabajo como un juego no contrapone la seriedad con lo absurdo, ridículo, infantil, etc., y debido a esto se tiene que expulsar a sus propios espacios, para crear la ilusión de seriedad en los otros discursos. El arte tiene que

ser lo artificial, un mero juego, para posibilitar creer en la realidad y seriedad de las palabras de los economistas, etc.

El arte como la expresión y comunicación de algo subjetivo es parte de la justificación del humanismo convencional, de la idea de la existencia del sujeto como ente autónomo, capaz de emitir y recibir mensajes. El Texto no presupone este sujeto autónomo humanista tradicional, ante el Texto eres una aglomeración temporal y artificial, una galaxia de significantes, abierto y móvil:

[...] se trata de afirmar, frente a toda in-diferencia, el ser de la pluralidad, que no es el de lo verdadero, lo probable o incluso lo posible. Sin embargo, esta afirmación necesaria es difícil, pues al mismo tiempo que nada existe fuera del texto, no hay tampoco un *todo* del texto (que, por reversión, sería el origen de un orden interno, reconciliación de las partes complementarias bajo la mirada paternal del modelo representativo): es necesario simultáneamente librar al texto de su exterior y de su totalidad. (Barthes, 1980, p. 3)

No es algo que puede inscribirse en un discurso filosófico (lo verdadero), científico (lo probable), o religioso (lo posible). Esto nos deja con la posibilidad del arte, pero al no haber un exterior toda disciplina está inevitablemente implicada en el trabajo. Como tenemos la palabra “arte”, en ese mismo hecho *pero en nada más* reside algo de autonomía, nunca más que parcial, impura y artificial. Lo que Barthes (1987, p. 76) señala como la entrada al juego es que el “[...] campo es el del significante; el significante no debe imaginarse como 'la primera parte del sentido', su vestíbulo material, sino, muy al contrario, como su «*después*» [...]” y el juego que se engendra “[...] a la manera de un calendario perpetuo [...]” no es de

[...] maduración, o [...] de profundización, sino más bien de acuerdo con un movimiento serial de desligamientos, superposiciones, variaciones [...] el trabajo

de asociaciones, de contigüidades, de traslados, coincide con una liberación de la energía simbólica (si ésta le fallara, el hombre moriría).

Este aplazamiento constante es vivir de forma histozoica en las texturas. Es un ritmo, y es tomar el arte en serio después del posmodernismo, como un hacer iniciático.

Otro concepto ligado con el Texto es “discurso”. Un discurso es una disciplina o área de estudios, por ejemplo, pero incluye no nada más una masa de ideas, conceptos, y terminología, sino también estructuras económicas, infraestructura, etc. El discurso del arte incluye las obras y lo que escriben críticos e historiadores, incluye empresas que editan revistas y libros de arte, sistemas de becas y concursos, incluye universidades y otras entidades educativas que enseñan arte, galerías, casas de subastas, museos, tanto como entes económicos – con empleados (curadores, vigilantes), vínculos con aseguradoras, descuento para estudiantes y jubilados, entrada libre los domingos, tienda de regalos – como estructuras físicas (el espacio arquitectónico, la pared blanca, la iluminación), etc. Todo esto sería el discurso del arte, en el sentido limitado de la palabra, pero hay otro sentido más amplio, que se puede retomar de Derrida (1989, p. 385):

[...] en ausencia de centro o de origen, todo se convierte en discurso – a condición de entenderse acerca de esta palabra – , es decir, un sistema en el que el significado central, originario, o trascendental no está nunca absolutamente presente fuera de un sistema de diferencias. La ausencia de significado trascendental extiende hasta el infinito el campo y el juego de la significación.

Esto es algo muy similar al Texto: un sistema sin centro, origen o significado trascendental conlleva un juego infinito de significación. El sentido más amplio obviamente engloba el sentido más restringido, otra

vez imposibilitando mantener límites precisos entre una disciplina y otra (lo interdisciplinar es entonces parte de la maquinaria que mantiene lo disciplinar). Discurso en el sentido amplio deshace discurso en el sentido restringido, algo que para Derrida significa el fin de cierta forma de pensar, aun si no puede ser simplemente un fin en el sentido de dejar de continuar: “[...] al cierre o al final de la metafísica, no hay una “revelación” determinada de la verdad, sino sólo su retirada – no la verdad, sino un impasse” (Nealon, 1993, p. 80). El propósito no es contextualizar o juzgar esto, sino verlo como un dispositivo y una ubicación desde donde partir para hablar del arte *como* artista vuelto hacia la creatividad y la creación. Es una forma de lidiar con un pasado problemático del cual no nos podemos simplemente desprender, y un presente que parece no responder a los mapas y modelos que se supone que ese pasado había provisto. Es una forma del fin del mundo, un Apocalipsis íntimo.

El impacto de lo simbólico

La partitura es una estructura simbólica, un mapa de un evento que puede llegar a tomar lugar en lo real. “Desde una perspectiva Lacaniana, la presuposición del psicoanálisis siempre ha sido que lo simbólico puede tener un impacto sobre lo real” (Fink, 1995, p. 26). Lo simbólico no representa lo real, incide en él. Esto significa que para mantener la estructura de poder se tiene que controlar la producción simbólica (obviamente, uno de los “problemas” con el arte desde Platón). Autor y Obra se sostienen mutuamente: “Darle a un texto un Autor es imponer un seguro, proveerlo de un significado último, cerrar la escritura” (Barthes, 1987, p. 70). Para Michel Foucault (1984, p. 119), quien ve quizás cierto romanticismo en la postura de Barthes, el autor es un mecanismo de

control congruente con una sociedad capitalista que enfatiza individualismo y propiedad privada, y no sería algo que se puede simplemente deshacer al ser un nudo en un tejido más grande. Deshacer al autor es deshacer al sujeto, y también a las fantasías que llamamos pueblo, raza o nación. Si no, caemos en el error de “[...] un simple desplazamiento de la fantasía de un origen puntual, y una identificación fija, desde el individuo a la ‘sociedad’ [...]” (Burgin, 1996, p. 210). Estas unidades son fantasías que se mantienen al construirse de manera retroactiva como *causas*, cuando en realidad son *efectos*, y semejante “[...] enfoque logocéntrico implica, además, que el propósito de la interpretación (la crítica cultural) es proporcionar *respuestas* por medio de un *conocimiento* traído al texto desde *fuera*” (Burgin, 1996, p. 210). No hay nada afuera porque no hay un afuera, separado de manera limpia y decorosa de un interior, donde se podría conseguir tal conocimiento. Pero como entonces “[...] el imperio del Autor [ha] sido también el del Crítico [...]” (Bartes, 1987, p. 70), éste último ha sido el encargado de mantener el error de este pensamiento, fundamental para la importancia de la historiografía, y el control social que posibilita.

Lo que se pensaba que enfrentaban los historiadores del arte, eran entonces soluciones: respuestas a preguntas o problemas que entonces sería necesario reconstruir. [...] El objeto es la respuesta, y el historiador del arte fue encargado con la reconstitución de la pregunta de la respuesta. (Preziosi, 2003, p. 108)

La relación de pregunta y respuesta es la relación de dentro/fuera expresada como antes/después, y los críticos e historiadores son los guardianes de esa frontera. Y la frontera en sí es más importante que lo que engloba, es decir, que haya “un algo” que se engloba. Se resume de manera concreta en la pregunta: *¿Qué quiere decir el artista?* Habría algo que un artista quiere decir pero que se encuentra afuera y antes de la

obra, en algún otro lugar, y que se tendría que “poder decir”. No es la respuesta específica sino la estructura de la pregunta que delimita la totalidad de la gama de posibilidades. Esta idea tendría como consecuencia, propone Foucault (1970, p. 40), que

[...] todo discurso manifiesto reposaría secretamente sobre un “ya dicho”, y ese “ya dicho” no sería simplemente una frase ya pronunciada, un texto ya escrito, sino un “jamás dicho”, un discurso sin cuerpo, una voz tan silenciosa como un soplo, una escritura que no es más que el hueco de sus propios trazos.

Consecuentemente, si logaras decir ese “jamás dicho” se volvería otro discurso manifiesto, repitiendo el movimiento creando una cadena infinita. Esto es el avance lineal de una serie de verdades que se sustituyen progresivamente a través de la historia, con nosotros como su punto final. Esta situación resulta insostenible: “El discurso manifiesto no sería a fin de cuentas más que la presencia represiva de lo que no dice, y ese “no dicho” sería un vaciado que mina desde el interior todo lo que se dice” (Foucault, 1970, p. 40). La muerte del autor y el Texto son intentos de lidiar con estas situaciones imposibles al construir una lógica diferente. Son propuestas en contra de una norma donde

[...] el arte es un concepto de organización y de orientación que hace visibles ciertas nociones del sujeto (individual y colectivo) y por lo tanto, legibles e inteligibles. El principio de estas nociones se refiere a la apariencia del sujeto como unificado, sustantivo, mismo, y único. (Preziosi, 2003, p. 63)

O sea, es un intento de tomar en serio el trabajo del arte en un mundo después del arte contemporáneo, el posmodernismo, el psicoanálisis y tantos otros discursos descentrados. Y en esto el fin del posmodernismo se vuelve aún más complicado, ya que el uso del arte como un mecanismo para unificar al sujeto aun persiste, lo cual significa que los aspectos del posmodernismo que ponen en duda esta posibilidad de lo

idéntico-a-sí-mismo siguen teniendo un poder crítico. Cada día se usa el arte como evidencia de sujetos y naciones unificados para justificar nacionalismo, racismo, exclusión y privilegios. Esto es un efecto político de la idea de la expresión y la representación, o sea un problema inherente en un sistema que se basa en crítica, y la distancia necesaria para una crítica, “[...] lo que aprendimos del discurso posmodernista del capitalismo: distancia crítica o alguna idea generalizada de oposición ha desaparecido [...]” (Nealon, 2008, p. 61). Una resistencia generalizada no es posible si no hay una posición desde donde llevarla a cabo. Simplemente oponerse es lo que es imposible, y oponerse “de manera compleja” sería participar. Ronald Sukenick (1985, p. 124) proponía:

[...] el tipo de libro que más quiero escribir es el tipo de libro que *fracasa* regresando a la experiencia de la que trata. Emerge – y se re-fusiona – con esta experiencia, después de haberse añadido a ella. Pero no me interesa crear un libro que permanece en su propia esfera perfecta, apartado de la experiencia. Mi trabajo tiene que cancelarse a sí mismo para hacer lo que trata de hacer. No está tratando de trascender la experiencia, pero tratando de añadir a la experiencia.

La muerte del Autor es apenas el antecedente. ¿Qué haremos, *nosotros*, ahora? La imposibilidad de una distancia (crítica) es inevitable para el artista. Si entendemos su trabajo como un trabajo interesado, de placer, de deseo, va ocupando una posición que permite crear nuevas estructuras simbólicas (e intervenir en las estructuras existentes). Desde una posición distinta, sin interés, deseo o placer, este trabajo se vuelve invisible.

Nada personal

Aunque hay que cuidar las diferencias, resulta interesante como el posmodernismo como un antecedente en las artes y humanidades se ve reflejado en las ciencias exactas en la física cuántica.

Una de las consecuencias impactantes de la física cuántica es que el acto de medir afecta lo que se mide. De hecho, define lo que se mide, creando su realidad física. Esto crea un vínculo entre el observador y lo observado que es difícil de cortar. [...] Una vez que existe el vínculo, la separación entre tú como observador y el resto del mundo, lo que normalmente llamamos objetividad, se pierde. ¿Cómo puedes saber dónde terminas y dónde empieza lo que mides? Si estamos enredados con lo que está “ahí afuera” ya no hay un “ahí afuera.” (Gleiser, 2014, p. 189)

A niveles que se pueden observar fuera de instrumentos sumamente especializados y poderosos los efectos cuánticos parecen ser insignificantes, pero no se puede establecer con exactitud el límite entre estos niveles. Y aún se desconoce las posibles relaciones entre, por ejemplo, la física cuántica y la consciencia humana. “¿Cómo puedes saber dónde terminas y dónde empieza lo que mides?”

Entender un contexto pos-posmoderno como simplemente “después” del posmodernismo retiene la estructura que el posmodernismo cuestionaba, y el psicoanálisis ayuda en crear otra manera de acercarnos al tiempo, al pasado. Proponer, como hacía el novelista J. G. Ballard (2012, p. 217), que: “[...] la ideología subyaciendo a la psiquiatría es una fantástica obra de ficción imaginativa.” es poco controversial, pero no se hace de manera peyorativa. Una investigación *en el arte* se acerca a los demás discursos *como arte*. Si te acercas al psicoanálisis de este modo hay una posibilidad de trabajar “historias” de una forma distinta de un historiador. Michel de Certeau (1986, p. 6) escribió:

[Freud] cambia el “género” de escritura historiográfica al introducir la necesidad para el analista de *marcar su lugar* (su lugar afectivo, imaginario y simbólico). Hace que este carácter explícito sea el requisito para la posibilidad de cierta forma de lucidez, y entonces sustituye un discurso “objetivo” (un discurso que intenta expresar lo real) por un discurso que adopta la forma de una “ficción” (si por “ficción” entendemos un texto que abiertamente declara su relación con el lugar singular de su producción).

El proyecto psicoanalítico se distingue por la necesidad de señalar la ubicación (el contexto) de quien lleva a cabo el discurso. “Ficción imaginativa” sería una ubicación enredada, conectada, el Texto que mata al autor y destruye las posibilidades de autoridad y control (límites) implícitos en la supuesta objetividad académica. Esta muerte nos obliga a enfrentar la cuestión de temporalidad, y consecuentemente de la narrativa:

La historiografía [...] se basa en un rompimiento limpio entre el pasado y el presente. [...] Hay un límite separando la institución presente (que fabrica representaciones) del pasado o regiones distantes (que las representaciones historiográficas hacen surgir. [...] El espacio que organiza tiene un “suyo” [*un propre*] (el presente de esta historiografía) y un “otro” (el “pasado” siendo estudiado). La línea entre ellos afecta tanto la práctica (el aparato de investigación se distingue del material que trata), y la representación en escritura (el discurso de conocimiento interpretativo sojuzga el pasado conocido, citado, representado). (Certeau, 1986, p. 4)

Una de las particularidades de la creación del arte es que no se puede separar de forma limpia “el aparato de investigación [...] del material que trata”. ¿Cómo separarías lo que pintas de cómo lo pintas mientras pintas?

No es que una narrativa siempre sea ficción, sino que el juego del texto precede y deshace la posibilidad de una distinción limpia entre las dos. deshace el pensamiento que cree que es posible separarse del objeto de estudio de una manera decorosa (propia, correcta, formal). La historiografía se basa en la idea de expulsar de sí lo que luego interpreta

como algo anterior que representa para dominarlo. Hoy, más que nunca, es importante entender el efecto político, social y económico de esto: “Tanto económicamente como en un sentido más grande, el orden colonial depende de *crear y al mismo tiempo excluir su contrario*” (Mitchell, 1988, p. 164). Tiempo y espacio están separados y conectados; el pasado es un país lejano, otra frontera más para conquistar. La separación se presenta como limpia, completa, sin sobras o excedentes, pero los efectos embarran lo político con lo personal.

¿No podría ser que los gobiernos encarcelan disidentes por la misma razón que el ego racional y controlador intenta desterrar impulsos no deseados de sí mismo? Es decir, ¿No podría ser que la rigidez con la que se saca o se niega la otredad, causante de ansiedad, tanto del polis como de uno mismo, surgiría de un intento similar de volverse idéntico, unificado, sin una diferencia interna? (Johnson, 2014, p. 198)

La obra coherente y unificada no nada más corre en paralelo al deseo de una identidad personal y nacional sin diferencias internas, lo estructura. El fascismo y el racismo que actualmente crecen en Europa y en los Estados Unidos no son meras ideas políticas, están inherentes a la estructura del pensamiento colonialista, reflejadas en la estructura del conocimiento académico cuando representa una realidad como unívoca. Derrida intenta lidiar con esto con lo que llama (entre otras cosas) la deconstrucción:

El término privilegiado (presente) en la oposición solamente se puede estructurar haciendo referencia al término no-privilegiado (ausente), dejando que la no-presencia como un principio estructurando la presencia y cuestionando el privilegio del término maestro sobre el término subordinado. (Nealon, 1993, p. 29-30)

La pureza y coherencia interna necesita muros altos contra las fuerzas exteriores, pero este exterior ya está adentro, lo cual causa un vigilancia sin fin en la lucha de purificación. La historiografía equivale a lo que

Barthes llama la Obra, cerrada sobre un contenido, mientras que el psicoanálisis se ubica en función al Texto:

El psicoanálisis y la historiografía tienen entonces dos maneras de distribuir *el espacio de la memoria*. Conciben la relación entre el pasado y el presente de manera distinta. El psicoanálisis reconoce el pasado *en* el presente, la historiografía los ubica uno *al lado* del otro. (Certeau, 1986, p. 4)

Esto también significa decir que, igual que el posmodernismo, el arte contemporáneo ha terminado, y esto presenta paradojas similares. ¿Cómo puede “terminar” lo contemporáneo? De varias maneras contiguas, pero principalmente ante este énfasis en la espacialidad de lo temporal. Ante una concepción no lineal del tiempo nada “es” contemporáneo, y a la vez todo lo es. Es decir, es importante no confundir una crítica a la historiografía, con una crítica del pasado del arte: “Para mí el pasado es la fuente (todo el arte es contemporáneo de manera vital)” (Twombly, 1952, en Leeman, 2005, p. 98). Pero no hay un exterior del pasado que pueda decir su verdad. Después del posmodernismo, “[...] lo que llamamos “el presente” no es un punto fugaz en una línea “a través del tiempo”, sino un collage de tiempos *dispar*, una imbricación de espacios movedizos y debatidos” (Burgin, 1996, p. 182). Tiempo y espacio no son ni entes separados, ni hijos. No existen fuera de nuestra participación; son la cola imaginaria de un juego constante. Para responder a este reto no se puede entonces trabajar de manera lineal sin implícitamente socavar cualquier avance. No es argumentar en contra de lo lineal, ya que esto nos regresaría al mismo espacio. El arte no es argumentación, ni requiere de pruebas. Hace falta un discurso capaz de alcanzar ese nivel para poder realizar investigación en el arte como una actividad propositiva.

3. DEMONIOS

El pensamiento apocalíptico es un pensamiento lineal dirigido a un fin, una revelación como una ganancia. No se puede simplemente abandonar sin correr el riesgo de repetirlo de manera invertida. La forma de un discurso que pretende contestar lo lineal no puede ser lineal, y podría mejor ubicarse en “[...] el blanco-y-negro en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe.” (Barthes, 1987, p. 65). Pero la relación entre Texto y Obra no es antagónica y no hay nunca la posibilidad de pureza o totalidad, nada es un Texto ni una Obra de forma absoluta. El trabajo del texto no es exterior a la obra, sino interior, pero de modo de contrabando. Hay un elemento de imitación en esto, de camuflaje y artificio. En cuanto a la imposibilidad de la pureza, de encontrar algo anterior al trabajo, Martin Hägglund (2008, p. 27) escribe:

Si el tiempo debe de inscribirse de manera espacial, entonces la experiencia del tiempo depende de manera esencial de que soporte material y qué tecnologías están disponibles para inscribir el tiempo. Por eso [...] las inscripciones no ocurren en un espacio ya constituido, producen la espacialidad del espacio.

El simbolismo nos ancla en el mundo al constituir ese mundo. Que el tiempo y el espacio sean construcciones culturales concuerda también con la física:

[...] la existencia, sea de un objeto cuántico o “clásico”, depende de las mentes para reconocerlo. En un universo sin mente nada existe, ya que no hay entes conscientes para siquiera darse cuenta de que significa la existencia. El mismo concepto de existencia presupone una mente capaz de razonamiento superior: “existencia” como un concepto es algo que hemos inventado para dar sentido a cómo encajamos en el cosmos. (Gleiser, 2014, p. 191)

Estas son las palabras de un científico en el contexto de las ciencias exactas, mientras que “En la terminología de Lacan, existencia es un producto del lenguaje: El lenguaje trae cosas a la existencia (las hace parte de la realidad humana) [...]” (Fink, 1995, p. 25). Ambos coinciden en entender los conceptos de existencia o realidad como nuestra relación con el mundo, la manera en como estamos vinculados al mundo. El tiempo como una construcción cultural aparece de manera cómica como uno de los temas de la pieza “The Adventures of Greggery Peccary”, de Frank Zappa (1978):

Y con eso, GREGGERY [...] procedió [...] él solo a inventar EL CALENDARIO! [...] GREGGERY emitió una memo de esto, con que todas las secretarias se identificaban ENÉRGICAMENTE, y ADORABAN como un ESTILO DE VIDA, y tomaron sus pequeñas píldoras siguiéndolo, e iban y venían al trabajo siguiéndolo, y pagaban su renta siguiéndolo, y dentro de poco estaban incluso siguiéndolo para tener FIESTAS DE CUMPLEAÑOS EN LA OFICINA [...]

El tiempo, banal y cósmico, se impone en las prácticas culturales, aquí mezclando cuestiones personales (cumpleaños) con la maquinaria del empleo (el reloj checador). El tiempo es un artificio con el cual nos identificamos, con el cual estructuramos nuestra relación con el trabajo, nuestra salud, alojamiento, y la extensión misma de nuestras vidas. Somos tiempo, pero lo reducimos a un objeto inerte: nuestra edad fijada a través del ritual de la fiesta de cumpleaños. Un evento, como tantos otros, mediado por el consumo. En la canción “voces angelicales” aparecen cantando, asegurando la conexión con la religión, que tiende a ser la base de los calendarios. En nuestro mundo globalizado nos abrimos a la posibilidad de un sin fin de malentendidos cuando una idea de tiempo, un calendario, se estrella contra otras creencias, como sucedió en el año 2012. Mi calendario señala quizás (a la hora de escribir esto) que estamos en el año 2017, pero eso es solo un mapa temporal de muchos. Otros

calendarios dirán que esto es el año 6767, o 1379, 1424, 106, 4350, 3183, etc. Pero el tiempo no existe fuera de alguna construcción cultural, ya que para nosotros, eso es lo que el tiempo es. Y, no nada más hay que tomar en cuenta el año que fija el calendario, escogido arbitrariamente, que como el nombre de una calle aceptas que podría cambiar, sin causar problemas para orientarse. Más desafiante es la idea de que vivimos en un tiempo “brechado”. Víctor Burgin retoma la palabra de Freud (1955-1974, en Burgin, 1996, p. 178), quien a su vez la ha extraído de la geología, donde se refiere a algo “[...] compuesto de varios fragmentos de rocas unidos por un medio de unión, de manera que los diseños que aparecen en ella no pertenecen a las rocas originales incrustadas en ella”. Esto también puede ser una manera de describir un Texto: Las citas y referencias ahora se encuentran sujetas a un nuevo contexto, lo cual crea texturas nuevas.

Vivir en un mundo brechado es vivir en un lugar y un tiempo donde lo que algunos llaman el pasado es para otros aún el presente. Las ideas del pasado no están contenidas por ese pasado. Por llamativo, el ejemplo más inmediato es la manera en cómo funciona la religión. Libros, cuentos, *textos*, que fueron escritos hace miles de años ejercen una influencia *literal* sobre la vida y la muerte hoy, incluso para gente que no quiere participar en esas lecturas. Pensar el tiempo brechado lleva al fin de ciertas ideas: “El arte y la cultura académica podrían persistir en Occidente, siempre y cuando se adhieran a una lógica esencialmente lineal y externa.” (Argüelles, 1989, p. 158). Cierta forma de arte, cierta forma de hacer arte y pensar el arte necesita una lógica centrada para distinguir limpiamente entre interno y externo, y un tiempo que empieza en un lugar y termina en otro.

Vanguardias perdidas

Una racionalidad reducida a lo cuantificable resulta inadecuada ante el arte, y el arte es un discurso que, aun si está involucrado con cuestiones de poder, no es en sí un discurso de poder. Esto se entiende sin problemas aun si existe la posibilidad de discrepar. Cierta forma de hablar que sea propositiva para fomentar la creación del arte es antiautoritario, y le cuesta la vida al autor (y al crítico): la muerte del autor, la desaparición del sujeto y el fin del mundo. ¿Qué tan anarquista, antiautoritario, satanista puedes ser como académico? ¿Qué tan anarquista, antiautoritario, satanista tienes que ser como artista?

No se justifica el trabajo del artista a partir de lo que se considera convencionalmente útil, racional, valioso, debido, propio o correcto. Por esto el arte se ubica al margen de lo académico, concordando con que la obra de arte no depende de una autoridad que se podría establecer de manera objetiva o científica. No puedes ser cirujano nada más porque te gusta la cirugía y compras un bisturí, pero puedes ser artista nada más porque te gusta el arte y compras un pincel. Pero no significa que el arte escape del capitalismo. Las obras de arte funcionan muy bien en el mercado como decoración, pasatiempo, o inversión económica. Hace más de 30 años Fredric Jameson relacionaba el capitalismo tardío con el posmodernismo como un espacio difícil (o imposible) de entender, en donde nos perdemos. No puedes no participar (una posición de rebeldía generalizada no es posible), y si no es posible quedarse fuera tienes que pensar cómo participar:

[...] Precisamente cuando uno dice, "No soy parte de," está uno más atrapado por su identidad, más paralizado y más limitado por la sociedad, y es una señal de haberse dado por vencido, de haberse rendido; que uno específicamente *no*

está en condición de libertad – sino atrapado. Decir “no soy parte de” es *muy* diferente de decir, “ya que soy parte, no participaré de esa manera. La primera es una ilusión. La segunda es poder. (Delany, 2005, p. 304)

No hay una entrada principal al arte más allá de la actividad de la creación. Y cualquier cosa que dices luego, un resultado, consecuencia, o secuela de ese trabajo, no se separa del trabajo mismo. Una separación en material primario y secundario no es posible. No se trata de preservar o revelar ese “nunca dicho” que señalaba Foucault, algo originario que sería lleno y completo (e inalcanzable) en sí, sino de seguir el juego que va reescribiendo y desviando el pasado. Estos “circunloquios” es llegar al arte como descentrado y anarquista. Llegas y entras en donde siempre ya estabas. ¿Cuál es la puerta principal de la selva?

Todd May (1994, p. 11), relacionando filosofía política con postestructuralismo, proponía la distinción entre un “pensamiento estratégico” y un “pensamiento táctico”. El primero ve el poder emanando en círculos concéntricos desde un punto único cuya naturaleza es en sí irrelevante (puede ser Dios, la naturaleza humana, la economía, etc.). El segundo, que corresponde a la situación actual del arte, es una estructura sin centro, algo como “[...] una red de líneas entrecruzándose” (Barthes, 1987, p. 77). Lo estratégico/táctico es similar a la diferencia entre obra/texto. La primera centrada en el autor y el significado, y el segundo descentrado, “[...] una pluralidad irreductible [...] enteramente entretejido de citas, referencias, ecos [...]”, un tejido, una estructura de líneas que consiste de nuestra participación, y “[...] no es coexistencia de sentidos, sino paso, travesía [...]” (Barthes, 1987, p. 77). Que el arte carece de centro significa que no hay ni vanguardias ni una corriente principal (un “mainstream”) que serviría de medida. Aunque se puede debatir si hace cien años el cubismo o el futurismo era más importante o innovador, esa

pregunta no se puede hacer en función del arte hoy. Aun si hay nombres importantes, “estrellas” del arte (Damien Hirst, Jeff Koons, Olafur Eliasson, Ai Weiwei, Kara Walker, Gabriel Orozco, Banksy...), no tiene sentido “seguirlos”, como se podía hacer con Picasso, Kandinsky o Pollock, etc. De hecho, una diferencia relativamente obvia entre el modernismo y el posmodernismo es justo la desaparición de una vanguardia.

Si hay una problemática central y un sitio central del poder, entonces es posible que haya personas que están especialmente bien situadas para analizar y para dirigir la resistencia contra las relaciones de poder de ese sitio. [...] Filosofía política estratégica se presta para el tipo de intervención que ha llegado a ser asociada con un partido de vanguardia. El pensamiento táctico, debido a su perspectiva, rechaza la idea de la liberación a través de una vanguardia. Si el poder está descentralizado, si los sitios de opresión son numerosos y de intersección, es poco probable que cualquier conjunto de individuos se encontrará particularmente adecuado para un papel de vanguardia en el cambio político. Lo que se ha llamado la crítica postestructuralista de la representación es, en el plano político, precisamente el rechazo de la vanguardia, de la idea de que un grupo o partido podrían representar eficazmente los intereses del conjunto. (May, 1994, p. 11-12)

No hay un centro que podría conferir sentido a la idea de una vanguardia, un grupo que estuviera más cerca o en una posición más favorable en relación a ese centro. La intensificación de este espacio radicalmente abierto y descentrado deshace nociones de centro y periferia – aunque por razones mercenarias se intenta mantener la ilusión, sustentada en dinero. Además la novedad como un valor general (nuevo-en-si, no nuevo *para* alguien) atado a las vanguardias propicia una híper-especialización, y requiere de un grupo cada vez más grande de expertos con conocimientos que en la actualidad están más allá de lo posible. Si no extraes al sujeto, la novedad está algo situada, no algo generalizable ni fijo. En el pasado la novedad era una cualidad crítica, incluso revolucionaria, ya que el arte se valoraba como algo estable afianzando valores tradicionales, conectando los poderes culturales con los políticos y

económicos. Hoy esa novedad parece principalmente estar ligada a la necesidad mercantil de una apariencia de progreso para mantener niveles de venta. Regresar a algún tipo de tradición no sería una alternativa a esto, sino que únicamente reforzaría la división entre exterior e interior.

Parte de la preocupación por la novedad es el esencialismo, la idea de un valor inherente que se puede establecer de manera centralizada para luego exportarse a las periferias (colonias). La misma idea de aportar algo al arte en función a inventar, crear o producir algo nuevo es entonces problemático. No para decir que no existen valores o que no hay la posibilidad de discutir elementos de mayor o menor importancia. Siguiendo a May y Barthes habría que ver estos aspectos en función al poder como un tejido de posibilidades diseminadas:

Esto no es negar que hay puntos de concentración de poder o, para mantener la imagen espacial, puntos donde se cruzan líneas diferentes (y tal vez más anchos). El poder, sin embargo, no se origina en esos puntos; más bien, se acumula alrededor de ellos. (May, 1994, p. 11)

La Obra sería un nudo, resultado del control del experto dirigiéndose a ciertos puntos para acumular el poder. Sin embargo, el cambio de Obra a Texto no es un *evento* delimitado por “la historia”. Eso sería regresar al “[...] concepto de estructura centrada” y entender el Texto “[...] a partir, pues, de lo que llamamos centro [...]” que “[...] recibe indiferentemente los nombres de origen o de fin, de *arkhé* o de *telos* [...]” donde “[...] las repeticiones, las sustituciones, las transformaciones, las permutaciones quedan siempre *cogidas* en una historia del sentido – es decir, una historia sin más – cuyo origen siempre puede despertarse, o anticiparse su fin, en la forma de la presencia” (Derrida, 1989, p. 384). Escribe Barthes (1987, p. 74) “La mutación que parece estar sufriendo la idea de obra no debe

[...] sobrevalorarse; participa de un deslizamiento epistemológico, más que de una auténtica ruptura [...]. Es un apocalipsis blando.

Los poseídos

Desde la “historia del sentido” posiblemente esto solamente se puede ver como un sin sentido o un simple error, porque aún “No hemos aprendido a pensar las cosas, en corto, como *otras*, como sin estar en ninguna relación definitiva con el punto de vista tecnológico de la humanidad” (Nealon, 1993, p. 124). Barthes (1987, p. 70) se ubica explícitamente de manera anarquista, ya que “[...] rehusar la detención del sentido, es, en definitiva, rechazar a Dios y a sus hipóstasis, la razón, la ciencia, la ley.” Propone (1987, p. 78) que en el pensamiento occidental la razón es un “monismo” o “monologismo”, entonces lineal, unívoco, único, relacionado con la claridad y que “[...] el Texto bien podría tomar como divisa la frase del hombre endemoniado (Marcos, 5:9): ‘mi nombre es legión, pues somos muchos’”. Aquí se abre un abismo. Hay que tomar el paso, y caer.

El rechazo de la ley, de lo propio y apropiado, es lo demoníaco como lo múltiple. El Texto es “[...] ese lugar [...] en donde acaba por perderse toda identidad [...]” (Barthes, 1987, p. 65), donde no eres uno, único, cerrado, homogéneo, sino “[...] una pluralidad irreductible [...] enteramente entretejido de citas, referencias, ecos [...]” (Barthes, 1987, p. 77). El temor de lo demoníaco es el temor de la falta de orden, límites y control. Es el miedo del caos. Lo múltiple no se puede categorizar, y pone en peligro a la posibilidad de distinguir entre cosas como arte y vida o lo masculino y lo femenino. Estar lleno de otros es, en términos psicoanalíticos, tener un inconsciente. Jacques Lacan dice

[...] que “el inconsciente es el discurso del Otro”, es decir, el inconsciente está hecho de esas palabras que vienen de otra parte que el hablar del ego. A este nivel más básico entonces, el inconsciente es el discurso del Otro [...] ¿Ahora, cómo es que ese discurso terminó “adentro” de nosotros? (Fink, 1995, p. 4)

Estar lleno de los deseos y discursos del Otro, estar poseído, es simplemente ser un sujeto. El ocultismo moderno ya entiende a los demonios como una metáfora de la mente como algo no centrado. Siguiendo a Aleister Crowley, Lon Milo Duquette (1997, p. 159) dice que “[...] un demonio [...] es sólo el poder y el potencial [...] del cerebro humano [...].” Los demonios podrían entenderse como la cadena de significantes que constituyen el inconsciente en las teorías de Lacan, una herramienta simbólica permitiendo llevar a cabo cierto trabajo creativo para causar cambios. Nombrar las fuerzas existentes permite moverlas. La pluralidad descentrada del inconsciente es una realidad cotidiana y somos muchos en más que un sentido; Donald Preziosi (2014, p. 5) lo llama: “El hecho de que no ‘ocupamos’ simplemente como cuerpos *singulares*, sino *vivimos* y manifestamos en concordancia con otros una multiplicidad de encarnaciones.”

Otro aspecto de esta referencia a la Biblia que ayuda en la construcción del espacio para el arte es como la cita continúa (Marcos 5:10): “Y le rogaba mucho que no los enviase fuera de aquella región.” La palabra en griego que aquí se traduce como “región” es **χώρα**: chora

Chora [...] tiene un papel reconocido en la base misma del concepto de la espacialidad, del lugar y de la ubicación: significa, en su nivel más literal, las nociones de “lugar”, “localización”, “sitio”, “región”, “local”, “país”; pero también contiene una conexión irreductible, aunque a menudo pasado por alto, con la función de la feminidad, asociada con una serie de términos codificados de manera sexual – “madre”, “enfermera”, “receptáculo”, y “portador de huella”. (Grosz, 1995, p. 112)

El hombre poseído es entonces este receptáculo, con los demonios como una huella, una impresión; el inconsciente construido por pedazos de lo social. Es una pluralidad que, aunque interna, nunca le pertenece, siempre sigue siendo algo otro. La importancia en la filosofía del término reside en su uso por parte de Platón, tanto sobre el cuerpo humano como la configuración cósmica, que varios escritores han retomado en el siglo XX. ¿De qué tipo de espacio se trata? “Platón se desliza a una designación de chora como el espacio en sí, la condición de la existencia misma de objetos materiales” (Grosz, 1995, p. 116). Pero esta idea se ve problematizada por parte de Derrida (1995, p. 95), escribiendo: “*Khôra* no es, por encima de todo no es, es todo menos un soporte o un sujeto que podría *dar* lugar al recibir o concebir, o de hecho al dejarse concebir.” Un lugar se piensa como un prerrequisito para un evento; que algo “tiene lugar” significa que sucede. Un lugar y un evento se presuponen por considerarse separados, como fondo y figura, o autor y obra. El evento necesita de cimientos, algo encima de lo cual erigirse, y el lugar se concibe luego en función de lo que pasa ahí. En el caso del arte del siglo XX, Duchamp mostraba que era su ubicación en un museo que lo creaba *como* obra de arte. Cualquier cosa que metes en el museo se transforma en arte, y a la vez cualquier lugar se puede volver un museo. Slavoj Žižek (1989, p. 191) escribió: “‘La verdad’ es un *lugar* vacío, y ‘el efecto de la verdad’ se produce cuando, por azar, alguna pieza de ‘ficción’ (conocimiento estructurado de manera simbólica) se encuentra ocupando este lugar.” El concepto de chora sería una forma de complicar esto, no es “un lugar” que simplemente espera vacío de alguna manera neutral. El museo no crea el arte, pero el arte tampoco existe antes del museo, y las paredes son porosas. No hay un fondo neutral (pared blanca de la galería) ante el cual suspender alguna información.

Muchos cambios radicales del arte moderno se llevaron a cabo en la relación entre fondo y figura – por ejemplo los espacios múltiples del cubismo, los cuadros de Pollock, el minimalismo, el arte instalación o el Land art. La obra borraba su marco, y nos volvía parte del arte. Nos conquista y vemos nuestra existencia como siempre ya un artificio. El Texto disuelve su con-texto, se visibiliza cómo todas estas citas constituyen cuerpos externos injertados, apareciéndose como fantasmas parasitarios, cortando la coherencia del discurso. Necesarios al nivel formal/académico a la vez deshacen la autoridad que se ha invocado para ofrecer. Aparecen mudas, extraídas violentamente de otro sitio, foráneos y falsos careciendo de su contexto original, ofreciendo algún placer vuelto monstruoso por ilegible. Desestabilizan cualquier intento de descripción, incluyendo este mismo, y para tomar en serio estos trabajos será importante mantener esa falta como creativa y no suturarlas a alguna categoría descriptiva predefinida, enterrarlas bajo una explicación o justificación. No es nada más una metodología, sino donde estamos, aunque esto “[...] *no se experimenta más que en un trabajo, en una producción*” (Barthes, 1987, p. 75). Es también decir que el arte requiere de participación – si no participas no estás viendo arte. Inscribir el discurso del artista y el arte dentro de una racionalidad capaz de decir la verdad del arte equivale a convertirlo en historia. Chora es uno de los términos que Derrida usa para inscribirse dentro de un discurso filosófico específico, retomado del texto que estudia de la misma manera que en el psicoanálisis se trabaja con las palabras que utiliza la persona que está siendo analizado. El lenguaje no es transparente, y no se trata aquí de significados socialmente construidos y aprobados. Se trata de un trabajo que toma lugar “[...] donde las oposiciones que estructuran nuestra

realidad común - dentro y fuera, antes y después - ya no funcionan, donde se incumplen las garantías de legitimidad que subyacen el vínculo social” (Davoine y Gaudillière, 2004, p. 15). Un aspecto de esta legitimidad es la comunicación verificable de un contenido, una idea, cuyo valor (utilidad) se puede establecer fuera del sistema de comunicación. Lo ilegítimo se va a juzgar como inútil, ridículo, monstruoso, mal hecho - o sea, algo inferior al trabajo académico serio. El reto del arte a este pensamiento es radical. Al hacer otra cosa que ofrecer un producto (un significado) cuestiona todo lo que implica el sistema que mide todo trabajo en función de la ganancia.

Debido a que el texto de Derrida se construye como una cadena en movimiento o como una red, se frustra constantemente el deseo de “ir al grano” [...] de acuerdo con su deconstrucción del significado sumario, la escritura de Derrida imita el movimiento del deseo en lugar de su cumplimiento, negándose a parar y totalizarse, o lo hace únicamente como una finta. (Johnson, 1981, p. xvi)

El “movimiento del deseo” es la vida. Creer en la posibilidad de un significado sumario (una recapitulación “en otras palabras”), un mensaje, concepto o idea que se desprende de su significante, es creer en una existencia fantasmal; la versión secular de la relación entre cuerpo y alma en la tradición cristiana. Un mundo inmaterial (espiritual) se opone a (y se eleva sobre) un mundo material, y, escribe Donald Preziosi (2014, p. 95):

[...] la trayectoria histórica de la historia del arte como un instrumento para perpetuar una noción del arte como representación o expresión era esencialmente una actividad religiosa diseñada para perpetuar la distinción y la yuxtaposición de significante y significado para que el último podría ser imaginado como existiendo por cuenta propia, justo un simulacro del problema del alma en las religiones monoteístas.

Para empezar a construir cualquier discurso necesitamos un andamiaje inicial de algún tipo. Pero en el arte pronto ese andamiaje se volverá parte

del discurso mismo. No hay ningún ángulo para ver el arte que no incluye también al espectador, y lo que se propone aquí es entonces que no se logra una unificación de sentidos, sino un constante desnombrar del mundo. La historia del arte se ha construido como un reflejo del monoteísmo para evitar esto; una autoridad fijando el orden de las cosas. La idea de la transparencia del lenguaje (un receptáculo neutro) mantiene viva la ilusión de la posibilidad de la comunicación y la traducción, de un significado existiendo en sí transportado por un significante; el mismo pensamiento que separa el cuerpo del alma como su contenedor.

Para muchos la meta del arte es la comunicación, y lo liga con el área del diseño en más que una institución educativa. Hay varios caminos que desprenden el arte de la comunicación, por ejemplo, como Claude Shannon señaló desde 1948, que en la comunicación siempre hay ruido (Wilson, 1990, p. 11) y siguiendo a Roland Barthes, en el arte: “[...] todo tiene un significado o nada lo tiene. Dicho de otro modo, se puede decir que el arte no tiene ruido [...]” (Barthes, 1977, p. 89). En una obra de arte todo significa, no se puede señalar elementos de una obra como insignificantes – cada mancha de color, cada pincelada, o cada coma, pausa, nota, mirada, paso, etc. importa. La comunicación, entonces, queda corta a lo que hace el arte, porque todo en el arte significa, hasta los espacios negativos, los vacíos – hasta lo que no está ahí significa. Nada en una obra de arte es un mero ruido. De ese modo no se puede decir que hay un significado de la obra en el sentido que esto se entiende en función a cualquier otra actividad.

Un texto no es un depósito de conocimientos o de verdades, el sitio para el almacenamiento de información [...] tanto como un proceso de dispersión del pensamiento, revolviendo términos, conceptos y prácticas, creando vínculos, convirtiéndose en una forma de acción” (Grosz, 1995, p. 125-126).

El significado no existe de manera separada del significante, pero “[...] el significante no debe imaginarse como 'la primera parte del sentido', su vestíbulo material [...]” (Barthes, 1987, p. 76). El significante no es algo que produce significado, sino lo desestabiliza, lo abre y lo disemina. Nada nunca termina, el baile nunca se acaba. Derrida propone el siguiente paso:

[...] *comunicación*, que en efecto implica *una transmisión encargada de hacer pasar, de un sujeto a otro, la identidad de un objeto significado, de un sentido o de un concepto* legítimamente separable del proceso de pasaje y de la operación de significación. La comunicación presupone sujetos (cuya identidad y presencia están constituidas antes de la operación de significación) y objetos (conceptos significados, un significado de pensamiento que el paso de la comunicación no tendrá de constituir, ni, por derecho, de transformar). (Derrida, 1981, p. 23)

La comunicación presupone demasiadas cosas: la pre-existencia de sujetos y objetos, o sea un mundo completo separado de cualquier proceso o trabajo. Es un idealismo que se mantiene bajo el nombre de, por ejemplo, humanismo, que presupone lo que el trabajo creativo del arte difumina: la separación del contenido y el contenedor. En los términos de Barthes la comunicación está ligada a la Obra, que presupone una separación limpia entre interior y exterior, centrado sobre un conocimiento que el experto domina, asegurando la existencia continua del dualismo y de la jerarquía del cuerpo y alma.

En vez de esa supuesta transparencia, aquí no se hace visible lo legible, ni legible lo visible; enfrentas al arte “[...] atendiendo a su otredad opaca en vez de intentar volverlo transparente” (Nealon, 1993, p. 131). Decir que esto no es una metodología es decir que no existen unas herramientas universales que se pueden usar para cualquier situación. No es decir que cada cosa, cada elemento o evento es único, sino que lo único no es

único, que no se puede llegar a ese denominador mínimo común. No hay un elemento indivisible, un horizonte último. Es romper la posibilidad de la unicidad, estallarla contra esta superficie opaca.

En caso de que el analista se dejara llevar a este extraño espacio, el uso de los “readymade”, lo que esté a su alcance, puede vincularse con ello de manera “surrealista”, como Salvador Dalí diría. Luego el nacimiento de una forma comienza a tejerse, una morfogénesis, en el borde de lo innombrable, que luego permitirá inaugurar un juego de lenguaje donde antes había sido imposible. (Davoine y Gaudillière, 2004, p. 191)

Para Todd May (1994, p. 83-84), el pensamiento táctico subvierte la representación mediante “[...] una multiplicación en vez de una disminución de entes de representación, una multiplicación que lleva el sistema de representación a su propio punto de explotar.” Justo la explosión que requiere el Texto al solo existir en el trabajo mismo de la escritura, y “[...] ya no puede seguir designando una operación de registro, de constatación, de representación [...]” (Barthes, 1987, p. 68). El Texto no solamente requiere una explosión, también es la misma explosión que requiere.

Partiendo de Bataille, Rodolphe Gasché (2012, p. 11) sugiere un “[...] de-lirio de deslectura.” A partir de la etimología de delirio, del latín *delirare* “salirse del surco”, habla de (p. 6) “[...] una economía de interpretación que renuncia cualquier ganancia (cualquier extracción de significado) que vendría en la forma de un sobrante de valor de una inversión de trabajo.” Siguiendo la lógica del mercado este sobrante sería el tema o contenido de una obra, la idea original o “lo que quería decir el artista”. Su existencia volvería el proceso creativo tanto del artista como del espectador necesario pero sin valor propio. Es parte del problema de las citas y los ejemplos. ¿Qué significa citar? ¿Es extraer una ganancia de otro texto?

¿Qué son las citas? ¿Son un grupo de demonios invocados a este texto, forzados a trabajar para nosotros? ¿O somos nosotros invadiendo como parásitos a estos otros textos “mayores” viviendo en sus texturas, nutriéndonos de sus fuerzas?

Hay que prestar atención a la cuestión de la ubicación. El Texto no es el registro de un trabajo hecho en otra parte. Es el trabajo. El trabajo de producción o creación de arte disloca la posibilidad de la documentación ubicándonos dentro y fuera del trabajo, perdidos constantemente, una y otra vez, en un movimiento elíptico de circunvalación. El punto de vista se vuelve una pantalla reflejando una mirada cegada.

4. ABISMOS

El Texto y el discurso es como se ve la muerte del autor, y enfrentamos la falta de un centro, y estamos cayendo: “[...] escuché, creo, lo que Newton dijo que escuchó: una especie de repique salvaje dentro de mi cabeza, como una experiencia de éter, y me caí” (Gysin, 2001, p. 127). Esto es anticipar a las manzanas de Newton, Eva y Eris; la caída como límite de cierta inocencia. Donald Preziosi argumenta que el arte y la religión son dos caras de la misma moneda. Para salir de esta situación los vínculos entre ambos con el ocultismo y la magia se vuelven productivos. Magia como arte y arte como magia. Se puede empezar aquí con una referencia a uno de los elementos más conocidos: El Tarot.

Caída elíptica

La primera carta del Tarot, “El Loco”, muestra a un hombre a punto de caer a un abismo, iniciando el juego del sistema. Iniciar es algo que se hace como un loco, sin saber, sin sentido, como Lacan propone el primer significante (el significante maestro) como sin sentido.

Paradójicamente, la decisión de actuar es siempre inconmensurable con los motivos que la justifican. Tomamos una posición, Derrida sostiene, no porque el pensamiento conduce a la certeza, o porque lo que sabemos conduce inevitablemente a una sola conclusión. Si la conclusión fuera inevitable, el resultado no sería una “decisión”. (Belsey, 2002, p. 124)

Aleister Crowley (1974, p. 253) escribió sobre esta carta que: “Locura pura es la llave de la iniciación.” Este salto de locura no se puede justificar racionalmente y por eso es la llave de la iniciación. Porque si sabemos el resultado de nuestro actuar, no es una decisión, sino simplemente seguir

un programa preestablecido. La locura y el arte han sido compañeros a través del siglo XX, de manera positiva en el surrealismo y en el Art Brut, o como un ejemplo de la decadencia de la civilización occidental en la exposición de los Nazis “Entartete Kunst” (arte degenerado) en 1937. No se pretende inscribir esto en un discurso médico o crítico, proponiendo a la locura como el anverso de la cordura; una falta de trabajo o de producción. Al contrario, parece interesante pensar la locura como productiva pero fuera de la linealidad medible, poniendo en duda a la meta y la separación entre producción / no producción como meros mecanismos de control.

El ángulo esotérico resulta complicado para los historiadores académicos, aun si su importancia para el modernismo ha sido fundamental. ¿Cómo tomarlo en serio si sabemos que demonios, ángeles o extraterrestres no existen? Sería locura. El problema desaparece si no enfrentas el lenguaje como una descripción (representación) de una realidad que lo precede. Lon Milo Duquette (2003, p. 97) escribe: “Esencialmente, no hay 22 triunfos, solo hay uno – El Loco. Los demás triunfos viven dentro de (y salen de) El Loco.” Este paso de loco, este salto al vacío, al abismo, es como *todo* empieza. Y si todo empieza de la nada, sugiere, también reside en la nada. El loco es contrabando. Está dentro de cada carta siguiente y cada carta está dentro de El Loco. “El loco presenta el enigma máximo. La creación y el sentido de la vida como una broma incomprensible” (Duquette, 2003, p. 97).

Para Lacan el entendimiento es básicamente una racionalización y un límite para avanzar en el trabajo de cambio. Cuando el Tarot permite el trabajo de “[...] *poner lo innombrable en palabras*” (Fink, 2014, p. 7) no es

para vestirlo de significado y entenderlo. No se reduce a un entendimiento intelectual, ya que: “*Decir* todas esas cosas no es lo mismo que entenderlas [...]. Las tienes que decir antes que nada. *Entendimiento* – si es que viene – *puede esperar*” (Fink, 2014, p. 7). Decir es construir, es moverse y cambiar. Entender es erigir muros y parar. Para un discurso vuelto hacia la creación el entendimiento (la contextualización histórica, el impacto social, la filosofía, etc.) debe esperar. No pertenece necesariamente a la actividad del arte, y no debe verse como antecediendo a la creación, enmarcando y justificándola, o el arte sería solamente la ilustración de elementos externos. “Entender” es llegar tarde y querer acaparar todo el control.

El inicio de una actividad es de lo más cotidiano y a la vez algo de la más elevada seriedad. Para Crowley (1974, p. 188): “[...] El Loco simboliza el inicio [...] del Gran Labor en su sentido más elevado [...]” Este “Gran Labor” es la iluminación que crea el sentido de tu vida. No como algo externo, sino como lo que eres y llevas a cabo. El significado es social (compartido) y la iluminación es una meta específica e individual. No es algo para explicar, es seguir viviendo y “[...] para nada una noción o un concepto sino una práctica, una colección de prácticas.” (Deleuze y Guattari, 1987, p. 149-150). Para Crowley es la finalidad del trabajo del mago, pero sin alejarse de la capacidad de vivir aquí y ahora deshace las fronteras entre lo cotidiano y lo más elevado. Todo lo que tenga valor empieza con este salto a lo desconocido, más allá del miedo al fracaso o el deseo del éxito. Difuminar los límites entre la magia y la vida cotidiana en la tradición de Crowley coincide con la producción en el arte que se desprende de artistas como John Cage o Allan Kaprow, y crea problemas para la evaluación académica. Dividir a una actividad en escalas

establecidas como bien/mal o éxito/fracaso es contraproducente para la creación: “Los juicios previenen la aparición de cualquier nuevo modo de existencia” (Deleuze, 1998, p. 135). En esta situación, de este modo de ver el trabajo de tomar decisiones: “¿Significa entonces que las decisiones son propiamente, apropiadamente o inevitablemente irresponsables?” Pregunta Belsey (2002, p. 125), y contesta: “Todo lo contrario. Pero involucran necesariamente un riesgo.” El escritor Ronald Sukenick (1985, p. 119) dice de manera concreta acerca de esto:

Cuando comienzo con un libro, la última cosa que quiero saber es cómo será cuando esté terminado. Este es un enfoque muy doloroso y arriesgado, sin embargo, porque mientras se está trabajando en el libro parece que se trata de un fracaso. De hecho, se *trata de* un fracaso, justo hasta el momento en que el libro es un éxito. *Si* es que alguna vez llega a eso.

Éxito/fracaso no tienen sentido en función al trabajo mismo, son conceptos que imponemos posteriormente en función a elementos que no intervienen en el trabajo creativo, y que en gran medida (a veces por completo) están fuera del control del artista. Es de nuevo la influencia de la historia del arte como marco de referencia para hablar del arte. David Lynch (2006, p. 21) dice: “Solamente haces estas cosas de las cuales te enamoras, y nunca sabes qué pasará.”² El trabajo creativo es dejarse caer.

Eva y Newton tuvieron encuentros inesperados con la caída de/por fruta, de manera inesperada anclándonos a la tierra. Obviamente se trata de eventos muy distintos, aunque ambos míticos hoy, y lo que nos interesa es el aspecto de estar fuera de control, y de cómo tenemos que pensar la caída del loco. Es importante que no se entienda de manera demasiado rápida. Una pluralidad insuficientemente radical puede resultar poco incluyente al simplemente ser diferentes caminos pero a la misma meta.

² En inglés “enamorarse” es “fall in love”, caer en amor.

Se podría dar la idea equivocada aquí de que este viaje errante afirma un centro que se intenta esquivar, que sí existe un grano al cual se podría ir. Astrónomos del pasado luchaban por mantener la forma circular de la rotación de las planetas basada “[...] en la fantasía de la perfección de la esfera [...]”, aun cuando no parecía coincidir con los cálculos, y Copérnico proponía ubicar al sol como centro, pero

[...] Lacan afirma que no es tal movimiento, manteniendo las nociones del centro y la periferia por completo intactas, que pueda constituir una revolución: las cosas siguen girando igual que antes. Es la introducción de una forma no tan perfecta, la elipse, que agita un poco las cosas, problematizando la noción de un centro [...]. El movimiento aún más importante, como Lacan lo ve, es la idea de que si un planeta se mueve hacia un punto (un foco) que está vacío, no es tan fácil describirlo como girar o dando vueltas, como lo había sido en el pasado: Tal vez es algo más parecido a caer. (Fink, 2004, p. 105)

Esta elipse problematiza la noción de un centro y una periferia al añadir un foco nuevo, que es en sí una ausencia. Añadiendo elementos estructurales se dificulta pensar un punto central cuya presencia aseguraría una coherencia unívoca del sistema.

Duquette (2003, p. 278) escribe sobre el simbolismo de la carta del Loco: “Pero lo esencial de esta carta es que representa un impulso o impacto original, repentino, sutil, viniendo de alguna dirección por completo extraña.” Es el foco abismal y vacío de la elipse. No es parte de lo conocible, de las estructuras establecidas es lo otro *como* otro, también dentro de nosotros. Es la intervención de algún demonio, un impacto que no se puede dominar, que siempre quedará otro. Aún adentro es un exterior, un contrabando.

Proteger la decisión o la responsabilidad con el conocimiento, con alguna garantía teórica, o por la certeza de tener la razón, de estar al lado de la ciencia, de la conciencia o de la cordura, es transformar esta experiencia en la

implementación de un programa, en una aplicación técnica de una regla o una norma, o en la subsunción de un "caso" determinado. (Derrida, 1993, p. 19)

Cuando cualquier peligro o novedad está siempre ya previamente neutralizado al presuponer su integración en un programa que lo precede, ningún impulso es posible desde una dirección desconocida. Se corre el riesgo académico de haber justificado el trabajo de antemano, y socavar cualquier posibilidad de un espacio propio del riesgo del arte. La caída del loco no es el regreso a alguna espontaneidad originaria, simplemente fuera de control, sino que añade elementos que empiezan a desplazar el valor de cualquier origen. Si no, antes de hacerse es siempre ya otro caso, otro eslabón más en la cadena conocida como "el arte". Sería entonces arte antes de ser arte, cuando, como dice Marcel Broodthaers (1972, en Pelzer, 1987, p. 168) "...de hecho, la definición de la actividad artística ocurre, antes que nada, en el campo de la distribución."

La perfección centrada de la esfera es la versión astronómica de la idea de la locura como lo opuesto a la producción, expulsada como un demonio de uno mismo y de la sociedad.

¿No podría ser que los gobiernos encarcelen a disidentes por la misma razón que el ego racional, controlador, intenta desterrar los impulsos no deseados de sí mismo? Es decir, ¿no podría ser que la rigidez involucrada en la expulsión o la negación de la alteridad provocadora de ansiedad, tanto de la polis como del yo surgiría de un intento similar para convertirse en uno mismo, unificado, sin diferencia interna? (Johnson, 2014, p. 198)

La versión artística y mágica, con su propia estructura y lógica, son los cuentos que producen y se producen por las constelaciones astrológicas. El funcionamiento de la estructura centrada (un programa o método) que se pueda delimitar claramente forma parte de una combinación de ideas que tienen como finalidad proteger la coherencia del sujeto y de la

sociedad y de mantener su pureza interna. El arte se usa para disimular la naturaleza ficticia del sujeto y de la nación, para que parezcan entes reales y naturales. La caída del loco añade elementos para crear una estructura compleja, capaz de englobar contradicciones internas, el Tarot permite más libertad al no reducirse a ninguna lectura correcta monolítica. Seguir viviendo es un riesgo.

El (no) origen

Hace unos años hice un viaje en bicicleta en Oxelösund, una pequeña ciudad en la costa este de Suecia, al sur de Estocolmo, donde crecí. Era un acto que ha adquirido una serie de matices artísticos complejas, pero fundamentalmente era un ritual diseñado para dar cierta dirección a eventos subsecuentes; esta tesis siendo uno de ellos. Como obra de arte, performance y teatro interactivo solitario, se titula “Minimalismo Institucional Brut; *Erisictón/Archivo/OXD#2* (2012: AFTERMATH)”. Organizo mis trabajos en series, y muchas veces una sola pieza forma parte de más que una para enfatizar múltiples lecturas y quitar el énfasis en la obra autónoma, cerrada, única, y completa. Establecer un “Aftermath” (consecuencia o resultado) requiere determinar que algo ha acabado, un límite claro, y el título se vuelve irónico. La referencia al 2012 (el año de producción) se debe al supuesto fin del calendario Maya, acompañado con teorías pseudo-científicas acerca del fin del mundo. Más que el debate historiográfico (si el calendario “de verdad” decía eso), lo importante era el mito del fin del mundo. La idea del Apocalipsis es una relación entre lo interno y externo, y es interesante cómo se impone cierto entendimiento de un fin sobre una cultura obviamente muy distinta de la occidental donde ideas apocalípticas han surgido en función del

cristianismo. Tan importantes éstas, que Derrida propone entender nuestra manera (occidental) de relacionarnos con la verdad como apocalíptica (Nealon, 1993, p. 80). Para fines de esta pieza el mundo terminó en el 2012.

El performance también era un viaje levógiro y elíptico como un ritual satánico para lidiar con las ideas de Sir John Summerson y la historia del arte. Éstas, al ser entonces estructuralmente cristianas, requieren de una deconstrucción que en sí tiene que operar al nivel simbólico-religioso (por lo tanto, la referencia a satanismo). Era un viaje para construir y reconstruir (llevar a cabo) conexiones personales y teóricas entre el arte y el paisaje, y entre el arte y el espectador. En vez de un viaje en tren era un viaje en bicicleta, y así hay una participación física, la inevitable conciencia del cuerpo. En bicicleta solo te mueves por el esfuerzo físico que tú mismo ejerces y no hay la dicotomía conductor/pasajero, y lleva a un sacrificio de fluidos corporales (una convención ritual común). También quitas la ventana tras la cual Summerson se esconde, en una bicicleta no te separas del paisaje (incluso, en verano, no es inusual incorporar partes del mismo, tragando uno que otro insecto). En vez del trabajo de la maquinaria del tren, metafóricamente asegurando la ilusión de orden, neutralidad y lejanía objetiva para *Sir John Summerson* (la distancia crítica esconde el labor realizado por los obreros), participas al acercarte, al final formando parte del paisaje, y el paisaje formando parte de ti. Sientes los olores y el viento, oyes los pájaros y las llantas sobre el camino. Sientes los cambios de inclinación cuando avanzas, y como los diferentes tipos de terrenos cambian el esfuerzo necesario. Lo más notorio es que es una actividad que involucra a todo tu cuerpo y mente, y que hay una continuidad entre el viajero y el paisaje. La manera de cómo viajas te

acerca en vez de alejarte tras un vidrio; interactúas con el paisaje en vez de dominarlo. De esta manera no es un viaje como una experiencia consumible, que se puede luego contar, explicar o justificar. Por lo tanto no hay una “documentación” como tal del performance. Pero, la idea va algo más lejos al ser un viaje específico (no solamente la idea de un viaje), y un lugar específico (determinado por razones prácticas y afectivas), con una estructura específica. Que fuera levógiro era por la superstición relacionada con moverse en contra del reloj o del sol, que tiene que ver con la brujería y lo “siniestro”. Y en vez de un viaje circular fue elíptico, en función de las caídas (planetas, el loco, la humanidad, Newton, etc.), incidiendo en los ideales de la perfección circular (lo completo) de la verdad del conocimiento occidental, conectado con una escala cósmica.

La imagen de la perfección como totalidad es también el problema de la historiografía del arte. Las obras “[...] se hacen visibles como arte precisamente *por* un sistema taxonómico de ordenamiento cronológico. Cada objeto ocupa un lugar en el tiempo histórico, [...] como el efecto de una evolución de un espíritu o una mentalidad” (Preziosi, 2003, p. 19). Todos estaríamos en el mismo tren, inevitablemente en camino hacia el destino que marcan los rieles. Cada posible ocurrencia siempre ya previamente determinada, sin la posibilidad de libertad o exploración. El viaje metafórico del tren corriendo sobre vías espirituales es el dispositivo discursivo que crea *la historia* del arte, y el arte *como* historia; visible solamente como historia tomando su lugar propio dentro del museo. Son los guantes blancos teóricos asegurando que nunca realmente toques la obra. Es una secuencia lineal y teleológica, que presupone una “esencia” del arte que solo es visible desde un punto de vista occidental y colonialista: cualquier objeto se puede volver una obra de arte en un

museo Europeo, de una manera que no es recíproca para otras culturas. La historiografía no es un mero archivo, sino una herramienta para un capitalismo colonial buscando clasificar a todo y todos y hacerlos ocupar sus lugares debidos. Es una cuestión de higiene para mantener la productividad, de tal manera que al proteger el pasado se sacrifica la posibilidad del futuro como otra cosa más que “más de lo mismo”.

En vez de la noción teleológica de la historia del arte, “Un modelo descentrado [...] permite que el significado circule – todos son artistas y el arte es el catalizador material de la interacción” (Preziosi y Farrago, 2012, p. 84). Este modelo descentrado “[...] disuelve la dicotomía de sujeto/objeto por completo al sustituir por ambos un concepto que se puede llamar prácticas” (May, 1994, p. 77-78). Todos somos artistas. El anverso del objeto fijo es un sujeto establecido en función al objeto, también sólido y autónomo. Y el vínculo aquí con la idea del arte como comunicación, como algo que hay que entender, es importante

“[...] porque significado es algo alrededor de lo cual el ego se vuelve a cristalizar, el ego usando significado para construir una historia acerca de lo que uno es y el porque uno hace lo que hace. En una palabra, el significado sirve al propósito de la *racionalización* [...]” (Fink, 2014, p. 7).

Nada se aprendió en ese viaje en bicicleta. Nada se entendió. Sería imposible mostrar que llevó a algo en particular que se podría medir y ubicar, o sea justificar. Sin embargo, ha posibilitado estas palabras, estas páginas, esta tesis, que es en su totalidad una secuela de ese viaje, una secuela de la secuela. Pero no como su origen, no de una manera medida o programada. Es un abrir y diseminar del viaje. Además, un viaje que ni se puede comprobar que es real. ¿Qué pasa con todas estas palabras si fuera un mero cuento? ¿Qué pasa si lo hizo otra persona? ¿Cómo sería la

“falsificación” de este tipo de obra? ¿Qué significaría? De todos modos estos momentos, ahora, estas palabras, tu y yo, todo desaparecerá en el tiempo. Algo que la maquinaria Summerson, y la gente de su índole, pretende desesperadamente disimular para no tener que enfrentar el absoluto sin sentido de sus vidas, encarar a sus muertes sabiendo que no significan nada, que no hay ninguna justificación.

Pericia

Siendo un discurso que cuestiona la noción de lo fijo, centrado y cerrado del sujeto, el arte también cuestiona toda la noción de “estar en control” de uno mismo, de dominar un conocimiento, de no estar irremediablemente perdido ante las casualidades de la vida y lo desconocido del inconsciente. Pone en duda la misma posibilidad de maestría y pericia. Victor Burgin (1996, p. 210-211) escribía sobre el psicoanálisis que

[...] pone en tela de juicio a toda tal maestría, incluyendo la del analista, de ser el dueño de uno mismo. El objetivo de una interpretación que es atenta al inconsciente sólo puede ser la de plantear preguntas y crear conocimiento en el proceso de la lectura misma: el conocimiento *del lector*, tanto como del texto.

La idea de interpretación psicoanalítica es distinta de una interpretación de la crítica o historia del arte. Concuere más con el Texto, un proceso más que un conocimiento que se puede poseer. Un conocimiento como un trabajo deja de existir cuando no trabajas, no se acumula, no se puede almacenar ni acaparar (para su venta, por ejemplo). Es un conocimiento del lector y del texto, ni subjetivo ni objetivo, no es algo que tiene una ubicación final. Sir John Summerson nos ciega a estos aspectos del arte con su modelo totalizador.

En 1961, mientras Summerson celebraba su nuevo puesto, para su participación en una exposición colectiva de arte en la Galería Iris Clert, Robert Rauschenberg mandaba un telegrama con el texto: "Esto es un retrato de Iris Clert, si yo lo digo" (Godfrey, 1998, p. 73). John Waters dice (en Caniglia, 2011):

El arte es un truco de magia. Que alguien pueda tomar una cosa y sólo hay que ponerla aquí y llamarla arte es un truco de magia – si es que puedes verlo, y al principio no puedes. Tienes que empezar a ir a las galerías, tienes que leer, hay que aprender acerca de la historia del arte. Pero una vez que lo ves, tienes ese poder – y es poder – para siempre.

El arte no es un discurso de poder, pero no significa que no tiene poder. El artista es quien ve arte. Donde sea. Donde quiera. Es arte si tu lo ves como arte. Es tu responsabilidad y tu placer (y casi siempre puedes resistirte, y tu mundo será un poco menos emocionante). Algo existe que al principio no ves "[...] no se puede hablar en cualquier época de cualquier cosa; no es fácil decir algo nuevo; no basta con abrir los ojos, con prestar atención, o con adquirir conciencia, para que se iluminen nuevos objetos" (Foucault, 1970, p. 73). Hacer algo nuevo es perder el control, caer.

Tengo un amigo que no sabe mucho sobre el arte contemporáneo, pero le interesa. Me dijo una vez: "La única cosa de la que me he dado cuenta de todas las cosas que me has mostrado es que antes que nada realmente tienes que creerlo." Tiene toda la razón. (Waters y Hainley, 2003, p. 9)

El artista y el espectador toman el paso del loco sin una red de seguridad porque "[...] el trabajo tiene que empezarse antes de que la ganancia pueda verse" (Gunther, 2009, p. 51). Tienes que "creer" antes de ver. Si

no, simplemente cumplés un programa de manera mecánica, la causa y el efecto formando un círculo cerrado, el fin implícito en el inicio.

Una de las afirmaciones centrales de la magia del caos es que *la creencia estructura la realidad*. [...] Relacionado con esto está la idea de que las creencias son herramientas o *armas conceptuales*, en lugar de puntos de vista fijos, que se pueden usarse en cualquier situación dada. (Hine, 1993, p. 45)

Phil Hine enfatiza aquí la necesidad de una flexibilidad y apertura en función a creencias. La estructura simbólica, los textos e imágenes con los que trabajamos, al carecer de una ancla trascendental o exterior se vuelven herramientas, armas conceptuales para todas esas situaciones que son imposibles de predecir: “[...] Textos como conceptos hacen cosas, crean cosas, llevan a cabo acciones, crean conexiones, dan lugar a nuevos alineamientos. Son eventos – situados en un espacio social, institucional, y conceptual” (Grosz, 1995, p. 126). Los vínculos entre ocultismo o esoterismo y arte que siempre han existido se ven aquí en su formas contemporáneas. Una pieza de arte no es una cosa cargando significado, sino un espacio con múltiples entradas y usos. El artista no da al público lo que quiere, sino lo que él mismo no tiene. Lo que exigimos con palabras son racionalizaciones y nunca podemos pedir justo lo que deseamos. El deseo se mueve constantemente a través de las cadenas de significantes, sus ganchos en nuestra carne. Cualquier racionalidad queda corta, incluyendo las imitaciones de un lenguaje crítico de instrumentalidad política. “Tenemos que atarnos al texto si nuestra interpretación va a tener sentido” (Mohatt y Eagle Elk, 2000, p. 20). Es lo opuesto a una distancia crítica y muestra cómo el arte, para ser relevante, debe ser coherente con su propio modo de trabajar. El arte se ata a lo que “investiga”, lo habita, lo infiltra y constituye desde antes de empezar: “[...]”

el texto no es la descomposición de la obra, es la obra la que es la cola imaginaria del Texto” (Barthes, 1987, p. 75).

La pureza que se pretende al delimitar un proyecto resulta ser contraproducente: “[...] la imposibilidad de la pureza no es un limitante negativo. La contaminación *no* es una privación o falta de pureza – es la posibilidad originaria de que algo pueda existir” (Hägglund, 2008, p. 37).

La pureza es la ideología como

[...] un conjunto de omisiones, vacíos más que mentiras, tapando las contradicciones, aparentemente dando respuestas a las preguntas que en la práctica evade, y haciéndose pasar por coherencia en el interés de las relaciones sociales que genera, necesarias para la reproducción del modo existente de producción. (Belsey, 2002, p. 53)

La ideología se entiende como un dispositivo imperceptible dirigiendo el pensamiento, cuya forma visible llega a ser, por ejemplo, cierta terminología o metodología obligatoria. Ideología es lo que parece ser simplemente sentido común, lo obvio, lo que no se puede pensar porque es lo que posibilita el pensamiento. Lo tortuoso de lo presente se debe al intento de entrar en el tejido de esas posibilidades para usarlas a la vez de no ocultar sus contradicciones. Es pensar cómo se piensa, para lo cual solo tenemos el mismo pensamiento, forcejeando para verse. Lo que se está llamando Texto es la explosión retórica resultante, del nudo conformado por arte, magia, psicoanálisis, ficción, etc. El nudo es textual, siendo que todas estas prácticas distintas a su vez problematizan el lenguaje, en especial el lenguaje representativo, haciendo problemático cualquier elemento meramente descriptivo.

Cuatro discursos

Un grado académico es, proponía Jonathan Culler, conocimiento como poder en función a un posicionamiento: “[...] en la academia, el profesionalismo ata tu identidad a un peritaje y consecuentemente a un campo en el cual puedes ser juzgado un experto por parte de tus pares [...]” (Culler, en Nealon, 1993, p. 10). Al unirse a una institución, mediante los debidos rituales (exámenes, publicaciones, etc.), obtienes la garantía de la pericia, una posición de poder: “Cada institución da una posición” (Certeau, 1986, p. 19). Esa posición es una identidad, y la autoridad formando la autoría como un punto específico perfectamente medible dentro del espacio académico limitado. Sin embargo, una vez que dejas entrar al arte (como la manzana de Eris) otras posibilidades se abren, enredándose a través de los conceptos de Texto, Chora, etc. Una manera de sistematizar esto es a través de la propuesta de Lacan de cuatro diferentes tipos de discursos. Oponer la ciencia al arte no es de mucha ayuda, de hecho, lo que se está sugiriendo aquí es insertar el arte en *más* lugares, incluyendo a las ciencias exactas. Pero para seguir esclareciendo las posibilidades específicas de la investigación en artes (a diferencia del uso del arte en otros contextos), la idea de diferentes tipos de discursos resulta útil.

El primer tipo de discurso, llamado el “discurso del amo”, está estructurado en función al significante maestro, el primer significante sin sentido relacionado con el poder (el padre, falo, Dios, la ley, etc.). En función al poder se empieza a construir el sujeto como una posibilidad, (es un vacío comparable al “Ain Sof” en el Kábala). Es un poder ciego por estar sin sentido, es decir, no obedeces al poder por tener la razón, sino

porque es el poder. Dicho de otro modo, por ser el poder produce la razón, y te obliga a responder.

Sigue el “discurso de la universidad” que surge cuando el significante maestro se relaciona con un segundo significante. Pero la relación es de todos modos (aun si de manera oculta) una de dominación por parte del significante maestro, ya que, sugiere Lacan, la universidad (como estructura) sirve para justificar al poder dominante. El experto avala los deseos del poder, y “[...] el tipo de conocimiento involucrado en el discurso universitario equivale a una mera racionalización [...] no como el tipo de pensamiento que trata de llegar a enfrentarse con lo real [...]”, sólo requiere “[...] la apariencia de la razón y la racionalidad” (Fink, 1995, p. 132-133). Esta apariencia sojuzga a todo lo demás en el nombre de la eficacia y la producción; la estandarización y reglamentación del conocimiento como sentido común. “En el discurso del amo, el conocimiento es apreciado sólo en la medida que puede producir otra cosa, sólo en la medida que se puede poner a trabajar para el amo [...]” (Fink, 1995, p. 133). La obligación de publicar es un ejemplo de esta lógica. Publicar justifica al académico, ¿y quién podría decir que producir conocimiento está mal? Para un discurso enciclopédico, ciego a su vínculo con el poder “[...] solo hay un desconocido: lo que aún no sabe, y entonces imagina un día *ser capaz de* conocer. Su perspectiva es entonces nada menos que 'conocimiento absoluto' [...]” (De Kesel, 2009, p. 185). Esto se ubica en función a la crítica feminista de las estructuras del conocimiento. Elizabeth Grosz (1995, p. 122) escribe: “Es como si los hombres son incapaces de resistir la tentación de colonizar, apropiarse, medir, instrumentalizar todo lo que ven [...]”. (“Hombre” aquí no significa humano, si no la estructura cultural y simbólica de la masculinidad.) Ethan

Watters sugiere que al estudiar la manera en cómo se percibe salud mental en las culturas fuera del mundo occidental, donde la instrumentalización del conocimiento está menos avanzada, resulta obvio el precio que pagamos por nuestros avances tecnológicos:

Mirándonos a través de los ojos de las personas que viven en lugares donde la tragedia humana todavía está incrustada en las narrativas religiosas y culturales complejas, tenemos una visión de nosotros mismos como individuos modernos profundamente inseguros y temerosos. Estamos invirtiendo nuestra gran riqueza en la investigación y el tratamiento de este trastorno porque hemos perdido de manera bastante repentina otros sistemas de creencias que antes le daban un significado y contexto a nuestro sufrimiento. (Watters, 2010, p. 122)

Esto es ver a la ciencia como un nudo de miedos e inseguridades intentando controlar el entorno para sentirse a salvo. No porque la ciencia sea mala, pero como toda práctica conlleva riesgos. Si el arte va a poder aportar en el contexto académico, nuestro trabajo es ver la ciencia desde el arte, y no aceptar como se define a sí misma. La ciencia no es suficiente, y la reducción al discurso de la universidad nos deja con un mundo insustancial.

Los últimos dos tipos de discursos son recientes y dependen de las ideas de Freud: el “discurso del analista” y el “discurso del histérico”. El analista en vez de *producir* el sujeto alienado se dedica a cuestionarlo. Para Lacan el psicoanálisis se dirige al sujeto en su división, como abismo, en la ruptura que lo crea como sujeto a través del lenguaje. El discurso del amo abre un espacio, pero obstaculiza el camino del sujeto al estar fuera de la cadena de los demás significantes. El psicoanálisis ayuda con la producción de nuevos significantes para crear sentido en la relación de significantes y posibilitar así un movimiento. Jalar al significante maestro a tener una relación con otros significantes es llevar a Dios al mundo. Esto

es un trabajo simbólico de narrativa y retórica que se hace en función del contexto cultural y lingüístico de cada quien, no hay una metodología generalizable. “El trauma implica una fijación o bloqueo. Fijación siempre implica algo que no está simbolizado, el lenguaje siendo lo que permite la sustitución y el desplazamiento – la misma antítesis de la fijación” (Fink, 1995, p. 26). El significante maestro no desaparece, pero al relacionarse con otros significantes adquiere sentido y valor. Lo que era el problema (el trauma, lo fijo, lo petrificado) se desvía, y su fuerza no se pierde sino que se usa ahora para fines propositivos del sujeto. De este modo se relaciona con arte y magia; una actividad de détournement y desvío (lo “queer”). Es contar una mejor historia donde tienes un papel más activo y puedes hacerte responsable, hacerte un sujeto activo. Contar historias es hacer arte, es psicoanálisis, es hacerte responsable de tu vida, es ser un mago.

El último discurso, el discurso del histérico es “[...] exactamente lo contrario al discurso universitario [y] mantiene la primacía de la división subjetiva, la contradicción entre consciente e inconsciente, y por lo tanto la naturaleza conflictiva, o contradictoria, del deseo mismo” (Fink, 1995, p. 133). Es un discurso de deseo y de placer que acepta lo contradictorio y complejo del vivir. No reduce el mundo a conocimiento controlable, sino intenta operar como vivimos. Erwin Schrödinger (1956, en Davoine y Gaudillière, p. 42) escribía: “El mundo material ha sido construido solamente al precio de sacar al mismo individuo, es decir la mente, quitándola.” Y como si lo estuviera contestando, Thomas McEvilley (2005, p. 103) propone: “Una vez que la mente regresa a participar, cada medio que de verdad la usa se vuelve una forma de Arte Conceptual”. El discurso del histérico se relaciona aquí con el arte y el Texto como no “[...] simplemente una herramienta o un instrumento; esto lo haría demasiado

utilitaria, demasiado susceptible a la intención, demasiado diseñado para un sujeto. Más bien, es explosivo, peligroso, lábil, con consecuencias impredecibles” (Grosz, 1995, p. 126). No toma lugar en función del conocimiento de tal manera que se pueda medir, ubicar, o integrar en una estructura ordenada de manera tecnológica-capitalista.

No sólo la palabra que busca atacar al poder, sino también aquella otra que se mueve a tientas, experimentando, jugando con las posibilidades del error, resulta simplemente por eso intolerable. Pero ser incompleto y saberlo es también la señal del pensamiento, y justo de ese pensamiento con el que vale la pena morir. (Horkheimer y Adorno, 1994, p. 290)

Aquí el conocimiento no es un mero instrumento para obtener alguna otra cosa o una ganancia, es un vínculo, un lazo, una vibración y el discurso del histórico resulta productivo pero de una manera anárquica. Un discurso que se relaciona con el conocimiento a través del placer y el deseo no es simplemente instrumental, no se puede aplicar a cualquier caso, no está dirigido a la producción de un resultado preestablecido o medible. El trabajo es la producción, lo posible es una faceta de lo imposible. Esta fragmentación laberíntica no se impone desde afuera, está inherente en la otredad habitándonos, mostrándose en nuestra destrucción en el blanco y negro de la página. No se puede recoger, más que perdiéndose. “En otras palabras, la interpretación debe de desorientarse y enloquecerse por lo que interpreta” (Gasché, 2012, p. 21). Lacan propone que el saber científico auténtico es del discurso del histórico, que no pretende englobar o sistematizar todo y que no pasa por alto o minimiza lo contradictorio o paradójico. Es un saber que no es solamente de análisis (deshaciendo todo en pedazos debidamente clasificables para su control) y que enfrenta la represión de la materialidad de la escritura filosófica-descriptiva que amenaza la supuesta transparencia comunicativa (Gasché, 2012, p. 5).

Con estas categorías Lacan no pretende decir la verdad de las demás actividades del mundo, sino solo lo que el psicoanálisis como discurso posibilita.

El psicoanálisis Lacaniano constituye una teoría poderosa y una práctica socialmente significativa. Sin embargo, no es un *Weltanschauung*, una visión del mundo totalizado o totalizadora, aunque a muchos les gustaría constituirlo así. Es un discurso y, como tal, tiene efectos en el mundo. Es tan sólo un discurso entre muchos, no el discurso final, definitivo. (Fink, 1995, p. 129)

El psicoanálisis como discurso permite decir y hacer ciertas cosas que otros discursos no pueden, pero no es la última palabra. Y específicamente no es un *Weltanschauung*, una cosmovisión, una visión-del-mundo. No representa ni refleja algo que simplemente ya existe anteriormente. El valor del psicoanálisis, insiste Lacan, es introducir un cambio. Y aunque señala riesgos de otros discursos, no los sustituye (no es una crítica que desde afuera “sabe mejor”). Proponer que el discurso de la universidad (el conocimiento alienado académico) no ha logrado avances enormes y positivos sería ridículo. Proponer que no ha tenido un precio muy alto sería igual de ridículo.

El arte es una aventura, y las aventuras, para ser aventuras, conllevan riesgos. Puede tener consecuencias inesperadas y caóticas, y este peligro imposibilita verlo como terapia o una técnica de superación personal. No está para integrarte como otro miembro productivo del sistema. El arte desborda los límites debidos y cada vez que lo crees haber agarrado aparece en otra parte. Esto implica una responsabilidad personal; aún haciendo todo bien, puedes fracasar. Y aun si no sobrevives, era una aventura. La muerte se volverá parte de la aventura, englobando el límite

que lo constituye. El arte es parte de la vida, la aventura que todos tenemos, y que nadie sobrevive.

Gestos

En *The Expendables* el arte es algo que disminuye la distancia entre las personas. Forja un vínculo que podemos llamar amor, no en un sentido romántico, pero de dos personas preocupándose el uno por el otro, en cierto sentido sin razón. Es un gesto que no obliga a nada, que no tiene una finalidad, no está programada, que es un salto de locura. En un ensayo sobre el pintor Cy Twombly, Barthes (1986, p. 164) escribió que

El artista [...] quiere producir un efecto y al mismo tiempo no quiere; produce efectos que no son obligatoriamente los deseados por él; son efectos que se vuelven, se invierten, se escapan, que recaen sobre él y entonces provocan modificaciones, desviaciones, aligeramientos del trazo. Pues en el gesto queda abolida la distinción entre causa y efecto, motivación y meta, expresión y persuasión.

¿Cómo produces una causa? Si crees que un artista “dice algo” con su obra debes enfrentar esta pregunta. En el trabajo estas distinciones dejan de tener sentido, aun si, posiblemente, podrías argumentar que tienen sentido antes y después. El gesto de Twombly, Barthes o Stallone no es de empatía. No se trata de una unión de ese modo, ya que

[...] el gesto aparentemente generoso de ver a través de los ojos del otro es de hecho una profunda apropiación del otro – una proyección del otro, que no es más que una fantasía del sujeto. Aquí el otro existe sólo como un aún-no-igual, siempre en el camino a (y siempre justo antes de) un consenso o semejanza. (Nealon, 1993, p. 174)

Para Lacan, empatía se ubica en el nivel del imaginario, una relación entre egos, un dualismo de lo similar o diferente: “[...] sentimos simpatía,

empatía o compasión por ese otro que se parece a nosotros [...]” (Fink, 2007, p. 1). La empatía confirma al ego como algo sólido en relación a otros egos. Crea la ilusión de un sujeto autónomo que a escala social se llama la nación; es pertenecer a un grupo que se define expulsando a, y de esa manera definiéndose en relación negativa con, el otro.

Estar abierto a lo diferente cómo diferente parece ser demasiado, al requerir la realización de que no hay una medida fija. Parece una falta de trabajo. Pero sería necesario para poder apreciar al no nada más como eventualmente lo mismo en un inevitable progreso dialéctico. Derrida habla de insertar un contrabando de diferencia que opera en un espacio intercalado en ese progreso como un paso que nunca llega, y que siempre vuelve a ofrecer la posibilidad de empezar de nuevo:

El contrabando *aún no* es una contradicción dialéctica. Es verdad que el contrabando necesariamente se convierte en eso, pero su todavía-no, todavía-no es la anticipación teleológica, que se traduce en que nunca se convierte en la contradicción dialéctica. El contrabando *sigue siendo* algo distinto de lo que, necesariamente, llegará a ser. (Derrida, 1986, p. 244a)

Esto se relaciona con la iniciación esotérica, el ritual que inicia a un aspirante, deshaciendo la idea del evento como algo único que simplemente tomó lugar en un momento específico. Resuena a partir de ese momento tanto hacia delante como hacia atrás reescribiendo constantemente causas y efectos. Una verdadera iniciación nunca termina, es contrabando. Es una obra de arte que, por importante o influyente que podría llegar a ser, “[...] *sigue siendo* algo distinto de lo que, necesariamente, llegará a ser.”

Ficción

No se argumenta aquí que en el pasado lo que hoy se entiende como ocultismo, psicoanálisis y arte estaba englobado en la magia. No se pretende describir una situación pasada, sino crear herramientas para hoy y mañana. Para esto hay que dejar a un lado un discurso basado en la historiografía, resistir la supuesta higiene apropiada o decorosa en nuestra relación espacio-temporal. Debemos resistir el tiempo y el espacio como apropiados y como propiedad.

No pocas introducciones a la disciplina de "historia del arte," declaran explícita o implícitamente que su objetivo es obtener una comprensión *de la historicidad del arte*. ¿Pero qué es la historia si se le puede *decir*? Si se puede decir, entonces es siempre una *fábula*: fabulosa; una ficción; otra de esas ficciones de la representación de los hechos, los cuales, al ser una (re)presentación, quizá (no) tienen que ser fieles al presunto original; la ficción del origen, lo *arcóntico*, como Derrida una vez lo dijo. (Preziosi, 2014, p. 64)

La historiografía llega tarde, llega después, examina las cenizas para hacer su trabajo. El artista prende el fuego y posiblemente quema la casa en el proceso. Pero es más complejo que eso. Porque el fuego precede y sigue a las cenizas, las engloba como un rastro de lo que será. La norma, lo conocido y convencional, se vuelve extraña, una reversión de lo ordenado y propio del hogar y del arte, algo "unheimlich". Algo indebido e indecoroso ha tomado lugar, es decir, ha creado un lugar. Es la pérdida de cierta autonomía.

[...] cualquier orden autónomo se basa en lo que se elimina; se produce un "residuo" condenado al olvido. Pero lo que fue excluido re-infiltra el lugar de su origen - ahora el lugar "limpio" [propre] del presente. Vuelve a surgir, inquieta, torna el sentimiento del presente de estar "en casa" en una ilusión, está al acecho - este "salvaje," este "ob-sceno", esta "suciedad", esta "resistencia" de "superstición" - dentro de las paredes de la resistencia, y, detrás de la espalda

del propietario (el *ego*), o a pesar de sus objeciones, inscribe ahí la ley del otro. (Certeau, 1986, p. 4)

Fantasmas persiguen al discurso; lo indebido y excluido contamina la pureza del lugar de lo presente del presente. No es oponer algo auténtico contra lo falso, sino ver que todo es artificio, incluyendo lo auténtico. A nivel de las texturas de la historia como ficción, a nivel del Texto, no hay realismo, no hay descripción, no hay representación. Todo eso es después. Lo que se llama realista no refleja a algo real que se tal cual es. Lleva a cabo el trabajo ideológico de disimular sus contradicciones para el mantenimiento del camino de menor resistencia. El realismo es parte del andamiaje de la alienación en el capitalismo, ayuda a sostener un muro entre el humano y su entorno. En el arte como iniciación hay una invitación a participar, esta invitación es un exceso del trabajo mismo. Es también el exceso del arte lo que posibilita, al seducirte, salirte de ti mismo. Etimológicamente exceso viene de “salir fuera”, ir más allá de los límites de la razón, del buen gusto, y del mismo ser sujeto. El trabajo es de seducción, que es de infiltración, discreción, camuflaje, de contrabando y de baile. Tiene su propia forma de operar, que requiere de colaboración, de cooperación, no de un consumidor pasivo (si no es consensuado, no es seducción). Sukenick (2000, p. 2) dice que “[...] es la mutabilidad de la consciencia a través del tiempo, no la representación que es el elemento esencial de la ficción [...]”. Lo cual equivale decir que no estamos simplemente dejando la representación (no se puede), sino que la infiltramos (un trabajo político)

[...] llegué a ver a la escritura imaginativa no como la fabricación de versiones fantasiosas de una realidad discutible, sino más bien como una forma de rescatar a la experiencia de los discursos dominantes y intrusivos, cuyo objetivo era manipular el sentido que tiene para ti el mundo, para servir los intereses de otra persona. (Sukenick, 2000, p. 5)

Esto es el arte como una tecnología de autodefensa. Una manera de desviar las fuerzas externas que pretenden imponer su manera de organizar la vida. Es arte como satanismo y *détournement*. Es estar en los espacios imposibles, las dobleces que confunden dentro y fuera, que imposibilitan tanto penetración como escape. “Cuando Schrödinger escribió su ecuación de la función de onda, tenía que resolver lo que significaba, darle una interpretación” (Gleiser, 2014, p. 182). Cada historia, cada mapa, cada forma de simbolismo te lleva a otra historia, otro mapa, más simbolismo, como en un laberinto: “[...] las representaciones no se pueden simplemente medir contra la realidad, ya que la realidad misma está constituida a través de representaciones. [...] no hay nada que resida dentro de la misma imagen como una garantía de su verdad” (Burgin, 1996, p. 238). Contar historias es una parte tan fundamental de crear sentido que no necesariamente nos damos cuenta de estar contando historias. Decir que el sujeto es un cuento es en estos términos útil por ubicarnos como agentes activos capaces de intervenir en lo que somos. Y se requiere de muy poco para ver una historia, igual que con dos puntos y una línea ves un rostro humano. ¿Reconocemos un rostro en cualquier lugar por la misma razón que vemos historias en todas partes, porque *nos reconocemos*?

Contar historias es una manera de moldear todo tipo de concepto abstracto para su uso, o sea, un trabajo políticamente importante. La globalización ha sido en parte la imposición de unos pocos cuentos sobre los demás, como argumenta Ethan Watters en función de la psiquiatría, donde el cuento dominante ha sido de desequilibrio químico cerebral.

Pedimos a las personas con diagnóstico de esquizofrenia, y a los que aman y cuidan de ellos, que adopten la narrativa de la química del cerebro sin tener en cuenta el costo: la desvalorización de las percepciones que conforman el sentido de quién es el mismo individuo enfermo. [...] el hecho de que las personas sanas no se detienen en el cuento de “la química del cerebro” como una explicación de sus propios estados de ánimo y sentimientos debe ser una indicación de cuán poco atractiva y deshumanizante es esta idea. (Watters, 2010, p. 177)

Dejando la idea de una verdad a favor de una serie de narrativas sobredeterminadas (o sea, que cargan con un exceso de significado) que conllevan diferentes costos (humanos, ecológicos, económicos), resulta poco controversial sugerir que se puede acercarse a un mundo globalizado de una manera menos destructiva, más sutil y con más posibilidades creativas. Esto requiere mantener en funcionamiento a más que una narrativa a la vez, incluyendo narrativas incompatibles, para pensar el mundo globalizado sin reducirlo a *una* verdad. Si compartes a grandes rasgos los mismos gustos que la gente que te rodea (por ser parte del mismo contexto cultural, religioso, lingüístico, etc.) probablemente ni te das cuenta de que son gustos – simplemente parecen una visión de cómo es el mundo. Esto es un lujo que la globalización no permite. Y a un nivel más profundo “gustos” pueden incluso verse como traumas, o sea fijaciones que son invisibles como tal mientras coinciden con su fondo cultural. Bruce Fink escribe:

[...] hay al menos dos formas diferentes en que la experiencia traumática puede ser simbolizada: 1. En la primera, se simboliza desde el exterior, por así decirlo, simplemente colocando una rejilla predefinida de términos supuestamente científicos sobre ella, como se hace frecuentemente en intervenciones psicológicas esto simplemente conduce a la alienación cada vez mayor del sujeto en el discurso del Otro. [...] 2. Hay otro nivel de simbolización posible, que aunque debe trabajar inevitablemente desde el propio discurso del analizando - impregnado como está por los discursos culturales dominantes - hace mucho más que simplemente codificar el trauma del analizando en términos nuevos: conduce a un trabajo que verdaderamente atraviesa el trauma. (Fink, 2014a, p. 56)

Un discurso de control que impone una estructura (interpretación) aumenta la alienación y la sensación de pasividad y falta de poder. El sujeto es sólo otro eslabón en la cadena de la maquinaria capitalista, reducido a unas posibilidades específicas predefinidas. Este discurso maestro engloba y sojuzga a los demás posibles discursos, llevando a una alienación social (malentendida como “autonomía”) y una relación con la naturaleza como materia prima para explotar. Trabajar cualquier trauma, volverse más abierto, tiene que hacerse desde dentro del discurso de cada uno de nosotros, de manera particular. Esto es un trabajo, una producción simbólica, que lleva a un cambio en lo real del sujeto. Al ser un esfuerzo individual no se basa en significado, que por definición es un producto social.

Para Watters la narrativa psiquiátrica occidental se impone como un *Weltanschauung* bajo la justificación de ser científica, la visión correcta y única. Crea categorías de forma enciclopédica para clasificar todas las posibilidades de su dominio de manera unívoca. Uno de los ejemplos de Watters es lo que se llama estrés postraumático, y dice que “[...] el emerger de la PTSD es un síntoma de un mundo posmoderno afligido” (Watters, 2010, p. 122). Muestra una pérdida de herramienta simbólica-cultural en los países occidentales, de historias e imágenes, es decir arte. Al carecer de la capacidad de producir sentido el humano se reduce a un robot, una máquina siguiendo su programación. El simbolismo es flexible y se resiste a la reducción a una única verdad exactamente idéntica a sí misma. Posibilita cambios, movimientos y aperturas. Se necesita un pensamiento complejo, múltiple, ya que el discurso psiquiátrico (de química cerebral) no está simplemente incorrecto. Las dos (o más) narrativas tendrían que funcionar de manera sobrepuesta.

Decir que una es incorrecta o que anula a la otra sería empobrecer nuestras herramientas para vivir en el mundo. Hay que resistir “[...] la linealidad de la escritura o la lectura monotemática que siempre está ansiosa por anclarse al significado tutelar, el principal significado de un texto, que es su principal referente” (Derrida, 1981, p. 45). Esto es resistir a la autoridad como centro atando al simbolismo a un (supuesto) referente fijo, fuera de sí, cuya presencia se podría ubicar, pero que se extrae del juego de la significación. Es resistir a la función del autor, en especial como alguien transparente ante sí, capaz de saber y expresar su verdad. Es resistir a la idea de la representación como

La conveniente y muy útil ficción que el arte, la artesanía o el artificio realmente re-presenta, re-presencia (lo que se escenifica como y se da para verse como) individuos, comunidades, naciones, etnias, tiempos y lugares; *cimentando* la(s) identidad(es) de cada uno. Es decir, prestando a estos artefactos ficticios unas facticidades funcionalmente plausibles. (Preziosi, 2014, p. 68)

El suelo donde se erigen estas ficciones se puede entender como un sitio de batallas, como lo expresa Robert Anton Wilson (1981, p. 149) “[...] la frontera entre lo Real y lo Irreal no estaba fijada, sino que simplemente marcaba el último lugar donde bandas rivales de chamanes habían luchado entre sí hasta llegar a un punto muerto”. El shaman es aquí toda persona que se dedica a trabajar con material simbólico: el artista, político, economista, sacerdote, etc. Y lo que hace es construir la realidad, mediante el trabajo simbólico.

Oráculos

El eje de autor-crítico descansaba sobre una idea de comunicación, coherencia y transparencia, que no tiene sentido en función a los espacios que estamos intentando trazar aquí. En vez de eso hay cierta textura

muda, un rastro de cierto silencio tomando lugar en los intersticios de los discursos, ciertos túneles laberínticos. Los límites no se deshacen de una vez por todas, sino de nuevo, una tras otra vez. Cuando entonces hacemos comentarios o interpretaciones, hay que ver otras tradiciones y posibilidades. Sukenick sugería el Midrash, una forma antigua judía de comentario bíblico, como una posibilidad:

El comentario no requiere establecer ni siquiera un significado tentativo para el texto. Al contrario, la tradición talmúdica del midrash permite e incluso provoca nuevos puntos de partida del texto, tomándolo como una especie de terminal en el que se puede detener, embarcar, o transferir - puedes estar satisfecho con su impacto, puedes sentir la necesidad de despegar de él con tu propio texto, o puede recordarte otro texto, similar o incluso contradictorio. Así que la idea es que una historia lleva a otra en una narrativa continua. (Sukenick, 2000, p. 89)

Este tipo de comentario es en primera instancia productivo, acercándose como a una red, y también crea comunidad. Igual que el Texto, es una travesía, un viaje con nodos y cruces donde puedes cambiar de dirección o descansar un momento. Tus ideas se suman a las que ya hay, se construyen entretejidas a las ideas que circulan sin una preocupación por la propiedad intelectual. No creas de la nada sino aceptas la deuda del pasado, pero no para construir monumentos. Pagas tu deuda, haces justicia al pasado, al seguir construyendo el futuro. Igual que la “[...] interpretación en la situación analítica apunta menos a una exactitud y más a tener cierto tipo de impacto” (Fink, 2007, p. 74). Ese impacto es, antes que nada, posibilitar seguir adelante en el trabajo. Tener un impacto no contradice producir significado, pero la finalidad es crear, no tener la razón. Esto es porque: *“La verdad, tal como se experimenta por parte del analizando en el contexto analítico, tiene que ver con lo que falta por decir, con lo que aún no se ha dicho”* (Fink, 2007, p. 76). La verdad está en el futuro, es el futuro. *“La interpretación no es probar la verdad, para*

decidirse con un sí o un no, desata a la verdad como tal” (Lacan, 1971, en Fink, 2007, p. 85). Es decir que para el artista la interpretación de una obra es simplemente otra obra. En este contexto, igual que en el proceso psicoanalítico “[...] interpretaciones que apuntan a atar a un significado unívoco que es claro y marcado, normalmente para al analizando [...] cierra puertas en vez de abrirlas” (Fink, 2007, p. 80). Llegar a una conclusión o a un sentido unívoco y claro es contraproducente para el proceso creativo. La interpretación en el psicoanálisis como en el arte, está dirigida a la producción de material nuevo, no a una recuperación de alguna verdad anterior o exterior, que la obra solamente ilustra o documenta.

[...] "la verdad", como la uso aquí, no es tanto una propiedad de unos enunciados, sino que es una relación con lo real; llegar a la verdad es posarse sobre algo que nunca antes se había formulado en palabras y llevarlo al habla [...]" (Fink, 2007, p. 77)

La verdad no es inherente a lo que haces o dices, es algo nuevo que arrancas de lo real que implica “[...] sacar el lenguaje del trabajar, de una relación determinada de los sistemas (sistemático) tradicionales de sentido [...]" (Nealon, 1993, p. 127). El acto creativo es violento, cortando unos lazos al crear otros, desviando el discurso, enfatizando unos efectos a costa de otros. Es una producción que no necesariamente lleva a algo que podría llamarse un producto. Puede llevar a algo nuevo, pero sin un sitio predispuesto no se puede justificar apelando al pasado, sería algo en cierto sentido ilegible. Con el psicoanálisis vemos también uno de los problemas de usar modelos de la historia del arte, ya que lleva a algo como

[...] enseñar al analizando a observarse a sí mismo de la misma manera que el analista lo observa en el transcurso de la terapia. [...] Es absolutamente

contraproducente en el tratamiento de los neuróticos, ya que lleva a un mayor alienación del sujeto neurótico [...] (Fink, 2007, p. 79)

Observarse de manera desinteresada y académica difícilmente conduce a más trabajo creativo. Crear arte y de manera simultánea analizarlo como un historiador o crítico resulta contraproducente, y puede incluso ser violento, ampliando la alienación del sujeto (siendo nosotros sujetos neuróticos). Sería una imposición autoritaria “[...] animar al analizando a incorporar, interiorizar, o asimilar el punto de vista del analista (en efecto, para establecer en su propio psique un ego observador permanente propio, modelado según el ego del analista)” (Fink, 2007, p. 79-80). Es decir que esta grieta entre la historiografía y el arte es la grieta del sujeto dividido, el abismo sobre el cual nos estrechamos como mantas de carne, sintiendo a veces un chillido atiplado atravesarnos. Significa repensar cómo relacionarse con el pasado, pero de ninguna manera dejarlo atrás.

La preocupación por generar nuevo material condujo a Lacan a veces a caracterizar a la interpretación como una especie de "habla de oráculo." Al igual que el oráculo de Delfos, el analista dice algo lo suficientemente polivalente como para resonar a pesar de que no se entiende [...] (Fink, 2007, p. 87)

La interpretación resuena como un lenguaje de oráculo cuando no simplemente se dirige a producir entendimiento, se vuelve algo que entenderíamos más fácilmente como arte. No se trata de predecir el futuro, sino de dar herramientas para participar en el presente al romper una linealidad cerrada reducida a una racionalización medible. El valor de los oráculos (como el *Tarot* o el *I Ching*, por ejemplo) es lograr un impacto para salir de un camino sin salida, es posibilitar algo nuevo, “[...] puede requerir más que un simple empujón o pregunta - tal vez algo más como una sacudida. [...] El elemento sorpresa puede ser muy importante en esto” (Fink, 2007, p. 77). Esto es el “[...] impulso o impacto original,

repentino, sutil, viniendo de alguna dirección por completo extraña” (Duquette, 2003, p. 278). Te liberas de una narrativa universal de un progreso lineal implícito en el concepto de la novedad, y abres una temporalidad diferente, de la sorpresa. Puede ser incómodo, o incluso violento, arrancar una posibilidad de lo real. No contradice el valor de la novedad, pero la libera de ser otro eslabón más en una cadena predeterminada. Esto es lo que Broodthaers (1972, en Pelzer, 1987, p. 168) señalaba, diciendo que “[...] la definición de la actividad artística ocurre [...] en el campo de la distribución.” Siguiendo esta lógica, nadie nunca *hace* arte. El Arte es una ficción que se fija, se establece, de forma retroactiva en los mecanismos de distribución. “Arte” sería una cuestión de cierto marco, de puntos de vista, lugares, espacios atados a cierta temporalidad; la importancia de la historia, ningún lugar se entiende sin su tiempo. Pero si aquí entendemos el arte como el trabajo, lo que llamamos (entre otras cosas) un Texto, es para complicar esta lógica y sugerir que el arte precede al tiempo y al espacio. Siguiendo a Einstein podemos llamarlo velocidad. Si nadie hace arte es quizá porque el arte nos hace.

5. LABERINTOS

La mente es un laberinto, señoras y señores, un rompecabezas.
“Hellbound: Hellraiser II” (Randel, 1988)

Múltiples trayectorias se superponen al exponer cierto sistema desde dentro y fuera a la vez. La playa se vuelve una selva que se vuelve un laberinto. Un análisis crítico o histórico no es sino un posible antecedente del andar, un trabajo histórico en un sentido Lacaniano. Un trabajo creativo, de construcción, esconde elementos de anamorfosis para torcer la autoridad de la institución sin disimular que esa autoridad permite el trabajo que se lleva a cabo. Es añadir, seguir adelante, mantener la vida de una tradición para sobrevivir; midiendo solamente la velocidad, ciegos entonces a la ubicación. La convención del conocimiento como una vista (un punto de vista, una visión, una revelación) es una entrada para las artes visuales al discurso de la investigación académica, y apenas se ha rasgado la superficie de las posibilidades ofrecidas. Las metáforas se conectan, la caída se vuelve una caminata por el laberinto que está tanto dentro como fuera de nuestras mentes: recuerdos, viajes, arte, educación, investigación, una tesis... El laberinto permite un holismo que necesitamos ahora, al empezar a llegar. Es la inteligencia que se crea cuando un sistema dado llega a cierto nivel de complejidad, produciendo efectos más grandes que la suma de sus partes. Es usar una reja estética (de composición, ritmos y texturas) para acercarse a un tema, en vez de una reja atrapada por los discursos del poder. Es un marco que forma parte de lo que enmarca. Más que un recolectar y examinar, es una destrucción sublime, extática e histórica como forma de conocimiento. No se podrá recomponer con una coherencia epistémica sin perder lo que se propone es la aportación del arte: “Al atravesar el texto, el laberinto del texto,

ningún hilo de Ariadna nos salvará de perdernos.” (Gasché, 2012, p. 11).
Perderse es el camino.

Rompecabezas

“La caja de Lemarchand” es el objeto central de la novela corta *The Hellbound Heart* de Clive Barker, la versión cinematográfica de la misma, *Hellraiser* (1987, escrita y dirigida por Barker) y su primera secuela *Hellbound: Hellraiser II* (Randel, 1988).³ Es un rompecabezas tridimensional que se abre cuando se resuelve, deshaciendo en ese momento la posibilidad de “la representación”, o sea nuestras coordenadas convencionales del tiempo y el espacio. En la novela se describe de este modo:

Había habido instrucciones de Kircher, sobre la mejor manera de romper el sello del dispositivo de Lemarchand, instrucciones en parte pragmáticas, en parte metafísicas. Resolver el rompecabezas es viajar, había dicho, o algo por el estilo. La caja, al parecer, no era sólo el mapa del camino, sino el mismo camino. (Barker, 1991, p. 61)

Esta es otra descripción de una obra dentro de una obra, siguiendo el camino abierto con el dibujo en *The Expendables*. Ofrece una aventura, y la interpretación es la activación de la obra/aventura. Abriendo la caja se encuentran placeres insospechados. La caja es la mente y lo que hay afuera de la mente como una sola continuidad y ruptura constante. Es tuya, aun si no lo sabes. Es la magia como arte como respuesta a la alienación (similar a un “dérive” situacionista).

³ Hay más películas, además de otros cuentos, comics, juegos etc., siguiendo las historias de los personajes y eventos de *Hellraiser*. La naturaleza de las mismas historias (y la realidad mercantil de su producción) no obliga a respetar ninguna supuesta totalidad.

La clave es que la caja es el mapa y a la vez el camino. Haces un trabajo, participas y viajas, atraviesas el Texto. Es una partitura, la representación de sí misma como una especie de koan zen, o una forma moderna del misterio de la eucaristía. ¿Qué sucede con el capitalismo si lo que consumes no representa, *sino literalmente es Dios*? Otra vez tenemos que ver que “La interpretación no es un probar de la verdad, para ser decidido con un sí o un no, desata a la verdad como tal” (Lacan, 1971, en Fink, 2007, p. 85). La solución es una paradoja que posibilita una expansión, un avance. La verdad desatada es un cambio, una creación. No tendrás más de lo que aportas, pero *¿quién serás después?* Te expones a la obra y la obra se expone a ti, y entierra sus ganchos en tu misma carne. Abrir la obra es abrirte. Tu placer es tu responsabilidad, igual que cualquier otra emoción o idea que la obra provoca. Si te hace reír, es tu risa, si te hace llorar, es tu llanto, si te ofende, esa ofensa es tuya. No cómo tu propiedad sino como tu responsabilidad. Interpretar es resolver el rompecabezas, desatar la verdad como un viaje, una puerta a través de y hacia el placer que causará un cambio.

En unos acercamientos la película muestra un hombre en un cuarto iluminado por velas. Está semidesnudo y sudando, desliza sus dedos de manera sensual y desesperada sobre la superficie brillante de una hermosa caja hecha de madera y metal. Intenta invocar a unos seres llamados Cenobitas, de algo llamado “La Orden del Tajo” dedicado a “[...] experimentos en los niveles más altos del placer [...]” (Barker, 1991, p. 4). Las historias de Barker giran de manera compleja alrededor de la sexualidad, el deseo y la violencia. No como temas sujetos a un esquema binario del bien o el mal, sino como conllevando un peligro. Como “la

jouissance” en las teorías de Lacan rompen la posibilidad de categorización, cruzan las fronteras entre lo creativo y lo destructivo.

Si requieres instrucciones para abrir la caja, o sea un mapa del mapa, serán “[...] en parte pragmáticas, en parte metafísicas” (Barker, 1991, p. 61). En las películas se presenta como algo intuitivo, no es una actividad profesional, es una aventura “[...] y con esta palabra designamos una totalidad anterior a la separación de la vida y la obra [...] de protesta *como tal* contra la ejemplificación *como tal*” (Derrida, 1989, p. 240). En parte, para el artista, se rehúsa la reducción a ser un caso bajo la lupa del historiador, pero también se trata de que:

El problema del arte no se puede resolver aparte del problema de la vida; en lugar de hablar del arte en el contexto de lo que viene a nacer, puede ser más sensato hablar de un arte-totalidad, un espacio místico en el que el patrón de la conducta humana está alterado tan radicalmente que el concepto de "arte" ya no tiene validez alguna. (Argüelles, 1989, p. 166)

La idea del arte como una actividad que se deshace a sí misma atraviesa al modernismo. En vez de que una especialización llevara a una profesionalización para la productividad continua (el artista como otro miembro productivo de la sociedad capitalista) el arte se incorpora elípticamente en la vida y se difumina como algo medible; como contrabando “[...] *queda* algo otro de lo que, necesariamente, está por volverse” (Derrida, 1986, p. 244a). Esta imposibilidad tendría también que afectar cualquier supuesta temporalidad lineal. No es que no haya un evento, o un antes y después, sino que él después impacta el antes.

La caja se usa en tres importantes ocasiones: En *Hellraiser* el personaje de Frank la resuelve por deseo y obsesión, luego su sobrina Kirsty lo hace enfrentando el caos desatado. En *Hellbound: Hellraiser II* lo hace una niña

(Tiffany) psicológicamente traumada viviendo en un manicomio en función de su capacidad de ver más allá de lo convencional (¿debido a su trauma, o es que su trauma se debe a su capacidad?). Los tres casos se parecen a la noción romántica del artista como alguien obsesivo, traumatado y desesperado, capaz de ver lo que los demás no pueden. El personaje más convencionalmente villano es el neurólogo Dr. Channard, ejemplificando todas las características negativas de control y dominación que Lacan señalaba del discurso del amo y de la universidad. Es un hombre culto y un científico de gran erudición, y parece por eso incapaz de abrir la caja. Su trabajo debe ser racional y científico, guardando la debida distancia académica, y todo lo que la caja y los cenobitas ofrecen está más allá de esa distancia. La clínica en donde trabaja parece inicialmente un lugar de orden, pero pronto se muestra la violencia que se esconde. La locura como tema es común en las historias de terror; si los monstruos no terminan con tu vida por lo menos terminan con tu cordura. Pero el loco que habla sin producir sentido también afianza la productividad como el valor imperante al ser su sombra, su espacio negativo, atrapado fuera de la convención social del lenguaje. La deconstrucción de ese tipo de dualismo es parte de la herencia del arte desde el siglo XIX.

Cualquiera que sea la escala, doméstica, pública o política, la locura traza el campo de lo Real, lo cual rompe el contrato social en un punto que no puede ser simbolizado, a la vez que nos ofrece herramientas para su exploración, su nombrar. (Davoine y Gaudillière, 2004, p. 26)

Hacerle justicia al pasado del arte implica, en parte, no reducirlo a una descripción historiográfica, justo por lo que Davoine y Gaudillière dicen aquí sobre trazar los contornos de lo que podemos decir y pensar. El arte (y la locura) es el límite entre lo social y lo personal, y el sitio de “[...] el

último lugar donde bandas rivales de chamanes habían luchado entre sí hasta llegar a un punto muerto” (Wilson, 1981, p. 149). El historiador busca los fósiles enterrados ahí, el artista está en la siguiente batalla. El fracaso de la simbolización es lo que posibilita nombrar de nuevo.

Escondido detrás de un vidrio (igual que Sir John Summerson), Dr. Channard pone a Tiffany a abrir la caja, viendo desde su punto de vista privilegiado, seguro en su posición como la medida del mundo. Pero cuando la caja se abre el vidrio estalla. El arte no permite quedarse afuera, el Texto rompe la separación e imposibilita esa distancia. Los Cenobitas señalan que detrás de las racionalizaciones se esconden los deseos que el Dr. Channard no quiere admitir. Más adelante, cuando él se transforma, se ve como esa supuesta racionalidad moldea sus deseos. “Pinhead”, el líder de los cenobitas, usa ganchos y cadenas principalmente para agarrar, jalar y acercar a la gente, y los clavos en su cabeza indican también uniones. Dr. Channard usa navajas para cortar y dividir, y los hilos de metal en su cabeza también separan. El hecho de que la lucha entre los dos sea tan breve sugiere que aún si Pinhead y sus compañeros parecen violentos, no son destructivos. Y si su concepto de placer parece monstruoso para los personajes humanos, respondería Derrida:

[...] lo todavía innombrable, que se anuncia, y que sólo puede hacerlo, como resulta necesario cada vez que tiene lugar un nacimiento, bajo la especie de la no-especie, bajo la forma informe, muda, infante y terrorífica de la *monstruosidad*. (Derrida, 1989, p. 401)

La exploración científica de Dr. Channard ilustra “[...] el discurso de la universidad que proporciona una especie de legitimación o racionalización de la voluntad del amo [...] la verdad tras el discurso de la Universidad es, después de todo, el significante maestro” (Fink, 1995, p. 132). No enfrenta

a lo real como algo complejo o paradójico sino busca poder y ganancia. Para el significante “maestro” Lacan usa la palabra francesa “maître”, que significa una persona con poder, tanto amo como dueño, pero también podría ser un maestro de la escuela. No obedeces al poder porque tiene la razón, lo obedeces porque es el poder, y es sólo recientemente que el modelo educativo en escuelas y universidades pretende alejarse de ser abiertamente autoritario. Esto a menudo de forma ingenua, “la verdad” no es algo que simplemente existe y que se obtiene de manera desinteresada. El poder produce la razón, es decir, produce efectos.

[...] en realidad no es una cuestión de si alguien *cree* en las chingaderas [bullshit] que dice su jefe o sus funcionarios elegidos, o si esas chingaderas son verdad o no. Esas cuestiones binarias de profundidad hermenéutica a un lado, quedamos con el hecho contundente de que las chingaderas ciertamente producen efectos: Desde luego tenemos que *responder* - fuera de las economías de la representación, el fracaso asegurado, los juicios moralizantes y el significado. (Nealon, 2008, p. 111)

Poder tiene efectos que tienes que enfrentar, aun si sabes, y ellos saben que sabes, que lo que dicen tus jefes (o el policía o el presidente...) son tonterías sin sentido. “Revelar” este hecho no tendría el efecto deseado de liberación. Mantenerse al nivel hermenéutico, de significado y secretos (el nivel de juicios morales y de representación) es ser ineficaz ante el poder. Debemos entender que “[...] la hegemonía del poder es socialmente eficaz debido a su apretón completamente fantasmal: es un hechizo que puede romperse más que una llave secreta por descubrir” (Harris, 2003, p. 28). Tenemos que recordar lo que nos enseña el concurso entre Parrasio y Zeuxis.

Evocar

Barker escribe que se trata de invocar a los Cenobitas. En términos de ocultismo una invocación es hacer entrar un ente en una persona, siendo lo opuesto a la evocación que sería materializar a un ente de manera exterior. Pero tanto en la novela como en las películas los Cenobitas aparecen físicamente fuera de las personas que abren la caja. Evocar un demonio es, para Lon Milo Duquette, invitar una aventura que te cambiará a ti, para poder cumplir tus deseos: "Cual sea el cambio que quiero lograr con la magia [magick], *la primera y única cosa* que se cambiará de manera *directa* a través de mi operación mágica seré yo" (Duquette, 2010, p. 27-28). Lo que deseas está fuera de ti, no lo tienes, pero los deseos están inscritos en ti, productos del lenguaje. La magia provocará una aventura que te cambiará para poder obtener lo que deseas, complicando la distinción entre un interior y un exterior. John Cage compró un cuadro abstracto de Mark Tobey, que se describe como "escritura blanca," una red de líneas como una telaraña. Cage cuenta cómo el cuadro forzó un cambio en él.

[...] Estaba en una esquina de Madison Avenue esperando a un autobús y se me ocurrió mirar el pavimento, y me di cuenta de que la experiencia de ver el pavimento era la misma que la experiencia de ver el Tobey. Exactamente la misma. El disfrute estético era igual de fuerte... Así que, entonces ahí hay un cambio en mi visión. (Cage, 1966, en Larson, 2014, p. 82)

El cuadro de Tobey abre la posibilidad de extender no nada más la experiencia estética, sino además una experiencia extática, a momentos cotidianos. La descripción de las pinceladas de Tobey como una "escritura blanca" parece invertir lo que normalmente es el espacio negativo y positivo en la página de un libro. En la novela de Barker, cuando Frank Cotton conoce a los Cenobitas hay una transformación y sus sentidos se

hacen infinitamente más sensibles, a tal grado que le causa dolor. Barker (1991, p. 14-15) escribe “El yeso liso del techo era una geografía impresionante de pinceladas”. Cage usaba al arte para abrirse a la vida, en vez de como una actividad especializada separada de la vida. Robert Smithson, aún si su obra luego también llegaría a extender la práctica del arte, criticaba en un momento dado a estas ideas de una manera iluminadora. Se quejaba de que “los llamados artistas” veían arte en todas partes: “Esta orgía de estética, tal como las texturas en las aceras, formas interesantes en los buzones de correo, y los dioses en las máquinas se debe prevenir, o de lo contrario el artista va a morir en su propio arte” (Smithson, en Tsai, y Butler, 2004, p. 37). La urgencia de seguir siendo un sujeto autónomo y contenido es patente. La muerte del autor es “una orgía” con los Cenobitas como “los dioses en las máquinas.” El baile constante del discurso es un placer desbordado, exagerado e indebido que no respeta las fronteras que mantienen las jerarquías sociales imperantes (evidenciado por el desprecio autoritario expresado en “llamados artistas”). El artista usa su arte para matarse (¿En algunos casos quizá para no hacerlo de manera literal?), estallando y diseminándose en mil pedazos. No es la muerte como tal, sino un trabajo de liberación ubicado de manera torcida (como una anamorfosis) hacia la muerte. Es el arte intentando respirar en el museo y la historia del arte.

[...] debemos llegar a aceptar que estamos mortificados por el lenguaje, y por lo tanto, en cierto sentido, los muertos vivientes (nuestros cuerpos se sobrescriben, y estamos habitados por el lenguaje que vive a través de nosotros). Debemos subjetivar ese destino mortal, hacerlo nuestro; debemos asumir la responsabilidad de la tirada de los dados al principio de nuestro universo [...] (Fink, 1997, p. 206)

La orgía de lo estético es una manera para subjetivar una realidad de muertos vivientes. Lo que llamamos vida, la existencia convencional y

cotidiana es una muerte de la cual debemos de despertar. Lo que Smithson todavía entiende como morir es el deshacer de la ilusión de la autoridad jerárquica del lenguaje, un sistema de orden centralizado que se supone natural e inevitable. Esto es despertar de la muerte, es hacer arte y también la experiencia de exponerse al arte. “Después de andar mirando lo que hay en las galerías todo el día, cuando vas a casa – y no dura más de un par de horas - pero cada cosa que ves te recuerda al arte: la basura, los signos, la parada del autobús” (Waters y Hainley, 2003, p. 9-10). Cambiarte es cambiar al mundo, morir como despertar, y aunque solamente sea momentáneo, todo resplandece. Esta idea aparece también como parte del proceso para Cage empleando el *I Ching* para sus composiciones:

[...] si queremos utilizar operaciones de azar tenemos que aceptar los resultados. No tenemos derecho a utilizarlas si estamos decididos a criticar los resultados y buscar una mejor respuesta. De hecho, el *I Ching* promete un destino muy triste a cualquiera que insiste en conseguir una buena respuesta. Si no estoy satisfecho después de una operación de azar, si el resultado no me satisface, al aceptarlo al menos tengo la posibilidad de modificarme, cambiarme a mí mismo. Pero si insisto en cambiar el *I Ching*, entonces el *I Ching* cambia y yo no, ¡y no he ganado nada, no he logrado nada! (Cage, 1981, p. 94-95)

Respetar el método que has elegido no es llevar a cabo un programa, no es ilustrar una idea y no es ir hacia una meta que puedes conocer de antemano. No se trata de tener ideas, y mucho menos ideas correctas, sino de hacer un trabajo, confiar en el trabajo y llevarlo a su conclusión, que no es llegar, sino seguir. Tienes que escribir el texto, crear el espacio donde no se distingue dentro de fuera, el espacio donde no llegas porque tu lo creas, pero una vez creado te antecede. Eres el rastro, la ceniza, del espacio sin conclusión. Para Cage, esto no está relacionado con el éxito, ni con nada medible; en especial no con algo que podría tener reglas o una metodología general. ¿Si no termina cómo lo mides? ¿Si no termina

cómo lo repites? No para argumentar una presencia absoluta y original de una obra maestra, si no para ver extenderse el eco hasta volverse inaudible, absorbido por el mundo. Barthes advierte que el Texto no es algo que se puede definir, no hay lineamientos para hacer un Texto. Preocuparse por el éxito es un impedimento. "Sea lo que sea que haces en tu cabeza lleva los esquemas pregrabados de tu cabeza. Corta los esquemas y todos los esquemas si quieres algo nuevo" (Gysin, 2001, p. 126). Sucede en un trabajo que no se comprende, es decir, que no se contiene fuera del trabajo mismo.

El evento que Cage organizó en Black Mountain College en 1952, luego conocido como *Theater piece #1*, se considera un antecedente de los happenings y el performance, pero carecía de clasificación. Unas personas hacían una serie de actividades distintas durante un tiempo predeterminado sin una conexión expresa entre ellas, decididas de antemano pero no ensayadas. Ahora, de manera posterior, se vuelve arte. En ese momento era algo innombrable (aun si tomaba lugar en un vago contexto de arte). La pieza estaba inspirada en parte por el concepto budista de interpenetración, la idea de que todo está relacionado con todo y consecuentemente cada cosa tiene su naturaleza y libertad propia al no depender de una (o un tipo de) relación específica. Es una autonomía a través de las conexiones, no delimitada, y sin una coherencia interna (una esencia o un centro).

Carente de narrativa, el evento no tiene argumento ni desenlace. Todos en este momento van a "ninguna parte". La acción de cada intérprete, ya que no apoya una narrativa, es claramente un proceso. Todos y cada uno durante todo ese tiempo y espacio se relacionan con todos los demás - penetrando y siendo penetrados por todos los demás - en un intervalo totalmente libre de una terminología dualista como "éxito y fracaso" o "bello y feo". (Larson, 2014, p. 254)

Si esto es nuestro marco no nos impide ningún trabajo más que la evaluación, y nos libera de la obligación de producir sentido como ganancia.

Al tomar en serio el arte moderno y contemporáneo sabemos que hay una apertura radical, pero lo importante es que esa apertura es nuestro punto de partida, no una conclusión ni una medida. Entramos en “[...] una economía de interpretación que abandona cualquier ganancia (cualquier extracción de sentido) que vendría en la forma de una plusvalía de una inversión de labor. Para ser más preciso, evitaría cualquier intento de una constitución de un significado fijo” (Gasché, 2012, p. 6). La Obra es la cola imaginaria del Texto, pero no por imaginaria carece de efecto. Creer la ilusión del centro como una presencia exterior al juego del discurso es, en términos psicoanalíticos, estar en transferencia. Es un momento (como fijado por una cámara) que se repite hasta que cortas el esquema que lo ha fijado. La iniciación es esa incisión, el primer paso que nunca termina.

En una sermón académico el Dr. Channard se muestra como un colega de Sir John Summerson:

La mente es un laberinto, señoras y caballeros, un rompecabezas. Y mientras que los caminos del cerebro son claramente visibles, sus formas engañosamente aparentes, sus destinos son desconocidos. Sus secretos aún son secretos. Y, si somos honestos, es la atracción del laberinto la que nos lleva a nuestro campo elegido para desbloquear esos secretos. Otros han estado aquí antes que nosotros y nos han dejado señales, pero como los exploradores de la mente debemos dedicar nuestras vidas y energías para ir más allá de pisar los pasillos desconocidos con el fin de encontrar en última instancia, la solución final. Tenemos que ver, tenemos que saber. (Randell, 1988)

Ver es saber si se hace de la forma debida, como autoridad. Conocimiento significa poder sobre otros, significa dominar y manipular.

Es estar sentado en tu tren midiendo el paisaje. El error principal del Dr. Channard es buscar un secreto final, estar en transferencia creyendo poder encontrar una verdad más allá del deseo y del placer (y hay un eco del nazismo en una búsqueda de “la solución final”). La caja de Lemarchand se muestra cómo la mente, un laberinto a recorrer. La mente intentando entender a la mente es una caja dentro de sí misma (no puedes salir de tu mente para verla); un acercamiento académico corre el riesgo de reducirla demasiado (análisis se vuelve destrucción) para poderla medir. Lo ilegible es aquí el inconsciente y cualquier otra estructura *como otra*, que sólo percibes como un espacio negativo, que resiste de manera absoluta (lo aceptas como otro, inalcanzable, o lo expulsas para destruir). Hay un intento de domesticar lo foráneo, lo incompatible, con la necesidad del exterior para mantener la autonomía del interior: la muerte estructurando el discurso tecnocrático occidental. En vez de una multiplicidad infinita de conexiones, solo se permite una: No puedes domesticar la muerte, pero la puedes reproducir.

Grietas

Las paredes sólidas de la realidad cotidiana se abren y al cruzar se erige la idea de un límite o una frontera. Pero más que otros mundos separados y distintos, los espacios oscuros e infernales son extensiones de nuestra vida cotidiana. Aun con la referencia al infierno, Barker evita el dualismo cristiano del bien contra el mal que no corresponde a la complejidad del mundo. Las fuerzas, eventos o entes que enfrentas se relacionan más con el psicoanálisis o el vértigo de la vastedad del universo que con la religión. La pared se abre y el mundo sigue y sigue. Barker escribe que se trata de viajar, sin embargo parece que los Cenobitas vienen. Si no hay un centro,

no se puede determinar quien se mueve, un efecto del derrumbe de la distinción ficticia entre interior y exterior. "[Lo Real] irrumpe en las oposiciones que estructuran nuestra realidad en común - dentro y fuera, antes y después - ya no funcionan, donde se incumplen las garantías de legitimidad que subyacen el vínculo social" (Davoine y Gaudillière, 2004, p. 15). Para el psicoanálisis la realidad es un vínculo social construido de manera conjunta, a veces de manera de una batalla, o como un pacto o cuento. No desde algún centro, sino en los múltiples sitios donde se ejerce el trabajo del poder, donde se registra, mide, clasifica y ordena la realidad. J. G. Ballard (2012, p. 38) sugirió en función del surrealismo que:

Ahora lo que ha sucedido, y una de las razones por qué en realidad no hay pintores surrealistas en el verdadero sentido de la palabra hoy en día, es que esta posición se ha invertido. Es el mundo exterior que ahora es el reino, el reino supremo de la fantasía. Y es el mundo interior de la mente que es el único nodo de la realidad que la mayoría de nosotros tenemos. Toda la ficción está ahí fuera.

La ficción nos invade desde afuera. Luz dibuja grietas hermosas en las paredes cuando los Cenobitas, invocados por el arte, llegan extendiendo el espacio que ya existe, haciéndose visible en el acto de cruzar. "¿Puede el límite tener una vida propia fuera del acto que gloriosamente lo atraviesa y lo niega?" (Foucault, 2000b, p. 73). La confusión entre evocación e invocación desaparece cuando aceptamos que son palabras que solamente tienen sentido desde un punto de vista particular: el de puntos de vista, o sea, desde nuestro encierro. Nombrar el límite es crearla, y así potencialmente forzar una ruptura en el mundo para poder tomar un paso hacia otro, para salir del horror expresado de forma tan pura en *Psycho* (Hitchcock, 1960), en las palabras de Norman Bates: "Creo que estamos en nuestras trampas privadas, agarrados en ellas, y no podemos salir jamás. Rasgamos y arañamos, pero solo al aire, el uno al otro, pero aun así, no nos movemos ni una pulgada."

Es importante no perder nuestra ceguera de vista. “No hay un metalenguaje o metadiscurso [...] siempre operas dentro de un discurso particular, aún cuando hablas del discurso en general” (Fink, 1995, p. 137). No investigas en arte para describir el campo, sino para trazar un camino y seguirlo; el mapa y el camino mismo. Una investigación científica del arte no es posible. Para producir resultados válidos que se podrían comprobar y duplicar tendría que reducirse a algo que ya no valdría la pena llamar arte. La investigación del artista tiene una complicación distinta, es válida para la creación de arte a costa de una universalidad o accesibilidad. “Ciertamente, debemos estar atentos a lo no dicho que habita en los huecos del discurso, pero lo no dicho no debe entenderse como golpes viniendo del otro lado de la pared (Lacan, 2006, p. 253). Nada antecede la obra, *nada* es más *Real*. No hay una presencia fuera de la realidad (o sea lo simbólico), alguna autoridad del otro lado de la pared del lenguaje, garantizando el orden y el significado de lo que decimos. Los cenobitas no se extraen del discurso, son una parte de la realidad habiendo cortado lo Real en pedazos absorbiendo su fuerza al aniquilarlo (Fink, 1995, p. 24). Pero, responde Preziosi en un paréntesis, como un susurro, “(Por supuesto que alguien está ahí de todos modos, pero nunca puede corresponder a lo que se espera que sea.)” (Preziosi, 2003, p. 2) Lo primero que dicen los cenobitas al llegar es que pueden dar placer, pero “El rostro de la cosa se abría, sus labios doblándose para atrás: la sonrisa de un babuino. “No como tu lo entiendes,” [...]” (Barker, 1991, p. 11). En el esoterismo occidental hay un simbolismo convencional de un mono siguiendo al mago, ofuscando sus palabras, creando malentendidos. Duquette describe el triunfo uno del tarot, El Mago, donde aparece el mono de Thoth:

Esta criatura [...] es la personificación de una maldición irónica que aflige a Thoth-Mercurio y todos los que logran el grado de magus. Debido a que la falsedad y la incompreensión son inherentes a todo el habla y la escritura, es el deber cósmico del mono de Thoth burlarse constantemente del trabajo del Mago y distorsionar sus palabras. (Duquette, 2003, p. 100)

Thoth, escribe Derrida, “[...] introduce diferencia al lenguaje [...]” (Derrida, 1981a, p. 88). Es el malentendido como inherente en el lenguaje, en las grietas, separaciones, el movimiento constante. Lo que se simboliza aquí por un mono perteneciendo al dios egipcio de la escritura, es también fundamental en el psicoanálisis: “[...] de una perspectiva Lacaniana la esencia de la comunicación es la falta de comunicación, malentendidos” (Fink, 1995, p. 187n4). Este malentendido, la imposibilidad de la comunicación, la diferencia como el (no) origen, es también lo monstruoso de lo nuevo. Es el deslizamiento implacable de los significantes que posibilita la comunicación y a la vez mina desde dentro la posibilidad de parar, de llegar a una última verdad (Fink, 2007, p. 89). Ésta también es la ganancia, o sea la garantía de valor necesaria para invertir (tiempo, interés o dinero) en la obra de arte. Aquí hay una grieta importante en la lógica monótona del consumo del arte. Los Cenobitas son artistas dedicados a explorar el placer, no son proveedores de servicios y su público no son clientes.

No es el trabajo del artista dar al público lo que el público quiere. Si el público supiera lo que necesitan, entonces no serían el público. Serían artistas. Es el trabajo de los artistas dar al público lo que necesita. (Moore, en Vylenz, 2005)

No darán el placer tal como exiges, porque sería dar lo que ya tienes. No es que ellos saben que necesitas antes del trabajo creativo mismo, sino que el trabajo es abrir un abismo dando la posibilidad de caer. El artista no es un “experto” que te va a resolver tus dudas, solamente te invita a bailar.

Ronald Sukenick hablaba de esta forma de concebir el arte en los términos de una especie de investigación de la creatividad:

[...] una de las cosas que se supone debe hacer el arte es enseñar a la gente a defender su experiencia y evitar que sea robada, mostrándoles cómo usar su propia imaginación en contra de la imaginación manipuladora que no es de su interés. [...] Su objetivo es hacer super-consciente a la gente - tan conscientes como sea posible de la forma en que la imaginación inevitablemente ayuda a dar forma a la realidad alrededor del sujeto. (Sukenick, 1985, p. 116-117)

Este estado superconsciente es la orgía de la estética, la experiencia de lo sublime. Organizar la cantidad enorme de imágenes y palabras que nos inunda es un problema como nunca antes lo ha sido, y Sukenick sugiere hacer esto a través de un arte que lleva a una forma de consciencia más activa. Siguiendo la noción del poder como productivo no se trata de hacer algo más auténtico en contra de algo falso, sino usar el poder de lo falso. Foucault sugirió una mutación del poder, llevándolo del rey al experto (el perito), pero no termina ahí. El experto era el agente principal del poder en la época de la disciplina, que emerge durante los siglos XVIII-XIX, pero la disciplina se vuelve menos importante en el siglo XX cuando aparece el "biopoder". El agente principal es ahora el mismo individuo, todos nosotros: "Bajo un régimen de biopoder, la tarea política se vuelve menos la formación de ciudadanos dóciles, y más una cuestión de producir y clasificar los tipos cada vez más diferentes de subjetividades" (Nealon, 2008, p. 47). El poder no es entonces algo que se pueda resistir o escapar, absorbe a todo al clasificarlo para aumentar la productividad, y "[...] el capitalismo ya ha abierto su camino a cada fibra de nuestras vidas "privadas". (Nealon, 2008, p. 90). ¿Cómo vas a "resistir" la productividad como tal? En vez de eso buscas líneas a seguir usando este mismo poder de lo falso, líneas en un cuadro, luz atravesando una pared, dibujos en pintura descarapelándose o asfalto resquebrajándose.

Las grietas en lo real son las líneas de poder que el arte te puede ayudar a ver y manipular.

Se refiere a la Magia en su forma más temprana a menudo como "el arte". Creo que esto es completamente literal. Creo que la magia es el arte y que el arte, ya se trate de escritura, música, escultura, o cualquier otra forma es, literalmente, magia. El arte es, como la magia, la ciencia de la manipulación de símbolos, palabras o imágenes, para lograr cambios en la conciencia. (Moore, en Vylenz, 2005)

El olvido de que la magia es arte es magia posiblemente se explica viendo que la magia se institucionalizó como religión por una parte y decoración por otra, instaurando de golpe un mundo espiritual dividido de uno material; dividido en religión y (mero) arte. Preziosi argumenta que se crean de forma mutua como opuestos, y la creencia en lo meramente material necesita su opuesto dualista para existir. La sociedad secular es entonces la continuación de lo religioso de manera invertida. Por un lado están los cuentos e imágenes atravesando un filtro institucional, un régimen de poder que insiste en su realidad, gobernando su interpretación y uso so pena de muerte: La religión. Por otro lado están cuentos e imágenes como meros inventos, diversión, pasatiempo. El arte como "[...] simple entretenimiento; cosas con las que podemos llenar 20 minutos, media hora, mientras estamos esperando la muerte" (Moore, en Vylenz, 2005). Esto es la respuesta a la provocación de Preziosi, la posibilidad de volver a prender el fuego de la magia de sus cenizas que ahogan el mundo en el terror religioso y el aburrimiento de la mercancía. No porque el arte es un espacio puro o inocente fuera de estas estructuras, sino porque, como contrabando, permite insertar arena en la maquinaria. Si el poder está por todas partes, y aun en lo cotidiano nuestras palabras arrastran consigo la metafísica occidental, la resistencia también está por todas partes, aunque

por eso entonces ya no se entiende como resistir (del latín *resistere*, “quedar atrás”, “detenerse”).

[...] "el Lenguaje cotidiano" no es inocente o neutral. Es el lenguaje de la metafísica occidental, y lleva consigo no sólo un número considerable de presuposiciones de todo tipo, sino también presuposiciones inseparables de la metafísica, que, aunque poco atendidas, forman como nudos un sistema. (Derrida, 1981b, p. 19)

Tenemos que sobrevivir este sistema a la vez que lo usamos en contra de sus efectos negativos, porque no hay un afuera. Dentro de esta estructura dirigida hacia la muerte hay que encontrar una manera de sobrevivir, lo cual no es un trabajo agradable, y todos inevitablemente causaremos daño con tal de solo subsistir. Y lo que surge en el trabajo del arte, la posibilidad del contrabando, que en la estructura capitalista (patriarcal, colonial, eurocéntrica, racista, etc.) es lo monstruoso, lo erróneo, lo invisible, lo inútil, lo absurdo, lo ridículo. Dejando atrás el pensamiento estratégico que ve todo en función a un centro específico, diferentes efectos del poder se sobreponen en un espacio lleno de grietas, donde la posibilidad de algo diferente es omnipresente como un rastro repetido.

¿Qué quieres?

Las grietas son las conexiones que llamamos la aventura del Texto, antes de la separación de arte y vida. Empezamos en los espacios liminales, las aperturas, desde el antecedente posmoderno. Serán trayectorias complejas, implican laberintos. El arte de John Cage, el resultado de una especialización obsesiva, lleva de regreso hacia la vida cotidiana (contestar una carta, tomar un vaso de agua). Alejándose a un extremo termina regresando elípticamente a un lugar que es, pero ya no es, era pero ya nunca exactamente vuelve a haber sido, un (no) lugar desde

donde (ya no) empezaba. Derrida dice: “[...] extracción, injerto, extensión: sabes que esto es lo que llamo [...] *escritura*” (Derrida, 1981b, p. 71). Empiezas desde lo particular, desde donde estás ubicado, para luego extenderte.

¿Desde dónde "afuera" se puede juzgar al por mayor al capitalismo? Simplemente condenar algo es la forma más débil, más resentida, de desplegar poder – es el hincharse de orgullo humano reactivo y el “sentirse bueno” de manera santurróna. (Nealon, 2008, p. 97)

Esta reacción tan sencilla e inmediata nos divide más, y refuerza el pensamiento destructivo de “nosotros contra ellos”. Pero ir hacia dentro, dando más de lo que se pide, tomar las cosas por completo en serio, participar, puede llevar a lo que Todd May (1994, p. 83-84) llama “[...] una multiplicación que lleva el sistema de representación a su propio punto de explosión.” Es el momento cuando las racionalizaciones del consumidor terminan. Es la pregunta: “¿qué quieres?” (o en las palabras de la cabeza demoníaca de *Hellraiser*: “¿Cuál es su placer, Señor?”) dirigida al sujeto justo en la división que es la alienación y la entrada al lenguaje y a la subjetividad. Para Lacan

El analista [...] interroga al sujeto en su división, precisamente en aquellos puntos donde las divisiones entre consciente e inconsciente se muestran [...]. De esta manera, el analista pone a trabajar al paciente, a hacer relaciones, y el producto de dicha creación laboriosa es un nuevo significante maestro. (Fink, 1995, p. 135)

No es simplemente resistir, si no abrir el abismo que posibilita un camino nuevo. Con esa pregunta empieza y termina *Hellraiser*, obteniendo el efecto de una circunvalación, como la práctica ritual de dar la vuelta al templo en una narrativa (las estaciones del vía crucis, por ejemplo). La imposibilidad de una respuesta correcta te desuella, te abre en vez de encaminarte de regreso hacia la productividad socialmente útil. Lacan

presenta la idea por primera vez citando la pregunta de la novela *Le diable amoureux* (1772) de Jacques Cazotte en su cuarto seminario en 1956: "Che Vuoi?", o sea "¿Qué quieres?"

Evocando de manera irónica al diablo, el personaje principal de repente se ve horrorizado cuando el diablo no sólo realmente aparece, sino sobre todo cuando el monstruo le hace la pregunta (en italiano): "*Che Vuoi?*" A lo largo de la historia el personaje principal perseguirá su propio fantasma diabólico, en busca de lo que quiere de ese Otro (diabólico), que desde ese mismo momento determina su vida. En cierto sentido, esta historia es paradigmática, según Lacan, de la forma en que el hombre lucha consigo mismo como con el "Otro" que es. (De Kesel, 2009, p. 281)

Lo demoníaco es una fuerza que complica cualquier distinción entre interior y exterior atravesando la alienación. Te hace responsable de tu subjetivación sin el pretexto de alguna naturaleza innata humanista. Es lo diabólico relacionado con el nombre de Lucifer, el portador de la luz (relacionándolo también con Apolo y Prometeo) que toma un papel de rebelde, desafiando a la autoridad (a Dios o los dioses). Es el diablo, lo demoníaco, lo Otro, lo simbólico, dentro de nosotros mismos. Al principio de *Hellbound* cuando Capitán Elliot Spencer logra abrir la caja de Lemarchand salen cadenas con ganchos agarrándolo, y su boca se abre en un grito de dolor. La cámara se acerca, la imagen se congela y vemos sobrepuesto, como si dentro de él, un cielo con nubes y los pasillos del laberinto que es el mundo de los cenobitas. Exterior e interior se confunden como la diferencia entre evocación e invocación. ¿Quién se va? ¿Quién viene? ¿El mundo de los cenobitas es nuestro mundo? ¿Tu "interior" es algo foráneo que aun adentro no se domestica?

En una economía de interpretaciones en competencia, ninguna interpretación puede dar cuenta de otra excepto en referencia a sí misma, y entonces solo como "equivocada" o "incorrecta", por no alcanzar el horizonte de igualdad que comprendería la interpretación privilegiada. (Nealon, 1993, p. 175)

Para hacer justicia al arte debemos tener un lenguaje que no esté atrapado dentro de esta economía de correcto/incorrecto y adentro/afuera.

Pliegues postapocalípticos

Flotando sobre el laberíntico mundo de los cenobitas está su “dios”. Tiene la misma forma que la caja y cambia cuando la caja cambia de forma al manipularse, correspondiendo a una de las ideas tradicionales del esoterismo occidental: la relación entre lo macrocósmico y lo microcósmico. Lo que está abajo es como lo que está arriba, y lo que está arriba es como lo que está abajo. En la práctica del Cábala hay algo llamado “el árbol de la vida”, un mapa del mundo constituido por 22 caminos entre 10 esferas. Tiféret, el sexto de estas, es la cima de la parte microcósmica (humana), y es donde se conecta con lo macrocósmico. Este Árbol no es un mapa en el sentido convencional, no muestra lugares que existen de una manera apartada del simbolismo del mismo mapa. Pero tampoco sería correcto decir que no existen, que son solamente ideas. Estos lugares existen como lugares solamente si llevas a cabo un trabajo, no “[...] sólo el mapa del camino, sino el mismo camino. (Barker, 1991, p. 61). No es un mapa como una representación de un espacio existente, sino más similar a instrucciones para un trabajo. Son costumbres o rituales que activas, que personalizas, como mejor puedas, como te funcionan. Solamente existen para ti, en relación a ti, en ti, siendo tu. Afuera pero también adentro está el universo y eres tú.

¿Es esto el laberinto del bricoleur, partiendo de mil rastros rescatados, malentendidos, apropiados, y desviados de todo el material que se encuentra en el camino? El bricoleur que utiliza

[...] los instrumentos que encuentra a su disposición alrededor suyo, que están ya ahí, que no habían sido concebidos especialmente con vistas a la operación para la que se hace que sirvan, y a la que se los intenta adaptar por medio de tanteos, no dudando en cambiarlos cada vez que parezca necesario hacerlo, o en ensayar con varios a la vez, incluso si su origen y su forma son heterogéneos, etc. (Derrida, 1989, p. 391)

Accedes por todas partes al laberinto textual, por aperturas sin autoridad y sin autor. Aquí ningún perito está puesto como guardián. Quizás es difícil encontrar a los Cenobitas porque requiere de un gran esfuerzo, pero de inmediato comparten lo que tienen. Y el camino es siempre tuyo. Cuando Frank se va tras comprar la caja de Lemarchand en la primera escena de *Hellraiser*, el vendedor susurra que siempre ya era suya, lo cual recuerda el guardián en *Ante la ley* de Kafka, o la idea Budista que no puedes buscar realmente la iluminación: ¿Qué vas a buscar si no has perdido nada? Debido a la violencia de “Hellraiser” una comparación con el budismo puede sonar extraña, pero como escribe Fink:

Mientras que en nuestra sociedad se espera que los terapeutas interactúen con sus pacientes de maneras que son para su propio bien según los discursos sociales, políticos y psicológicos contemporáneos dominantes, los analistas actúan en cambio para promover el Eros de sus analizandos. (Fink, 1995, p. 146)

Arte, ocultismo, magia y psicoanálisis son discursos de Eros, del placer, no del conocimiento. Lacan habla de *la jouissance*, un goce, similar a lo sublime, que deshace las categorías de placer y dolor. Desorganiza las estructuras sociales y personales; una descripción también de lo que pasa con los Cenobitas; algo libre, transformador e irresponsable. Cuando Kirsty se encuentra de nuevo con Pinhead, él le dice: “¡Siéntete libre!

¡Explora!” (Randell, 1988) Deja su mundo abierto en toda su extensión. No impone reglas, ni da consejos, ni advierte de peligros. No le parece interesar ningún tipo de control. En vez de eso quiere jugar, y actúa de manera similar al analista, empujando a Kirsty a ver su complicidad, ver que disfruta: “Tan ansiosa por jugar, tan reacia a admitirlo.” Y Kirsty corre por el laberinto, interminables pasillos llenos de espacios inesperados, de monstruos y recuerdos. De repente en pliegues, arrugas o dobleces el mundo exterior está adentro. Perdido en el Texto se ve que el orden era meramente una simplificación conveniente y que la realidad (lo simbólico) engloba mucho más que orden. Michel Foucault en una ocasión describe la locura como “Un pliegue de lo hablado que es una ausencia de trabajo” (en Davidson, 1997, p. 102). “Trabajo” es aquí la producción de ganancia, y en la dimensión del orden actual es locura no buscar ganancia. Un pliegue es una forma adentro pero diferente-de-sí, no afuera, pero tampoco exactamente adentro. Complica la noción del lenguaje como transparente, comunicativo y unívoco, o sea, productivo de manera medible contra una supuesta realidad a la vez exterior a todo sistema simbólico pero accesible para comprobar la veracidad de la producción. Esta ausencia de trabajo como un pliegue es un contrabando dentro del lenguaje, no algo externo opuesto a la producción. Sería, aunque contraintuitivo, una sobreabundancia de producción. Caminar los pliegues del laberinto es intentar relacionarse de manera diferente con el fin, el final, la finalidad, el telos. Es “[...] un intento de liberarse de la representación haciéndose interminable, rechazando el significado trascendental, permaneciendo como una historia sin fin” (Nealon, 1993, p. 103). Si el trabajo está dirigido hacia la producción no se busca el final. Y una historia sin fin es también una historia sin un punto de origen, surgiendo desde el rastro diferido del juego del Texto. Necesitando de la participación nos

vuelve cómplices y co-creadores. Esa participación es evocar a la aventura que nunca se puede controlar por completo, y después su cola se puede dividir en obra y vida.

Lo que está pasando en estos pasillos de blanco y negro, *este Texto*, es una sobre-inscripción, un doblar o sobreexponer de varias capas y áreas de manera transdiscursiva. ¿Cuál es la finalidad? ¿Qué se pretende producir? Desde el siglo XX enfrentamos que “[...] la situación histórica de la sociedad nuclear está infundida por la estructura de una lógica nuclear de apocalipsis sin revelación: la posibilidad imposible de un telos horrible sin una revelación acompañante del significado de la historia” (Nealon, 1993, p. 80). Se vuelve posible, necesario e inevitable pensar un fin sin significado, sin finalidad, desalojando toda lógica convencional. Si hoy no tenemos tan presente el peligro nuclear, no significa que sea menos real (todo lo contrario). Sin embargo, ahora, aparte del peligro de un posible apocalipsis nuclear repentino (incluso “accidental”), enfrentamos ya un apocalipsis ecológico lento e inevitable. No una destrucción “del mundo”, pero de la sociedad en su forma actual (y posiblemente de la humanidad). Un fin que hubiera sido fácil evitar, vuelto ineluctable para aumentar las ganancias de un grupo minúsculo de personas. Para Derrida la lógica nuclear nos arrancó de una estructura de la verdad como una revelación. Tenemos ahora la labor de pensar diferente para enfrentar no nada más esta ruptura en el tejido de significación, sino de pensar que *ya estamos* del otro lado del fin. Nuestro mundo ya terminó, nuestra existencia es postapocalíptica (de manera arbitraria desde 2012, para fines de este proyecto), solo falta encararlo. Significa que lo que está en juego no está

[...] reducible a un pensamiento de lo mismo, a un pensamiento basado en la suposición de totalidad en un principio o un final, a un pensamiento basado en la

revelación de la verdad o el significado, a un pensamiento que puede responder con seguridad a la pregunta metafísica "¿qué es eso?" (Nealon, 1993, p. 80)

La verdad parecía ser algo que se encontraba ahí fuera, de manera coherente y entera, esperando revelarse. El velo de las apariencias escondía la esencia de las cosas y la representación indicaba la existencia real de una presencia plena fuera de su contenedor, que sería el origen y la razón de todo, la verdad de la verdad, revelada como/en la llegada del fin. Sería la respuesta de la pregunta, la conclusión de la hipótesis.

La verdad misma es el fin, el destino, y que la verdad se revela es la llegada del fin. La verdad es el fin y la instancia del juicio final. La estructura de la verdad aquí sería apocalíptica. Y por eso no habría ninguna verdad del apocalipsis que no sea la verdad de la verdad. (Derrida, 1984, p. 24)

Hay que ser cuidadoso y preciso aquí. Quizá resulta imposible abandonar esta estructura debido a nuestra complicidad con el sistema de representación, la misma posibilidad de nombrarla es hacer una representación de la representación. El discurso descriptivo académico parece inevitable como parte del espacio imposible donde tenemos que pensar el afuera como siempre ya adentro. No podemos tener una perspectiva crítica de lo que posibilita tener "perspectivas" sin torcernos hasta hacernos pedazos. La investigación que se presenta aquí, esta tesis (y las dos obras de arte que únicamente "existen" en la tesis), es un intento de hacer eso.

Defender a la opacidad y la imposibilidad de la traducción tiene la finalidad de defender la posibilidad de lo otro (del otro), y que el arte pueda ser un camino a lo otro como otro. Es buscar grietas en un pensamiento instrumentalizado que ve al mundo meramente como un recurso para fines humanos, y que usa a la idea de fugarse como una herramienta de

opresión. Aun con la violencia que significa extraerlas de un discurso polifónico, esta serie de frases de Cage forman una imagen de los antecedentes que posibilitan lo que esta investigación quiere llevar a cabo:

¿Apenas notamos la luna o estuvo ahí siempre? [...] Nos vamos no sólo a la luna sino al espacio. [...] El hogar son puntos discretos. [...] El espacio es un campo infinito sin límites. [...] Estamos dejando las máquinas en casa para jugar a los viejos juegos de relaciones, sumas y quién gana. (Cage, 1961, p. 198-199)

El arte no es un debate y una obra de arte no es un argumento. Necesitamos una estructura que haga posible ver todas las sutilezas del arte que no va dirigido a esos viejos juegos tecnocráticos de relaciones jerárquicas para sumarse a una historia lineal y para “ganar”. El hogar es el origen como punto fijo, una idea con la cual te identificas, “una identidad”. El arte como un campo sin límites imposibilita la identificación en ese sentido convencional. Es un posicionamiento de belleza, placer, júbilo, deleite, y sublimidad como radical. Es decir, se distingue de manera estructural de modelos que se pueden instrumentalizar para servir de forma neutral como caminos para la producción o comunicación de contenidos entre supuestos sujetos autónomos. Son los laberintos en la pared de lo que llamamos realidad, descubiertos por manos temblando de deseo.

Durante su carrera William Burroughs produjo una gran cantidad de imágenes, utilizando diferentes materiales y herramientas. En ocasiones usaba armas de fuego, disparando sobre superficies o contenedores de pintura (una extensión de la técnica del Cut-up). “Estaba probando una nueva escopeta en una lámina de madera contrachapada. Cuando la volteé, noté unos patrones fascinantes donde habían salido los gránulos. Podías ver ciudades enteras allí - ciudades, puertas” (Burroughs, 2001, p.

712). En vez de simplemente crear un hoyo a otro espacio, es en los rastros de la actividad que Burroughs descubre un nuevo mundo. No de un lado u otro de una frontera, sino en las grietas del vínculo, del pasaje, del límite. Es una pérdida de control y una ampliación del pensamiento del marco y de la representación. Es volverse poroso y dejar de posicionarse como un sujeto autónomo ante el mundo como un fondo. Es dejar de *tomar* lugar, y en vez de eso volverse parte del mismo, como un cuento, un ritmo, un baile.

CONCLUSIONES (SILENCIO)

Cuando John Cage empezó a escuchar el latir de su propio corazón en una cámara anecoica experimentó que el silencio en la forma de una exterioridad pura y absoluta no existe, en vez de eso lo llevaba de regreso al ritmo de su propio cuerpo. “[El s]ilencio no es acústico. Es un cambio de mente, una transformación” (Cage, 1993, en Larson 2014, p. 271). La búsqueda del placer puro de un vacío absoluto llevaba a reconectar con los rastros de la vida, el placer y la alegría de lo más sencillo, de la tierra debajo de las uñas, recorriendo los pliegues del mundo y de la mente. Terminar o empezar son abstracciones y lo lineal es apenas una simplificación, una reducción de la visión. Cage buscaba maneras de hablar (escribir ensayos, dar clases, presentar conferencias) de su trabajo como compositor que fuera estructuralmente coherente con sus piezas y no alguna intelectualización externa imponiéndose como horizonte de las posibilidades creativas. La presente investigación ha pretendido avanzar ese trabajo en el contexto académico actual, de forjar un lenguaje para la investigación en el arte, cuya finalidad es el arte.

Tomar en serio al arte que nos antecede es construir un mapa de mapas que se incluye a sí mismo. No sigue las leyes de una geometría convencional, sino que se hace relativa y probabilística. Adentro no se separa de afuera, y lo que ya viste aún no existía. Si tu mapa de estos mapas muestra una frontera clara entre dentro y fuera no tomas el arte en serio. Lo cual significa que no hay una única manera correcta de hacerlo. Quizá el arte es una forma todavía torpe de manipular las probabilidades que despliegan lo que llamamos la realidad. De nuevo ¿Qué “es” investigación *en* arte? O, mejor, ¿Qué *puede* ser? o ¿Dónde toma lugar?

Hacer la tesis es el problema y es la investigación. Escribir es un problema, no una solución, y la conclusión de la tesis es la conclusión. Es decir, no indica simplemente un camino hacia adelante, es un doblez, el laberinto incluye su propia salida.

La congruencia estructural es necesaria si la investigación en arte va a poder aumentar las posibilidades creativas. Aquí se trata de un arte que no está dirigido hacia la comunicación o la expresión de ideas, que no está instrumentalizado. Más que un pensamiento es la posibilidad de pensar. Un puente no se entiende, se cruza. El lenguaje tiene que abrirse a sí mismo, a la vez de ser, por las necesidades particulares académicas, un nudo de cuestiones de autoridad, comunicación, expresión, identidad, autoría, causalidad y deseo. El nudo es un encuentro, se llega desde uno de múltiples caminos, y se puede seguir por cualquier otro. Aglomera, pero no origina, poder.

¿Qué es investigación en arte? ¿Dónde toma lugar? Las preguntas son demasiado lineales. El arte no se puede ubicar de esta forma tras el antecedente del siglo XX. Hay un rastro, un movimiento, un ritmo, y bailas. El baile es el ritmo. Cada paso abre nuevas posibilidades y te sigues moviendo, pero no bailas para llegar. La investigación no toma lugar, eso sería quedarse atrapado en el dentro/fuera, el movimiento es el lugar como una conexión. No se puede justificar en función a nada externo, ya que entonces no sería una investigación *en* arte. El trabajo del arte no es hacer otra cosa. El arte no lleva a una meta, es una meta que se disuelve en la aventura que es anterior a la división entre obra y vida. Es Real en el sentido Lacaniano, o sea, no existe.

Donald Preziosi propone que hace falta repensar la relación entre objetos y sujetos de manera fundamental para poder enfrentar cómo entendemos al arte y a los efectos que tiene, sino se trataría nada más de un cambio de tapizado. No puede decirse que esta tesis sea mucho más que eso. Si lo fuera sería inadmisible, ilegible o incluso invisible. Sería alguna otra cosa, no una tesis en artes. (y no es que nunca he hecho semejante trabajo – mi casa está llena de no-tesis-en-artes). Solamente como contrabando se puede indicar lo que se intenta. Lo importante es hacerlo, sino sería como leer un libro de recetas para quitar el hambre.

He procedido aquí desde un contexto y antecedente que he intentado describir lo mejor posible, pero no se puede justificar sin apelar a otro contexto y antecedente en una cadena sin fin, buscando inútilmente algún origen absoluto justificando todo. He propuesto que el lenguaje usado no es de representación, pero no se puede salir de manera limpia de la representación. Se vuelve similar a un manual de instrucciones o una partitura, que por supuesto nombra partes (martillo, gancho, ritmo, etc.) pero cuya finalidad no es describir algo que existe, sino posibilitar la construcción de algo nuevo, algo todavía insospechado. De antemano no se podrá predecir las posibilidades de su uso. Sin embargo, la situación es más compleja, ya que la obra absorbe las instrucciones y su recepción. La percepción de la obra es (también) la obra. Presentas o explicas unas cosas a costa de otras; cada paso es preciso, y el espacio entre uno y otro se calcula deliberadamente. Esto se puede llamar un lenguaje de oráculo que no es sobre ideas pero las produce. *El problema que la investigación en arte resuelve es crear arte.* Dicho de otra forma, lo que nos interesa es escribir y no leer.

La apertura radical significa que la obra se pone en duda de manera constante, no de forma programada una vez por todas, sino una y otra vez de manera particular. Pone en duda el valor y la existencia misma de la obra al no limitarse, al ser algo que simplemente tenemos que suponer. La presencia del arte nunca está asegurada. En la tradición esotérica “La iniciación no es un estado de ser, sino una condición de ir” (Gunther, 2009, p. 59). No hay silencio como pureza, una hoja en blanco esperando de manera neutral alguna inscripción. El silencio es una ruptura, un despertar, una iniciación, una reinscripción de un rastro que precede cualquier paso, un laberinto y un Apocalipsis sin revelación. Esta es la conclusión, aquí se reúnen los caminos atravesados. Sin embargo, después de la conclusión se hace (o por lo menos se ajusta) la introducción. Cuando dejo de escribir estas palabras regresaré a las primeras páginas, a lo que tu ya has leído pero yo aun no he escrito. Para quien escribe, la conclusión no es el final.

REFERENCIAS

Nota

Dado que la opacidad del lenguaje es uno de los puntos fundamentales de esta investigación, no se deben de entender las citas de la forma usual. Son injertos, haciendo brotar nuevas posibilidades, complicando la separación entre interior y exterior. No comprueban ideas, ni constituyen ejemplos, son parte de la maquinaria productiva. Todo lo que escribo, lo escribo en contra de una fuerza que no habito, que nunca entenderé. La alienación lingüística por extranjero es secundaria, viene después de la alienación de vivir un lenguaje originario que siempre es en sí otro. La decisión ha sido acercarse de forma elíptica, como caída y contrabando. El texto traza su forma alrededor de brechas, obras incitadas por el texto girando alrededor (y dentro) del mismo, y constituye su caída al destejerlas. Si la opacidad del lenguaje es fundacional y la traducción es imposible, lo que queda es armar un ensamblaje. No hay ninguna necesidad (no es metodológicamente coherente) buscar textos originales, no se pueden separar fuentes de primera o segunda mano, etc. Este es el material. Esta es la construcción. Cualquier límite es arbitrario y temporal.

Referencias escritas

Acconci, V. y Mayer, B. (Eds.). (2006) *0 to 9. The Complete Magazine: 1967-1969*. Ugly Duckling Presse.

Acquaviva, Frédéric y Simona Buzatu (eds.) (2012) *Isidore Isou. Hypergraphic novels 1950-1984*. The Romanian Cultural Institute.

Adorno, Theodor. (2005) *Minima Moralia. Reflections on a Damaged Life*. Verso.

- Argüelles, José A. (1989) *Art as Internal Technology. The Return of the Shaman – the Descent of the Goddess*. En Richard Kostelanetz, *Esthetics Contemporary* (pp. 157-167). Prometheus Books.
- Artaud, Antonin. (1976) *Selected Writings*. University of California Press.
- Artaud, Antonin. (2008) *50 Drawings to Murder Magic*. Seagull Books.
- Ballard, J. G. (2012) *Extreme Metaphors. Selected Interviews with J. G. Ballard, 1967-2008*. Fourth Estate.
- Barker, Clive. (1991) *The Hellbound Heart*. Harper Collins.
- Barthes, Roland. (1977) *Image, Music, Text*. Fontana Press.
- Barthes, Roland. (1980) *S/Z*. Siglo XXI.
- Barthes, Roland. (1986) *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Paidós.
- Barthes, Roland. (1987) *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Paidós.
- Baudrillard, Jean. (1978) *Cultura y simulacro*. Editorial Kairós.
- Belsey, Catherine. (2002) *Critical Practice*. Routledge.
- Berger, John. (2000) *Modos de ver*. Gustavo Gili.
- Bernstein, Charles. (1995) *A Poetics*. Harvard University Press.
- Bernstein, Charles. (2001) *Content's Dream. Essays 1975-1984*. Northwestern University Press.
- Bhabha, Homi K (Ed.). (1990) *Nation and Narration*. Routledge.
- Bial, Henry (Ed). (2004) *The Performance Studies Reader*. Routledge.
- Burgin, Victor. (1996) *In/different Spaces. Place and Memory in Visual Culture*. University of California Press.
- Burroughs, William S. (2001) *Burroughs Live. The Collected Interviews of William S. Burroughs. 1960-1997*. Semiotext(e).
- Burroughs, William S. y Odier, Daniel. (1974) *The Job. Interviews with William S. Burroughs*. Grove Press.

- Cage, John. (1961) *Silence*. Wesleyan University Press.
- Cage, John. (1981) *For the Birds. John Cage in Conversation with Daniel Charles*. Marion Boyars.
- Caniglia, Julie. (25 de julio de 2011) "*I'll be the judge of that*": John Waters on the power of -- and hatred for -- contemporary art.
Walkerart.org.
<https://walkerart.org/magazine/ill-be-the-judge-of-that-john-waters-on-the-power-of-and-hatred-for-contemporary-art>.
- Certeau, Michel de. (1986) *Heterologies. Discourse on the Other*.
University of Minnesota Press.
- Copjec, Joan. (1994) *Read My Desire. Lacan Against the Historicists*. MIT Press.
- Crowley, Aleister. (1974) *The Book of Thoth. A Short Essay on the Tarot of the Egyptians. Being The Equinox Volume III No. V*. Red Wheel/Weiser.
- Crowley, Aleister. (1997) *Magick: Liber ABA, book 4, parts I-IV*. Red Wheel/Weiser.
- Davidson, Arnold (Ed). (1997) *Foucault and his interlocutors*. The University of Chicago Press.
- Davoine, Françoise y Gaudillière, Jean-Max. (2004) *History Beyond Trauma*. Other Press.
- De Kesel, Marc. (2009) *Eros and Ethics. Reading Jacques Lacan's Seminar VII*. State University of New York.
- Delany, Samuel R. (1996) *Longer Views. Extended Essays*. Wesleyan University Press & University Press of New England
- Delany, Samuel R. (1999) *Shorter Views. Queer Thoughts & The Politics of the Paraliterary*. Wesleyan University Press & University Press of New England.

- Delany, Samuel R. (2005) *About Writing. Seven Essays, Four Letters, and Five Interviews*. Wesleyan University Press.
- Deleuze, Gilles. (1998) *Essays Critical and Clinical*. Verso.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Felix. (1987) *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. University of Minnesota Press.
- Derrida, Jacques. (1971) De la gramatología. México D.F.: Siglo XXI, 1971.
- Derrida, Jacques. (1979) Living on. Border Lines. En Harold Bloom, Paul de Man, Jacques Derrida, Geoffrey Hartman, y J. Hillis Miller. *Deconstruction and Criticism* (pp. 75-176). Continuum.
- Derrida, Jacques. (1981a) *Dissemination*. The University of Chicago Press.
- Derrida, Jacques. (1981b) *Positions*. The University of Chicago Press.
- Derrida, Jacques. (1984) Of an Apocalyptic Tone Recently Adopted in Philosophy. *The Oxford Literary Review* vol. 6, no. 2., 3-37.
- Derrida, Jacques. (1986) *Glas*. University of Nebraska Press.
- Derrida, Jacques. (1989) *La escritura y la diferencia*. Editorial Anthropos.
- Derrida, Jacques. (1993) *Aporias*. Stanford University Press.
- Derrida, Jacques. (1995) *On the Name*. Stanford University Press.
- Derrida, Jacques. (1996) *Archive Fever. A Freudian Impression*. The University of Chicago Press.
- Dick, Philip K. (1978) *Valis*. Bantam.
- Duquette, Lon Milo. (1997) *Angels, Demons & Gods of the New Millennium. Musings on Modern Magick*. Weiser Books.
- Duquette, Lon Milo. (2001) *The Chicken Qabalah of Rabbi Lamed Ben Clifford. A Dilettante's Guide to What You Do and Do Not Need to Know to Become a Qabalist*. Weiser Books.
- Duquette, Lon Milo. (2003) *Understanding Aleister Crowley's Thoth Tarot*. Weiser Books.
- Duquette, Lon Milo. (2010) *Low Magick. It's all in your head... You Just*

- Have No Idea How Big Your Head is*. Llewellyn Publications.
- Duquette, Lon Milo. (2014) *Homemade Magick. The Musings & Mischief of a Do-It-Yourself Magus*. Llewellyn Publications.
- Eagleton, Terry. (1990) *The Ideology of the Aesthetic*. Blackwell Publishing.
- Elkins, James. (2001) *Why Art Cannot Be Taught. A Handbook For Students*. University of Illinois Press.
- Eshelman, James A. (2000) *The Mystical & Magical System of the A.A. The Spiritual System of Aleister Crowley & George Cecil Jones Step-by-Step*. The College of Thelema.
- Fink, Bruce. (1995) *The Lacanian Subject. Between Language and Jouissance*. Princeton University Press.
- Fink, Bruce. (1997) *A Clinical Introduction to Lacanian Psychoanalysis. Theory and Technique*. Harvard University Press.
- Fink, Bruce. (2004) *Lacan to the Letter. Reading Écrits Closely*. University of Minnesota Press.
- Fink, Bruce. (2007) *Fundamentals of Psychoanalytic Technique. A Lacanian Approach for Practitioners*. W.W. Norton & Company.
- Fink, Bruce. (2014a) *Against Understanding, Volume 1. Commentary and Critique in a Lacanian Key*. Routledge.
- Fink, Bruce. (2014b) *Against Understanding, Volume 2. Cases and Commentary in a Lacanian Key*. Routledge.
- Foster, Hal. (1998) *The Anti-aesthetic. Essays on Postmodern Culture*. The New Press.
- Foucault, Michel. (1970) *La arqueología del saber*. Siglo XXI.
- Foucault, Michel. (1984) *The Foucault Reader*. Pantheon Books.
- Foucault, Michel. (2000a) *Ethics. Subjectivity and Truth. Essential Works of Foucault. 1954-1984. Volume One*. Penguin Books.
- Foucault, Michel. (2000b) *Aesthetics. Method and Epistemology. Essential*

- Works of Foucault. 1954-1984. Volume Two.* Penguin Books.
- Foucault, Michel. (2002) *Power. Essential Works of Foucault. 1954-1984. Volume Three.* Penguin Books.
- Frater UD. (2008) *High Magic II: Expanded Theory & Practice.* Llewellyn.
- Fuller, Samuel. (2002) *A Third Face. My Tale of writing, Fighting, and Filmmaking.* Alfred A. Kopf.
- Gasché, Rodolphe. (2012) *Georges Bataille. Phenomenology and Phantasmatology* Stanford University Press.
- Gleiser, Marcelo. (2014) *The Island of Knowledge. The Limits of Science and the Search for Meaning.* Basic Books.
- Godfrey, Tony. (1998) *Conceptual Art.* Phaidon Press.
- Goldsmith, Kenneth (Ed.).(2004) *I'll Be Your Mirror. The Selected Andy Warhol Interviews: 1962-1987.* Carroll & Graf.
- Grosz, Elizabeth. (1995) *Space, Time, and perversion. Essays on the Politics of Bodies.* Routledge.
- Groys, Boris. (2000) *Art Power.* The MIT Press.
- Gunther, J. Daniel. (2009) *Initiation in the Aeon of the Child. The Inward Journey.* Ibis Press.
- Gysin, Brion. (2001) *Back in No Time. The Brion Gysin Reader.* Wesleyan University Press.
- Haidu, Rachel. (2010) *The Absence of Work. Marcel Broodthaers, 1964-1976.* MIT Press.
- Harris, Oliver. (2003) *William Burroughs and the Secret of Fascination.* Southern Illinois University Press.
- Higgie, Jennifer (Ed.). (2007) *The Artist's Joke.* Whitechapel & MIT Press.
- Higgins, Hannah. (2002) *Fluxus Experience.* University of California Press.
- Hine, Phil. (1993) *Prime Chaos. Adventures in Chaos Magic.* New Falcon.
- Horkheimer, Max y Adorno, Theodor W. (1994) *Dialéctica de la ilustración.*

- Fragmentos filosóficos*. Editorial Trotta.
- Hägglund, Martin. (2008) *Radical Atheism. Derrida and the Time of Life*. Stanford University Press.
- Jameson, Fredric. (1991) *Postmodernism. Or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke University Press.
- Johnson, Barbara. (1981) Translator's introduction. En Jacques Derrida. *Dissemination*. The University of Chicago Press
- Johnson, Barbara. (2014) *The Barbara Johnson Reader. The Surprise of Otherness*. Duke University Press.
- Kaprow, Allan. (2003) *Essays on the Blurring of Art and Life*. University of California Press.
- Knabb, Ken (Ed). (1981) *Situationist International Anthology*. Bureau of Public Secrets.
- Kostelanetz, Richard (Ed). (1988) *Conversing with Cage*. Limelights Editions.
- Kotz, Liz. (2007) *Words to Be Looked At. Language in 1960s Art*. MIT Press.
- Lacan, Jacques. (1993) *The Psychoses. The Seminar of Jacques Lacan. Book III. 1955-56*. W.W. Norton & Company.
- Lacan, Jacques. (2006) *Écrits*. W.W. Norton & Company.
- Lambert, Gregg. (2012) *In Search of a New Image of Thought. Gilles Deleuze and Philosophical Expressionism*. University of Minnesota Press.
- Larson, Kay. (2014) *Where the Heart Beats. John Cage, Zen Buddhism, and the Inner Life of Artists*. Penguin Group.
- Leeman, Richard. (2005) *Cy Twombly. A Monograph*. Thames Hudson.
- Lynch, David. (2006) *Catching the Big Fish. Meditation, Consciousness, and Creativity*. Jeremy P. Tarcher/Penguin.

- Lyotard, Jean-François. (1984) *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. University of Minnesota Press.
- May, Todd. (1994) *The Political Philosophy of Poststructuralist Anarchism*. The Pennsylvania State University Press.
- McEvelley, Thomas. (2005) *The Triumph of Anti-Art. Conceptual and Performance Art in the Formation of Post-Modernism*. McPherson & Company.
- McKee, Robert. (1997) *Story. Substance, Structure, Style, and the principles of Screenwriting*. Regan Books.
- Miller, Henry. (1982) *The Paintings of Henry Miller. Paint as You Like and Die Happy*. Chronicle Books.
- Mitchell, Timothy. (1988) *Colonising Egypt*. University of California Press.
- Mitchell, W.J.T. (1994) *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. The University of Chicago Press.
- Mohatt, Gerald y Eagle Elk, Joseph. (2000) *The Price of a Gift. A Lakota Healer's Story*. University of Nebraska Press.
- Nealon, Jeffrey T. (1993) *Double Reading: Postmodernism after Deconstruction*. Cornell University Press.
- Nealon, Jeffrey T. (2008) *Foucault Beyond Foucault. Power and its Intensification since 1984*. Stanford University Press.
- Nealon, Jeffrey T. (2012) *Post-postmodernism, or, the cultural logic of just-in-time capitalism*. Stanford University Press.
- Nhat Hanh, Thich. (1999) *The Heart of the Buddha's Teaching: Transforming suffering into peace, joy, and liberation. The four noble truths, the noble eightfold path, and other basic Buddhist teachings*. Broadway Books.
- Pelzer, Birgit. (1987) Recourse to the letter. *October*, (42), 157-181.
- Preziosi, Donald. (1989) *Rethinking Art History. Meditations on a Coy*

- Science*. Yale University Press.
- Preziosi, Donald. (2003) *Brain of the Earth's Body. Art, Museums, and the Phantasms of Modernity*. University of Minnesota Press.
- Preziosi, Donald. (2014) *Art, Religion, Amnesia. The Enchantments of Credulity*. Routledge.
- Preziosi, Donald y Farrago, Claire. (2012) *Art Is Not What You Think It Is*. Wiley-Blackwell.
- Robbe-Grillet, Alain. (1989) *For a New Novel. Essays on Fiction*. Northwestern University Press.
- Sinclair, Iain. (2003) *Lights Out For the Territory*. Penguin books.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. (1974) Translator's Preface. En Derrida, Jacques. *Of Grammatology*. The Johns Hopkins University Press.
- Stiles, Kristine y Selz, Peter (Eds.). (1996) *Theories and Documents of Contemporary Art. A Sourcebook of Artists' Writings*. University of California Press.
- Sukenick, Ronald. (1985) *In Form. Digressions on the Act of Fiction*. Southern Illinois University.
- Sukenick, Ronald. (2000) *Narralogues. Truth in fiction*. State University of New York.
- Suzuki, D.T. (1996) *Zen Buddhism. Selected Writings of D.T. Suzuki*. Image Books.
- Tanizaki, Junichiro. (1977) *In Praise of Shadows*. Leete's Island Books.
- Tsai, Eugenie y Butler, Cornelia (Coord.). (2004) *Robert Smithson*. The Museum of Contemporary Arts / University of California Press.
- Walsh, Kevin. (1992) *The Representation of the Past. Museums and Heritage in the Post-Modern World*. Routledge.
- Waters, John. (2010) *Role Models*. Farrar, Straus and Giroux.
- Waters, John y Hainley, Bruce. (2003) *Art – A Sex Book*. Thames &

- Hudson.
- Watson, Ben. (1994) *Frank Zappa. The Negative Dialectics of Poodle Play*. Quartet Books.
- Watters, Ethan. (2010) *Crazy Like Us. The Globalization of the American Psyche*. Free Press.
- Webb, Don. (2013) *Overthrowing the Old Gods. Aleister Crowley and the Book of the Law*. Inner Traditions.
- White, Hayden. (1978) *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*. The Johns Hopkins University Press.
- White, Hayden. (1987) *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*. The Johns Hopkins University Press.
- Wilde, Oscar. (2007) *The Complete Works of Oscar Wilde: Historical Criticism, Intentions, The Soul of Man. Volume 4*. Oxford University Press.
- Wilson, Robert Anton. (1981) *Schrödinger's Cat Trilogy III. The Homing Pigeons*. Pocket books.
- Wilson, Robert Anton. (1986) *Cosmic Trigger I. Final Secret of the Illuminati*. New Falcon Publications.
- Wilson, Robert Anton. (1990) *Quantum Psychology. How Brain Software Programs You & Your World*. New Falcon Publications.
- Wilson, Robert Anton. (1991) *Cosmic Trigger II. Down to Earth*. New Falcon Publications.
- Wilson, Robert Anton. (1995) *Cosmic Trigger III. My Life After Death*. New Falcon Publications.
- Wilson, Robert Anton. (1997) *Prometheus Rising*. New Falcon Publications.
- Yamada, Masaki. (2007) *Ghost in the Shell 2. Innocence. After the Long Goodbye*. Viz Media.

- Zappa, Frank. (2010) *Them or Us. The Book*. Pinter & Martin.
- Zappa, Frank y Occhiogrosso, Peter. (1989) *The Real Frank Zappa Book*. Poseidon Press.
- Zizek, Slavoj. (1989) *The Sublime Object of ideology*. Verso.

Referencias no escritas

- Barker, C. (Director). (1987) *Hellraiser* [Film]. New World Pictures.
- Hitchcock, A (Director). (1960) *Psycho* [Film]. Paramount Pictures.
- Lynch, D (Director). (1997) *Lost Highway* [Film]. Asymmetrical Productions. CiBy 2000.
- Marker, C (Director). (1997) *Level Five* [Film]. Les Films de l'Astrophore, Argos Films.
- Randell, T (Director). (1988) *Hellbound. Hellraiser II* [Film]. Film Futures.
- Stallone, S (Director) (2010) *The Expendables* [Film]. Millennium Films.
- Vylenz, D (Director). (2005) *The Mindscape of Alan Moore* [Film]. Shadowsnake Films.
- Wood, E. D. jr. (Director). (1957) *Plan 9 from Outer Space* [Film]. Reynolds Pictures.
- Zappa, F. (1978) *Studio Tan* [Vinyl LP]. Discreet.

APÉNDICE

Minimalismo Institucional Brut

Erisictón/Archivo/OXD

Fauces de Erisictón

Evacuar

78 llaves en 3 partes para la creación de una nave espacial

Parte 1: Órbita

“La escritura es ese lugar neutro, compuesto, oblicuo, al que van a parar nuestro sujeto, el blanco-y-negro en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe” (Barthes, 1987, p. 65). La página es la frontera si la cruzas; la luz blanca de las mismas grietas en las paredes. Para una máquina hecha de lenguaje la locura es el límite deshilachado de la realidad y de la comunicación. La aventura del arte es vivir en el baile frenético de ese borde, aun sabiendo que es una ilusión creada por cierta idea de perspectivas. Esta es, posiblemente, la situación actual. Sin embargo no lo era, y no lo será; una serie de recuerdos mudos posibilita cierta construcción. No les dará voz, pero velocidad; el significado embadurnado como lubricante sobre la vida.

Lo que sigue son una serie de fotografías de 2012-2014 manipuladas digitalmente, tomadas, algunas, en una ocasión posterior por la ruta de bicicleta mencionada en el texto de la tesis. Este último existe entre las dos.





































