

**ARTE &**  
**ALTERIDAD**  
*Seminario Internacional*

**ARTE &  
ALTERIDAD**  
*Seminario Internacional*

Memorias del Seminario Internacional  
*septiembre de 2018*



Universidad del Cauca  
*Facultad de Artes*

Laboratorio de divulgación de las artes  
*Popayán, 2019*

#### **Coordinación Laboratorio de divulgación de las artes**

*Cesar Alfaro Mosquera Dorado*

#### **Coordinación editorial**

*Laura María Chaves Vargas*

*Rafael Enrique Sarmiento*

#### **Corrección de estilo y contenido editorial**

*Karen Daniela Gaviria Paz*

*Fernando Hurtado*

*Marcela ~~Alejandra~~ Vallejo Quintero*

#### **Diseño y diagramación**

*Tatiana Maritza López Bautista*

*Jorge Andrés Soto Chilito*

#### **Ilustración de portada**

*Tatiana Maritza López Bautista*

#### **ISSN:**

Copy Left: Los contenidos de este libro pueden ser reproducidos en todo o en parte, siempre y cuando se cite la fuente y se haga con fines académicos y no comerciales.

*Impreso por Ediciones \_\_\_\_\_ en Popayán, Cauca, Colombia.*

# Comité organizador

#### **Coordinación general**

*Laura María Chaves Vargas*

Coordinadora general

*Ernesto Hernández B.*

Gestor académico

*Jimena Inés Guerrero Arciniegas*

Coordinadora Tercera Residencia Orquestal

*Mg. Claudia Marcela Ruiz Paz*

Coordinadora de programación

#### **Comunicaciones**

*Mg. Diego Fernando Paredes Alegría*

Coordinador de comunicaciones

#### **Diseño y diagramación**

*Mg. Rafael Sarmiento López*

Coordinador de diseño

*Gonzalo Camargo Pinzón*

*Richard Mauricio Paz Daza*

Diseño

#### **Apoyo**

*Valentina Guzmán*

*Angélica Yurany Gonzáles Rojas*

*Erleny Salazar Rojas*

*Karen Daniela Gaviria Paz*

*Laura Ximena Santos Gómez*

*María Margarita Bautista Gamba*

*Danny Yulitza Betancourt*

Monitoras

# Agradecimientos

**Dr. José Luis  
Diago Franco**  
Rector

**Dr. Luis Guillermo  
Jaramillo Echeverri**  
Vicerrector Académico

**Dra. Cielo  
Pérez Solano**  
Vicerrectora Administrativa

**Dr. Héctor Samuel  
Villada**  
Vicerrector de Investigaciones

**Dr. Deibar René  
Hurtado Herrera**  
Vicerrector de Cultura y Bienestar

**Mg. César Alfaro  
Mosquera Dorado**  
Decano Facultad de Artes

**Dra. Marisol  
Orozco-Álvarez**  
Jefe Dpto. de Diseño

**Mg. Jim  
Fannkugen Salas**  
Jefe Dpto. de Artes Plásticas

**Mg. Carlos René  
Ordóñez Mora**  
Jefe Dpto. de Música

**Dr. Mario  
Valencia Cardona**  
Director Maestría en Artes  
Integradas con el Ambiente

**Mg. Juan Reinaldo  
Coronado Artunduaga**  
Director Maestría en Música

**Carol Estefanía  
Guerrero Bucheli**  
Gerente de la Agencia Cultural de  
Popayán Banco de la República

# Índice

22 **El “Otro” de las artes colaborativas**  
*Elizabeth Garavito*

43 **Los cuatro errores de la estética occidental**  
La reistencia del arte  
*Arnaud Villani*

28 **Arte, creación y desdoblamientos**  
*Consuelo Pabón*

57 **Voluntad y no-querer en la obra de arte**  
*Arnaud Villani*

35 **Identidad en performance**  
La transculturalidad en Jacques Poulain  
*Nelson Hurtado*

72 **Estética e inestética**  
La estética del afuera  
*Jean Clet Martin*

83 **Cine contra Filosofía**  
La imagen móvil y “lo otro” del pensamiento  
*Juan Diego Parra Valencia*

119 **Conversatorio: Pasando el territorio**  
*Colectivo Monareta*

95 **La composición musical: contemporaneidad y alteridad**  
*Antonio Giménez*

129 **Foto reportaje**

110 **Esa cosa espléndida: una brizna de hierba**  
*Ernesto Hernández*



## Prólogo

En retrospectiva, y a escasas semanas de la segunda versión, la Facultad de Artes publica las memorias del primer *Seminario Internacional de Arte y Alteridad*, celebrado en 2018, un evento que materializó un espacio de encuentro inusitado, copioso en su producción intelectual, exigente en los análisis sobre el arte y sus límites con el afuera, y asombrosamente actual y pertinente. La riqueza del encuentro consistió en hacer perceptible el arte en su movimiento integrador y múltiple: como voluntad abstracta frente a las naturalezas, como fuerza de producción subjetivante y como expresión colectiva e inmanente.

A manera de anécdota, la idea de trabajar la noción de alteridad surgió pensando en los estudiantes, en la diversidad de sus diversas procedencias, tantos jóvenes de vida rural del Cauca y los departamentos vecinos del sur de Colombia, de poblaciones étnicas y campesinas. A mediados de 2017 dos estudiantes de etnia indígena, uno misak y otro nasa, me abordaron para rogar una última oportunidad pues estaban a punto de ser balanceados. Al consultar sus situaciones académicas, encontré que cursaban noveno y octavo semestre de artes plásticas, respectivamente, y estaban a punto de perder por cuarta ocasión la asignatura de Estética. Simplemente, su cosmovisión no encajaba en el contenido de la estética occidental y sus participaciones no eran de interés del profesor, de modo que sus intervenciones eran tomadas como “incoherentes”. Claro, eran misak y nasa, pero es que estamos en la *Universidad del Cauca*.

Por otro lado, resultaba desoladora la realidad insular de la Facultad de Artes. La especialización de las disciplinas académicas ha creado verdaderas islas de conocimiento, aún en el campo del arte donde nociones comunes y fundamentales como composición, ritmo y color tendrían que hacer impensable una discontinuidad de las disciplinas artísticas. El límite disciplinar se vivía, y aún se vive, como una aberración de lo propio, ciega por

parte de las disciplinas sonoras, sorda por parte de las disciplinas visuales, sin posibilidad de márgenes de encuentro ni diálogo productivo entre la plástica, la gráfica y la música. Esa suerte de autismo del conocimiento sensible, nos obligó a plantearnos el problema de la alteridad en el seno mismo del arte universitario.

Finalmente, la complejidad de una época devastadora en la que el arte ya no encuentra sus límites y el sentido de la vida ha perdido incluso el espíritu de lo humano, nos impone la responsabilidad de construir alternativas al tedio universitario de lo mismo.

Frente a esas circunstancias Ernesto Hernández Barragán contactó los dos filósofos franceses que han trabajado la noción de alteridad en relación con el arte, Arnaud Villani y Jean-Clet Martin. También tradujo al español los textos que los filósofos presentaron en sus ponencias del seminario; y en el ejercicio de la traducción del texto de Villani apareció la consigna que repercutió quince días después como un estallido en el paro universitario de octubre de 2018, por la defensa de la educación pública superior en Colombia: “El arte re-existe”. A partir de la gestión y el trabajo del profesor Hernández se conformó una nutrida oferta con invitados locales, nacionales e internacionales. También en esas circunstancias se conformó un equipo organizativo y de trabajo: profesores y estudiantes que dedicaron agotadoras jornadas a la entusiasta labor de hacer realidad el seminario. El profesor Rafael Sarmiento estuvo al frente del Laboratorio editorial para la divulgación de las artes y la profesora Claudia Ruiz coordinó con Ernesto Hernández B. el Comité académico del seminario. Laura Chaves tuvo a su cargo la Coordinación logística; y un excelente grupo de estudiantes de Artes Plásticas, Diseño Gráfico, Comunicación Social, Antropología y Turismo de la Universidad del Cauca acompañaron los procesos de organización y producción del evento. Mientras que la profesora Inés Guerrero

coordinó la residencia orquestal la cual fue la encargada de cerrar, con alto nivel musical, todo el evento. A todos ellos les dedicamos la publicación de estas memorias.

Si insistimos en afirmar que el seminario fue un gran acontecimiento, nos referimos al esfuerzo de pensar el arte como expresión creadora, múltiple y colectiva, captado más allá del estatuto estético, en su alteridad, es decir en su afuera. Debido al extraño acontecer de las cosas en las instituciones del trópico colombiano, a escasas semanas de la apertura del evento el número de ponentes se duplicó, irrumpiendo dos grupos no previstos que le dieron un giro insólito al encuentro: la comisión académica de la Universidad París VIII, con rectora a bordo, y la comisión de artistas del partido político Fuerza Alternativa Revolucionaria del Común –FARC. La primera llegó a través de la Red Académica de Diseño por la gestión del entonces jefe del Departamento de Diseño, el profesor Mauricio Vega Zafrané, y la segunda por el Colectivo Arte y Paz gracias a la gestión de Alex Rodríguez y Fanny Marcela Rosero, respectivos profesor y egresada del Programa de Artes Plásticas. La experiencia nada tuvo que ver con “ponerse en los zapatos del otro”, consigna moralista y reductiva de la diferencia. Fue encontrarse de frente con el otro y los otros, dialogar, exponer, debatir y trabajar juntos los aspectos intensos que provocan las prácticas y las experiencias artísticas.

La sensación de que el arte persistente y delicado como la hierba que prolifera en las fisuras del concreto es la frágil manifestación de la vida que resiste a los terribles aparatos de poder que gestionan la muerte; la certidumbre de que aferrarse al arte es abrazar la vida: es lo que motivó nuestro trabajo de equipo para la producción del seminario.

El lector tendrá ocasión de experimentar entre estas páginas un poco de todo ese asombro poblado de mezclas y miradas diversas: resistencias,

briznas de hierba, inestética, desdoblamientos, revoluciones, voluntad, colaboraciones... En especial porque el equipo del Laboratorio editorial para la divulgación de las artes se dio a la tarea de organizar un verdadero trabajo en torno a las memorias del seminario, para entregar este dossier sobre arte y alteridad que se abre al futuro de una comunidad capaz de reinventarse.

## Presentación

- Cómo pensar, para las artes, la extrañeza de exponer sus hábitos de acción y de pensamiento a la realidad plural en la cual se constituyen los sistemas generales y las diferentes lógicas de lo sensible? Tal es quizá la pregunta que atravesó y atraviesa la experimentación institucional del *Seminario Internacional de Arte y Alteridad*.

La decisión de situar al lado de un 'arte popular' encarnado en los artistas del partido Fuerza Alternativa Revolucionaria del Común—FARC, arte que grita su dolor, su impotencia y su esperanza frente a la desmesura de la guerra y el sueño alucinado de una paz esquiva—, los extraordinarios relatos conceptuales de los filósofos Arnaud Villani y Jean-Clet Martin, la erudición del maestro Laignelet con su modelo pedagógico para la formación en artes, los ejercicios lúdicos de Consuelo Pabón... se tomó no con el propósito de reunir en un carnaval heterónimo posiciones dispuestas en debate, sino de renunciar a la esterilidad del debate. Esa era la intención, y ha sido el logro más importante: empezar a construir un movimiento de transversalidad en el que la denuncia de la fosilización del pensamiento estético anclado en su referencia, conduzca a la libertad de la imaginación creadora y la fuerza productiva, diferencial y constructiva de las operaciones. Acciones sin las cuales no es posible crear imágenes-color, imágenes-luz, imágenes-sonido, imágenes-silencio como expresiones plásticas, audibles y de movimiento, que concurren en la producción de una mano-cerebro, un ojo-cerebro, un oído-cerebro, en suma un tercero sensible, en las condiciones de posibilidad propias de nuestra vida comunitaria, capaz de alcanzar la "alucinación verdadera".

Así, el Seminario fue la posibilidad de testimoniar la complejidad de las relaciones que establece el arte actual con su alteridad. Relaciones de derecho que legitiman un "decir", y en sentido más profundo, relaciones de hecho producidas por la violencia que la alteridad ejerce sobre el arte,

sobre el artista—el tercero sensible—. Se produce entonces, como lo señala Eric Alliez, una causalidad recíproca entre el esfuerzo por hacer decir a la imagen su presencia sensible y la imposibilidad de pensar obras y artistas a nivel de sus operaciones y los enunciados que estas implican. Estas tensiones no resueltas, estos síntomas, son los que contribuyen a la construcción de unos nuevos "decir" y "hacer", en tanto expresiones del arte como actos del pensamiento singular e inagotable en cada una de sus realizaciones. Por un lado, darle la palabra al arte, a los artistas y a su obra, que expresa en tales condiciones un pensamiento producido por fuera del ámbito conceptual, como fruto de la sensación significativa de las fuerzas discursivas y no discursivas. Por otro lado, considerar los efectos conceptuales y funcionales que estas obras de sensación producen en el pensamiento filosófico y científico, son los propósitos implícitos de este conjunto heterogéneo de encuentros. Los signos que usa el artista para enunciar las transformaciones y deformaciones de los regímenes de visibilidades y sonoridades, están en relación con las fuerzas que confrontan y con la experiencia a partir de la cual construyen sus inventivas, sus seres fenoménicos de sensación. Así como también, lo decible discursivo y las enunciaciones sensibles no discursivas están atrapadas en relaciones de fuerza que cada vez desplazan y ponen en variación continua los actos singulares de pensamiento. Habiéndolo comprendido, la responsabilidad existencial y el compromiso pedagógico imponían el imperativo de crear un espacio-tiempo institucional propicio para la expresión de estas fuerzas creadoras ¿cómo renunciar a expresarlo en la forma institucional de un seminario?

## El “Otro” de las artes colaborativas

ELIZABETH GARAVITO

*Maestra en Bellas artes con especialización en escultura y magister en estudios culturales (Universidad Nacional de Colombia). PhD en artes (Universidad Estatal Paulista “Julio de Mesquita Filho”). Ha sido Decana, Docente e Investigadora en la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Ha ganado Beca curatorial para Salones Regionales de Artistas otorgada por el Ministerio de Cultura (2007), Premio Nacional a la mejor tesis de posgrado (2012) y Beca AUIP para estudios de doctorado otorgada por la Asociación Universitaria Iberoamericana de Posgrado (2014). Sus áreas de actuación son las humanidades, artes y ciencias sociales, y sus líneas de investigación son la ecología humana, artes relacionales y colaborativas, culturas contemporáneas y creación artística.*

Quienes estamos vinculados a instituciones determinadas por prácticas como la selección, la valoración y el juicio a través de escalas prediseñadas y sistemas de competencia, la traducción a términos académicos de lenguajes considerados menores, la purificación de poéticas excluidas del circuito, y muchas otras microprácticas discriminatorias, nos enfrentamos permanentemente a un sinnúmero de preguntas como: ¿cuáles alternativas estamos aportando de manera concreta para superar estos escollos y transitar hacia otras formas de operar y de sentir?, ¿cómo superar esta doble militancia entre reproductor y resistente del sistema hegemónico, creando otras posibilidades?, ¿qué es lo que finalmente estamos entendiendo por arte dentro de los escenarios consagrados al arte hegemónico?, ¿qué significa estar debatiendo dentro de una estructura de la cual desconfiamos?, ¿cómo incorporar lo que el territorio de la academia considera marginal y excluido, sin representarlo, sin invisibilizarlo, sin usarlo, sin manipularlo, sin subestimarlo, sin romantizarlo, sin exotizarlo?

A pesar del reiterado direccionamiento del mundo contemporáneo para que nos tornemos seres individuales, no existe la posibilidad del aislamiento total. La vida se alimenta de vida infinitamente: somos convocados a ser parte de este planeta por actos de colaboración, y sobrevivimos por ello. En este intercambio permanente vamos construyendo un imaginario sobre quiénes somos, así como sobre quiénes son los otros. En estas condiciones, la acción de colaborar nos conduce necesariamente a preguntarnos por los otros, y por nosotros mismos. Cada momento histórico, cada cultura, cada persona crea matices del yo, estas características flexibles han hecho que algunos pueblos construyan identidades a partir de su dominio sobre otros pueblos.

En el campo del arte, colaborar implica una actitud diferente en cada situación, hay una enorme diferencia entre una práctica colaborativa en una *favela* de Río de Janeiro, otra en una galería de arte en Londres y otra en la plaza Tiananmen en Beijing; no son comparables, responden a regímenes y contextos sociopolíticos muy diferentes, y en cada uno de ellos estas acciones tienen significados muy específicos. Por estas razones, el desarrollo de un proceso artístico colaborativo requiere una disposición para comprender los contextos en los cuales se actúa, las historias, los imaginarios y especialmente la mirada desde la cual se accede a la colaboración. Si el lugar desde el cual hablamos toma distancia de los patrones de sensibilidad de otras latitudes que históricamente hemos imitado, es necesario conocer la forma en que la modernidad hizo su proyecto en nuestra América, para tener claridad sobre la necesidad de esta distancia.

El proyecto moderno de origen centroeuropeo trajo consigo la colonización de vastos lugares del planeta y fue fundado desde la clasificación racial/étnica de los pueblos, este régimen ha pretendido manejar todas las dimensiones materiales y subjetivas de la vida. La modernidad se consolidó con la colonización de América, a partir de esto, el capitalismo se esparció por el mundo y la modernidad/colonialidad se posicionó como régimen de poder (Quijano 2007). Esta empresa se fue fortaleciendo con la articulación y sintonización en la misma vía de todas las formas de conocimiento, propias de los colonizadores para responder a las necesidades capitalistas. El arte formó parte del conjunto de conocimientos y fue usado como sustituto de las sensibilidades locales, uno de los elementos fundamentales del proyecto colonial fue la supresión de la sensibilidad y de la localización geo-histórica de los cuerpos colonizados (Mignolo 2010).

El modelo se instaló a pesar de las diferencias fundamentales entre Europa y los pueblos invadidos, con historias radicalmente distintas entre sus geografías, climas, conocimientos, poéticas, cuyas formas eran tan diversas como discontinuas. Estos asuntos han sido históricamente conflictivos hasta nuestros días. De esta manera, este sistema ha tenido como único norte el capital, siendo el trabajo un elemento determinante a través del cual se ha explotado a América, desde sus inicios a través de la esclavitud, pasando por diferentes formas hasta hoy. De igual manera todos los ámbitos de la vida se vieron transformados por estas nuevas lógicas a través de “la primacía general de sus formas llamadas modernas: el “estado-nación”, “la familia burguesa”, la “racionalidad moderna” (Quijano 2014: 6).

*“El yo moderno/colonial se concibe a sí mismo como una conciencia universal absoluta, niega el saber y la sensibilidad del ‘otro’...”*

El yo moderno/colonial se concibe a sí mismo como una conciencia universal absoluta, niega el saber y la sensibilidad del “otro”, desvaneciendo su existencia y proyectándose en él; impone sus modelos universalistas a otros seres humanos en otros contextos y culturas diferentes, de esta manera en el imaginario estético moderno europeo cuando se cree ver al otro, en realidad se ve a sí mismo (Valencia 2015). Posteriormente, por las exigencias de una sociedad competitiva e insatisfecha, este “yo” único, central y dueño de un gran poder, también se torna condicionado, perseguido, espiado, culpable, etc., surgiendo así una fuer-

te obsesión por sí mismo y una permanente reiteración de la necesidad de conocerse, lo cual acarrea una omnipotencia del “yo” que agrega dimensiones narcisistas en la búsqueda de una construcción de identidad sobre un interior vacío. El desgaste de construirse sobre un piso falso lleva fácilmente a ver el verdadero rostro, es decir, la nada, generando frustración, depresión, ansiedad y agresividad (Gergen 2006). Son épocas en las que gran parte de la población vive obcecada por sí misma y muchas de las construcciones culturales reafirman esta centralidad, a pesar de que paralelamente existen identidades diversas en muchos rincones del globo, ellas son invisibilizadas y no constituyen niveles de significación para el sistema hegemónico, como afirmó Vilela (2014: 69), “el vocabulario del *self* soporta prácticas culturales específicas que impiden otras formas de construcción identitaria”.

En el campo del arte de matriz occidental, es evidente esta interacción del “yo” desde las idealistas épocas clásicas hasta las manifestaciones modernas del siglo XX, el dualismo como única forma de ver el mundo es reflejado en las prácticas comunes de confrontación del modernismo, las cuales están basadas en la oposición entre sociedad e individuo, como formas antagónicas, las cuales sólo conseguían desarrollarse una explotando la otra, y viceversa (Gablik 1995). El desarrollo del psicoanálisis, el cual se enfocó en las dinámicas del universo individual, y los dilemas existenciales de las personas, alimentó la idea de un “yo” central, reflejándose en el campo de las artes en movimientos como el surrealismo,<sup>1</sup> favoreciendo la construcción de la centralidad, autosuficiencia y libertad de los seres humanos. Así el arte indudablemente ha tenido un lugar central dentro de las metanarrativas en las que fueron sostenidos los discursos de la modernidad, por tanto goza de comunidades y prácticas legitimadoras basadas en la autoría, la originalidad, el talento, la maestría, todas ellas subjetivas y supra-evaluadas por sus propias comunidades; las obras artísticas producidas no sólo versaron sobre las dimensiones del “yo”, también promovieron el imaginario sobre la idea de la genialidad de los artistas, quienes “se vieron a sí mismos como la quinta-esencia del agente libre persiguiendo sus propias metas” (Gablik 1995: 11), ideas que se acentuaron a través del consumo y que,

<sup>1</sup> André Breton, precursor del movimiento surrealista, interpreta en 1916 las teorías de Sigmund Freud y dice que la psicología surrealista, o inconsciente es la región del intelecto donde el ser humano no objetiva la realidad, pero sí forma un todo con ella. El arte, en esa esfera, no es representación, sino comunicación vital directa del individuo con el todo.

aún hoy, permean el arte a través de su autoría, ego, valor en el mercado y visibilidad.

No aceptar los vínculos sociales que acontecen en las obras genera una gran distancia entre artistas y públicos, los discursos que mantienen la separación yo-otro, reiteran la matriz causa-efecto para definir la relación entre personas (Vilela 2014). Así, gran parte de la producción artística permanece hermética y separada dentro de los protegidos cubos blancos. Sin embargo, no podemos olvidar que, a lo largo de la existencia, los artistas se han nutrido de sus contextos. Sus obras, muchas veces de manera invisible, están cargadas de participación y diálogo, es difícil imaginar lo que sería de Van Gogh sin su hermano Theo.<sup>2</sup>

Desde una mirada eurocéntrica, con la finalización de la Segunda Guerra Mundial y posterior Guerra Fría, una parte del planeta devastado y las esperanzas diluidas en imaginarios de grandeza, “el “yo” se saturó y las identidades se tornaron múltiples y transitorias, los antiguos espacios de acuerdo se fueron diluyendo con la creciente posibilidad de las personas para vislumbrar otras experiencias y puntos de vista, los medios de comunicación y el aprovechamiento de los avances tecnológicos ampliaron las voces e interrogaron las grandes verdades (Gergen 2006). Desde el

<sup>2</sup> Es importante resaltar que una figura central en la vida de Vincent Willem Van Gogh fue su hermano menor Theo, negociante de arte en París, quien le dio apoyo financiero. La gran amistad entre ellos está documentada en las numerosas cartas que intercambiaron desde agosto de 1872, las cuales se publicaron posteriormente en el libro *Cartas a Theo*.

*“...el “yo” se saturó y las identidades se tornaron múltiples y transitorias...”*

construccionismo social se plantea que “hoy están amenazadas todas las premisas tradicionales sobre la naturaleza de identidad del ser humano” (Gergen 2006: 12), son muchos los factores que nos están llevando a transitar de la idea de un “yo” individual con unas emociones, principios,

opiniones, gustos y pensamientos propios, herederos de una determinada historia inmodificable, a una concepción de la existencia de ese “yo” determinada por el conjunto de relaciones y transformaciones deri-

vadas del mundo social. En ese sentido, una de las discusiones centrales en las propuestas del construccionismo social se refiere a las ideas que tenemos sobre nosotros mismos, pues, “el discurso construccionista social no considera que tenemos una personalidad central, nuclear y coherente” (Vilela 2014: 83). En esta perspectiva, se cree que no se puede atribuir características particulares y específicas a las personas, dado que la dimensión humana está construida socialmente y damos sentido a lo que somos de acuerdo con nuestras relaciones (Gergen, 2006).

Entre los años 1945 y 1970, sobrevinieron las independencias de una gran cantidad de países de África y Asia, ideas descoloniales abrieron nuevos horizontes para el pensamiento y la acción. Así, la conferencia de Bandung<sup>3</sup>

<sup>3</sup> La Conferencia de Bandung se dio entre un grupo de estados asiáticos y africanos, cuya mayoría acababa de obtener su independencia, se llevó a cabo el 18 de abril de 1955 en Bandung, Indonesia. Su objetivo principal consistió en defender la cooperación económica y cultural afroasiática, en contra del colonialismo y el neocolonialismo. Dentro de una serie de principios acordados se encuentra el reconocimiento de la igualdad de todas las razas y de todas las naciones, grandes y pequeñas.

promovía poner fin al colonialismo, como un mal que se apoyó en la violación de los derechos fundamentales de la humanidad. Este fue un buen escenario para las preguntas por las consecuencias generadas por las colonizaciones, las cuales se fundamentaron en discursos modernistas de un “yo” superior sobre otros a ser intervenidos, modificados y esclavizados. Pensadores, activistas, artistas, grupos sociales, etc. se posicionaron en una perspectiva no moderna, intentando erradicar las ideas sobre un “yo” individual con características propias, y dotado de unas propiedades mentales exclusivas (Gergen 2006). En este panorama, pensamientos como el descolonial se volvieron fundamentales para comprender desde otras epistemes la potencia de los pueblos colonizados y el valor del conocimiento que de allí emergió; estas nuevas posibilidades de comprensión de la existencia y de desocultamiento de las fuerzas de poder, detrás de las estructuras que soportaban todo este proyecto, abrió otras discusiones y posicionamientos. Al respecto Walter Mignolo dice que el pensamiento descolonial:

*requiere una práctica del desprendimiento y del pensar fronterizo, para legitimar así que otros futuros más justos e igualitarios puedan ser pensados y construidos más allá de la lógica de la colonialidad constitutiva de la retórica de la modernidad (Mignolo 2010: iii).*

En este nuevo escenario, colapsa la percepción de un “yo” con una verdad absoluta sobre sí mismo, así como el ideal de los seres humanos libres y autosuficientes. La comprensión de la construcción social de las identidades y

el panorama relativista sobre el “yo” lleva a profundizar los estudios de las áreas del conocimiento sobre tales inquietudes; en el campo del arte se comienza a sustituir individualismo, auto expresión y arte por el arte, por procesos de colaboración social y prácticas de contexto (Harding 2006), dando paso a unas nuevas prácticas artísticas que salen de la caverna del “yo” y se aventuran en la búsqueda de relaciones, conexiones, diálogos y colaboraciones. Esta nueva atmósfera permitió que “un número importante de artistas prescindiese de su estatus y cambiase un marco de elitismo cultural por una vinculación de su trabajo en las problemáticas del contexto social en que se desenvolvían sus vidas” (Palacios 2009).

Así como la crítica a un “yo” inventado va haciendo eco, otra invención no menos importante es develada: “el otro”, construcción conveniente para el discurso moderno. El otro, ser periférico y marginal, fue creado por el pensamiento europeo para diferenciar al extranjero de sus colonias, así mismo, para despojarlo de sus riquezas y luego rechazarlo como inmigrante (Mignolo 2010: iii). El “otro” es una estrategia para inventarse a sí mismo, ese otro lejano al que hay que moldear o salvar es creado en el imaginario colectivo para tornar real y verdadero el poder imperial sobre los pueblos invadidos. De la misma manera el también inventado Tercer Mundo, este lugar en que habitamos, no fue creado por nosotros sus habitantes, fue concebido en el imaginario del primer mundo para mantener su distancia con los pueblos colonizados (Mignolo 2010).

La categoría “otro” es un concepto de dominación, construido como estrategia para concentrar el poderío sobre aquel que determina quién o qué es el “otro”. En el proceso de colonización de América, la pregunta central giraba

alrededor de si los habitantes de los pueblos dominados eran o no humanos, o racionales; hecha esta catalogación y subordinándolos a categorías inferiores, quitándoles los rasgos distintivos de lo que se consideraba humano, se justificaba el poder sobre los pueblos colonizados. El punto de partida “si no piensa, no existe”, excluía al “otro” de su condición humana, de ahí que la idea moderna de progreso y la aplicación de los Derechos Humanos no se empleara de igual manera para todos los seres del planeta, bajo estas premisas se justificó la protección de algunos a costo de la vida de otros, esta actitud imperial hizo que los sujetos colonizados fueran dispensables (Maldonado-Torres 2007).

La comprensión sobre la construcción de estas categorías nos abre un interesante espacio para la reflexión sobre la colaboración, en ese sentido, el pensamiento descolonial piensa más allá del par dialéctico “yo-otro” y propone un escenario integrador: el “de las relaciones”, dando paso a otras reflexiones que apelan a prácticas como la comunalidad, propias de culturas amerindias, las cuales emergen de realidades no hegemónicas que permiten comprender nuestro mundo con otra mirada y otras formas de operar en él. Estas ideas también tienen relación con las propuestas del construccionismo social que plantean el conocimiento en relación y co-construcción, ligado siempre a la experiencia de las personas (Gergen 2006), de esta manera en la contemporaneidad estamos consiguiendo “pasar de lo que ocurre dentro de las personas, a lo que ocurre entre las personas” (Gergen 2006). Es en este territorio donde

*“Cada vez que nos envolvemos con otros y con nuestro ambiente, la posibilidad de crear sentidos nuevos y, así, visiones de mundo nuevas, está siempre presente”*

están en juego nuestras vidas y son construidas otras vidas posibles. Lejos de ser el espacio ideal de sincronías, es un territorio de negociación en permanente transformación. Es importante no olvidar que las construcciones sociales enriquecen nuestra vida junto con otros, pero también tienen limitaciones (Gergen 2006); sin embargo, son estas mismas restricciones las que exigen una actitud creadora en las personas, como lo expresa McNamee: “Cada vez que nos envolvemos con otros y con nuestro ambiente, la posibilidad de crear sentidos nuevos y, así, visiones de mundo nuevas, está siempre presente” (en, Guanaes *et al.* 2014: 113).

Todo proceso de construcción de conocimiento es relacional, está alimentado por redes de significaciones sociales creadas por las comunidades, los saberes tienen sentido en las relaciones, las cuales implican acciones que retroalimentan y dinamizan el conocimiento en una transformación permanente e infinita. Así, muchas de las prácticas artísticas colaborativas, conectivas, dialógicas y relacionales, son formas del arte que están arraigadas “en un “yo” atento, que cultiva el entretejido del “yo” y el otro, sugiere una experiencia fluente la cual no está delimitada por el “yo”, sino se extiende dentro de la comunidad a través de modos de empatía recíproca” (Gablik 1995: 8). Muchas de las prácticas colaborativas se enfocan en las relaciones y el diálogo en tiempo presente, lo cual tiene la posibilidad de alterar las ideas que tenemos sobre nuestro pasado y futuro, podríamos decir que funcionan como posibles puertas para la permanente recreación de lo que

imaginamos que somos y de nuestro papel relacional en el mundo que habitamos.

El principio de las prácticas colaborativas que se instala en la relación entre un “yo” y un “otro”, presenta directa o indirectamente una fuerte crítica al “yo” creador como el centro de la obra artística, por eso es importante pensar las reflexiones sobre la construcción del “yo” y la idea del “otro”. Teniendo en cuenta que las prácticas colaborativas de las que hablamos encarnan este nuevo espíritu, es importante preguntarse ¿cuál es el otro del que hablan estas prácticas?, ¿qué cosas relacionan?, ¿para qué o para quién colaboran? Tenemos aquí un punto crítico de estas propuestas, y es que gran cantidad de estas prácticas, aún enfocadas en la relación “yo-otro”, continúan ubicando en el centro al artista. Muchas de las prácticas artísticas contextuales en Estados Unidos, apoyadas por diferentes políticas gubernamentales, fueron procesos evangelizadores estéticos, hechos desde una perspectiva moral del neoliberalismo (Kester 2004). En estos escenarios, el “otro” necesita del conocimiento especializado de los artistas, el excluido se torna visible solo por la acción artística, prevaleciendo así las jerarquías y las exclusiones; estas propuestas son herederas de las lógicas coloniales, donde es preciso el “otro” para diferenciarse de él. La apertura hecha por dichas prácticas utiliza discursos descoloniales, pero los usa para continuar profundizando en el proyecto colonizador; estos procesos generalmente han sido financiados por instituciones, las cuales tienen estructuras jerarquizadas y exigen de ellos visibilidad, resultados y centralidad de los artistas, convirtiéndose en procesos dialógicos sin escucha, que anticipan los deseos del “otro”, opacando su conocimiento para exigir el derecho de representarle. Al respecto Palacios afirma

que “una errónea interpretación de las identidades, ideas, historias, narrativas y demás pueden llevarnos a la instrumentalización de los grupos con quienes trabajamos” (Palacios 2009: 208).

Por estas razones, es crucial comprender el lugar desde donde miramos, dialogamos e interactuamos; lejos de una comprensión instrumental y estadística de las comunidades con las cuales hablamos, debe haber un entendimiento de las dimensiones políticas de nuestros contextos y de las nuestras en ellos. No se trata de evitar la marca colonial, al contrario, se trata de entender cómo está instalada en nuestra existencia y de qué manera define nuestras decisiones y acciones. No podemos despojarnos de nuestras herencias históricas, pero sí tomar una actitud frente a ellas. Un ejemplo de ello es que los pueblos colonizados hemos heredado las lenguas europeas, el portugués, español, francés, inglés y usamos la misma gramática que en Europa; sin embargo nuestra sensibilidad responde a un mundo diferente (Mignolo 2010), a una historia ensamblada de otras voces, por eso hablamos con sus lenguas construyendo memorias de otras vidas, en nuestra piel se alojan otros colores, sonidos de pájaros que solo cantan para nosotros.

#### Poéticas ecolaborativas

Es posible tejer relaciones que conectan cada vez más lo que conocemos como arte con las prácticas de la cotidianidad humana, dejar fluir nuestras poéticas hacia territorios nuevos, no enfocadas en producir, sino en un abanico de sensibilidades que nos permitan profundizar en el signifi-

ficado de estar juntos, relacionarnos como postura política, ante una realidad que torpedea permanentemente la posibilidad del encuentro. Una parte de nuestra historia nos recuerda que éramos muchos seres compartiendo una sola alma, otra nos esconde el alma en el infinito bosque de nuestra interioridad e individualidad.

Es común que nos reunamos para hacer cosas juntos, la propuesta de ecolaborar, al contrario, es hacer cosas juntos para encontrarnos. Inventar el encuentro, recrearlo, permitir fluir las otras formas de colaborar que no conocemos y reconocerlo como potencia olvidada. No es un encuentro fácil, ver a los ojos de otro igual, es ver el espejo profundo de nuestros miedos; es en la comprensión de nuestra propia humanidad, en los límites de lo que somos, en la precariedad de nuestras posibilidades, donde nuestro viaje por la vida se torna más real y profundo.

Una vez con la humanidad expuesta, con las diferencias en la superficie, pero con la certeza de un espíritu universal compartido, el sentido de la comunidad adquiere fuerza. En este punto, la búsqueda de lo comunal no es el consenso, se trata de sensibilidades en diálogo cuyo sentido más poderoso es “una utopía que haga posible un futuro común, por la recuperación de la totalidad en el seno de la comunidad” (Valencia 2015: 253).

En este contexto, la tarea requiere una ética del cuidado de lo colectivo, una mirada crítica sobre nuestros propios intereses y una exposición honesta y verdadera sobre aquello que nos lleva a propiciar el encuentro; la comprensión de que vamos a entrar en un territorio con diferencias, oposiciones, otros tiempos, otras formas de conocimiento, otras subjetividades; comprender que nuestra labor no es unificar ni eliminar las diferencias. Se trata de recrear

la existencia a partir de una conciencia colectiva, de olvidar algunos modos de operar y accionar en el mundo, de reinventar nuevas comunidades de práctica participativas, diversas y sólidas. Solo así nuestras poéticas dejarán de ser el reflejo siempre imperfecto de un Occidente al otro lado de nuestra realidad, y se tornarán caminos para nuestras sensibilidades insospechadas y ocultas.

Para abordar las prácticas que denomino ecolaborativas, propongo tener en cuenta algunos principios y nociones que posibiliten concretar las acciones y reflexiones expuestas hasta aquí. De este modo es fundamental considerar que la participación en estas prácticas requiere incorporar tanto nuestras ignorancias como nuestros saberes, sin separarlos en categorías de conocimiento predeterminadas y estratificadas. Entender la ignorancia como un estadio necesario para el conocimiento, dejando fluir su caudal para reinventar otras posibilidades de existencia (Garavito 2013).

También, en las prácticas ecolaborativas permitimos la cohabitabilidad de conocimientos en una ecología de saberes diversos, una apertura de nuevos sentidos y experiencias que actúan como posibilidad de prácticas y saberes contra-hegemónicos (Valencia 2015), los cuales se constituyen como conocimiento dinámico en permanente construcción.

De la misma manera, es preciso abandonar la concepción lineal del tiempo y permitir que prácticas y agentes de diferentes epistemes sean concebidos en simultaneidad y

*“una utopía que haga posible un futuro común, por la recuperación de la totalidad en el seno de la comunidad”*

contemporaneidad no existen prácticas que no puedan ser usadas por su antigüedad o por estar asociadas con falsas ideas sobre lo primitivo.

Se requiere la construcción de una mirada limpia, como recuperación de la conciencia visual del mundo a través de un ojo liberado de prejuicios que impiden el vínculo sano entre la memoria y el ojo. Esto requiere del abandono de la mirada pura instaurada por Occidente, generalmente ahistórica, que sólo se reconoce a sí misma (Valencia 2015).

La comunalidad como forma de lo colectivo, a través de la desindividualización y la comprensión de una subjetividad comunal (Martínez Luna 2009), es una de las tareas fundamentales en este propósito, pero también una de las más complejas, toda vez que estamos dentro de un modelo que reitera permanentemente la individualización como estrategia para el consumo. La articulación consciente de conocimientos prácticos, teóricos y sensibles, como un conjunto en sus dimensiones necesarias, sin privilegiar un solo tipo de conocimiento (Garavito 2013).

Se suma a esto la importancia de no perder interés por aprender, así como profundizar y comprender que todas las formas de conocimiento son incompletas, siendo ésta una potencia para evitar interpretarlo todo a través de un solo tipo de pensamiento. Todo esto en la construcción de un pensamiento pluralista y propositivo basado en la intersubjetividad, teniendo en cuenta que en un escenario en el cual cohabitan distintas prácticas de conocimiento, los tiempos y los espacios suceden en diferentes escalas. En esta perspectiva, es importante estar dispuesto a actuar en sintonía con estas diferencias.

Finalmente, es importante reforzar la necesidad de tener disposición crítica frente al proceso, y desapego del

saber con la posibilidad de desaprender permanentemente, para dar paso a saberes que se articulen de acuerdo a cada situación.

Pensar en prácticas artísticas ecolaborativas de este modo, es la posibilidad de desprendernos del hilo narrativo en el que nos tejimos con ojos ajenos. Es también, desaprender las limitaciones que nos enseñaron a no ser, construir por fin este camino del que poco sabemos, a través de poéticas que no respondan a la necesidad creada de pertenecer a algo que no existe, sino que den cuenta de universos de sensibilidad colectiva como poder vital y potencia para la existencia.

## Referencias

### Gablik, Suzi

1995 “Estética Conectiva: Arte después del individualismo”. En: Suzanne Lacy (ed.), *Mapping the terrain: New Genre Public Art*. Winnipeg: Bay Press

### Garavito, Elizabeth

2013 *De ignorancias e invenciones: Generación de conocimiento en acciones creadoras a través de una receta de cocina*. Bogotá: Ministerio de Cultura de Colombia

### Gergen, Kenneth

2006 *El yo saturado, dilemas de identidad en el mundo contemporáneo*. Barcelona: Paidós, Ibérica

### Guanaes, C., et al.

2014 *Construccionismo social: discurso, práctica e produção de conhecimento*. Rio de Janeiro: Instituto NOOS

### Harding, David

2006 “Work as if you live in the early days of better society!”. En: Anna Harding (ed.), *Magic moments: collaboration between artists and Young people*. Londres: Black Dog Publishing

### Kester, Grant

2004 *Conversation pieces. Community + Communication in Modern Art*. Los Angeles: University of California Press.

### Maldonado-Torres, Nelson

2007 “Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto”. En: Santiago Castro; Ramón Grosfoguel (comps.), *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores.

### Martínez-Luna, Jaime

2009 *Eso que llaman comunalidad. Oaxaca: Culturas Populares*. Oaxaca: CONACULTA/Secretaría de Cultura, Gobierno de Oaxaca/Fundación Alfredo Harp Helú Oaxaca.

### Mignolo, Walter

2010 ‘Geopolítica de la sensibilidad y del conocimiento: Sobre (de) colonialidad, pensamiento fronterizo y desobediencia epistémica’. Presentado en el seminario *Decolonial Aesthetics*, en la Akademie der Bildenden Künste, Viena, 5 de octubre de 2010. Recuperado de: <http://eipcp.net/transversal/0112/mignolo/es>

### Palacios, Alfredo.

2009 Arte comunitario: origen y evolución de las prácticas artísticas colaborativas. *Arteterapia: papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social*. 4: 197 - 211.

### Quijano, Anibal

2007 “Colonialidad del poder y clasificación social”. En: Santiago Castro y Ramón Grosfoguel (comps.), *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores.

2014 *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. Buenos Aires: CLACSO

### Valencia, Mario

2015 *Ojo de jíbaro, conocimiento desde el tercer espacio visual: Prácticas estéticas contemporáneas en el Eje Cafetero colombiano*. Popayán: Universidad del Cauca.

# Arte, creación y desdoblamiento

CONSUELO PABÓN

Filósofa e Investigadora, Magíster y PhD en Filosofía (Universidad de París VIII) con una tesis llamada “*La filosofía y su doble*”. Docente e Investigadora en la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia, donde desarrolló los siguientes proyectos: “*Oralidad y prácticas de no-violencia: Experiencias interculturales para el buen vivir*”, “*Recuperar prácticas de no-violencia de grupos indígenas a partir de la noción filosófica de Cuerpo-pensamiento*”, “*Vida y Obra del filósofo Edgar Caravito Pardo*”.

Plantea una filosofía desde el cuerpo y el pensamiento propio del *performance*. Su cátedra de Pensamiento Colombiano es un desafío a la filosofía tradicional, mostrando que en Colombia se hizo pensamiento filosófico desde antes de la conquista y que se sigue haciendo hoy en día.

## De la alteridad al desdoblamiento

Si entendemos por alteridad ponerse en el lugar del otro, alternando la perspectiva propia con la ajena nos encontramos con un universo donde lo fundamental sigue siendo la relación yo-otro con la empatía y contradicciones que esta relación implica, desde un marco representativo. Marco desde el cual se busca la semejanza, la diferencia y la identidad entre unos y otros. Sin embargo, todavía no aceptamos la diferencia, como lo dirá Deleuze, la estamos domesticando. Es desde ese plano representativo yo-otro que se introduce la conciencia y el deber del yo de interactuar con el otro, tratando, desde principios morales de incluir, conocer y comprender a nuestro prójimo hasta ponernos en sus zapatos, como lo proponía Bob Dylan en su bello poema “Positively 4th Street”: “me gustaría que sólo por una vez pudieras ponerte en mis zapatos y durante ese momento, yo estaría en los tuyos”.

La dificultad consiste en que las buenas intenciones son muchas veces castigadas, al no implicar una experiencia límite, una ruptura que permita una transmutación real: concretamente, es necesario pasar por un afuera de la relación yo-otro, para entrar, como lo proponen Nietzsche y Deleuze en lo diferente a través de la transmutación, del devenir, de la ruptura del velo de la magia o el principio de individuación. Sólo así, se accede al *uno primordial*, donde prima la experiencia dionisiaca con el devenir, con la transmutación, que permite efectivamente entrar en un afuera de los polos binarios yo-otro y comprender en su conjunto las expresiones múltiples y diferenciales de la naturaleza (Nietzsche 1979).

El problema sería entonces cómo liberar la diferencia de las contradicciones o empatías que todavía pueden estar vigentes en la alteridad. Cómo pensar una alteridad que realmente respete la repetición y la diferencia, asimilándolas como un desdoblamiento. En ese sentido, la filosofía de Deleuze nos abre un panorama fundado en la repetición y la diferencia y no en la representación, ni en la identidad, ni en la semejanza. Tal como dice Foucault (1972: 32-33, 47) “para liberar la diferencia precisamos de un pensamiento sin contradicción, sin dialéctica, sin negación: un pensamiento que diga sí a la divergencia; un pensamiento afirmativo cuyo instrumento sea la disyunción; un pensamiento de lo múltiple- de la multiplicidad dispersa y nómada que no limita ni reagrupa ninguna de las coacciones de lo mismo; un pensamiento que no obedece al modelo escolar (que falsifica la respuesta ya hecha), pero que se dirige a problemas insolubles, es decir, a una multiplicidad de puntos extraordinarios que se desplaza a medida que se distinguen sus condiciones y que insiste, subsiste en un

juego de repeticiones”. Además, Foucault más adelante plantea: “la filosofía no como pensamiento sino como teatro: teatro de mimos con escenas múltiples fugitivas e instantáneas donde los gestos, sin verse, se hacen señales: teatro donde bajo la máscara de Sócrates estalla de súbito el reír del sofista”.

Con la filosofía y el teatro de la crueldad, se busca llegar a un pensamiento sin imagen, un pensamiento directo que emana de los gestos y signos del cuerpo, destituyendo la imagen dogmática del pensamiento que siempre busca representar o imitar y que depende de la relación sujeto-objeto. Experimentar con el afuera de nosotros mismos exige entrar en otras velocidades, en otros ritmos, en otras intensidades que nos permitan devenir diferentes, desdoblarnos repitiendo de la manera más exacta y estricta la diferencia. Esta inversión filosófica y teatral a la vez, no solo se caracteriza por crear desde la repetición y la diferencia, sino porque le pertenece afirmar el cuerpo en tanto energía, en tanto fuerzas deseantes. Es decir, afirmar un cuerpo-pensamiento como lo realmente sorprendente; afirmar un teatro del cuerpo, de los soplos, de las fuerzas, de las velocidades, de los ritmos, de los devenires y de las transformaciones; un teatro místico como lo propondrá Artaud, yendo más allá del libreto y del poder único de la palabra. De ahí la necesidad de inventar dobles que funcionen como esa extraña repetición de la diferencia. Veamos un ejemplo: el caso Nietzsche. No tomar la enfermedad como un proceso patológico individual, no identificarse con el enfermo de manera psicológica, sino transformarse en un médico, enfrentar la propia curación, devenir médico de sí mismo y médico del mundo. No se trata de ponernos en los zapatos del Nietzsche enfermo para comprenderlo,

sino de entrar en un devenir donde el mismo mundo se convierte en un conjunto de síntomas enfermos, donde la enfermedad se confunde con el hombre y el escritor no es el pobre enfermo, sino es quien diagnostica la enfermedad y le encuentra salidas terapéuticas a problemas degenerativos de la cultura.

Insistimos: para experimentar un desdoblamiento es necesario pasar por el afuera de la relación yo-otro y vivir una transmutación, un devenir. Como dice Deleuze (1993): “devenir no es llegar a una forma (identificación, imitación, mimesis), sino encontrar una zona de vecindad, de

*“...vivir tal experiencia con el afuera de sí y de lo otro, explorando el acto creativo y los múltiples desdoblamientos por los que puede pasar el artista...”*

indiscernibilidad o de indiferenciación tal, que no se puede distinguir de un ser, sea de una mujer, de un animal o de una molécula: no lo impreciso ni lo general, sino lo imprevisto, lo no pre-existente, lo que se sale de la forma, lo que se vuelve fuerza, ritmo, velocidad y se singulariza en una población”.

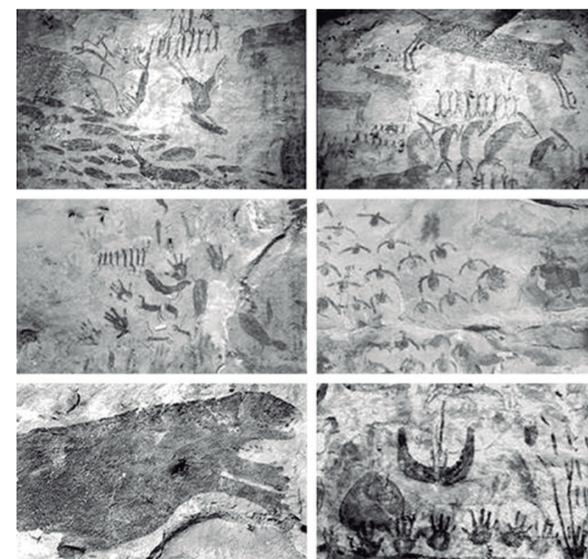
La invitación que hacemos es entonces, ‘vivir tal experiencia con el afuera de sí y de lo otro, explorando el acto creativo y los múltiples desdoblamientos por los que puede pasar el artista: cuando el sujeto y el objeto tienden a desdibujarse, lo que emerge es un cuerpo-pensamiento múltiple en el que se diluyen los límites entre el yo y el otro. Solo desde allí, comprenderemos que lo que se está realizando es una obra intensa colectiva que vincula la creación artística con una voluntad de transmutación planetaria, impersonal. Y es sobre esta voluntad de transmutación de lo que hablaremos hoy.

### Arte, creación y desdoblamientos

A nivel del arte, la práctica del desdoblamiento hace parte integral de la experiencia creativa: ya lo afirma Deleuze (1993) cuando nos dice que toda creación está ligada a un devenir, a una transformación. “La obra de arte hace visibles formas no sensibles que habitan el mundo, que nos afectan, que nos hacen devenir”. Convertirse en un personaje, transformarse para crear. Hemos dicho que el doble para Deleuze será definido en *diferencia y repetición*, como la repetición más exacta de la diferencia. Es el mundo de las máscaras, el mundo del teatro de la crueldad en donde la experiencia con el afuera de la relación yo-otro, permite crear de manera impersonal, fundiéndonos en un gran cuerpo colectivo. Como dirá Nietzsche (1979): “en el fondo, soy todos los nombres de la historia”. Cuando la alteridad se convierte en voluntad de transmutación, el artista deja de representar el mundo, para devenir mundo, devenir: color, sabor, sonido, movimiento, velocidad, quietud. Para Van Gogh, devenir calor de las 3 de la tarde, noche estrellada, tierra mojada, vibración solar que se hace visible en los paisajes de Arles y Auvers-sur Oise.

Se trata de un retorno de lo diferente donde se vinculan arte, creación y desdoblamientos. Pienso en el hombre de las cavernas, el que pintó hace 20.000 años, el que sigue pintando hoy en día en Australia o en Colombia.

El que allí pinta es un cuerpo-pensamiento que se introduce en la pintura, que deviene pintura, ya que conecta sus experiencias individuales con el espíritu doble, con la naturaleza en su conjunto y desde allí, realiza la pura repetición de la diferencia.



Pintura rupestre del Chiribiquete

Como diría Lyotard (1995): “siempre es el pequeño hombrecito el que pinta y el que siempre pintó”. Y citando a Malraux quien habla en una entrevista imaginaria con Picasso, nos dice lo que imagina el pintor: “creo que en el fondo no soy yo el que pinta, es la pintura que se pinta [...] en el fondo mi sentimiento es que ninguno de los artistas es el autor de sus obras. Todos somos sensibles por la pintura, estamos agarrados por ella y ella se hace a través de nosotros. La pintura devora al pintor”.

Cuando Lyotard habló en Bogotá, en la Biblioteca Luis Ángel Arango en octubre de 1995, introdujo el concepto de cuerpo-pensamiento, durante una conferencia que llamó ‘La ceguera necesaria’, en ella habló del acontecimiento sensible, donde se afirma al mismo tiempo el cuerpo y el pensamiento. Dice Lyotard (1995): “la sensación de la que estoy hablando no es la sensación como forma de conocimiento, sino la sensación como la afección del sujeto y lo que él siente frente a un acontecimiento sensible”. Para ello deberíamos aclarar qué es el acontecimiento sensible y qué es el “sujeto”. Acá quisiera también poner unas comillas puesto que no sé lo que es este sujeto afectado por lo sensible y me gustaría mejor llamarlo cuerpo-pensamiento. El cuerpo-pensamiento no es un pensamiento lógico, el *modus logicum* de Kant, sino un pensamiento estético en tanto piensa con lo sensible, y solo es sensible si este pensamiento también es un cuerpo. Lyotard (1995) nombra a este cuerpo-pensamiento como ánima y dedica la conferencia a mostrar cómo ese cuerpo-pensamiento vive un despertar ante el acontecimiento sensible:

*La sensación hace efracción sobre una inexistencia inerte y la pone en alerta, “la existe” (forma transitiva). Lo que llamamos vida (una de las palabras más oscuras para el pensamiento) proviene de una violencia ejercida desde afuera sobre algo letárgico: el ánima solo existe si es forzada, si es despertada por esa violencia. El aisthétón, es decir lo sensible, arranca lo inanimado de los limbos en donde “inexiste”, perfora el vacío de ese sueño, de esa muerte y hace que exista, que surja durante un instante el ánima, es decir la afección.*

El arte es visto acá como aquello que produce ese despertar, ese acontecimiento sensible que irrumpe en nosotros como un choque que obliga a sentir y a pensar al mismo tiempo. Corrientazos de afectos, perceptos y conceptos, como lo sugieren Deleuze y Guattari (1985), pueden vibrar hasta conducirnos a un afuera de nosotros mismos, a un afuera de nuestra subjetividad. “Y es allí, en esa vibración que se produce el despertar del ánimo que dormía. Es allí donde *se existe*, más allá del yo, de la conciencia reflexionante de un sujeto. Pero se trata de un acontecimiento instantáneo, sorpresivo, que despierta algo que estaba dormido: el ánimo solo existe cuando irrumpe el acontecimiento sensible, cuando vivimos esa experiencia en donde el pensamiento y el cuerpo vibran en afectos comunes que le dan sentido a la existencia. De lo contrario, el ánimo duerme en un letargo de muerte. El arte entonces, está obligado a explorar con ese afuera de lo sensible, de lo pensable, de lo decible, para arrancarnos del letargo y permitir que irrumpa un acontecimiento capaz de despertar el ánimo dormida y encontrar en esa vibración del cuerpo y el pensamiento, el sentido de la existencia. “Existir para esta alma exige, no el hecho de una conciencia (en términos fenomenológicos una conciencia que buscaría su correlato de pensamiento noemático, o sea, el objeto de pensamiento actual de la conciencia) ni tampoco el hecho de existir de una sustancia permanente. Existir, en este caso, significa ser despertado de la nada de la desafección, por un más allá sensible que viene de afuera y que nunca es interior” (Lyotard 1995).

*“...Y es allí, en esa vibración que se produce el despertar del ánimo que dormía...”*

De ahí que el arte es el deseo, el querer de esa alma, según Lyotard (1995) es lo que la arrebatada de la inexistencia. En este sentido, se vive una experiencia sublime, ya que se parte del dolor, de una pérdida por lo que allí se experimenta, de un placer negativo: como cuando el alma está amenazada de privación, como si la muerte fuera una amenaza inminente que produce terror, y de pronto, lo que íbamos a perder nos es devuelto y la amenaza desaparece y a su paso aparece algo que Burke llamaba el deleite. Eso es la experiencia sublime. Por ejemplo, el amarillo de Van Gogh es un amarillo hecho para despertar un alma sensible y salvarla de la muerte, del letargo. Se trata de un amarillo que va más allá de la naturaleza, no es un amarillo convencional, no es un amarillo naturalista. Es un amarillo que parte del afuera de la misma naturaleza de nuestros

sentidos, por esto para alcanzarlo se exige un forzamiento sobre los sentidos, para ver más allá del amarillo natural, para ver la vibración del sol como en un estado de insolación y de vértigo. No es un amarillo bello,

mesurado, armónico; es un amarillo lleno de fuerzas, de partículas cósmicas que se mueven como remolinos que van más allá de toda mirada subjetiva, hacia una visión solar infinitamente dinámica que logra despertar el ánimo que estaba dormida en nosotros y hacerla existir. Y esa experiencia con el amarillo de Van Gogh no es subjetiva, el sujeto y el objeto desaparecen y lo que queda es una vibración de cuerpo-pensamiento.

## Cuerpo y poder transmutador en el pensamiento indígena

Finalmente quisiera presentar una investigación que venimos realizando con el grupo Merawi de la Universidad Pedagógica Nacional, con quienes se trabajó con las comunidades indígenas sikuani y uitoto, para rescatar prácticas ancestrales para curar la guerra, que permiten encontrar a partir del cuerpo, la danza y el canto, intensidades colectivas que conllevan múltiples desdoblamientos. Con estas prácticas creemos que se realiza una interculturalidad real, que consiste no solo en ponernos en los zapatos del otro, sino también en devenir el otro, en quitarnos como él los zapatos y desde una común vibración, hacer un gran cuerpo-pensamiento continuo que cure efectivamente la guerra.

En efecto, esta experiencia con el cuerpo-pensamiento sucede cuando se entra en el universo de la danza y el canto de los pueblos indígenas. Luego de tres días de danza con los sikuani, mascando capi y sorbiendo yopo, dos plantas de conocimiento fundamentales para este pueblo, se entra en un estado vibratorio colectivo: más allá de los individuos, lo que hay es un gran cuerpo energético que se eleva y vibra con el sol, con el agua, con la tierra. El mundo de lo alto y de lo bajo se hacen indiscernibles cuando los espíritus de los ancestros descienden y danzan con nosotros, al tiempo que nosotros nos convertimos en dioses en una danza que nos vuelve cada vez más livianos y nos otorga el poder del vuelo. Ahí se configura un gran cuerpo-pensamiento colectivo que vibra con los dioses, que deviene dioses. Son experiencias límite que están presentes en la mayoría de las ceremonias de nuestros pueblos



Danza de karijona presentada por el abuelo José Suarez de la comunidad uitoto, en la Universidad Pedagógica.



Danza sikuani de Tsamanimuna Petajunamuto, en el resguardo de Wacoyo, en el Meta, liderada por la familia Gaitán Kasulua Quintaero.

ancestrales: cantar y danzar hasta hacer amanecer: “es que todos hacemos amanecer”, dicen los Uitoto.

A través del canto y la danza colectivos, el letargo donde el ánimo contemporánea inexistente porque está anestesiada y dormida, es sacudido haciéndola existir, despertarse, volverse pura vibración, cuerpo sin órganos, energético, ondulatorio como el sol, y vibrar con él, en tanto partícu-

las cósmicas. Con esa experiencia recuperamos la vida primordial: devenir naturaleza (estado dionisiaco) y existir desde el afuera de lo subjetivo, devenir acontecimiento, devenir cuerpo-pensamiento colectivo. Más allá de la razón, “las danzas ancestrales indígenas nos hablan de un entendimiento físico que permita comprendernos desde el afecto colectivo. Desde ese gran uno primordial del que hablaba Nietzsche, desdibujando los intereses particulares para entrar en la magia de un cuerpo continuo. Entonces, la vida se afirma en toda su diversidad, más allá del bien y del mal y comprendemos, desde la danza y el canto ese gran anhelo colectivo de vida en donde todos, no importa el color de piel, o la clase social, tenemos derecho a vivir, a crear y a participar en esta gran vibración común que nos permite ser hijos de la tierra.

Asumir la danza y el canto desde esa noción de colectividad, implica dejar fluir la voluntad inconsciente de habitar un cuerpo distinto al cuerpo individualista occidental: sin consignas de unidad. Se trata de “hacer” un cuerpo continuo poblado por fuerzas, vibraciones que se entretajan en una danza superior que cura la rabia, estremece los sentidos y los eleva hacia un vuelo perceptivo, más allá de la gravedad del cuerpo individual. El coro y los cantos singulares elevan los cuerpos, los vuelven livianos; pura energía en movimiento que produce una música cósmica, ancestral, percusión de collares-semillas, sonajeros, danza de bastones. Maracas, caracolas y flautas se entretajan en el espacio, construyendo ese gran cuerpo continuo, vibratorio, ese *uno primordial* que realiza por instantes un abrazo común, una unión desde la aceptación de la diferencia que suena

“...las danzas ancestrales indígenas nos hablan de un entendimiento físico que permita comprendernos desde el afecto colectivo...”

nerse en el ser, lo que se experimenta allí es el devenir de la tierra y de los cuerpos que hacen parte de ella. Se trata de una concepción de cuerpo colectivo, el *socius* es la misma tierra (Lyotard 1995). Es tal vez por esto que el pensamiento ancestral indígena, más que estar fundado en el ser, en la razón o en la conciencia reflexiva de un sujeto, está fundado en el devenir, en las fuerzas y las transmutaciones de la tierra. En el juego eterno de máscaras, visto desde un tiempo circular, colectivo, donde, por ejemplo el héroe uitoto Gitoma, vuelve siempre diferente (Deleuze y Guattari 1985). Es por esto que el pensamiento indígena tiene su cercanía conceptual con el dionisismo y la videncia apolínea propios del pensamiento griego. Así como en lo trágico se pasa del principio de individuación apolíneo al *uno primordial* dionisiaco y viceversa, en los pueblos indígenas se pasa del cuerpo individual al cuerpo cósmico. Por ejemplo, cuando se llega al Ciguri o cuerpo cósmico en los tarahumara; o en el caso de Castaneda, se pasa del tonal al nagual y del nagual al tonal en prácticas concretas de desdoblamiento.

Es por esto que la concepción de cuerpo que encuentra Artaud en los tarahumara y Castaneda en el indio yaqui don Juan Matus y su linaje, encontramos ciertos rasgos comunes con la filosofía nietzscheana.

En todos los casos se concibe el cuerpo como algo múltiple y plural: está el cuerpo individual y también está el

como un volcán, como el rugir de la tierra que afirma una vida colectiva más allá de la vida individual.

Los mitos, los ritos y las ceremonias indígenas están llenos de transmutaciones. Más que mante-

cuerpo cósmico, energético y espiritual, determinado por fuerzas. Y no hay allí ninguna contradicción sino complemento. Es el Ciguri de los tarahumara; es el nagual o cuerpo luminoso de Castaneda. Y estos cuerpos no se plantean como contrarios al cuerpo individual o al tonal, sino como complementarios, ya que lo importante es saber moverse tanto en el uno como en el otro y pasar del uno al otro sin dificultad. A esto lo llaman desdoblarse y la impecabilidad del guerrero según don Juan, consiste en la maestría del desdoblamiento.

Este cuerpo energético es construido, despertado en cada uno de nosotros como un pensamiento colectivo que actualiza cantos y danzas muy antiguos de abuelos y abuelas ancestrales, que siguen existiendo a través de nosotros en una eterna repetición de la diferencia. Estas performances orales, de danza y canto colectivos, han sido vividas como acontecimientos sagrados que reactualizan los mitos creadores desencadenando fuerzas para quebrar los eventos y dejar entrar el acontecimiento creativo. Como dice Grotowski, “el Performer es el hombre de acción, es el danzante, el sacerdote, el guerrero: está por fuera de los géneros estéticos. El ritual es performance, una acción cumplida, un acto” (2009:121). En estos términos, nos acercamos a un teatro al estilo del teatro de la crueldad de Artaud o del Performer de Grotowski. En los sikuni por ejemplo, son el chamán y el cantante, junto con las plantas de saber: el yopo (*Anadenatera peregrina*) y el capi (*Banisteriopsis caapi*), quienes producen el acontecimiento creativo en los cuerpos de los bailarines. Como lo explica el texto *la Mantica de la Palabra* del grupo Merawi (Agudelo y Sanabria 2014), en la danza de *Tsamanimunae petajunamuto*, los cuerpos cada vez se vuelven más livianos, hasta llegar al vuelo, a lo eté-

reo, en una danza con el cosmos y los dioses. A diferencia de la tradición letrada, en la que se fija una memoria lineal, la memoria étnica se transmite en la praxis. Depende de la performance como proceso de revitalización y fundamento de recuperación y apropiación de una memoria a largo plazo, ligada a las inscripciones materiales e inmateriales. Códigos colectivos que se materializan a través del canto y la danza de *Tsamanimunae watsi*, y se corporalizan en el *dopatubinü* quien activa mediante la palabra una correspondencia entre la comunidad y los dioses ancestrales. La danza, fuera de toda cotidianidad, supera la condición sociocultural del pueblo y se sobrepone en una lógica de condición humana aurea. Es decir, se baila para alcanzar la levedad, para cambiar la forma, el cuerpo se desvanece, el ser toma otra forma, otra existencia: el cuerpo deviene energía colectiva (Grotowski 2009).

### Prácticas de desdoblamiento en el Cauca

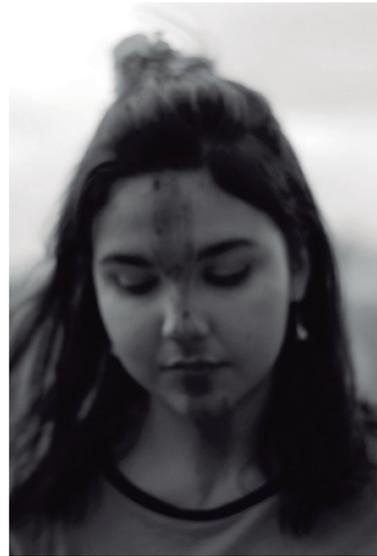
Talleres realizados en el marco del *Primer Seminario Internacional de Arte y Alteridad*, organizado por la Facultad de Artes de la Universidad del Cauca, 2018.

Por último quisiera agradecer el espacio y el tiempo que brindó el *Seminario de Arte y Alteridad* para hablar de la posibilidad del desdoblamiento, y lo más interesante, llevarlo a la experiencia en dos talleres realizados con un grupo de estudiantes de la Universidad del Cauca. Agradecer también al territorio que nos acogió durante esas dos intensas tardes, a los participantes y su entusiasmo, y a los organizadores del evento: quienes apoyaron nuestro ritual para “devenir diferentes” y nos acogieron afectuo-

samente cuando irrumpimos transformados en “otros”, al entrar con nuestros nuevos cuerpos e instrumentos de poder, al recinto en donde se estaba presentando en ese momento, el concierto de cierre por parte de la Banda Sinfónica de Popayán.

El propósito de los talleres era en pocas palabras, construir un espacio-tiempo ceremonial, una instalación de tierra circular fundada en los puntos cardinales y el centro. Espiralada en un juego de piedras, flores, maíz, etc. Esta instalación fue hecha por todo el grupo, mientras se cantaba repetidamente un canto indígena, introduciendo un ritmo, un movimiento, una repetición desde la diferencia.

Pero al tiempo que construimos la instalación de tierra, nos fuimos transformando poco a poco, usando como maquillaje corporal el rojo achote, usando la caña de azúcar para construir el bastón de mando y unas maracas para



adquirir un ritmo vital que nos permitiera conectarnos con el territorio y sus energías.



Poco a poco, nos integramos en el gran círculo del mandala o instalación de tierra y empezamos a danzar utilizando el canto, la maraca, el bastón de mando para despertar a la tierra y nuestro cuerpo pintado con achote. Cuerpo pintado que diluía la imagen del yo y posibilitaba la construcción de un gran cuerpo colectivo para transformarnos, convertirnos en “otros”.

En el instante del cierre de la ceremonia, al atardecer, quedó el silencio y la tenue luz de una vela. Silencio que solo admitía seguir cantando una y otra vez el canto germinal que nos acompañó en la construcción de ese gran cuerpo colectivo. Silencio cómplice del devenir que se había instaurado en nosotros, dándonos el brillo de la alegría de estar vivos y actuantes en esa gran tierra espiritual del Cauca que permitió que los espíritus ancestrales vibraran en nosotros, transformándonos.



## Bibliografía

Agudelo, Nelson y Magnolia Sanabria (comps.)

2015 *Mántica de la palabra: sistemas de inscripción otros, un proceso de visibilización*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.

Deleuze, Gilles

1993 *Crítica y Clínica*. Paris: Éditions de Minuit

Deleuze, Gilles y Felix Guattari

1985 *Antiedipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Madrid: Traficantes de sueños.

Foucault, Michel

1972 *Théatrum Philosophicum*. Madrid: Cuadernos Anagrama.

Grotowski, Jerzy

2009 El Performer. *ADE Teatro: Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*. 128: 121-123.

Lyotard, Jean-François

1995 'La ceguera necesaria'. Conferencia realizada en la Biblioteca Luis Ángel Arango, octubre de 1995, Bogotá. [Publicada en 2006. *Los Límites de la Estética de la Representación*. p. 132-133. Universidad del Rosario. Colección Textos de Ciencias Humanas]

Nietzsche, Friederich

1979 *Nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza Editorial.

# Identidad en performance. *La transculturalidad en Jacques Poulain*

NELSON HURTADO ORDOÑEZ

*Filósofo y artista plástico egresado de la Universidad del Cauca, especialista en educación para la cultura de la Universidad de Nariño, magíster en filosofía de la Universidad del Valle y PhD en filosofía contemporánea en la Universidad París VIII. Se ha desempeñado como docente de la Licenciatura en Educación Artística de la Universidad de la Sabana, hizo parte de los grupos ARTES 2000 y POLIEDRO como Coordinador e Investigador. Está vinculado al Departamento de Filosofía de la Universidad del Cauca desde el año 2000 hasta la actualidad.*

Sabemos que la identidad no es sólo un asunto del que se ocupa la lógica formal, también es un proceso vital y lo vital no es necesariamente lógico. Hablaré, entonces, de una identidad de carácter vital, es decir, esa que concierne a cada individuo en su fuero más profundo, porque vinculándolo consigo mismo lo integra necesariamente con todo lo demás o, dicho de otra manera, lo integra a *lo otro* como en rigor debería decirse cuando se habla, tanto del prójimo como de lo que solemos considerar contingente bajo la figura de “cosa”. Ahora bien, consideramos que *lo otro* ha de entenderse como una postura ante lo diferente que nos integra a nosotros mismos, a los otros y al mundo. Es esta la razón por la que, afirmar *lo otro*, es reconocer un mundo como mundo humano.

La identidad como integración, no parece ser nada distinto a lo que promulgan hoy las políticas de Estado, más aún cuando se tiene la ilusión de que todo fluye y adquiere coherencia en el trasfondo unitario de la mundialización de la economía, la universalización de los derechos y la globalización de las comunicaciones; todas estas son dinámicas que se

han regularizado en un consenso general, estableciéndose en el imaginario colectivo como formas de vida necesarias para llevar a cabo el mejor de los mundos posibles. Se trata de una globalización de la cultura, asistida por prácticas y promovida por valores que logran filtrarse en cada uno de los intersticios del quehacer cotidiano, las cuales, se prestan como evidencia última cuando, por ejemplo, nos asalta la incertidumbre respecto a la posibilidad o no, de ver realizado el sueño del encuentro e incluso de la integración pacífica de los seres humanos en la diferencia.

Las lógicas de consumo e intercambio de mercancías, bienes y servicios; la invocación continua a la legalidad y formalidad de los procesos sociales, políticos e incluso culturales; así como la comunicabilidad sin límite y sin fronteras que encarnan las llamadas redes sociales y demás medios de comunicación, parecen liberarnos de la presión a la que someten las exigencias que, por doquier, buscan regular y hacer funcional la pluralidad social, cultural y política. En este escenario, la identidad es caracterizada como un discurso expansivo y contaminante que hace parte de la agenda mundial a todo nivel, apareciendo como motivo aquí y allá con tal intensidad y vehemencia, que se hace apenas comprensible que dicho discurso se encuentre en las dos caras de una misma moneda, es decir, por un lado como columna vertebral de las guerras y disputas que tienen el factor identitario como desencadenante (me refiero a las confrontaciones étnicas, religiosas, geopolíticas, de género, etc.) y por el otro, presentándose como vía de las posibles soluciones a la desarticulación política, cultural y estética que se asume amenaza con la atomización de las culturas y el vínculo solidario de las sociedades. Subrayemos la paradoja que estas dinámicas encierran, sirviéndo-

nos de un verso de Hölderlin que dice “Allí donde crece el peligro, crece también lo que nos salva” fórmula que nos parece contundente y llena de esperanza; no obstante, si seguimos la dialéctica de su contemporáneo Hegel nos vemos autorizados a comprender por otra parte que “Ahí donde nace la salvación, nace también un nuevo peligro”. No cabe duda de que nos encontramos frente a una realidad compleja y llena de contradicciones, en la cual en todo momento nos asaltan dificultades que requieren soluciones, o al menos orientaciones respecto a un mundo que se desdobra en su realidad y que en su propio juego, parece sumirnos de manera irremediable en la ambivalencia, el relativismo y las contradicciones. Se dibujan por tanto, entre las paradojas y las contradicciones, los rasgos de una tarea antropológica.

Una caracterización general, nos muestra el fenómeno de integración identitaria como un sistema de clasificaciones que impone a cada individuo tomar partido, a fin de configurar su singularidad en el modo de integrarse *a* y *en* la manera de hacer parte *de*. Es así que nos encontramos inmersos en un juego de relaciones y tensiones que, como anotaba antes, resultan ambivalentes, pues se generan en un sistema de violencia frontal escudada en la figura del reacomodamiento social y cultural, sin poder llegar a feliz término porque, simplemente, agregarse o sumarse *a* es al mismo tiempo diferenciarse *de* e incluso oponerse *a*. A partir de estas ideas, podemos inferir que la identidad no es en sí misma algo dado, ni un dispositivo de resolución infalible, sino que, por el contrario, configura una dimensión problemática que nos motiva a considerarla una vez más, para intentar saber si hay en ello un camino que nos permita la comprensión de algo realmente importante,

que no sea necesariamente y en esto estaremos seguramente de acuerdo, encontrar la fórmula metafísica, natural o pragmática, para justificar e instalar a un individuo o un grupo de individuos en un nicho diferencial y exclusivo respecto al resto de la humanidad.

En el espacio político de una pluralidad declarada, el enunciado de la diferencia y la diversidad se ha convertido en un motivo más para reafirmar la desigualdad, la discriminación y, en esa vía, la violencia en todos los niveles; lo que no es menos cierto, incluso si pensamos con optimismo, que las cosas podrían estar peor sin el consenso que instituye el derecho a la diferencia y la igualdad. Se hace manifiesto en las prácticas cotidianas que, el recurrente llamado al reconocimiento del otro en su diferencia, sigue estando precedido de una incuestionable necesidad de ordenar y clasificar todo lo que parezca estar fuera de la norma, restringiendo la otredad a una supuesta mismidad o naturalización que debe incorporarse armónicamente a lo deseable u ocupar su lugar en el exotismo estetizado de lo diverso. Esta óptica que persiste en la organización y recomposición identitaria de los individuos, hoy como antaño, sigue dando lugar a prácticas aberrantes como lo fueron los zoos humanos o parques que tuvieron lugar en las grandes ciudades de Europa hasta 1950, como nos lo recuerda Peter Sloterdijk con el título de su muy conocido texto *Normas para el parque humano* (2006). En este libro, además de otros álgidos temas, el autor hace énfasis en el ejercicio clasificatorio y normativo

*“...encontrar la fórmula metafísica, natural o pragmática, para justificar e instalar a un individuo o un grupo de individuos en un nicho diferencial y exclusivo respecto al resto de la humanidad.”*

por el cual se ha caracterizado la tradición humanista del pensamiento filosófico y científico, haciendo manifiesta su vocación adiestradora cuando al hombre se refiere.

La pluralidad normativa introduce al otro en una estructura funcional, busca restaurar *en* y *desde* cada una de sus partes, el supuesto precepto “natural” por el que las cosas deben ser como deben ser, obligando por principio a sustraer del curso antinatural aquellas que por su defecto se han apartado. Vista así, la pluralidad se presenta como un torrente de singularidades en pugna, buscando regularizarse en un escenario de tensiones para eludir la amenaza de la invisibilidad. En un mundo modelado desde el ocularcentrismo,<sup>1</sup> la vida se patentiza como una gran pantalla de exhibición, donde no hacerse visible significa no ser, es decir, no ser

nadie, no ser nada. Hacerse visible, si bien pareciera no ser más que una figura retórica del lenguaje para referir la ruptura con la subalternidad o la marginación saliendo del ocultamiento, expresa ciertamente una forma más de los extravíos del pensamiento que, enraizado en una tradición que sobrevalora la imagen, ha trocado lo objetivo y la verdad de toda experiencia que se hace lenguaje, por la certeza que parece entregar de manera exclusiva el mundo de lo visual.

En el enjambre de la pluralidad, el arraigado discurso de las diferencias ha mostrado una eficacia demoledora, que

<sup>1</sup> Para un estudio crítico de este concepto consultar Jay Martin (2007).

no se ha restringido a la determinación y delimitación de *lo otro* bajo la forma de las representaciones producto de un estado psíquico, ni tampoco a una figura del pensamiento desdoblado en el acto reflexivo, sino que lo ha hecho presente de manera pragmática como “cosa disponible” (*lo otro*) y en ese orden, como lo cognoscible, lo previsible y lo adiestrable. Presenciamos de este modo, uno más de los momentos de la representación antropológica, que han tenido lugar en la historia de la humanidad, replicando las estrategias de distinción y diferenciación que evidencian claramente el desencuentro identitario del hombre consigo mismo, es decir, el extravío que ocasiona la neutralización de toda posibilidad de auto-apropiación. Esto quiere decir, la renuncia a la condición objetiva y productiva de sí mismo, en la medida en que el individuo no puede sino desembocar en la ilusión de una exterioridad trascendente, en el hombre ideal, en ese no-yo que se vuelve aspiración, pero también referente en relación con el cual adquiere lugar y sentido lo anómalo, el loco, el monstruo.

La historia de la humanidad no deja de rendir testimonio de los terceros sagrados que el hombre ha instalado por encima de sí mismo, para garantizarse su autorregulación y, a través de ellos, el reconocimiento y afirmación de su propia objetividad y dignidad. El hombre ha construido sobre ese supuesto trasfondo sustancial, como lo hemos dicho, la ilusión funcional y, por eso mismo necesaria, de una *experiencia total* de sí mismo en el todo de una humanidad, la cual, no puede estar sino en continuo proceso de ascenso como lo expresa

“...la alteridad total, aquello que es otro, no el hombre 'otro' o las formas otras de la humanidad, sino “lo otro que el hombre”, el caos...”

en general la idea de civilización, apoyada en los pilares de la ciencia y la tecnología. Pero ¿qué significa esto? Significa tanto la renuncia a la experiencia vital de sí, del otro y del mundo, como la consecuente renuncia a la afirmación identitaria, objetiva y verdadera que le corresponde a cada individuo respecto a eso que piensa, desea y hace. Para decirlo en otras palabras, significa renunciar a la autonomía, neutralizando toda fuerza emancipadora que le es inherente.

Ya citábamos hace un momento a Sloterdijk, quien muestra como elemento determinante del pensamiento occidental, su tránsito por las formas de una otredad que se ampara, por ejemplo, en la figura de la animalidad como aparato de sometimiento del hombre por el hombre, haciendo surgir de entre las sombras de la naturaleza al hombre-bestia, al bárbaro, al bruto, al ignorante; manteniendo la identidad y la diferencia en un juego binario en el que, desde la antigüedad, se ha instalado la visión antropológica que el hombre tiene de sí mismo. Nos lo recuerda también en toda su intensidad, el conocido helenista

Jean Pierre Vernant, quien refiere que para los griegos el núcleo de su identidad consistía en una oposición a los bárbaros, puesto que su construcción identitaria tenía lugar a partir de la distancia y diferencia con lo no-griego, lo no-masculino, lo no-adulto, lo no-civilizado.

Vernant muestra también que los griegos podían llevar esta serie de alteridades a límites extremos, incluso oponiendo a todas ellas lo que llamara

“lo otro absoluto”. Dionisos, por ejemplo, que es la figura del otro entre los dioses, y el otro para los hombres, es la divinidad que cultiva la locura y la armonía; derribando las fronteras es, al mismo tiempo, bestialidad y estado de comunión perfecta. Pero también está “la alteridad total, aquello que es otro, no el hombre “otro” o las formas otras de la humanidad, sino “lo otro que el hombre”, el caos. Para Vernant ese otro no son los dioses sino la muerte: “La Gorgona, la cabeza de Gorgona, la monstruosidad, eso que es indecible, impensable e irrepresentable, aquello a lo que uno no puede de ninguna manera asimilarse” (en, Cotinant y Giraud 2001).

Esta breve pero sugestiva referencia a la alteridad griega, nos muestra, como lo señala Vernant, una forma de la identidad y de la alteridad puestas en crisis, en la figura de Dionisos, ese dios extraño y extranjero que suprime fronteras entre dioses, hombres y animales, ese dios que nos hace extraños a nosotros mismos, extraños en nuestra propia vida, un dios que perturba la idea de nosotros mismos y por lo cual, dice Vernant no tiene lugar en la ciudad de la *sophrosyne* (esto es, en la ciudad del equilibrio, de la sensatez, de la mesura, de la templanza) “esta ciudad no le hace un lugar, no lo reconoce como dios de la ciudad, [...entonces hay que decir pensando en nuestro contexto...] que ese universo de la estabilidad, de la identidad de lo mismo, al rechazar la integración del otro, deviene él mismo monstruoso, el símbolo de una alteridad y de una inhumanidad total”.<sup>2</sup>

<sup>2</sup>.- Documental *La pensée grecque: entretien avec Jean-Pierre Vernant* Dirección electrónica [https://www.canal-u.tv/video/ehess/la\\_pensee\\_grecque\\_entretien\\_avec\\_jean\\_pierre\\_vernant.13471#](https://www.canal-u.tv/video/ehess/la_pensee_grecque_entretien_avec_jean_pierre_vernant.13471#)

De la misma manera que la exclusión sistemática es un fenómeno repudiable que no deja de operar a muchos niveles, la integración consensuada de la globalización cumple también su tarea reguladora buscando neutralizar la fuerza crítica de *la diversidad que dice “no”* a la homogeneización e injusticia cultural, política y económica. Los mecanismos de la pluralidad ordenadora, sabemos bien, someten continuamente a los individuos a dirimir su pertenencia a intereses mayoritarios o minoritarios, neutralizando el principio identitario que constituye a cada quien, y que lo vincula al otro, incluso en su diferencia. Permanecer anclados en función de la adhesión y la inclusión, haciendo de *lo otro* general, el motivo *anticipado* de la experiencia total y posible del mundo, impide a cada individuo la toma de posesión de sí, y la toma de posición ante eso que piensa, siente y hace. Ha sido el filósofo francés Jacques Poulain quien, considerando la antropología del lenguaje desarrollada por Arnold Gehlen, ha logrado plantear un nuevo giro copernicano a nivel de la acción y del deseo, revolución teórica análoga a la que Kant proclamó a nivel del conocimiento. Dice Poulain (2001): “Cada quien y cada pueblo, debe poder reconocer que, por el hecho de hablar, es decir, ser un ser de lenguaje, se instituye a sí mismo e instituye al otro privado o colectivo, en juez del juicio que está en capacidad de expresar sobre lo que conoce, sobre lo que considera debe hacer o motivar a hacer y sobre lo que juzga debe desear”. Es Para Poulain fundamental e imperativo, que cada individuo y cada pueblo pueda hacer que se le reconozca este derecho, mostrando que en esta capacidad de autodeterminación, es posible establecer la objetividad ética y política que le concierne, otorgándole efectivamente el derecho a disponer de sí mismo y entrar

en relación equivalente con los otros, al estar en capacidad de juzgar sobre las condiciones comunes y efectivas de existencia, las cuales, por esto mismo, le permiten reconocer en los sujetos de otras culturas, el derecho que tienen de juzgar eso que ellos son, independientemente de si su juicio respecto a sí mismos o respecto a los otros, satisface o no sus propias exigencias teóricas de carácter positivo o negativo. Este libre ejercicio de la autonomía, que es autonomía y libertad de juicio que concierne a los individuos y a los pueblos de determinarse en función de una tal objetividad, es lo que permitiría según Poulain a los individuos curarse de la locura política producto de la usurpación del juicio que constituye a cada quien, y que ha sido entregado al monopolio del otro.

A este propósito hay que señalar nuevamente el extravío que aleja al hombre de la posibilidad de ejercer sobre sí la autonomía de su propio juicio, porque se trata precisamente de autonomía cuando hablamos de identidad y de alteridad. Pensar entonces la identidad nos mueve necesariamente al reconocimiento y apropiación de nosotros mismos por el pensamiento que somos, por el deseo que nos mueve y por las acciones que nos integran al mundo. No se trata por lo tanto, de buscar(nos) fuera de nuestro juicio autónomo, es decir, en la experiencia gratificante prometida por la infalibilidad de la ciencia y el consenso social, político y cultural que juzgan anticipadamente la experimentación total y feliz del mundo y de la humanidad, creyendo así realizar el mejor de los mundos posibles.

Rendir la propia vida a la experiencia de hacerse visible a los ojos de los demás, fundiéndose en el otro colectivo mayoritario o minoritario, es como lo expresa Nietzsche en una frase, que tomo prestada con el fin de señalar con fuerza el extravío que neutraliza la experiencia propia, esa experiencia que nos permite explorar y reencontrar la identidad tan profunda como vital y mundana que nos descubrió integrados con el mundo. Dice Nietzsche en Zaratustra: “Vosotros os apretujáis alrededor del prójimo y tenéis hermosas palabras para expresar ese vuestro apretujaros. Pero yo os digo: vuestro amor al prójimo es vuestro mal amor a vosotros mismos” (2003:102).

Los parámetros que se imponen en las dinámicas cotidianas, nos sugieren que se trata de alinderarse para integrarse a una lógica en la que la identidad es un deber ser propio de lo colectivo social, cultural y político, que tiene como resultado la neutralización de toda búsqueda por el ejercicio de elección.

*“...Platon, ‘el pensamiento es el diálogo del alma consigo misma’”*

El dispositivo político de la diversidad cultural quiere mostrarse como oposición crítica a las formas amalgamadoras y homogeneizantes de la globalización. Así, lo que puede parecer tan sólo una negociación política, en la que es necesario consensuar el mejor de los mundos posibles, es decir, un mundo paradisíaco donde cada quien por derecho propio pueda alinderarse en su nicho con los suyos y recabar contra todo lo otro la sustancialidad y pureza de su origen, la trascendentalidad de los principios heredados, la infalibilidad de las leyes naturales que le rigen, la primogenitura milenaria, etc., resulta siendo más bien la elusión del principio vital que corresponde a cada in-

dividuo y que reside en su libertad de juicio. No se trata de invocar a una suerte de introspección solipsista, sino a la recuperación del principio dialógico que corresponde al pensamiento y que es el principio mismo del lenguaje, pues, como lo refiere Platon, “el pensamiento es el diálogo del alma consigo misma”.

La antropología contemporánea del lenguaje, nos recuerda Poulain, ha transformado rotundamente los referentes de la estética puesto que, rastreando la dinámica de la comunicación que se encuentra en la base de toda experiencia, demuestra que el ser deficitario que es el hombre, visto desde su constitución biológica, ha debido para poder vivir fijarse al lenguaje, haciendo hablar al mundo y obteniendo de él, las respuestas gratificantes que le permitan estabilizar el cúmulo rapsódico de percepciones que recibe tan pronto nace del entorno circundante, sin que para ello la naturaleza lo haya dotado como al animal, de sistemas intra y extraespecíficos para responder de manera suficiente a su sobrevivencia. Este diálogo constante y continuo, hace de la dinámica comunicacional del hombre consigo mismo, con lo otro y con el mundo, la fuente de toda creatividad imaginante, no sólo del arte y los artistas, sino en el uso mismo de la sensibilidad ya que este movimiento creador por el que hacemos hablar el mundo, es el procedimiento del uso originario del lenguaje.

Estos enunciados estéticos formulados por Poulain desde una orientación antropobiológica, permiten concebir esta construcción perceptiva del mundo, como siendo la primera mundialización, la

*cultura originaria que inspira las diversas culturas a través de los diversos espacios geográficos e histó-*

*ricos. Es la búsqueda infinita de un mundo que corresponde a nuestras expectativas, respondiéndonos de manera favorable como en su momento cada individuo llegado al mundo, por la voz o el sonido, las vibraciones de su piel y sus huesos, experimentó recibir del mundo una respuesta placentera, a la manera en que se recibe la voz de la madre.*

La filosofía ha sido desde sus orígenes el síntoma más evidente de la enfermedad propiamente humana. El pensamiento como enfermedad en razón de su carácter crónico, arranca al hombre de la naturaleza, estimulando la locura de su propia desregulación y de su propia desfuncionalización. Sin embargo, es por la actividad pensante y en razón de su estructura comunicacional que el hombre puede entrar en relación con el mundo que le escapa, arrastrándolo consigo en su huida. El pensamiento, esta enfermedad que nos asalta irremediamente, es la única posibilidad para el reencuentro saludable y feliz con nosotros mismos. El hombre debe enfrentar sus dificultades por medio de la acción propia al pensar, reconociendo por su ejercicio, la conmoción que combate el reposo, el *confort* y las convenciones que lo cercan en una experimentación en bucle de simulacros. Es sólo por esta vía de la apropiación de su capacidad de juicio, que el hombre puede poner en cuestión el consenso social que desde siempre se ha anticipado a sus deseos, a sus acciones y a sus pensamientos, desviándolo del encuentro consigo mismo.

Las fórmulas totalizadoras de la ciencia, los acuerdos por consenso en la vida política y la regulación de lo deseable por los dispositivos sociales y culturales, prometen experiencias gratificantes que alejan al hombre de toda

posibilidad de plantearse la pregunta por su singularidad y autonomía. A lo largo de la historia del conocimiento en Occidente, podemos constatar los distintos procesos de eliminación, de ocultamiento, de invisibilización, disminución y neutralización a las que ha sido sometida la complejidad constitutiva del hombre, y más aún, la disminución de hecho de su presencia viviente de cuerpo que actúa, que desea, que conoce.

Esta estética que se ocupa del hombre en cuanto que ser que produce su vida como modo de ser, considera el arte como un ejercicio continuo de confrontación e interpelación con el mundo, como un ejercicio de recuperación y de afirmación de sí mismo frente a los ideales absolutos de la moral, de la política, de la ciencia e incluso, frente a los ideales de perfeccionamiento cognitivo de lo sensible y de corrección de la acción. La dinámica comunicacional y creativa no es exclusiva del arte, se encuentra en el *continuum* de la existencia; basta con fijar la atención en las experiencias de las culturas incluso las más alejadas del mundo de la producción artística “especializada”, para entender el sentido que comporta la producción estética como un trabajo sobre sí que resiste a las fuerzas que arrancan a los hombres del encuentro productivo consigo mismos.

Volver sobre sí como movimiento identitario y de auto apropiación, no es como bien lo dice Arnold Gehlen una facultad *a priori*, es más bien un movimiento constitutivo del trayecto antropológico, un movimiento comunicacional que está en la base de toda experiencia que hace que el hombre sea lo que él es. Replantear el concepto de reflexión se impone como una tarea antro-po-filosófica para rescatar de su condición de *movimiento animado por fuerzas extranjeras al hombre, provenientes de un poder que lo*

*sobrepasa*. Atrapado en esta ilusión, el hombre no puede sino disfrutar del placer narcisista de identificarse al interior de su movimiento introspectivo con la divinidad, de la cual cree participar y por lo cual cree estar en posesión de la medida correcta, para juzgar y determinar anticipadamente las relaciones consigo mismo, las relaciones con los otros y con el mundo. La consecuencia, producto de esta fe en la reflexión, como el don que pareciera dar prueba de humanidad, ha sido justamente la renuncia a la comprensión de sí mismo. Esta idea de una naturaleza que se dirige y apropia de sí misma, la antropología pragmática de la percepción la plantea como proceso comunicacional de implicaciones orgánicas y alcance vital, que disuelve el tiempo sin tiempo del pensamiento, poniendo fin al innatismo, al igual que a la felicidad de la conciencia, entendida esta como milagro de la autorevelación, se supone, marca el ingreso a la madurez, la entrada a la vida. Son todos estos un conjunto de prejuicios que continúan aún hoy, motivando especulaciones metafísicas y especulaciones psicologísticas que, en su esmerado esfuerzo de acercar el milagro del hombre, dejan escapar el hombre viviente.

Tenemos que decir, que el hombre es por tanto el resultado de su propia actividad, afirmación que no pretende estetizar esta acción, otorgándole al ser humano la calidad de demiurgo con el poder de actuar directamente sobre sí mismo, modelando de una vez por todas su vida a su antojo. Por el contrario, se trata de orientar la pregunta sobre su propia destinación, poniéndose en juego enteramente, sin pausa y sin garantías previas, excepto la de su sensibilidad ante las exigencias de su condición riesgosa como ser carencial que, contra todos los pronósticos, debe lograr mantenerse vivo. Esta sensibilidad ante lo que le

es vital, ha de permitirle igualmente tomar conciencia de la imposibilidad de reconocerse en la injusticia y en los condicionamientos que falsifican su vida.

El desafío que debe enfrentar una óptica antropobiológica como aquí se ha bosquejado de manera muy general, es la de hacer comprensible las condiciones por las cuales, el hombre ha devenido un ser de lenguaje, que tiene en los símbolos no solo un medio de expresión del saber sino la condición misma de su posibilidad en tanto hombre. Este descubrimiento ha puesto al descubierto el proceso progresivo y sistemático por el cual la relación que sostiene el vínculo entre el organismo y el lenguaje ha sido silenciado por el dualismo cartesiano, en el mundo contemporáneo dominado por la mecanización y la pragmática behaviorista que reduce al hombre, como lo hemos dicho antes, a no ser más que un ser disponible, esto es, conducido a experimentarse a sí mismo y a los otros en y por las formas consensuadas que anticiparían su bienestar. Al eliminar lo que habla en toda palabra, es decir, el juicio de verdad y de objetividad que la avivan, sustituyéndola por el imperativo propio del desarrollo de las democracias económicas, a saber, *la maximización de la satisfacción de los deseos aplicando el menor de los esfuerzos posibles*, afirma Poulain:

*se produce un autismo colectivo mortal, en razón de las consecuencias de autodestrucción que trae para la vida mental y la vida social estas tentativas de regulación de los deseos, a partir de consensos inciertos y transitorios, que dan lugar a rituales que buscan controlar descargas reiteradas de energía psíquica y social, pero incapaces de orientar la acción, porque insensibilizan a los individuos y los*

*grupos frente a los propósitos de la vida económica común, al igual que frente al sufrimiento e injusticias a que da lugar.*

La crisis de racionalidad, de legitimación y de motivación, agrega este pensador, “propagan un espacio social *apraxico* donde las fuerzas psicosociales que tienen lugar, sólo pueden satisfacer las necesidades humanas intra-específicas alimenticias, sexuales, agresivas o defensivas”. Podemos constatar que la urgencia incondicional de satisfacción que imponen estas necesidades, al presentarse como naturales y por tanto incuestionables, les permiten invadir todos los canales culturales de regulación de la vida.

El mundo capitalista y su aparato político y económico preservan su fuerza dinámica gracias a la exacerbación continua de comportamientos primitivos, produciendo una alienación de la acción que, como se ha insistido, neutraliza el juicio. La acción es aquí uso e intercambio, actividades todas ellas encerradas en sí mismas como acciones cumplidas y suficientes que provocan la ilusión de un acuerdo a tal punto que el individuo se entrega a la condición de objeto encadenado al ritmo, a la temporalidad y a la validez propias de la sociedad de consumo, al uso y circulación de bienes tanto materiales como virtuales establecidos por el mercado y el consenso ciego del consumo, por ejemplo en la interacción por medio de perfiles y avatares en la red, la compra de objetos de obsolescencia programada, modificaciones corporales ofertadas por la cirugía estética, la adquisición de *gadgets* electrónicos utilitarios, la personalización de objetos de consumo, etc. Prácticas todas que se han vuelto posibles por la transformación de las relaciones del hombre consigo mismo, con

el otro y con el mundo, persiguiendo la experimentación total del mundo. Por esta ruta el hombre ha roto todos los vínculos de identificación mutua con sus interlocutores, vínculos que son la substancia de la vida humana y de las instituciones.

Para hacer frente a este devenir mórbido, creemos necesario proponer una estética en clave antropológica, entendida como ejercicio laborioso de orientación en la vida que nadie puede delegar en quien quiera que sea, y que tiene como principio regulador, la producción continua y armónica de un juicio colectivo realizado en común, lo que significa que cada individuo, debe tomar a su cargo el juicio respecto a aquello que hace la vida posible. Orientarse significa también poder reconocer que somos herederos de una injusticia filosófica, resultante de las promesas de felicidad y bienestar incumplidas, lo que ha hecho que el hombre se sienta continuamente amenazado y vulnerable a la locura que trae consigo la irracionalidad que cree encarna su propio deseo, obligándolo a tomarse por el enemigo de sí mismo. El hombre vive la neutralización de la actividad estética que desde un comienzo ha hecho posible, objetivo y verdadero su auto-reconocimiento y la autonomía del juicio que le ha permitido seleccionar las formas de vida que puede juzgar como necesarias a sus expectativas. Hoy el hombre de la mundialización económica, parece disfrutar de un estado de realización ya alcanzado o por alcanzar, teniendo por horizonte la vida civilizada, pero la verdad es que parece encerrado en las ilusiones que promueve la ciencia y la política que pretenden introducirlo en una

*“el hombre ha roto todos los vínculos de identificación mutua con sus interlocutores, vínculos que son la substancia de la vida humana y de las instituciones.”*

experiencia definitiva del mundo a través de acciones totalizadoras, que no son más que un tejido compuesto de actividades reiterativas en relación con objetos recurrentes que componen un cuadro estetizado del mundo, en donde el hombre imagina experimentar su voluntad

de potencia, por el hecho de interpretar “la vida social y la vida mental como procesos de control por parte de la inteligencia, de todos sus deseos e intereses”.

Hay que decir, sin embargo, que esta enfermedad colectiva, no destruye la dinámica verbal y creadora de la imaginación que es inherente al lenguaje, lo que permite entender que es posible encontrar intacta la dinámica creativa interna que es propia a las culturas donde se resguardan los individuos, tomando justamente distancia de la injusticia que impone la experimentación económica del mundo y de los seres humanos. La dinámica de la comunicación es transcultural, porque mueve y atraviesa toda cultura, poniendo en relación dialógica a los individuos consigo mismos, con el mundo y con los otros, es una experiencia que anima las percepciones, las acciones y la satisfacción de deseos; es la fuerza vital de la humanidad que la anima sin cesar en la búsqueda creativa de transformarnos y transformar el mundo, a fin de producir de manera incondicional el bienestar que buscamos.

El arte es el que nos permite entender como posible el reencuentro con esta presencia incondicional del diálogo creativo con nosotros mismos, con el mundo y con los otros, en la medida en que logramos respuestas gratifican-

tes y favorables en las cuales nos reconocemos, con las cuales nos identificamos. Por esta razón, afirma Poulain que la construcción perceptiva del mundo, constituye la primera mundialización, esto es, la cultura originaria que inspira a las diversas culturas a través de sus diversos espacios geográficos e históricos. Veamos una cita a este respecto:

*La experiencia del arte, encuentra en efecto su dinámica específica en la búsqueda sistemática de todas las experimentaciones posibles del mundo, de nosotros mismos y de los otros que nos hablan a la vez que nos gratifican con respuestas necesariamente favorables. La especificidad dialógica del arte se presenta a sí misma como tal en las diferentes artes reconociéndose producir en ellas las figuras de felicidad (bonheur) a las que aspira el hombre. El arte elabora sus mundos en las diferentes materias a las que se entrega, proyectando los sonidos en la música, la voz y los gestos en la dramática y el teatro, el cuerpo y los volúmenes en la escultura, en las artes plásticas en general y en los materiales de construcción de la arquitectura. (Poulain 2014).*

Digamos, en consecuencia, que todo individuo es el resultado de este movimiento sensible, motriz y consumidor por el que se refiere a sí mismo y en el que se reconoce produciendo su mundo, un mundo que sin duda le satisface de manera tan objetiva y verdadera como el reconocimiento que es él quien lo produce y anima en el uso de la palabra.

Esta estética como autoapropiación sensible y teórica en la forma del juicio, conmociona el mundo de la racio-

nalidad reguladora, trascendental y siempre en manos de una voluntad superior. Este pensamiento racional que se piensa capaz de transformar la realidad directamente, es una razón que olvida su inscripción en un cuerpo viviente, es decir, en un cuerpo deseante, pensante, actuante y que imagina constantemente el mundo, un cuerpo que no es algo pasivo y marginal dispuesto a ser sometido a las leyes de la moral, de la justicia y de la política. Somos por esta vía víctimas de una trampa que neutraliza la posibilidad de escapar a la estetización del pensamiento, para acercarnos así a un pensamiento sensible capaz de abandonar la arbitrariedad del pensar racional. Dicha trampa consistiría en tomar el cuerpo como núcleo irrecusable del saber sensible, postura que no ha hecho otra cosa que repetir la disputa por acceder a la objetividad y universalidad de un tal saber que esgrime pruebas. No son pocos los ejemplos donde podemos ver que se hace el llamado a la sensibilidad, al sentimiento, a los gestos, al contacto corporal y, además, a una conciencia corporal. Todo parece tender hacia una suerte de elemento material y sensible, que supone ser el primero y el último refugio de toda certeza mundana. En este orden, el cuerpo es presentado como dimensión capaz de establecer naturalmente los límites y las proximidades respecto de sí y respecto de los otros por una suerte de intuición o de empatía de las que el arte y la estética quisieran ser los testigos privilegiados. Nos relacionamos con el cuerpo como si se tratara de un hecho acabado, que se produce por la ayuda de correlaciones físicas de estímulo y respuesta, como resultado de una hipotética identificación mutua entre los interlocutores a propiedades biológicas comunes, en últimas, como si se tratara de una máquina sometida a las órdenes del piloto. Todas es-

*“...la vida humana en su conjunto sólo es posible en la medida en que estos procesos de comunicación se producen...”*

tas pretensiones que buscan reducir al hombre a una condición pura y natural, no obstante, su positivismo radical, son sólo posibles por el pensamiento representacional, que permanece en la ilusión de un pensar que se piensa a sí mismo. Dicho de otra manera, un pensamiento que piensa pensamientos, un pensamiento de espaldas a la experiencia comunicacional que sitúa al hombre en relación a su propia experiencia física y psíquica, a la experiencia del otro y del mundo, pues la vida humana en su conjunto sólo es posible en la medida en que estos procesos de comunicación se producen, pero nunca antes, a riesgo de naturalizar y mistificar.

En el mundo actual, la mundialización económica y política del ser humano como hemos insistido, ha neutralizado las dinámicas de la comunicación pretendiendo hacer posible la experimentación total del mundo, olvidando que para el hombre, la vida mental es un proceso de experimentación comunicacional consigo mismo, que encuentra su autorregulación en la vida sensible, afectiva, cognitiva, práctica y consumatoria, sólo a condición y en la medida en que logre armonizarse mediante el diálogo libre que le corresponde sostener con los demás miembros de la sociedad.

Pese a que el ser humano puede jactarse de la eficacia que ha obtenido por la modificación material y apropiación de la naturaleza, la fe en la instancia del consenso científico, ético, político y estético, no van a modificar sino ilusoriamente el hecho de que el hombre no puede transformarse a sí mismo de manera directa. Así como la verdad

de las hipótesis científicas es algo que puede constatararse por la experimentación en el mundo visible, la política y la estética han querido elevarse a la objetividad de esta tarea científica, buscando hacer visible a los ojos de todos y de una vez por todas, las acciones vinculantes como hechos ciertos, experiencia que por su condición factual, se supone permite a cada uno sentirse seguro y cierto de su participación en la producción dinámica y armónica de la sociedad, así como de una justicia universal que garantiza su bienestar social.

Para terminar, diremos que el hombre no puede alcanzar su bienestar y felicidad por la vía de la experimentación total del mundo y de sí mismo, pretendiendo transformar mediante sistemas reguladores del deseo, de las creencias y de las intenciones de obrar, un mundo mejor tal como lo promete la ciencia, en consonancia constante con el ideal político de la justicia y la salvación cristiana. La tarea antropológica de la estética tiene por principio, como se ha subrayado, orientar constantemente las experiencias de reconocimiento de nosotros mismos y de reencuentro con los demás en el diálogo. Desde esta perspectiva, la comprensión del cuerpo permite instaurar su presencia activa, no como núcleo sensible y expresivo que pone mágicamente en relación el sí mismo interior y el otro exterior, sino como lugar de una toma de posición específica respecto a la experiencia de vida, que cada quien está en condiciones de darse y de apropiarse. Las culturas en este contexto de mundialización son constreñidas en su imaginario colectivo y en su búsqueda de sentido a la memoria de sus tradiciones, como si estas constituyeran los últimos asilos del sentido y la verdad de cada uno; este retroceso imita la guerra mundializada de los monopolios que

caracterizan los intercambios del capitalismo avanzado. En esta guerra cada cultura afirma el valor de verdad de su propia cultura, como si las otras no valieran nada. El diálogo transcultural, se levanta aquí como necesidad para superar esta violencia y liberar el diálogo que permanece hipotecado en el consenso ciego. Estos acuerdos racionales que pretenden regular el conflicto por una comprensión recíproca, tienen como precepto el respeto por las “otras” culturas como si de una persona moral se tratara, para lo cual, bastaría tan sólo con reconocer su existencia. Muy al contrario, si entendemos que la expresión cultural del otro está cargada de una memoria de satisfacciones y de expectativas de un reconocimiento de verdades en ella presentes, el respeto mutuo por la palabra ya no puede ser sólo formal, arbitrario y moral. Asumir el ejercicio “universal” del diálogo nos pone frente a la necesidad imperiosa de juzgar en qué medida y de qué manera la importancia, la verdad y el placer que ellas significan para el otro, pueden coincidir con nuestra destinación, es decir, con nuestra propia humanidad. Cerramos esta reflexión con una cita en la que la identidad no puede significar para nosotros nada distinto a una acción dialógica continua y, por tanto, no solo abierta sino autoreflexiva:

*Mientras que el arte inventa figuras de felicidad para entregarnos y alienarnos en el goce de las obras, la transformación creadora de nosotros mismos a través del diálogo transcultural, nos obliga a juzgar las formas de vida en las que vivimos e igualmente, juzgar las formas de vida de las otras culturas en la medida en que se hace necesario adherir a su propia verdad, esto es, juzgando la objetividad de*

*las figuras de humanidad que ellas realizan, ya que no podemos juzgarlas sino a condición de pensar verdaderas sus descripciones para poder comprenderlas y afirmando nuestra identificación a ellas en el ejercicio de juzgarlas. Es esta la manera en que se nos impone una forma de diálogo que, esta vez, no puede ser sino transcultural, puesto que tenemos que juzgar de la verdad de las formas de vida humana, tenemos que juzgar la objetividad de nuestra propia humanidad, juzgar la objetividad de la re-armonización de la humanidad con ella misma que intentamos crear, para superar el antagonismo intercultural aparentemente irresoluble, al cual nos condena día tras día la mundialización económica y el terrorismo económico que ellos secretan para aniquilar toda otra forma cultural que no le sea semejante (Poulain 2014).*

## Referencias

Cotinat, Danièle y François Giraud

2001 L'autre de la Grèce. Entretien avec Jean-Pierre Vernant. *Revue L'Autre*, 2 (3). Publié par la pensée sauvage. Disponible en: [www.histoire.ac-versailles.fr/IMG/pdf/JPvernant.pdf](http://www.histoire.ac-versailles.fr/IMG/pdf/JPvernant.pdf)

Nietzsche, Friedrich

2003 *Así habló Zaratustra*. Madrid: Alianza Editorial.

Poulain, Jacques

1991 *L'âge pragmatique ou l'experimentation total*. Paris: L'Harmattan.

2001 *De l'homme. Éléments d'anthropobiologie philosophique du langage*. Paris: Les éditions du CERF.

2014 'La réalisation du bonheur dans la culture'. Presentado en el seminario *Estética transcultural*. Universidad Paris 8, París, octubre de 2014.

Martin, Jay

2007 *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Madrid: Akal estudios.

Sloterdijk, Peter

2006 *Normas para el parque humano*. Madrid: Editorial Siruela, Madrid.

# Los cuatro errores de la estética occidental: *la reistencia del arte*\*

*Para Marcel Hénaff  
en intercambio ceremonial*

ARNAUD VILLANI

*Filósofo y poeta francés, agregado en Literatura Clásica y Doctor en filosofía. Fue profesor de literatura y lenguas antiguas. Posterior a su nombramiento en filosofía, enseñó en clases literarias preparatorias en el Lycée Masséna de Niza hasta el 2010. Desde entonces, está consagrado a la escritura y se define como "Investigador independiente en filosofía". Autor de numerosos artículos sobre filosofía, traducciones de poesía y obras, mostrando que la filosofía occidental es múltiple y que no hay continuidad entre los presocráticos griegos y Platón, sino una ruptura total del pensamiento.*

*Ha dedicado su investigación a Franz Kafka y a la obra del filósofo Gilles Deleuze, a quien dedicó una primera obra titulada *La guêpe et l'orchidée (La Avispa y la Orquídea - Berlín, 1999)*.*

Partiré del sentimiento de que la relación con el arte, en Occidente, está endeudada y ocultada por la confusión del arte con la estética, y que en el interior de esta estética occidental, cuatro errores nos impiden permanentemente una sana comprensión de su naturaleza. Esos errores son los siguientes:

1. Pensar que las actitudes de las comunidades tradicionales, en sus ritos, mitos, fórmulas, danzas, relatos, mascaradas, reglas de vida y organización del mundo, justifican un análisis estético, como si se tratara de arte, y no de actitudes globales frente a los seres humanos, el mundo, la vida. Al contrario, la crítica debe invertir el proceso, y decir que lo que llamamos "arte" no es más que un modo de la actitud existencial

\* Traducción al español: Ernesto Hernández B., Cali-Popayán, agosto de 2018

y política, siempre primera. La expresión “arte primero” debe ser laminada, estratificada en “actitud primera y arte segundo”.

2. Olvidar la presencia existencial de las cosas y los seres, presencia que traduce el sistema de las diferencias, trayendo a la existencia un modo determinado individualmente y convocado en cuanto que *tode ti*,<sup>1</sup> “este-algo que precisamente he aquí, aquí y ahora” verá el día entre todas las cosas y los seres que existen aquí, dispuesto, como pensaba Anaxágoras, a contraer al respecto de todo lo que es, una deuda de existencia que lo perseguirá hasta la muerte. Esta presencia existencial, aún bajo su forma más tosca y aparentemente más despreciable (esta hoja, diría Jules Lequier, esta “cresa”<sup>2</sup> diría Pascal), por su sistema de oposición diferencial, posee una energía que merece ser considerada.

3. Confundir la energía de la cosa o del ser que existe, con un “lo bello”, con una armonía, una idealidad, una elegancia, una gracia, con una escalera que permite acceder a las cualidades éticas y espirituales. El arte, tomado en sí-mismo, no tiene otro propósito que suscitar, al lado de las energías existentes, otra *energía* existente, insistente y resistente, aunque sea fea, “mal moldeada”, inacabada, mínima, aunque no tenga las cualidades ni de un espíritu, ni de un cuerpo orgánico, ni de un objeto, ni de una *cosa mentale* (concep-

<sup>1</sup> N. del T.: *tode ti*: este-algo, presencia fáctica individual. A diferencia de Platón, para Aristóteles el “*eidós*” (la idea) está después del “*tode ti*”.

<sup>2</sup> N. del T.: cresa: larva de ciertos insectos. La palabra “cresa” se aplica en particular a la larva de la mosca.

to, idea), y entre en debate y contraste, en cuanto que existente, con todos los otros existentes.

4. Dejar que se introduzca, en el dominio del arte, un lugar para la explicación, la demostración, la lógica de las causas y de las consecuencias que derivan de un espíritu consciente, las demostraciones, el pedagogismo, el porqué, el proyecto, la finalidad, el concepto y la idea, que rápidamente siendo desde el inicio los que ajustan el deseo de control hegemónico sobre todo lo existente en la tierra y en el cielo han de “ganar terreno” sobre el hecho puro del arte, y así transformar el acto artístico en una disertación del erudito que conoce todo, verdaderamente todo, aparte de lo esencial.

En realidad, si reflexionamos, el hecho puro del arte no es otra cosa que un lugar domesticado, al final de un rudo combate, de un sistema inconsciente (alógico), involuntario (abúlico) y sin meta (atético), en el gran campo de lo que la consciencia voluntaria y dotada de una finalidad inviste permanentemente, somete y domina, sojuzga y explota.

En una palabra, el arte introduce: en lo interior, lo exterior; en lo humano, lo no-humano; en el adentro, un afuera. Pero veremos precisamente hasta qué punto, vistos los prejuicios y distorsiones acumuladas, es

difícil aprehender ese afuera y darle el estatuto que se merece. A este título, el arte, bajo su forma crítica, es a la vez un combate difícil, una energía de existencia y una forma tenaz de resistencia. He aquí el por qué propongo el neologismo: *reexistencia*, que puede leerse a la vez como “resistencia” y “re-existencia”. Para comprender esta proposición, es

“...el arte es el lugar dejado involuntariamente, pero no sin lucha, en el afuera...”

necesario persuadirse progresivamente de que *el arte es el lugar dejado involuntariamente, pero no sin lucha, en el afuera*.

Ahora bien, una de las maneras más sutiles de esconder y estropear este hecho puro ha consistido en transformar progresivamente el problema del arte en un problema estético. En efecto, ¿qué supone este término, *aisthêsis*,<sup>3</sup> literalmente el “comentario”, cuando se convierte enseguida en una sensación perceptiva? Podemos ver rápidamente que se focaliza sobre una *acción del sujeto humano*, dirigida hacia lo que él toma por mundo “exterior” en su ipseidad. La estética está masivamente concentrada sobre el sujeto sintiente, el hombre en el centro del mundo, y que se da su representación. Desde que hemos dejado intervenir en la reflexión los postulados ligados a la designación, en lo tocante al arte, por el término “estética”, hemos cortado cualquier posibilidad de que la reflexión sobre el arte pueda devenir crítica. Se contentará, sin dar cuenta de esto, con recitar los tópicos y prejuicios que saturan el dominio del alma y de la interioridad. El término “arte” (*ars* en latín) tiene al menos la ventaja, en un primer nivel de reflexión, de poner en juego una relación del artista con la materia, *ars* indica una relación artesana del cuerpo, y principalmente de la mano, con el soporte material (arcilla, metal, pigmentos, tintas, estructuras y materiales de construcción o de escultura, sonidos vehiculados por el aire o cualquier superficie homogénea, materialidad de las palabras). La estética, demasiado conceptual, vaporiza la relación del cuerpo con la materia, como lo hacía Kant en su tercera crítica, significativamente titulada *Crítica del*

<sup>3</sup> N. del T.: Para Protágoras y de acuerdo con el uso y significación en la filosofía jónica, *aisthêsis* significa indistintamente juicio, sensación, emoción, creencia, en fin, doxa.

juicio, en la cual nada indica que se deba salir del espíritu hacia una relación de cuerpo a cuerpo.

Será entonces asunto del arte, de materias y de cuerpos, y no sólo de percepción estética. Vemos que la cuestión “Arte y alteridad” no es respetada en el discurso ordinario de y sobre el arte, principalmente bajo su forma de estética. En efecto, aquella remite a la representación bajo su forma de percepción, es decir, tiene el acento dirigido al sujeto humano (sin evocar el problema de una fabricación humana de las formas exteriores) y, en consecuencia, sobre el punto de vista del pintor y del espectador. Pues lo que se exige evidenciar es *el punto de vista de la obra*, su tipo de mirada. Los mosaicos bizantinos inventaron este arte que devuelve la mirada de lo representado (la figura hierática del Emperador) hacia aquel que se lo representa. La mirada bizantina sale de la obra y va hacia el espectador. El artista se difumina en esa relación, pone entre paréntesis lo que los poetas buscaron también minimizar u olvidar: el *ego*, el sujeto. Y, al mismo tiempo, el sujeto espectador/auditor desaparece en la relación. Filosóficamente, lo que se juega aquí es, nada menos que, una cesura absolutamente fundamental en el curso tranquilo de la filosofía y del pensamiento. Se trata de la cesura salida del genial descubrimiento de Schopenhauer, que no conocemos lo suficiente: al lado de la *representación* es necesario restaurar el lugar de la *voluntad*. Pues, suponiendo que no se haya olvidado completamente el rol y el lugar de la *voluntad*, se le supondría jerárquicamente inferior y supeditada a la *representación*. Es necesario no sólo resucitar la *voluntad*, sino ir hasta desembarazarla de la dominación fáctica y usurpada de la *representación*. Y esto es lo que hace que el discípulo de Schopenhauer, Nietzsche, sea infinitamente

mejor reconocido y respetado que su “educador”. Nietzsche explota el renacimiento de la *voluntad*, y saca todas las consecuencias. Pero la riqueza de su búsqueda oscurece un poco, en la medida en que se distancia de su educador, el carácter perfectamente revolucionario de la evidencia de la *voluntad* propio de Schopenhauer.

Comprendamos de qué se trata. La *voluntad*, en el sentido de Schopenhauer, es lo que, faltándole la consciencia que le permitiría a la vez establecer planes y representarse una línea de acción; sin embargo, no le falta ni eficiencia, ni por definición, *voluntad*. Si a esta pura voluntad que actúa y actúa permanentemente en el interior de todos los reinos, el humano, el animal, el vegetal, el mineral, le falta consciencia, es porque siendo ciego y “autómata” (el sentido inicial de *automaton* es: “espontánea”) ese principio interior-integrado hace y deshace las formas que constituyen el mundo, si bien que no tiene nada que ver con eso que llamamos “interioridad”, bajo el nombre de alma. Es un principio que infla las formas al igual que la levadura ánima desde el interior la masa de pan, sin el recurso de una visión representativa.<sup>4</sup> A este título, lo interior activo e inconsciente que amasa el mundo es un exterior absoluto del hombre. Ahora, eso que nosotros llamamos tradicionalmente “afuera” es la naturaleza vista por los ojos del hombre. Ese pretendido afuera está trucado (*truqué*), y trocado (*troqué*) bajo sus afueras del “afuera”, contra un falso-afuera. Hemos adquirido el hábito de designar por “naturaleza” el resultado naturado de la actividad naturante. Consideramos una naturaleza naturada y no naturante, un poco como si

<sup>4</sup> Los estoicos la llamaban *hexis* (tensión interna, fuerza formadora, la *Bildungstrieb* de Blumenbach) y la oponían al *eidós*, modelo exterior y reproducible de la cosa, incapaz de darle vida.

se nos pidiera explicar la metalurgia y se nos mostrara una barra de acero cuidadosamente trefilada. La naturaleza, desde su sentido griego de *physis*, y en el participio futuro *naturus*, da la palabra latina *natura*, es lo que se apresta a venir (futuro próximo) de una actividad *in progress*, que hace nacer, a decir verdad como lo precisa continuamente Deleuze, la actividad de una fábrica, y nunca el espectáculo propuesto por un teatro (o entonces, estaría en la colmena zumbadora de las “bambalinas”). Es necesario entonces *invertir* todo el sistema del arte para llegar a una alteridad, un verdadero afuera. Pero no se lo conseguirá solamente criticando “la imitación de la naturaleza”, y sustituyéndola por una más auténtica imitación de las *fuerzas naturantes*, responsables de lo que vemos y escuchamos, aún si es un primer paso en la dirección correcta.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> La naturaleza reducida a un espectáculo es puesta en escena por el pintor romántico Caspar David Friedrich. En *Paisaje campestre en la mañana*, pinta, no un árbol, sino la potencia de producción natural de un árbol en toda su violencia. Sin embargo, raros no serán los espectadores de esta obra que no verán más que un paisaje calmado, invirtiendo su propósito. Sería importante, para preservar en el pensamiento su punto crítico, detenerse unos instantes sobre esta noción de inversión. Todo lleva a pensar aquí que la inversión es uno de los caracteres fundamentales de la astucia. Ahora la astucia retoma aquí su sentido desplegado por Sun Tzu. *El arte de la guerra*. Corresponde a una intención *polémica*, en el sentido fuerte de guerra de conquista y de destrucción. A decir verdad, la astucia es segunda, consiste principalmente en ocupar el lugar del otro: con la libertad, enseguida, para el guerrero astuto de destruir el lugar conquistado, o de investirlo, para reemplazar cada elemento por un elemento adverso sin que al final pueda verse la sustitución. Ese tipo de astucia sobre fondo de destrucción es practicado por Platón cuando erradica la astucia de los sofistas, utilizándola en su provecho. Igualmente los dioses masculinos utilizan la estructura del culto de la diosa madre (las venus del paleolítico: Cibeles, Isis, Afrodita, la Gran Madre de Pessimonte, etc.), haciendo desviar el sistema de entronización del rey-amante de la diosa por una muerte simbólica y “renacimiento” bajo una forma inmortal, y

Nuestras culturas occidentales nos han acostumbrado a “ver todo por la corteza”, y resumir las potencialidades sensitivas y perceptivas por el sentido de la vista, porque el patrón rector de la visión termina por reducir prácticamente cualquier contacto con el exterior y la alteridad, a la actividad del ojo. Y ciertamente, este ojo humano, asistido por los otros sentidos, posee sobre cualquier otro órgano perceptivo, principalmente animal, una abrumadora superioridad. De entrada, en lugar de conectarnos con un “medio” (*Umwelt*), nos abre a un “mundo” (*Welt*), mundo relativamente independiente de la secuencia inmutable de los caracteres perceptivos y de las operaciones activas que no traducen más que el cuerpo. Además, crea, no sólo formas que no existen en la naturaleza (en ella no hay más que torbellinos atómicos), sino la noción misma de forma determinada y estable, que reemplaza la única realidad que se puede llamar natural: el movimiento, el flujo que no se detiene en ninguna parte. El ojo humano basta para resumir lo que el hombre interpreta de su propia superioridad.

sustituyéndola así por el reino inmediato del dios padre, de quien la diosa madre o su representante deviene esposa, después la amante y finalmente la sirvienta y la esclava. Se inicia así la dominación del hombre sobre la mujer y del hombre sobre las riquezas del mundo. Esta sustitución por asimilación del interior, se encuentra en la lengua, con el verbo *echein* que pasa de ‘contener’ (con el sentido femenino de equilibrio que preserva las totalidades) a ‘poseer’, y el *kratos* que comienza significando la envoltura maternal de la naturaleza, y oscila hacía lo inverso, la dura autoridad política que separa a dominantes y sometidos. Igualmente, por la interpretación de los comentaristas hasta nuestros días, es *Parménides* mismo quien parece sostener en su *Poema* lo más opuesto a su demostración: la dicotomía luz/sombra, la pretendida invención de la lógica, la fábula de una trascendencia absoluta, manifestada en un desprecio pretendido por lo sensible y una dicotomía radical entre dos “vías”, dos partes opuestas del *Poema*, vía de la verdad, vía del error. ¡Como si un autor serio fuera a disociar, en su escrito, una parte que quisiera leer y otra que quisiera ignorar!

ridad. Pues como en el argumento ingenuo del solipsismo, y en los “sombrosos y abrigos”<sup>6</sup> (*chapeaux y manteaux*) de Descartes, que bien podrían ser “hombres fingidos”, ver significa ejercer sobre lo que es visto una primera discriminación. El “yo” que percibe se atribuye, sin siquiera pensarlo, la cualidad superior del vidente (sintiente) y consciente/activo, lo cual necesariamente supone la cualidad inferior de visto (sentido), a la vez inconsciente y pasivo. Esto se ha creído, durante milenios, para lo que es el árbol, y por mucho tiempo, para aquellos a los que se les llamaba “salvajes primitivos”. Ver, en cuanto que humano, significa introducir en el mundo exterior el germen indudablemente expansivo de un devenir-humano, de una anexión por el mundo humano del simple hecho de ver y de ser visto, trefilando este exterior por la categorización, la denominación, la palabra, la opinión, el juicio de valor, que oponen en el mundo humano, no la potencia aguda de la naturaleza, sino un mundo “ideal”, abstracto, construido sobre medidas para parecer siempre inferiores al hombre.

He aquí por qué el primer gesto “higiénico” de cualquier tentativa de examinar críticamente lo que es del arte, consistirá en proscribir el punto de vista estético. Este gesto significa el deseo de “salir” de todo lo que permanentemente reconduce al hombre. De *confrontarse con la alteridad* y no con un doble de más, un doble del hombre, que se llama: Dios, sistemas del intelecto, universo de las técnicas,

<sup>6</sup> *N. del T.*: “¿que ves desde esta ventana, sino sombreros y abrigos, que pueden cubrir espectros u hombres fingidos que no se mueven más que por resortes? pero yo juzgo que son verdaderos hombres, y así comprendo, por la sola potencia de juzgar que reside en mi espíritu, lo que creía ver con mis ojos.” (René Descartes, *Meditaciones metafísicas*, segunda meditación).

retórica, artificialismo en general, idealidades intelectivas o éticas. Yo había propuesto, para salir de la “estética”, volver a la pura sensibilidad y sugería hablar de “estésica”, un término calcado de *aisthêsis*, donde subrayaba una semántica diferente. *Aisthêsis* en efecto, no significa “la sensación” en general, sino “la notable”. Ahora, si hay “notable”, es que algo o alguien procura, voluntariamente o no, “hacer notable”. Constatamos esta verdad de la experiencia, lo que pasa de sustancial en el viaje del espectador en el interior de una exposición es que él es frecuentemente interpelado, llamado, y al mismo tiempo conmovido visceralmente por un cuadro: aquel en particular, que se hace notable y frente al cual podemos permanecer decenas de minutos sin agotar su riqueza, ni comprender por qué impone y ejerce esta interrupción al viaje monótono que hemos iniciado para hacer de los cuadros expuestos una “sucesión de proposiciones sobre lo verdadero” (Hegel, *Fenomenología del Espíritu*).

### La presencia del arte y de la alteridad y la inversión de la estética tradicional por la reversión del principio de lo activo y de lo pasivo

La benevolencia de la mirada de las comunidades tradicionales y del mito para la totalidad de los seres del universo (aún sí y quizá también porque en ese universo, que era objetivamente menos vasto que el que la ciencia nos representa hoy en día, se tomaba en cuenta el espíritu de los muertos, las fuerzas de la naturaleza, las fuentes sagradas de energía, los astros como divinidades, la palabra de los animales y los vegetales, los seres imaginarios), dejaba

lugar, como es el caso en los relatos de la Edad Media y en los cuentos románticos, a una *actividad*, principalmente del lenguaje, de los seres y entidades que nosotros consideramos carentes de palabra y de razón.<sup>7</sup> Nosotros hemos llamado “magia”, después “espíritu enciclopédico”<sup>8</sup> a esta benevolencia. Pero no hemos comprendido, despreciando y después eliminando la vía “mágica”, que ella tenía por fundamento considerar el universo como un todo indisoluble, y que enseguida, esta manera enciclopédica (*enkuklôî paideia*, educación por círculos) de los Porta, Aldrovandi, Paracelso, Alberto, era la consecuencia de un pensamiento de la conexión universal que produce una multiplicación y una diseminación de los “sujetos”, en lugar de someterlos, en tanto que simples objetos pasivos, a la autoridad del único sujeto humano. Tal es en efecto el punto: ¿quién es sujeto en el universo?, ¿sólo el hombre, porque sería consciente y, como sostenía Sartre, único en “existir”? Entonces, ¿a quién van a respetar las otras entidades más que al hombre? ¿Por qué discutir el poder que se atribuye el hombre tomando posesión de lo real terrestre y celeste?

Yo diría que el arte está aquí plenamente en su rol de “pensamiento”, como actitud frente a los hombres y el

<sup>7</sup> Chateaubriand, en su apología del cristianismo, sostenía que “la mitología hacía más pequeña a la naturaleza”. Es evidente que es necesario ver las cosas a la inversa.

<sup>8</sup> Este espíritu está muy bien descrito en el análisis de Michel Foucault (1966) en el primer capítulo de *Las palabras y las cosas*. El autor muestra que el pensamiento de los místicos espirituales y alquimistas de los siglos XV y XVI, sobre todo en Alemania, posee ese carácter de mantener en fuerte cohesión a todos los seres del mundo, funcionando, por simpatía y antipatía, por emulación, según un gigantesco bucle que, partiendo del Creador, relaciona todos los seres con él, de suerte que él se mantiene en el interior de cada uno. Otra manera de decir que todas esas entidades están activas.

mundo (el término que empleo para este fin es: *noética*).<sup>9</sup> Es como un compartimento de resistencia, la ciudad gala que resiste al invasor romano. A decir verdad, si el arte obtiene esta fuerza de resistencia que le hace atravesar épocas sin perder su resistividad, es también porque, la mayor parte del tiempo, se la ha considerado como un simple divertimento, un pasatiempo, un simple ornamento, un *parergon*. La larga discusión sobre el sentido de la fórmula aristotélica: *mimêsis physeôs* (del que hablaré más adelante) basta para demostrar, con tonterías del género de “la hierba y los pájaros” para designar el “sentimiento de la naturaleza”, en qué posición subalterna (¡una simple copia de lo que se ve!) tenemos el pensamiento del arte y sus conexiones naturales. A la pregunta de si merece un lugar del mismo rango que la filosofía, las matemáticas o la política, raros son quienes responden afirmativamente, aún más raros quienes proclamarían esta igualdad de principio. Esta posición de exilio al más bajo grado de lo real ha, sin duda, procurado al arte un “refugio” para su pensamiento, y autoriza la subsistencia testaruda que representa, de un pensamiento totalmente diferente,<sup>10</sup> de una alteridad que tiene fuerza de pensamiento.

<sup>9</sup> *N. del T.*: La palabra proviene del verbo griego *noew* (infinitivo, *noein*; el sustantivo sería *nous*), que significa “ver discerniendo”, de donde se deriva “pensar”. En Aristóteles la noética es su doctrina del intelecto, del entendimiento.

<sup>10</sup> No olvidemos que Platón se desembaraza a la vez, en la *República*, de los poetas, los compositores (con excepción de los que componen cantos militares) y de todos aquellos que él llama “imitadores”, comprendiendo principalmente a los actores. Es en el vasto conjunto de lo que él designaba por *paidia*, que los condena, para privilegiar lo que él llama *paideia*. El primer término designa un “juego de niños”, el segundo, la educación exigente, la racionalidad “seria”, que puede llevar hasta las

El arte multiplica los sujetos, abre los reinos y pierde las distinciones comunes. El bloqueo era muy antiguo, se remonta a tres proposiciones convergentes de Aristóteles. La primera dice que el hombre es político y detenta el *logos*. La segunda atribuye, gramaticalmente y metafísicamente, una preeminencia a la noción de sujeto (*subjectum hypokeimenon*, literalmente “lo que es tirado debajo”, el zócalo, el sustrato o soporte), lo cual produce un efecto de “diodo” en la relación con el atributo. El diodo permite a la corriente ir en un sentido, pero no en el sentido inverso. Todo atributo puede atribuirse a un sujeto (todo atributo “se dice” de un sujeto) pero ningún sujeto puede decirse de un atributo. La tercera, la famosa teoría de las cuatro causas, intenta establecer que la materia, en tanto que simple receptáculo o nodriza (*tithênê*), es informe y puramente pasiva. Le son opuestas la forma, la eficiencia, y la finalidad. Esas tres causas, una simple reflexión nos hace darnos cuenta, son atribuibles al sujeto consciente. El hombre es entonces opuesto a la materia, más ampliamente considerada como naturaleza,<sup>11</sup> y posee, en tanto que superior a ella, todo el derecho a darle forma y explotar su pasividad.

Esta triple manera de valorizar al hombre en detrimento de la naturaleza, es justamente lo que contradice la

ideas por *mélété* (aprendizaje) y *askêsis* (celo ascético). Por todas partes y siempre el arte es creación de la vida a partir de la no-vida.

<sup>11</sup> *Hyle*, literalmente la madera de construcción, como en latín *materia* es el equivalente de la *physis*.

“Esta triple manera de valorizar al hombre en detrimento de la naturaleza, es justamente lo que contradice la experiencia del arte...”

experiencia del arte. En su *Fenomenología de la experiencia estética*, Mikel Dufrenne ponía en evidencia esa paradoja de un arte que se apoya en los sonidos (música), en las letras y las palabras (poesía), tela y papel, pigmentos, tinta y carboncillo, realidades puramente materiales, y “muertas”; y que, sin embargo, crean, cuando su búsqueda concluye, una incuestionable manifestación de vida. Sabemos que lo que dice el francés por “naturaleza muerta” es dicho en inglés o en alemán como “vida tranquila” (*still life*). El arte tiene que ver, innegablemente, con la transfiguración de la muerte en vida, es del orden de lo resurreccional. Iría aún más lejos. La presencia de la obra de arte hace de entrada un *existente*. Lo cual recusa cualquier tentativa de confiscar el hecho de existencia (*einai on, quod est, ek-sistentia*) en el único provecho del hombre consciente. Frente a cualquier obra podemos decir, como en la bella fórmula de Claudel, “que no sea para nosotros como si no fuera”. La obra de arte lograda, la obra maestra posee también esa fuerza de saltar y salir: *ek-*, señalando que se ha pasado a afuera.

Pero a esto se añade una cualidad que, a la presencia y a la existencia de la obra auténticamente trabajada, añade el estatus de *individuo*. ¡Qué vida, qué presencia, qué fuerza, qué energía, qué intensidad! He aquí como expresamos lo que el término “bello” ha disimulado por tanto tiempo. En realidad, hemos encontrado una entidad individuada, que tiene este cuerpo, que habita este lugar y este tiempo, y que entra en diálogo con nosotros en cuanto que “esto” más que “eso”: un *personaje*. Es posible que la invención del arte abstracto, con Kupka y Kandinsky, corresponda a un deseo secreto de disociar la obra de su sometimiento a una materia y a una objetividad. Este no es un árbol o una casa, es un manojo de líneas/colores, de luces/sombras que vive

independientemente de cualquier representación.<sup>12</sup> La obra de arte, figurativa o no, se vuelve independiente de cualquier significación y de cualquier cosa fuera de ella. Ella es existencia y presencia individual por sí-misma y en sí-misma. “Se sostiene sola”, posee una “columna vertebral”, como lo dice muy bien, sobre Van Gogh, Hugo von Hofmannsthal en su *Carta del viajero a su regreso*.<sup>13</sup> Por esto, la obra alcanza una ipseidad, una aseidad.<sup>14</sup> No digo una “egoidad”, pues es del “yo/mí” que el arte debe ante todo huir. Pero sin pasar por la casilla “ego” (que el artista tiene tantos problemas para superar),<sup>15</sup> la obra misma consigue su existencia individual. El individuo/arte se pone de pie frente al individuo/hombre. Entonces el individuo/arte habla, interpela, llama a esta sombra que pasa en la sala. Para él actuar es ser eficiente, ser actuante. Para, en caso de ser necesario, transformar la mentalidad del hombre en otra

<sup>12</sup> Los ejemplos abundan: en pintura “el trozo de muro amarillo” de *La vista de Delft* de Vermeer, *Los acantilados blancos* o *El monje frente al mar* de Caspar David Friedrich; la arquitectura de modulación y micro-contrastes de los *Bañistas* de Cézanne y de sus *Montañas de Santa-Victoria*.

<sup>13</sup> Paul Klee, en su genial *Teoría del arte moderno*, dirá en ese sentido toda la distancia que puede haber entre un estudio anatómico de la espalda y las vértebras, y un cuadro de maestro (Degas), lo cual lo lleva a plantear una “lógica del cuadro”, independiente de la lógica formal, pero sobre todo de una lógica de los objetos concretos, que la pintura nunca reproduce, y en consecuencia, que ella hace “mover”.

<sup>14</sup> *N. del T.*: Cualidad del ser que existe por sí-mismo y que posee en sí el principio de su existencia.

<sup>15</sup> Algunos no van más allá nunca. En general, son quienes más hablan. El ejemplo de esta búsqueda se encuentra en los poemas de Georg Trakl entre 1910 y 1912. Son los mismos años en los que en Kandinsky se forja el paso de la visión realista de las formas, a la visión abstracta. Georg Trakl dice, en uno de sus poemas algo fulgurante: “al borde del bosque, soy silencioso viento que pasa”. La lógica de la obra ha invadido y dominado la lógica del espíritu humano.

cosa, por una singular *metanoia*.<sup>16</sup> El síndrome de Estocolmo no quiere decir otra cosa. Uno no cae en un agujero, un caos exterior, uno penetra en una potente individualidad, que tiene cosas por decir y que discutir. Si tenemos problemas para comprender esta evidencia, es porque estamos habituados a no ver sujetos e individuos más que con cabeza de hombres, a tal punto que nos es imposible salir de la representación clásica—que la filosofía en general se ha contentado con continuar o amplificar—para multiplicar los sujetos. Y no sólo en nosotros el caso bien conocido del *Lobo estepario* de Hermam Hesse, sino también fuera de nosotros. Para volver a lo que nosotros hemos, por mucho tiempo, llamado animismo, y que de hecho no es más que el pensamiento muy original, y adelantado a nosotros, consistente en ver el mundo como una reunión de sujetos de todo tipo: humanos, animales, vegetales, minerales, corpusculares, no-nacidos y muertos,<sup>17</sup> espirituales, energéticos, torrenciales, cósmicos, englobantes.

### El arte es el redescubrimiento de un pensamiento-movimiento, donde la realidad reposa sobre el paso continuo de un término a otro, y no sobre los términos mismos

Con esta generalización de la acción fuera del sujeto pensante, ampliamos el propósito. Pues el pensamiento, lejos

<sup>16</sup> *N. del T.*: *Metanoien*, cambio de opinión o cambiar la mente.

<sup>17</sup> Sobre estos dos puntos: Samuel Butler, *Erewhon*, en el capítulo “La ciudad de los no-nacidos”; y George Trakl, sobre la presencia recurrente de la muerte, y de la “bestia herida que sangra en el matorral”. Ver también *Pedro Páramo* de Juan Rulfo.

de progresar, ha sufrido una terrible ablación cuando se le ha retirado la instancia fundamental del movimiento, alrededor del siglo VI antes de C., es decir, de las búsquedas de Heráclito, y en la China del taoísta Lao Tse. Si tanto el uno como el otro insisten tanto en el movimiento, es precisamente porque el pensamiento está ignorándolo, prefiriendo las vistas fijas. En lugar de pensar los flujos, el pensamiento occidental piensa las detenciones, las “estaciones” sobre la “línea férrea noética”. Ahora, en el universo, nada se asemeja a una detención. Si algo conecta la naturaleza con el arte, es precisamente que uno y otro, porque no se acomodan engañosamente y deben *producir* seres viables, viven de los flujos y los favorecen.<sup>18</sup> Hemos adquirido el hábito de designar en filosofía un pensamiento que “se detiene en el límite del campo” y no considera más que objetos y entidades determinadas de manera fija, y no la línea ininterrumpida que los liga y los alimenta invisiblemente, por el término “sustancialización”. Siempre ese intento de reunir en el zócalo profundo e inmóvil, un *subjectum* (el hombre), o un *substratum* que “permanece cerrado (*stare*)” (los objetos). Bergson, relevado por James, Whitehead, Deleuze, es el retorno para la filosofía de un intento por fluidificar el pensamiento y liberarlo de las sustancias, sean ellas sujetos u objetos (pues el uno y el otro se apoyan mutuamente) para hacer un “chorro”. Comprendemos—en tanto que, en la historia de la filosofía se

<sup>18</sup> Ver la importancia, en el pensamiento antiguo, todavía vivo en los relatos mitológicos, de la metamorfosis. El ejemplo típico puede encontrarse en las divinidades del mar, y principalmente “el viejo del mar”, Proteo. La característica principal que se le reconoce (Ver Ovidio, *Metamorfosis*, y Virgilio, *Geórgicas*) es que no podemos cogernos, agarrarnos de él, él “huye” entre los dedos.

ha desarrollado una feroz “guerra en el pensamiento” que, a fin, sin duda, de facilitar su toma y acumular sus posesiones, ha categóricamente optado por la inmovilidad— que el arte es un trazo fósil de otro tipo de pensamiento, en el cual la fluidez de flujos noéticos nunca ha desaparecido, al menos con los grandes.<sup>19</sup>

Veamos, por ejemplo, cómo Deleuze (1996) entra en Francis Bacon.<sup>20</sup> Señalemos primero que el pensamiento del autor de *Diferencia y repetición* marca en filosofía el retorno en el pensamiento de lo virtual. Lo virtual no es lo posible, pues lo posible no es aún real, mientras que lo virtual no deja de serlo. Se trata entonces de eso que, por debajo, sin dejarse ver, subrepticamente, prolonga las líneas duras de lo actual en líneas flexibles y oblicuas del movimiento. Lo virtual es el movimiento indeterminado, inactual, que le permite a la sustancia fija proclamarse “real”, puesto que ella no es la única en serlo. Pues, sin la realidad de lo virtual, lo actual no existiría. Es como si una inmensa red ecilla, en todas las direcciones posibles, envolviera las imágenes detenidas de nuestra visión, dándoles una profundidad y una inseparable conexión. Ahora, lo que relaciona la pintura de Bacon con el pensamiento de Deleuze, es que Bacon intenta *pintar ese virtual* eternamente circulando “entre” las “cosas” reales. Pinta movimientos y flujos, pinta, como lo dice

<sup>19</sup> Volvemos a la *metamorfosis*, a la transformación continua de las formas por el paso de las unas en las otras, lo cual no facilita ninguna captura del tipo posesión, pero permanece más cerca de la realidad, volviendo a darle valor a las entidades ínfimas y manifestando todo el genio de los atomistas griegos y de Lucrecio. Fragmentos que, en Heráclito, evocan esta metamorfosis de los estados de la materia y su intercambio constante (sus tropos), son un ejemplo tipo de un pensamiento más antiguo que el de Platón y Aristóteles.

<sup>20</sup> Ver también mi comentario en Villani (2013), sobre todo el capítulo 1.

una fórmula conocida, “no las cosas, sino entre las cosas”.<sup>21</sup> Invierte la visión común, inventa una visión no-representacional. La representación, es la visión, más en prejuicio de que sólo cuentan las cosas fijas que nosotros vemos,<sup>22</sup> y no igualmente toda la “entrega” (la envoltura del feto), todo el horizonte, el horizonte del Todo, que las rodea y las nutre.

Ese virtual no es susceptible ni de ser captado ni de ser fijado, porque es sobreabundante y demasiado rápido. Deleuze hace la figura del caos, pero de un caos que no tiene nada de negativo: un caos como cosmos más detallado, visto con la precisión de un microscopio. Las cosas de la vida corriente son entonces flujos, movimientos, gigantes cos entrelazamientos, envolvimientos, pero desacelerados hasta el punto de que a una parte le falta principalmente la energía (el tema de la fatiga), y de otra parte no pueden conectarse a una multitud de otros movimientos. Lo que continúa en Bacon moviéndose “a velocidad absoluta”, son las rayaduras y tachaduras, son los trenzados, los combates de colores que representan y al mismo tiempo des-representan, volviendo irreconocibles los rostros o los órganos del cuerpo, son las flechas indicando las fuerzas y los torbellinos, es el desagüe abierto del lavabo, por el cual el personaje torturado, y todo su entorno, se ponen a “huir”. En esta lógica de fuga que sin embargo constituye un mundo, todavía exhalan, con toda su fuerza, los vientos cósmicos. De tal suerte que uno no sabe si esos rostros y esos cuerpos, que siguen siendo para nosotros los bastiones de una subjetividad y de un dominio (es un papa, au-

<sup>21</sup> Su interés por los cronógrafos de Moubridge es una prueba de esto.

<sup>22</sup> En ese sentido Platón tenía razón al criticar la *pistis*, esta creencia inmediata en las cosas que vemos. Pero no tenía razón en tomarlo como pretexto y ocasión para desconfiar de lo sensible y exigir desviarnos.

toridad suprema, quien, con Bacon, sometido a esta lógica de la fuga, deviene un puro “grito”), están tomando forma, o perdiendo forma. Lo uno y lo otro al mismo tiempo. Ellos se constituyen de su destitución. El cuadro se sitúa en ese intervalo, en esa indecisión. Lo que se destaca, en lo que “asciende” de lo informe a la forma o en lo que “regresa” de la forma a lo informe,<sup>23</sup> es que solo el movimiento subsiste. Él es, a la vez, el sujeto y el objeto de una nueva representacionalidad que ha integrado su dimensión de fuerza (la voluntad de Schopenhauer), y el “ascenso del fondo” caótico, absolutamente desbordante de velocidades y de energías proteiformes. Constatamos que es el arte el detentador del privilegio de mantener la manera de ver, de pensar, de actuar, quien no sólo conserva o vuelve a dar su lugar al movimiento, sino que “pixela”, difumina, desrealiza todo lo que no es movimiento. La pintura de Bacon y la filosofía de Deleuze son los testimonios vivientes de la realidad de los flujos y de las conjunciones (síntesis) de los flujos. Los sujetos y los objetos se conjugan formando redes, rizomas, donde la consciencia, la voluntad, la finalidad, todas las maneras de linealizar y controlar lo real, en sí-mismo siempre curvo, pierden su importancia y sus colores, restaurando el timón del navío-mundo a los procesos más antiguos e independientes, en los cuales vuelve la continuidad y

<sup>23</sup> Todos esos verbos y su imaginario abrigan prejuicios. Por ejemplo, en *Berlin Alexanderplatz*, de Alfred Döblin, no leeremos el devenir-raíz de Víctor como negativo, ni en *Molloy, Murphy, Malone muere* o *El in-nombrable* de Samuel Becket, una “catástrofe” aniquilando al individuo. Vemos que este “deterioro” los abre a otra cosa. Podríamos casi hablar de “anástrofe” cuando cambiar de naturaleza y de reino aporta tanto de riqueza y de energía, como de alteridad. Cuando al final entrevemos el medio de salir de lo “demasiado humano”. Señalemos, aún aquí, el poder del derrocamiento, cuando este no es la revancha sobre una resistencia vencida, sino un astuto dejar-ir que va hacia un “afuera”.

la no-separación propias de los mitos y del pensamiento fuerte ligado a una antigua religión de la Diosa-Madre.<sup>24</sup>

### **El arte y la cuestión del “afuera”: ver “en la obra” lo individuado inconsciente, involuntario, sin finalidad**

Después de Nietzsche, no es una novedad sostener que la razón como racionalidad (*logos, ratio*) no posee ningún título particular para hacerse pasar por el principio determinante e insuperable del reino humano. De esta manera, hay que considerar que esta racionalidad, de la que estamos tan orgullosos, se parece más bien a la masa emergida del *iceberg*, respecto de su masa sumergida. Es lo que quería decir Nietzsche (1969) cuando evocaba, en su texto: “Verdad y falsedad en sentido extra-moral”, el dominio racional como una construcción tan frágil como

<sup>24</sup> El golpe de gracia dado a esta religión, que persistió durante miles de años, fue —de acuerdo con Françoise Gange (2008), en su trabajo académico sobre los mitos babilónicos y asirios—, cuando el templo de la diosa fue ocupado y destruido por los nómadas elamitas. El interés primordial del pensamiento que subyacía a la adoración de la Gran Diosa, radicaba en la benevolencia con la que, como una madre amorosa, consideraba la totalidad de las entidades del mundo. De tal suerte que lo real se presentaba como una continuidad. Esa continuidad es la que no cesa de favorecer, pero más tarde (en el siglo VI antes de C.), el pensamiento del ser en Parménides. Esta continuidad, formando de lo real un *otro* (una armadura) parece menos clara en Heráclito, pero únicamente porque nosotros no sabemos ver las parejas de contrarios de manera diferente a verlas como miradas desafiantes, que exigen separarse o eliminarse mutuamente, y así llevar a término su “tensa” relación.

“... *El afuera del hombre no significa simplemente la exterioridad de la naturaleza...*”

una red de telas de araña<sup>25</sup> arrastradas por la corriente de un torrente furioso. Según otra metáfora, invertía las precedencias y hablaba de la racionalidad como una pequeña razón, envuelta por la Gran Razón del cuerpo. Nietzsche

anticipaba de manera intuitiva, pero dándole una resonancia infinita, el descubrimiento de la ciencia de un “segundo cerebro” en un vientre vuelto neuronal.<sup>26</sup> Hemos terminado

por comprender que la toma de partido por una reducción del hombre a su consciencia despierta (Descartes), o a la superioridad única de su capacidad de “existir”, que sería el único en poseer entre los reinos de lo viviente (Sartre), no eran más que los sueños de la línea llamada “clásica” de una filosofía de los órdenes.

Ahora bien, el trabajo de gran alcance de un Ehrenzweig<sup>27</sup>, tocante al arte, nos permite entrar en el laboratorio del artista, en los secretos de fabricación de la obra, en el *recorrido* operatorio que conduce al objeto: la obra acabada (o terminada en tanto que inacabada).<sup>28</sup> Este punto esen-

<sup>25</sup> *N. del T.*: En francés « fils de la vierge » literalmente “hijos de la virgen”, también considerados como cabello de ángel, son las telarañas dispersas principalmente en los jardines.

<sup>26</sup> Lo cual, hay que anotar de pasada, es una manera, a la vez exacta y humorística, de ridiculizar el rechazo por parte de Platón al vientre, asimilado al *epithumêtikon*, dicho de otra manera según él, lo antirracional por excelencia, el desencadenamiento de los deseos furiosos.

<sup>27</sup> Ehrenzweig, Lacoue-Labarthe, Nancy y Lyotard (1997).

<sup>28</sup> Lo *no-finito* introduce el inacabamiento como dimensión de la obra. Cézanne había explicado perfectamente por qué el *Retrato de Ambroise Vollard* debía permanecer inacabado, pero él lo explicaba por razones que podríamos considerar “negativas” (“sin que...”): si hubiese sido necesario terminarlo, están todas las líneas de elección entre los mi-

cial relativo al recorrido del arte-haciéndose, exige que se aclare la relación de la obra con el *afuera*, y en general el lugar del afuera en el pensamiento. El afuera del hombre no significa simplemente la exterioridad de la naturaleza. Pues el hombre estima a la naturaleza por, al menos, dos razones: de entrada, es él quien la “crea”, pues son nuestros sentidos los que producen un mundo coherente de formas, exterior a nosotros, mientras que el material a partir del cual ellos crean este artefacto es el torbellino atómico universal, que nos constituye a nosotros mismos. Cuando salimos de una habitación, ya no hay objetos, ni sujetos, sino agregados de átomos. Nosotros fabricamos la manera en que se nos presenta la naturaleza. Por otra parte, esta naturaleza, que consideramos exterior, nos habita en lo más íntimo, por el instinto, las tendencias y las pulsiones, el hábito, la química orgánica, y todo lo que funciona en nosotros sin nosotros. Nuestro cuerpo es de parte a parte orgánico, hace parte de la naturaleza.

La naturaleza, esto es evidente, no es el simple exterior del hombre, lo que vemos abriendo los ojos por primera vez, como lo hace “el primer hombre” en la *Historia natural* de Buffon. Que el hombre haya trabajado la naturaleza y que no se presenta más que raramente en su aspecto “primario” de un bosque, no es el verdadero problema. De hecho, campos, bosques, astros en el cielo, la tierra bajo nuestros pies y las nubes que contempla el viajero, no son la naturaleza primera, sino una *natura naturata*, una “natu-

cro-contrastes de colores que habría necesitado retomar y modificar, de tal suerte que habría necesitado “desenmarañar” la obra y recomenzarla de nuevo. El inacabamiento es percibido hoy en día como dimensión y parte del arte, lo cual no es suficiente para introducir en la obra una dimensión irracional asumida.

raleza naturada”, construida por la sensibilidad y la razón del hombre. Hacía arriba tenemos la *natura naturans*, el operador, el artista de toda esa naturaleza. Y esta naturaleza primera, justamente, no tiene nada que ver con el mundo que hemos racionalizado hasta su raíz. Ella nos ignora magníficamente. Trabaja desde hace millones de años, imperturbablemente, fieramente independiente, “siempre joven e indómita”. Ella es lo que nosotros nunca vemos más que por los “intersticios”. A saber, el “caos” a una velocidad absoluta, de movimientos infinitamente entrelazados, y esta pulverulencia atómica y particular, con su principio de indecisión microfísica (si conocemos la velocidad, no conocemos la posición ni inversamente) y su isotropía (posibilidad estadística de tomar cualquier dirección) que constituye el tejido.

He aquí el afuera: no tiene forma, no que le falte forma, sino que es, como lo dice el término *aleph*,<sup>29</sup> a la vez todas las formas, que aparecen y desaparecen a velocidad absoluta. Los términos que lo designan desde el pensamiento griego son un poco tendenciosos: lo decimos, *nerithos* (innumerable), *amorphos* (amorfo, desprovisto de forma), y decimos sobre todo *alogos*. Ahora, este último término tiene más de un sentido: quiere decir a la vez “desprovisto de palabra”, “indecible”, “incomprensible”, “irracional”.

Digamos la cosa tal como es: el caos, del que los Presocráticos evocan continuamente la figura extraña y respetable, será progresivamente relegada fuera de lo pensable. No habla, no podemos hablar de él, y no cae bajo la captura de ningún “cálculo racional”. El lazo del caos de los Preso-

<sup>29</sup> Este término lo encontramos en un cuento de Borges: *El Aleph*. En matemáticas ese término designa un infinito de infinitos, según el principio de Cantor.

cráticos con la totalidad del mundo pensable, tal como lo presenta y organiza el Mito, sigue siendo muy fuerte. El caos, es el englobante primero, la matriz. Los pueblos que, lo hemos visto, antes del período griego han intentado, durante siglos, sustituir el culto de la Naturaleza, como gran madre envolvente y benevolente, por un culto al Dios macho, sin rivales porque ejerce un espíritu de conquista universal (monoteísmo), han designado bajo el término de caos, diabolizándola, a la Gran diosa. Es la que se convierte, con los Asirios, en el monstruo que confronta Gilgamesh, y con los Babilonios, la Tiamat que corta en dos a Marduk. Esta cosmogonía, ese “combate de Titanes” en un contexto de arreglo de cuentas hombre/mujer, decide sobre la oposición “en el pensamiento” de *cosmos* y de *caos*, de *poros* y *aperion*, *aporía* (límite e ilimitado, de ahí: “sin salida”), de *phaos* y de *skotos* (luz y oscuridad) y de todas las grandes oposiciones que van a servir de estructura a la filosofía. Al mismo tiempo que el hombre sale de la naturaleza, y toma su independencia frente a ella, la naturaleza deviene el afuera. Vemos que no es la naturaleza constituida la que está en juego, sino el principio que no quiere admitir, para fundar el mundo del hombre, más que lo que el hombre puede sentir, comprender, calcular. De modo que adquiere el hábito de no considerar, en el acto humano, más que lo que pasa por el cerebro consciente, y todo lo que se llama, con Hegel, “dialéctica”. Comprendemos que el remanente de la operación, la criatura que ha sido “arrojada con el agua de baño”, son dos cosas que siguen siendo esenciales en el problema del arte: la remanencia de una naturaleza no-consciente en el pensamiento y la operación humana; el vínculo de esta “naturaleza” no-consciente con una visión benevolente de la totalidad de las entidades humanas

y no-humanas sobre esta tierra.<sup>30</sup>. Dicho de otro modo, la declaración de no-guerra, de “paz universal” (muy diferente de las que proponen Kant y Hegel), que se esconde en esta tentativa de renovar el vínculo del hombre con la naturaleza, comprende el volver a la repartición guerrera del reino de los Dioses.<sup>31</sup>

La naturaleza, es el afuera reprimido del hombre, su antiguo adentro, su “micro-física”, con sus leyes propias, que desafían la lógica. Imitar a la naturaleza (la *mimêsis physeôs* de Aristóteles) significa encontrar el adentro/afuera: retomar el vínculo con su propio fondo, la potencia en sí de la naturaleza artista y *benevolente*, y pasar por una nueva definición del pensamiento, que rompe con su definición guerrera, y a la que estamos visiblemente

<sup>30</sup> Habría que retomar desde este punto de vista la teoría del genio en Kant, y todos los románticos. De una manera o de otra, la teoría del genio admite el hecho de una connivencia del hombre y de la naturaleza, en el acto operador (“en la obra”) y en su fondo inconsciente natural. Decir que el genio es el *hijo querido de la naturaleza*, está lejos de ser inocente.

<sup>31</sup> No es evidentemente para nada que Hölderlin, pero también Nietzsche, intentan lo que puede pasar por ser un eclecticismo insulso. Pero emparentando a Jesús y Heracles, reputado como “su hermano”, o El Crucificado y Dionisios, esos dos autores, emparentados además por el hecho de que Nietzsche era un gran y precoz lector del romántico de Tübingen, no deliran ni el uno ni el otro. Ellos sienten que el aporte propio de Jesús está más próximo de una sensibilidad femenina y maternal, que del Dios del Antiguo testamento, o que el profeta que asegura su reino religioso con conquistas sangrientas, no dejando nada en pie de las ciudades conquistadas. Françoise Gange, en la obra citada, apoyándose sobre textos gnósticos (los manuscritos de Nag Hamadi), muestra claramente este retorno de un dios femenino en la figura de Jesús.

forzados a devolver el arte. Pero ese “adentro” paradójico se ha vuelto la alteridad. Si convenimos en que “la interioridad” del hombre, por mucho tiempo asimilada a un alma, un “soplo” interno y animante, es en realidad el principio

*“La naturaleza, es el afuera reprimido del hombre, su antiguo adentro, su “micro-física”, con sus leyes propias, que desafían la lógica...”*

absoluto. Ahora, ¿qué es el hombre? Una minuciosa organización en el interior, pero que no depende en nada de él (él es quien depende del buen funcionamiento de sus órganos), y una feroz organización del exterior, siguiendo una actitud frente a los hombres y el mundo que ha roto de larga data con el principio de pudor y de respeto, con el principio de *zên homologoumenos têi phusêi*, vivir en connivencia con la naturaleza.

<sup>32</sup> El *Ausserung* (exteriorización) hegeliana, que arriesga perderse fuera de sí, deviniendo una *Entfremdung* (alteración, devenir-extraño, “extrañización”), he aquí el tema recurrente en la obra de Hegel. Entonces es comprensible que él critique fuertemente el “alma bella” que queda fijada sobre el esplendor de su interioridad, en lugar de actuar. “Por sus frutos los conoceréis” dice un Hegel evangelista, y sin piedad por los árboles que no los producen. *Las manos sucias* de Sartre salen directamente de allí. La idea es entonces que *das Innere* se convierte en *das Aussere*, sin perderse en lo exterior y pueda volver a sí (consigo, *bei sich*), haciendo que el Espíritu del hombre, por la mediación del Espíritu santo, y la dialectización de todo lo real, sea el mundo mismo. En cuyo caso, más alteridad, el mundo está reconciliado, nosotros estamos en la *Versöhnung*, que equivale a una completud absoluta (*Vollendung*).

mismo de su exteriorización interiorizante,<sup>32</sup> de su gigantesco deseo de llevar todo en definitiva a sí-mismo, si el Espíritu es en adelante el devenir-hombre del mundo en su conjunto, convendríamos también en que hay sin duda más por descubrir en la idea de un adentro del hombre que sea al mismo tiempo su afuera

Si postulamos que la naturaleza no es lo que hace el hombre, si postulamos una *alteridad* de la naturaleza, que resiste, con todas sus fuerzas y astucia, a la tentativa incessantemente reanudada de hegemonía humana, entonces constatamos dos cosas: la primera, como lo habíamos intuido, plantea que la resistencia del arte a la hegemonía y al principio de guerra y de posesión, es una actitud pensante; la segunda percibe la connivencia entre la naturaleza como exterioridad independiente, y el hombre como interioridad radicalmente extraña a sí mismo, y los reúne en lo inconsciente, en la velocidad y el movimiento, en la imprevisibilidad. El pensamiento del arte consiste en ir hasta lo que hace nuestro fondo natural, y que resiste a cualquier apropiación, sea que se trate del pensamiento, del concepto, del gesto de apropiarse de un esclavo,<sup>33</sup> del ordenamiento de lo real según leyes que vienen únicamente del cerebro del hombre.<sup>34</sup> El recorrido de la obra de arte, he aquí lo que nos está forzando a entrar en la *Wanderrung*, la caminata errante del artista en un mundo “sin formas”, sin referencias ni verdadera meta, poseyendo, sin embargo, la velocidad y el movimiento de una total libertad, la del inconsciente, de una forma involuntaria donde la voluntad tenaz, es el recorrido mismo y ya no su objeto. Es exactamente lo que Anton Ehrenzweig se ha propuesto manifestar como *el orden escondido del arte*, principalmente

<sup>33</sup> Alusión al gesto ritual, acompañado de la fórmula: *eum meum aïo* (digo que esto es mío) que se pronunciaba en Roma al comprar a un esclavo.

<sup>34</sup> Frecuentemente hago alusión a la identidad del radical (+*reg-* y *oregô*, de *rectus*, y de *Recht, le Droit*) entre la idea de “deseo” que empuja marchando hacia adelante, y las formas de una rectilinealidad que pone las cosas a disposición del hombre.

en los dos primeros capítulos: “El orden en el caos” y “El conflicto creador”.

Antes de entrar en esos capítulos decisivos, verifiquemos que el arte es una cuestión de “micrología”. Es, en literatura, el trabajo por procederes de Raymond Roussel, consagrando ochocientos versos para describir lo que se ve en el pequeño ojete de un portaplumas de plástico (“La vista”); o desarrollando la diversidad de los mundos contenidos en la diferencia de una sola letra entre las frases de apertura, “Les lettres du blanc sur les bandes de vieux billard”, y la frase de cierre “Les lettres du blanc sur les bandes de vieux pillard”,<sup>35</sup> en la que todas las palabras cambian de sentido, y el conjunto cambia de mundo por el hecho de una modificación por “metagrama”.<sup>36</sup> Es, en poesía, la pregunta del Abate du Bos, sobre la diferencia, en términos de poesía pura, entre: “Et les fruits passeront la promesse des fleurs” y “Et les fruits passeront les promesses des fleurs”<sup>37</sup>, o bien la frase de Marivaux: “peser des œufs de mouche dans des toiles d'araignée”<sup>38</sup>, o aún la diferencia mínima de valencia, en positivo o negativo, entre las palabras (por ejemplo la valencia negativa de la palabra “tristeza”, resuena con todas las valencias del poema, y permanece suficientemente fuerte como para no ser borrada por la negación: “sin tristeza” conserva los armónicos de la tristeza). Esta

<sup>35</sup> *N. del T.*: Para estas dos frases al traducirlas al español, se pierde el juego de la diferencia b/p, pues la traducción sería: “Las letras blancas sobre las bandas del viejo billar” y la segunda sería: “Las cartas del blanco sobre las bandas del viejo pillastre”.

<sup>36</sup> Ver Raymond Roussel, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*.

<sup>37</sup> “Y los frutos llegarán a ser la promesa de las flores” y “Y los frutos llegarán a ser las promesas de las flores”

<sup>38</sup> “Pesar huevos de mosca en telarañas”.

negatividad que resiste a la negación constituye un “color” de la poesía, y el conjunto de esas valencias, sumado a los conflictos entre los sonidos (asonancias, aliteraciones), produce un “mundo en miniatura”. La pintura, y principalmente en Cézanne, ha construido la teoría de los micro-contrastes que producen energía y dan presencia a la obra, de ahí la idea cezanniana de “modulación”, que se combina con la de vibración como resultado del conflicto maximal entre dos tonos, reuniendo la microfísica de las energías atómicas y particulares. Así, las manzanas de Cézanne, son “manzanescas” como dice D.H. Lawrence,<sup>39</sup> atrapan una vida inefable. Encontramos la misma modulación en música, como serie de acordes muy próximos, lo que ilustra el *Preludio y muerte de Isolda* de Wagner, *La noche transfigurada* de Schönberg, o una improvisación de Bill Evans, dando el sentimiento de un viaje estático, el cual parecía al principio embelesar a Nietzsche, pero pronto lo hizo temer “tambalearse”.<sup>40</sup>

Comprendamos bien de que se trata esta noción de “micrología”. No concierne, para nada, a la mirada escrutadora, desconfiada, miniaturista hasta la paranoia, de las que podemos experimentar sus efectos en las relaciones sociales, sino al contrario, una mirada libre, audaz, que va hasta tomar en cuenta las cosas más simples y toscas, las menos memorables, eventualmente las más equívocas. El “deta-

<sup>39</sup> En *Corps social*.

<sup>40</sup> Según Nietzsche, la música de Wagner, demasiado “histriónica”, le daba “mareos”. De manera general, después de haber, en sus composiciones, acentuado la armonía, la tendencia de Nietzsche consistió en volver a la melodía y a los “melismas de la ópera italiana”. Ver mi artículo: “Nietzsche et la musique”. La cuestión de la armonía empuja a Nietzsche a elogiar a Bizet y progresivamente profundiza la fosa entre él y Wagner, que termina conduciendo a la ruptura.

lle”, aquí, no se mide por la organización preestablecida de la totalidad, según una distribución de títulos por hacer valer para ser admitido en el club de lo “real”, sino en la vida de la totalidad. No es el juicio exterior, a nombre de los prejuicios, quien hace ser a una entidad, sino la fuerza interna, la *Bildungstrieb* (“pulsión para alcanzar una forma”) que desarrolla en propiedad para diferenciarse de las otras, al punto de devenir “discernible” y de tener su lugar y su rol en el sistema global. En la naturaleza, todo, un bosón, la cresa, el piojo, un destello en la tormenta, dependen de todo, todo está en una relación de involucramiento mutuo. Así, como lo habían comprendido los románticos, la entidad minúscula tiene algo que ver con la gigantesca. Todo es recorrido, nutrido, irrigado por la energía del “todo lo viviente con las mil articulaciones”.<sup>41</sup> Tal es el pensamiento, milenar, del artista.

Aquí toma sentido mi proposición de reemplazar la palabra “valor”, término ético-económico, que está demasiado ligado con el coger en las manos el mundo por el hombre para su exclusivo beneficio, por la palabra “valencia”, que indica solamente una diferencia de intensidad. Ir al detalle significa entonces terminar con cualquier juicio exclusivo,<sup>42</sup> y acoger la diferencia como tal. Yo diría que el pintor, el poeta, el músico tienen la paciencia de las cosas ínfimas e infinitas a la vez, porque saben que cualquier cosa, si ha constituido un cuerpo y ha llegado a la existencia,<sup>43</sup>

41

<sup>42</sup> No podemos evitar citar el texto de Antonin Artaud, sobre el fin del juicio de Dios, y la manera tan profunda como lo retoma Gilles Deleuze en el capítulo central de *Crítica y clínica*: “Para terminar con el juicio”.

<sup>43</sup> No hablo del hombre: ¿como si sólo él tuviese el derecho de existir! Hemos dicho: el simple hecho de ver la luz, se trate de un cuerpo orgá-

si está entonces “ahí” frente a mí, manifiesta cada vez el equilibrio infinito de la totalidad de los entes. Para decirlo metafóricamente, el artista pinta, escribe, musicaliza, en cada entidad, la red de las virtualidades que cada entidad lleva consigo, por el simple hecho de que ha nacido de un cruce inmenso de flujos, y que su rol es llevar a una mayor riqueza los intercambios y la reciprocidad de esos flujos, que no representan únicamente el sentido de las comunidades tradicionales, sino el sentido del ser-ahí, de manera cósmica y ontológica a la vez.

Como para ilustrar el aspecto benevolente para las entidades que parecen no poseer ningún valor, pero que no les falta valencia, vemos que lo esencial, la idea fuerte en el trabajo de Ehrenzweig consiste en resistir a la tendencia general, y en volver a dar a los procesos primarios una valencia plenamente positiva. Jean-François Lyotard, en su prefacio, lo resume muy bien: “los procesos primarios no son caóticos, desordenados, es solamente su encuentro con la rigidez de las organizaciones secundarias quien produce sobre aquellas un efecto de desorganización”. Por nuestra parte encontramos la problemática esbozada más arriba, cuando evocamos a Aristóteles y las fórmulas que le permiten establecer por mucho tiempo el reinado del sujeto humano, dotado de lenguaje político, de forma, de voluntad y de finalidad. Es necesario comprender que los

nico, o inorgánico, o del espíritu de un muerto, o de la manifestación de una fuerza de la naturaleza o del cosmos, hace brotar una presencia que se debe admitir como “existente”.

“... metafóricamente, el artista pinta, escribe, musicaliza, en cada entidad, la red de las virtualidades que cada entidad lleva consigo...”

procesos primarios son pequeños sujetos muy eficientes, aunque sean totalmente inconscientes. Esta eficiencia sin “voluntad”, es decir, sin finalidad preestablecida y prescrita,

les devuelve la fuerza y la libertad.<sup>44</sup> Es Lyotard quien encuentra la fórmula justa. Él habla del “carácter total, explorador e indiferenciado de los procesos primarios” (Lyotard 1997:16) que, según Ehrenzweig intervienen en el arte. Esto significa que la voluntad “primaria” crea su camino en lugar de tomar un camino preexistente. Dicho de otra manera, que ella procede por exploración aleatoria (*random*) abriendo todas las posibilidades: “la operación primaria por excelencia es el *scanning*, la libre exploración” (Lyotard 1997:15). Libre porque redefine a la vez el espacio y el tiempo, tal como habían sido determinados por mucho tiempo en el pensamiento por los “conceptos del entendimiento” y las “formas de la sensibilidad” definidas por Kant. No se trata ya de un

<sup>44</sup> Cuando comprendemos el riesgo que se corre al pasar desapercibido por el descubrimiento de Schopenhauer: la voluntad de fondo de la naturaleza es en realidad una auto-voluntad, vuelta enteramente hacia sí-misma y cuyo remanente es el *conatus* spinozista, esta manera tenaz de perseverar en su ser, y de manera más trivial, el instinto de conservación, inscrito en la más pequeña de nuestras células. Entonces es una fuerza que no va a ninguna parte, más que a la forma que merece sobrevivirla, no que sea mejor que otra, sino porque es, de un extremo al otro, voluntad interna, sin otro componente, sea que se trate de consciencia o de finalidad externa. Esta ausencia de consciencia o de finalidad externa es lo que libera completamente la energía del complejo de fuerzas puesto en juego. Es lo que Nietzsche, con las fuerzas afirmativas (Dionisios), y Deleuze, con la condición previa de un deseo al que no le falta nada, encuentran. Lo que le da a sus análisis del arte una singular penetración.

sistema de fragmentos o de “detalles” arrancados al todo preconcebido y que deban volver a estar bajo su control, al contrario la actividad del tema reanuda las “vistas parciales instantáneas”, anteriores, dice Lyotard, a lo reconocible. El tema se multiplica miles de veces y se disemina. El tema deviene color, línea, tono, nota musical, palabra.<sup>45</sup> Ya no se trata de interior o de exterior: “el cuerpo artista no se detiene ni en el cuerpo del artista ni en ningún cuerpo cerrado sobre sí mismo en su pretendida identidad voluminosa” (Lyotard 1997:20). Se define entonces por esas visiones parciales instantáneas<sup>46</sup> que disuelven el “yo” del artista, pero hacen afluir fuerzas invencibles, una superficie que, como la “cinta de Moebius”, no implica ni adentro ni afuera, sino una *unicara* heterogénea “que implica las pieles, los órganos, las calles, los muros, los lienzos, los metales, las cuerdas...”<sup>47</sup>. La libertad es, finalmente, el carácter más esencial del investimento libidinal.

<sup>45</sup> Los griegos habían anticipado esta vía de pensamiento cuando decían con una sola palabra, *stoicheion*, “la pequeña cosa de nada en absoluto”, a la vez el número, nota musical, letra del alfabeto, y más tarde el átomo. La libertad que tienen esas pequeñas cosas por el hecho de que no pueden dividirse, y no soportan la partición operada por el pensamiento englobante, que quisiera controlar lo real hasta el punto de hacer una serie de “*partes extra partes*”, sometido a la autoridad de un espacio absoluto, como los definiría Descartes. Como dice Deleuze, las “multiplicidades cualitativas” o intensivas “no se dividen sin cambiar de naturaleza”.

<sup>46</sup> Esas “síntesis pasivas”, diría Deleuze desde *Empirismo y subjetividad*, obra que, a propósito de Hume, gira alrededor de la noción de una constitución del sujeto, previa a cualquier interrogación sobre el pensamiento de la metafísica clásica.

<sup>47</sup> Bella inspiración de Lyotard (1997: 20), que vibra con el descubrimiento de Ehrensweig. Al mismo tiempo que da la expresión conceptual más precisa y más evocadora. También es una idea que podría llevar muy lejos el comentario de la obra de Kafka, y entregarnos las claves de sus metamorfosis.

## Barrido del campo y estrategia de la araña

Será entonces el asunto de un *recorrido* muy particular. Semejante a lo que Lupasco (1971) quería decir oponiendo la homogenización y la heterogenización, o lo que los románticos implicaban con el término *Wanderung*, caminar a la aventura y aventurarse,<sup>48</sup> del hecho de la abundancia de caminos.<sup>49</sup> Como lo presentamos más arriba, el tema vira: es el camino quien hace la ruta, y no quien la toma. A esta repentina amplitud reencontrada del camino, Ehrenzweig dispone de algunas expresiones evocadoras para volverla sensible. La primera es una oposición de dos modos del universo musical, y particularmente vocal: la monodia, que presenta un canto, y la polifonía, que multiplica las voces (1997: 29). La segunda recurre a lo que Roupnel, en Bachelard (*L'intuition de l'instant*) llamaba “tiempo vertical”, simultáneo, oponiéndose a un “tiempo horizontal”, sucesivo (p. 68). La tercera hace intervenir esquemas, el

<sup>48</sup> Una vez más, Deleuze está muy próximo de toda esta problemática, cuando evoca con una admiración no disimulada la “caminata de Lenz”, caminata que prosigue en su concepto hasta la aparición, vía Artaud, del “cuerpo sin órganos”, totalmente positivo y creador —a condición de no confundirlo con su caricatura, “andrajo drogado”, que se deja imponer la idea de que el “caos” sería un rechazo total de las reglas y una falta de organicidad, mientras que es la velocidad y el movimiento quienes producen su propio espacio y su propio tiempo. Todo esto hay que ponerlo en relación con el nacimiento de la abstracción en las obras de Kandinsky, y más que en *De lo espiritual en el arte*, que está afectado de un vocabulario espiritualista, con la reflexión rigurosa e inventiva de Paul Klee, *Teoría del arte moderno* (el “punto gris” que salta sobre sí mismo es una muy bella definición de este espacio auto-engendrado).

<sup>49</sup> Encontramos una inspiración semejante en las obras de metodología crítica de Paul Feyerabend (1988, 1996). El carácter lineal, voluntarista y monocentrado del recorrido cartesiano es el objeto de su más virulenta crítica.

de una multitud de árboles factoriales, semejando una estación de triage<sup>50</sup> (p. 70) o el trazado del metro londinense (p. 90).<sup>51</sup> Esas imágenes vuelven manifiesta la idea de Ehrensweig: la actitud sincrética del niño, la atención difusa, la indiferenciación o “desdiferenciación” de la visión inconsciente, resumida en el “*scanning* inconsciente”, lejos de parecerse a “la ilusión de caos que ofrece la inmensa subestructura del arte” (p. 28), forman en realidad “un instrumento de precisión para el creador” (p. 39). Lo que él explica por varios puntos: primero, la percepción de la cosa concreta, implicando un aspecto inconsciente, que precede a la consciencia de una *Gestalt* generalizada, que le prestaba la *Teoría de la* (buena) *forma* (p.53). Por el *scanning* inconsciente se opera un equilibrio de las distorsiones, que extrae un denominador común que podemos tomar por eje (p. 43). El barrido no es detenido por elecciones sucesivas, abraza una gran cantidad de alternativas, sin privilegiar a una u otra: la visión profunda del *scanning* es “conjuntiva” y no disyuntiva<sup>52</sup> (p. 66). Tomando en cuenta la elección, en tanto que propone dos posibilidades contrarias sin obligar a excluir una u otra, él es “serial” (p. 66). De tal suerte, la visión inconsciente puede “reunir más

<sup>50</sup> *N. del T.*: Método de selección y clasificación de pacientes utilizado en los sistemas de emergencias.

<sup>51</sup> Hay que imaginar la estación de triage o el metro como volúmenes y no planos, territorios y no mapas.

<sup>52</sup> Encontraremos este punto en la teoría de las síntesis, con la disyuntiva, exclusiva y trascendente (o bien, o bien..., latín *aut*), y la conjuntiva, inclusiva e inmanente (y... y, latín *vel*) de Deleuze. Aquí también, la síntesis conjuntiva acumula las afirmaciones, mientras la disyuntiva no mira más que las negaciones. De manera general, se constata que Deleuze toma en cuenta, con una atención especial, todas las proposiciones de Ehrenzweig, pues se inspira en él. Esto merecería un estudio especial.

información que un examen consciente cien veces más largo” (p. 67). Esta combinación de la amplitud del campo, de la serialidad, y de la elección no exclusiva, o conjuntiva, es la originalidad del barrido a gran velocidad, en el que vemos volver los flujos y los movimientos. La superioridad del proceso primario es la de situarse por debajo del gesto de *identificación categórica* en la que el principio es la identidad.<sup>53</sup> El gesto exclusivo del proceso secundario es el de seriar según el más y el menos, pronunciando la fórmula: “mismo que sí-mismo, otro que los otros”.<sup>54</sup> Y, a partir de ahí, de excluir, para instaurar una *filosofía negativa*, frente a la cual el gesto del arte ha consistido precisamente, desde siempre, apoyándose sobre las intensidades y no sobre los valores fijos, en desviarnos.

Yo decía al inicio que el arte envuelve un pensamiento, una actitud de pensamiento.<sup>55</sup> Hemos anotado que alrededor de esta actitud de pensamiento, que toma en cuenta benevolente, fuera de todo exclusivo, toda una microlo-

<sup>53</sup> No es azar si ese término recorta el problema de la identidad étnica, civil, nacional.

<sup>54</sup> Una vez más, no es un azar si la larga tradición de los comentadores, queriendo abatir la filosofía plenamente afirmativa y abierta del *Poema* de Parménides, sobre un sistema lógico, han decretado que este implicaba una dicotomía fundamental, los fragmentos I a IX desarrollan la vía celeste de la verdad, los fragmentos IX a XIX, desarrollan el tejido de tonterías del “error”. Pero el homenaje que le hacen a Parménides de ser el inventor de la lógica de la identidad olvida que su fórmula interviene en el momento en que critica muy violentamente esta actitud, y de hecho precisamente “el error de los mortales” (*brotôn doxai*). Y la dicotomía de dos vías del *Poema*, para quien se toma el tiempo de leer realmente el *Poema*, no existe más que en la cabeza de buenos sectarios de Platón.

<sup>55</sup> Se la puede llamar actitud *noética*. La noética, el en-pensamiento, es siempre, cuando es auténtica, una actitud frente a los hombres y el mundo.

gía de entidades, de materias y de objetos, vivientes o inorgánicos, conscientes o inconscientes, se elevaba otra noética, apoyándose sobre la visión inmediata,<sup>56</sup> y desde ese estadio, instauran un gigantesco reparto, en el que las entidades tienen que ser lo que son. Dicho de otro modo, si han sido catalogadas como extrañas a cualquier asimilación por el concepto o la norma, no asemejándose a nada admisible o tolerable, esas entidades, fijadas como el conjunto de todas las entidades del mundo, habiendo perdido el socorro de sus flujos y su velocidad metamórfica (“su potencia”), puede volverse una reserva sobre la cual se fundan los poderes, las fortunas y los imperios. Hemos seguido históricamente el combate de esos dos tipos de pensamiento sobre la “naturaleza” en la lucha entre las diosas-madre, respetadas por todas partes durante centenas de milenios, y los dioses-machos, que, codiciando las riquezas preservadas de esta naturaleza, han invertido el sistema del mundo de la diosa-madre, y se han apropiado los signos mayores.<sup>57</sup> He aquí, en realidad, el desafío inmenso de lo que decimos inocentemente destacando que los procesos primarios ignoran la totalidad acumulativa y

---

<sup>56</sup> Es Alfred North Whitehead (1995), en su obra, todavía insuficientemente explotada: *Proceso y realidad* quien intitula “*Simbolismo*” (lucha infinita entre dos principios opuestos) el debate entre la *representational immediacy* y la *causal efficacy*: de un lado la evidencia inmediata de los sentidos, principalmente visual, del otro, la percepción de una eficiencia escondida, en el universo, de fuerzas que doblan el universo de las formas.

<sup>57</sup> El ejemplo más elocuente concierne al *Génesis* y la expulsión del Edén. Las Diosas-madres encontraban ciertos de sus atributos significativos en el árbol, el fruto, la serpiente. Esos elementos son desviados y encerrados en un femenino que empieza a representar la traición, la flaqueza, eso de lo que se debe desconfiar.

dominante, la negación, el “si... entonces”, la posibilidad.<sup>58</sup> Si su inconsciencia, su carácter “involuntario”, y la multiplicidad de sus “fines”, los vuelven imprevisibles, es que ellos avanzan, plenamente positivos, sin olvidar nada de su recorrido, en la carne misma de lo real que se cuidan de jamás “cortar”.<sup>59</sup> Arriesgo una imagen: si el artista ha, siempre, “respetado” lo real, es que él no busca hacer de ese *afuera* un adentro que se le parezca, que él lo ha “dejado ser”, y primero busca “restituir” su energía interna. El artista me parece entonces que es como una araña,<sup>60</sup> que saca su “tela” de su propio abdomen y, dando la impresión de que disemina al azar los hilos, construye al contrario con una seguridad inconsciente, por un proceso circular-integrante, una “trampa” sin ningún peso en la cual lo real viene a “atraparse”. En este punto, y el matiz es importante, esta tela no es una verdadera trampa, y no se trata nunca de “captar” lo real y hacerlo su cosa, envuelta en la baba del deseo, presta para ser absorbida.

Lo que resiste en el arte es la resistividad, la resiliencia, el cuanto en sí de la cosa. El artista obedece a la alteridad: es su mundo, él está tejido de la misma textura. Él “se” encuentra “afuera” y por ese hecho, rinde homenaje al afuera, y a él mismo como *discípulo del afuera*. Lo que contiene un riesgo: ser catalogado como loco errante, extranjero, perdido, “suicidado de la sociedad”. Leer a Artaud o a Kafka

---

<sup>58</sup> Lo que el biólogo Henri Atlan resume en su título: *Tout, non-puet-être* (Todo, no-quizá)

<sup>59</sup> Es significativo que dos apólogos, sensiblemente de la misma época, aparezcan en el texto de Platón (“el mal carnicero” y el que sabe pasar “entre las carnes”) y en el del taoísta Lao Tse.

<sup>60</sup> Señalo, una vez más, este encuentro con la filosofía de Deleuze: el filósofo propone esta imagen del autor-araña en *Proust y los signos*.

permite comprender que esta extranjería del artista viene de la diferencia abisal entre su pensamiento del afuera (lo que está allá, tomado en serio, frente a mí y en mí) y el pensamiento (si se puede llamar así) de ese adentro (alma, interioridad) halando de sí-mismo un artefacto que pretende proyectar “en el afuera”, mientras que no se pone en presencia más que de su doble en espejo. Cuando el hombre, habiendo eliminado la naturaleza<sup>61</sup> cree pensar poniéndose frente a sí-mismo, entonces estamos en un pensamiento de conquista y de apropiación, que es justo lo contrario del espíritu artístico. El arte no es simplemente el único vínculo activo y libre, ontológico y existencial, entre el hombre y el mundo, él es también ese mundo que se sostiene frente a nosotros, *presente existente, re-existente, resistente, de todas sus fuerzas, que son también las nuestras*, y que contiene nuestro porvenir en el que el concepto sabrá encontrar su límite, y se silenciará.

---

<sup>61</sup> Recordemos que no se trata de la naturaleza que vemos en formas, sino de la potencia de las energías libres de toda consciencia y produciendo “artísticamente” la exorbitante multiplicidad, la admirable complejidad de un “mundo” exterior.

“... El arte no es simplemente el único vínculo activo y libre, ontológico y existencial, entre el hombre y el mundo, él es también ese mundo que se sostiene frente a nosotros...”

# Voluntad y no-querer en la obra de arte

## Referencias

### Deleuze, Gilles

1996 *Logique de la sensation*. Paris: La découverte, «La vue, le texte».

### Dufrenne, Mikel

~~Fenomenología de la experiencia estética.~~

### Ehrenzweig, Anton, Francine Lacoue-Labarthe, Claire Nancy, and Jean-François Lyotard

1997 *L'Ordre caché de l'art: essai sur la psychologie de l'imagination artistique*. Paris: Gallimard.

### Feyerabend, Paul

1988 *Contre la method*. Paris: Seuil, Points Sciences.

1996 *Adieu la raison*. Paris: Seuil, Points Sciences.

### Foucault, Michel

1966 *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard.

### Gagne, Françoise

~~2008~~

### Hölderlin

~~1800 Lettre à son frère.~~

### Lupasco, Stéphane

1971 *Du rêve, de la mathématique et de la mort*. Paris: C. Bourgois.

### Lyotard, Jean-François

1997 "Préface". En: Anton Ehrenzweig, *L'Ordre caché de l'art: essai sur la psychologie de l'imagination artistique*. Paris: Gallimard.

### Nietzsche, Friederich

1969 *Le Livre du philosophe: études théorétiques. Traduction, introduction et notes par Angèle K. Marietti*. Paris: Aubier-Flammarion.

### Villani, Arnaud

2013 *Logique de Deleuze*. Paris: Éd. Hermann.

~~"Nietzsche et la musique", en el *Cahier de l'Herne Nietzsche*~~

### Whitehead, Alfred North

1995 *Procès et réalité*. Paris: Gallimard, Bibliothèque de Philosophie.

Presentando aquí un trabajo sobre el arte, y proyectando abordar bajo otro ángulo el problema de la poesía, diríamos que, conscientemente o no, busco alejarme del centro tumultuoso de la sociopolítica. Sería completamente injusto pensarlo. De hecho, parto en busca de una modificación de la actitud mental del hombre frente a los otros hombres y el mundo. Voy a intentar mostrar qué es en el arte en donde se encuentran los vestigios más netos de una actitud que el paso del tiempo ha sesgado. El arte nos permitiría, aún en nuestros días, figurarnos una noética<sup>1</sup> en la que los hombres y el mundo se nos aparecen de otra manera. Primero porque, en los primeros tiempos, desde los 36.000 años de la gruta Chauvet hasta los 4000 años antes de C., de los bustos egipcios, y al siglo VI antes de C. de las *kouroi* y las *korai*<sup>2</sup> griegas, el arte no es pensado como tal, lo

<sup>1</sup>*N. del T.*: La noética estudia el pensamiento. En Aristóteles es la teoría del intelecto.

<sup>2</sup>*Kouroi*: esculturas de bulto redondo típicas del arte de la Grecia Antigua (sobre 650 a 500 a. de C.), son representaciones masculinas en las que se muestra el ideal de perfección física del hombre de la época, en estas la belleza y la juventud son dos características

que continuará manifestándose en las “Artes primeras” de África. En esas épocas y en esas culturas llamadas “arcaicas”, lo que llamamos “arte” no tiene nada que ver con una belleza representativa, con un juicio del gusto, y todo que ver con una acción y una experimentación colectiva en la que se toma en cuenta, ampliamente, la relación viviente con los ancestros por conmemorar, con las fuerzas de la Naturaleza, los dioses, y toda una serie de entidades que progresivamente hemos olvidado y excluido.

Tomando en cuenta esta advertencia, vivamos dos experiencias. Pongámonos primero frente a un paisaje sublime, sin ningún signo de civilización humana (vías, postes, teléfonos, casas recientes, alambrados) que venga a empañar o censurar el estado “salvaje”, es decir forestal. En una palabra, la naturaleza desnuda, tal cual, aún si se puede discutir con frecuencia para saber en qué medida la mano del hombre ya, sutilmente, la ha modificado y pacificado. Una naturaleza generosa, con la sorprendente variedad de componentes, de los que la multiplicidad desatada parece, sin embargo, devolver a una unidad. Estamos frente a ese espectáculo que se escalona al infinito. Somos un “monje frente al mar”, un “viajero contemplando un mar de nubes”.<sup>3</sup> Nosotros contemplamos, ¿qué decir? Si el viajero tiene una estatura y una identidad, el monje una suerte de miniatura informe, rojiza, es como una piedra en forma de hombre borrosa y en bruto, sobre la costa. ¿Podemos intentar una “fenomenología” de ese “sentimiento estético” en el que el sujeto se ha vuelto borroso?

indispensables. *Korai* son también esculturas de bulto redondo, del mismo periodo que sus homólogas masculinas. En ellas se muestra a las mujeres jóvenes, bellas y recatadas.

<sup>3</sup>Cuadros del pintor romántico Caspar David Friedrich.

Yo diría que no nos contentamos con ver: nos vemos ver, y abriendo nuestros ojos, tensando el oído tanto como es posible, constatamos al mismo tiempo que un sentimiento se infiltra en nosotros, tomando amplitud e importancia: el sentimiento de una *ampliación interna*. Algo crece y toma lugar en nosotros, algo ha abierto un camino, y avanza en nosotros. Esto no se hace sin violencia. Ese algo que se hace un camino, o que hace su camino en nosotros, está entre nosotros a pesar de nosotros. Podríamos decir en un sentido que nos ha hecho violencia. Él entró por la fuerza. Nada en nosotros lo esperaba, se impone de hecho, atropellando las resistencias. Los términos que la filosofía ha retenido para decir esta experiencia han sido fijados por Hegel: “*sinnliche Gewissheit*, certidumbre sensible”. Pero la descripción hegeliana no es simplemente fenomenológica. No se contenta con describirla, toma partido.

La “certidumbre sensible” nos colma: en el tiempo que la experiencia se da, nos colma totalmente con su evidencia inmediata. No podemos ir más allá de ese sentimiento de plenitud. Pero queremos evocar, analizarlo, discutir, aún en un soliloquio con nosotros mismos: nada sale, quedamos mudos, como “vetados”, vetados de hablar. La certidumbre sensible no dice nada, no frasea (*phrazô*: explicar). De su experiencia, “la más rica y verdadera”, no sabe decir de manera muda más que esto: “he aquí, eso es, hay”. La certidumbre sensible no accede al discurso, al sentido, al espíritu, al dominio que signa el hombre. En ese sentido, ella da la experiencia bajo una forma que tiende intelectualmente a un valor nulo. Ella es “la más pobre y la más abstracta”, es muda porque “carece de espíritu”. No es de ese lado que podremos establecer, pretende Hegel, una “fenomenología del Espíritu”, que sea el del Hombre,

o aquel, somnoliento, de la Naturaleza. Y es de modo muy lógico que Hegel recomienza su introducción a la fenomenología del espíritu, su experiencia de la constitución nativa del Espíritu en nosotros y fuera de nosotros, por la palabra, el discurso, el sentido inteligible.

Una actitud tal no es del gusto de los artistas que comprenden la importancia esencial, sin que sea necesario hablar, de este aflujo brutal y aturdidor, de una realidad exterior, un “afuera” bajo forma de belleza mezclada de sublimidad, a veces de terror y de horror. Igualmente, refiriéndonos al monje y al viajero, de los que hemos esbozado la actitud hechizada, como perdida, podemos hablar de “trágico”. El pintor romántico Caspar David Friedrich dice: “la tragedia del paisaje” sabría volver sensible esta presencia en persona de la naturaleza. Y un filósofo, teórico del arte, Henri Maldiney, ha podido reprochar severamente a Hegel su “salida en falso” en el dominio de la sensibilidad estética. Pero más que glosar sobre Hegel, quizá conviene entrar en la experiencia misma, intentando, a ese respecto, tener a la vez, si es posible, las dos miradas: la del que experimenta y entra en la confrontación con la “cosa” de contemplación; y la del que, replegado, analizaría lo que pasa y sacaría las conclusiones. Ahora, porque hablamos de mirada, sin darnos cuenta, hemos devuelto la situación que intentábamos vivir y pensar, a una experiencia *de parte del sujeto humano*. Nosotros estamos ya situados en la lógica subrepticia de un “espectáculo”, con su sujeto y su objeto designados e inamovibles.

Un poeta, el prelado Gerard Manley Hopkins, no lo ha entendido así.<sup>4</sup> Sin duda ayudado por la humildad sumisa que le exige a la mirada la conversión de tipo cristiano, él describe la actividad tempestuosa, volcánica, que viene de la naturaleza, cuando ella ofrece sus “espectáculos”, como cortar el aliento. Hopkins elegirá entonces el término *burl* (en español, nudo en la madera), traducido al francés como *touffure* (en español: frondoso, denso), para traducir lo que proviene de la cosa de contemplación y se impone al sujeto humano, en este caso a él mismo en tanto que poeta. El efecto del *burl* es lo que él llama *instress*,<sup>5</sup> un brote que fuerza el paso y se introduce. Yo diría que Hopkins ha captado bien esta “bofetada” que recibe el espectador de la cosa en contemplación. Es necesario aquí revisar todas las palabras: ni “espectador”, ni “cosa”, ni aún “contemplación” dicen adecuadamente de que se trata. Tanto como el *instress* conmovedor no es el único fenómeno en juego: su inmediatez, eficacia sin palabras, está doblada por un “*inscape*”, que generaliza cualquier *landscape*, y constituye lo que el poeta, el pintor, cualquier artista, debe presentir bajo el *instress*, y describir con las palabras, los contornos de las formas, los colores, un horizonte. Este *inscape* es una trama, un cuadro, una estructura de eficiencia que no es inventada por el testigo del fenómeno de contemplación, sino restituido con gran esfuerzo a todo lo largo de una vida. Las cartas, discusiones, confidencias de Van Gogh o de Cézanne, o las páginas más modernas e inspiradas de Paul Klee (2008), son la re-transcripción de esta larga

<sup>4</sup>Ver textos semejantes en *Obras*, ediciones Compact, y el poema: *Le naufrage du Deutschland*. En español, Gerard Manley Hopkins (1984).

<sup>5</sup>*N. del T.*: *Instress*: en-tensión / *inscape*: naturaleza o fuero interno / *landscape*: paisaje.

búsqueda del *inscape*, responsable invisiblemente de la conmoción provocada por el *instress*, que deja su traza visible sobre el espíritu y el cuerpo del testigo.

Hemos dado un paso. He aquí la *segunda* experiencia que nos permitirá reflexionar sobre el fenómeno estético, fundador del dominio que llamamos “el Arte”. Pongámonos esta vez frente a un cuadro, una estatua, una obra musical, una máscara africana. El hecho es que ese tipo de espectáculo, aún si se trata de una tela, una estatua, una máscara a gran escala, o de una sinfonía de los Mille—y sin tener en cuenta el hecho de que ese espectáculo puede a veces satisfacer otras pulsiones distintas a las estéticas (los desnudos de Chasériau, de Ingres, *El origen del mundo* de Courbet, la obra de Duchamp *Etant donnés*: 1) *la chute d'eau*; 2) *le gaz declairage*, deliberadamente dedicadas al voyerismo)—*restringen* el espacio en el que se desencadena la potencia impuesta a la mirada. Entonces se hace más evidente la modificación particular, el “gesto” de esa mirada. Como podemos, en los frescos y mosaicos bizantinos, constatar que la mirada sale del cuadro (del ojo del emperador, del ojo de Dios) y *va hacia el espectador*, asimismo, en la mirada que una tela interrumpe repentinamente en el recodo de una sala y deja en estado de *estupor estético*, hay ese reflujo del sujeto mirando hacia sí mismo. Eso no es, sobre todo, introspección, ¡no vamos a volver a caer en el *gnôthi sauton* griego o el *in te ipsum redi* cristiano!<sup>6</sup> No se trata de espíritu, sino muy exac-

<sup>6</sup>“Conócete a ti mismo” y “vuelve a ti mismo”, de Sócrates y de San Agustín.

tamente de una *conversión del movimiento de la mirada*. La mirada viene del cuadro, de la estatua egipcia o proto-griega, del tótem, y va hacia el espectador. Vamos a interrogar esta inversión más que sorprendente, anonadante.

Y en efecto, el enigma del *Kouros*<sup>7</sup> griego, de los bustos egipcios, de los tótems y máscaras amerindias, de las telas impresionistas o fovistas, del *Pont (die Brücke)* o del Jinete Azul (*der Blau Reiter*), con su *presencia* abrumadora, es que, vistos en el original y no en reproducción, por fiel que sea, nos dominan: son demasiado grandes, demasiado fuertes para nosotros. Nos superan, nos sobrepasan. La actividad cambia de lado, perdemos la altivez, el orgullo que se pavoneaba con poder controlar todo. “El dominio ya no es nuestro. Es la obra que actúa sobre nosotros y no nosotros sobre ella. Nos volvemos receptivos/pasivos. Y de entrada uno se confronta con este problema: ¿cómo nombrar “eso que” nos mira, y nos está forzando a cesar cualquier actividad interna para dejarnos guiar por una actividad externa, venida de “eso que” nos mira, haciendo de entrada refluir nuestra mirada de su actividad cosificante? Eso no es ni un ser espiritual ni un objeto. Podríamos decirle “ser, entidad”. Él nos violenta, se apodera de nosotros. Nos “capta” y nos precipita en él mismo (síndrome de Stendhal).<sup>8</sup> Deviene amo de nuestro tiempo y de nuestro espacio. Aniquila nuestra acción. No

<sup>7</sup>Ver nota 2.

<sup>8</sup>El síndrome de Stendhal (también denominado síndrome de Florencia o estrés del viajero) es una enfermedad psicosomática que causa un vértigo, confusión, depresión cuando el individuo es expuesto a obras de arte, más aún cuando son conmovedoras.

nos queda, por toda actividad, más que concentrar nuestras fuerzas de atención, de pasión, de amor, y nuestro estupor, exclusivamente hacia ese ser enigmático, y quizá, tender a devenir él, al menos por ciertos puntos de nuestro cuerpo, ojo, oreja, tacto, y de nuestro ser-en-el-mundo (sentimiento).

Se presenta aquí una situación filosófica excepcional. Cuando Hegel evoca una certidumbre sensible, su error no viene ante todo del hecho de que le niegue a esta experiencia una riqueza y una verdad, dicho de otro modo, él hace ver un vaivén de lo que era esencial hacía lo inesencial, lo inoportuno. Su error viene de que la posibilidad de su crítica severa viene, como una petición de principio, de lo que él ha llamado su experiencia: *Gewissheit*.<sup>9</sup> Ha hecho, así, pasar de un golpe la sensibilidad, y el choque que ella recibe de lo sensible, enteramente del lado lógico y mental. La *Gewissheit* es una certidumbre del orden del *wissen*, del saber, el *wissen* se supone racional, decible, humano. En la expresión *Sinnliche Gewissheit*, hay una alianza de palabras. Pero la fuerza de este oxímoron es anulada desde que la *Gewissheit* racional domina la *Sinnliche*, el dominio sensible, y toma las riendas. Es la *Gewissheit* quien juzga lo que viene del lado de lo sensible y es recibido por los sentidos. El juicio del jurado pronuncia: “este candidato no habla, no comparte audiblemente un lenguaje humano inteligible, debe ser aplazado”. *Salir de* la certidumbre sensible, para la mayor desesperación de los artistas, que lo experimentan todos los días.

<sup>9</sup>*Gewissheit*: certidumbre; *wissen*: saber, conocimiento; *Sinnliches*: sensual.

Estamos en realidad en un punto de fractura del pensamiento, a un giro enigmático y metamórfico, manifestando el poder de la inversión (lo que era rico deviene pobre, etc.) y revistiendo una importancia mayor. Las cosas se complican un poco aquí, voy a ir lentamente. Estamos en la relación tensa entre las tesis de Hegel y las de Schopenhauer. Ese giro schopenhaueriano, que ha vuelto posible la filosofía de Nietzsche, consiste en plantear que al lado de la subjetividad humana, dotada de razón y de representación, hay otro fenómeno, muy activo y autónomo, que dudamos en llamar subjetividad. La meta de Hegel era el Espíritu absoluto. En realidad, el Dios cristiano en tres personas. Hegel amplía al infinito el principio subjetivo de “persona” viendo en este el Espíritu absolutamente universal, analizable en toda su amplitud por un proceso a la vez racional y real, la sobre-subsunción de los opuestos.<sup>10</sup> Lo que llamamos con él el *aufhebung*<sup>11</sup> conserva, en efecto, la energía de la oposición, y da un sentido más alto a los opuestos, por el mismo gesto: *aufheben*, que consiste en recoger algo para ponerlo de lado y darle más tarde utilidad y sentido. Para la dialéctica, de la que todo el mundo conoce su presentación académica como tesis, antítesis y síntesis, los opuestos son suprimidos, conservados y superados, en esta elevación racional de la subjetividad humana hacía las alturas celestes, lo que permanece inamovible es precisamente la noción de *sujeto*. Ahora bien es lo que la oposición que suscita Schopenhauer entre representación y voluntad, va a echar por tierra, de manera irremediable,

<sup>10</sup>Los opuestos producen un tercero que va más allá de lo uno (negación) y lo otro (negación de la negación) y constituye el avance, el volver de la operación (*Aufhebung*).

<sup>11</sup>*Aufheben* significa a la vez suprimir, conservar y supera.

“...La subjetividad tradicional, concebida como libre y única en actuar, el sujeto-que-se-representa, puede continuar haciendo del mundo un espectáculo, o el objeto/utensilio de una dominación planetaria...”

más allá de cualquier reconciliación.<sup>12</sup> Me dirán que estamos muy alejados del problema del arte. En realidad, hemos alcanzado exactamente el centro. La subjetividad tradicional, concebida como libre y única en actuar, el *sujeto-que-se-representa*, puede continuar haciendo del mundo un espectáculo, o el objeto/utensilio de una dominación planetaria. Pero existen, fuera de él, independiente de él, sin él, una infinidad de otros centros activos, dominando su dominio, sin por eso beneficiarse de la consciencia.

invadido; ese centro activo inconsciente permanece invisible, discreto, humilde. No hay lugar para preferir la subjetividad como consciencia, voluntad voluntarista y tensa finalidad, al principio activo, esta especie de sujeto inconsciente, involuntario, sin más finalidad que la reproducción y el mantenimiento en estado de reproducir. Ellos están yuxtapuestos, coexisten. Pero según se tome prestado uno

<sup>12</sup>Alusión a uno de los pilares de la concepción hegeliana, la *Versöhnung* o reconciliación de los opuestos.

u otro de estos puntos de vista, el mundo y nuestra acción sobre él cambian de manera absoluta.

El descubrimiento inmenso, pero nunca apreciado en su inmenso valor, de Schopenhauer, ha sido analizado y explotado por Hartmann, antes de permitir el nacimiento del psicoanálisis. Esos investigadores han admitido la presencia, en el imperio de la subjetividad humana, de otro imperio, otra subjetividad, completamente inasimilable por la primera, un afuera absoluto. Ellos han admitido que la razón, demasiado representacional, no accede a este. Pero acordémonos del choque de la naturaleza sublime sobre quien la contempla, después el choque de la obra de arte sobre la mirada del espectador. Lo que hemos visto nacer es precisamente ese *desdoblamiento de la subjetividad*, que no es solamente humana, al contrario, admite una potencia *exterior* de actuar, de dominar, de hechizar: un afuera del hombre. Mirando el *kouros*, el busto egipcio, el tótem o la máscara africana, amerindia, no solo tuvimos la representación (la comprensión y el conocimiento), sino sobre todo tuvimos la *experiencia* de la aparición aturdidora de *un sujeto no humano*. Y es esto lo que nuestras dos veces “exhalamos”. De ahí dos actitudes: borrar esta exterioridad interiorizándola, o restituir esta exterioridad mostrando hasta qué punto nos supera.

Retomemos el ejemplo del cuadro. No sólo, como dice Paul Klee, hay una autonomía (la anatomía en “lógica del cuadro”, 1984), sino tiene también una actividad propia, que hace que los sentidos del espectador se curven hacia el cuadro, y abandonen a quien mira.<sup>13</sup> La sorpresa mayor del

<sup>13</sup>Lacan en alguna parte tiene una frase en la que describe el cuadro como lo que mira aquel que lo mira.

arte es encontrar un sujeto allí donde se esperaba un objeto.<sup>14</sup> Lo sabemos, un sujeto no puede ser poseído, entonces debe ser deseado en tanto que ese deseo es el sentimiento de lo inapropiable, de la distancia con el goce inmediato, posesivo. El sujeto-cuadro es en este sentido respetado y deseado, se convierte en origen del deseo. Del cuadro nace otra psicología, que no está centrada sobre *el humano que mira* el cuadro. Pero aquí comienza a presentarse una contradicción, que corresponde al título de la conferencia, y que es tal que raya con lo absurdo. Pues, ¿cómo conseguir producir, por medios humanos, nada más que humanos, algo no-humano? No hablo de trascendencia, pues las entidades trascendentes nunca son concretas. No hablo de lo que “supera” al hombre, sino de lo que lo dobla, constituyendo una actividad autónoma que se yergue frente a él, le resiste o aún se le opone. Así como existen, en el exterior del hombre, muy altas energías, muy potentes centros autónomos de actividad cósmica, atómica, magnética, igualmente la meta del artista es suscitar frente a él un tal centro activo e independiente, que “se sostenga solo en pie”, como lo dice Hofmannsthal (2001) de la obra de arte. Se trata entonces de reproducir (trasmitir) o de reproducir a un nuevo costo (crear) una energía que sostiene un cara a cara con el exterior (la “certidumbre sensible”), la frondosidad de Hopkins, o que ascienda de nuestro interior (el inconsciente, el sueño).<sup>15</sup>

<sup>14</sup>Particularmente porque, como lo recuerda Hermann Hesse, cada sujeto humano es ya por sí mismo una multitud de sujetos, un “lobo de las estepas”.

<sup>15</sup>Aquí, el error de traducción sobre la fórmula de Aristóteles: *mimêsis physeôs* ha sido de consecuencias catastróficas. Esta fórmula no quiere decir “imitación de la naturaleza”, sino, según un sentido más antiguo

Terminemos primero con lo que, desde tiempos antiguos, ha podido, bajo el nombre de *kalon, to Kallos* (lo Bello), oscurecer la idea de energía independiente, y mantener falsamente el problema del arte del lado de la representación. Si hay continuidad de la pintura figurativa con el arte llamado abstracto, y si autores como Soutine, Dix, Munch, Grosz, Combas han podido ilustrarse sin jamás cruzar la ruta de ese “bello”, es porque el concepto de belleza es adventicio o factico: una especie de escudo para atenuar la potencia salvaje, irracional, sexual, diría Reich, cósmica de esta energía. Paréntesis cerrado. Reproducir (transmitir) o producir la energía, esto demanda técnicas o estrategias astutas<sup>16</sup> que constituyen toda la historia del arte, vista desde el lado de los creadores y no desde el juicio del gusto de los espectadores. Podríamos decir que la manía reciente y que va amplificándose de parte de los pintores o de los comisarios de las exposiciones, de acompañar las obras expuestas con un arsenal pedagógico de glosas, dispensadas por todos los medios disponibles, gráficos o de audio, juegan el rol del *parergon* que jugaba en otro tiempo la belleza en el arte. Sin embargo, esta observación no vale si las “explicaciones”, siempre sospechosas de

de *physis*, “imitación de la fuerza de producción que es la naturaleza”. *Natura*, en efecto es la traducción latina de *physis*, significa primero “potencia de hacer nacer”, como acción, y no el resultado de esta acción, el espectáculo de la “naturaleza” visto como “praderas y pequeñas aves”.

<sup>16</sup>La palabra estrategia no debe tomarse aquí en el sentido guerrero (*stratêgos*, el jefe de guerra, el general de la armada). Sería más bien el equivalente de lo que los griegos entendían por *mechané*, un montaje astuto. Decir que se trataría de procedimientos sería reductor. Podríamos decir que se trata de “habilidades manuales”, que terminan por funcionar como reflejos y forman, por medio de la repetición, y como lo veía bien Ravaissou (2015), la originalidad de un estilo radicalmente nuevo.

ser un retorno a lo racional y a lo discursivo, retoman el control, poniendo claramente en evidencia la *semiótica* de las maneras de volver el espacio de la pintura habitable, y de darle volumen y vida. Lo que Vinci llamaba, vamos a verlo en un instante, línea flexible, no sólo curva, sino de múltiples pliegues.

He tomado cursivamente algunos ejemplos: la línea flexible o serpentina de Vinci;<sup>17</sup> el concepto/energía del “gallo” del pintor chino, o de lo “manzanesco” de Cézanne (Lawrence 1981); la supresión del plano intermediario en Caspar David Friedrich,<sup>18</sup> sin duda heredero de la *veduta*<sup>19</sup> de los pintores del Renacimiento; la representación de un objeto de deseo (el desnudo); la inversión de la mirada;<sup>20</sup> la representación de la violencia pura (Monzu Desiderio y sus iglesias en llamas, Vernet y sus tempestades, los pintores suizos de la montaña, las puestas de sol de Poussin y Turner, lo “sublime” en general); la miniatura, permitiendo restringir y comprimir una multiplicidad, volviéndola ex-

<sup>17</sup>Formulas sacadas del *Traité de peinture* de Léonard de Vinci (en español, 2004). Bergson, citando a Ravaissón, quien cita a Vinci, escribe, en *La Pensée et le mouvant* (2013: 164): “hay, en el *Traité de peinture* de Léonard de Vinci una página que a M. Ravaissón le gusta citar. Es aquella en la que se dice que el ser viviente se caracteriza por la línea *ondulante* o *serpenteante*, que cada ser tiene su manera propia de serpentear, y que el objeto del arte es el de volver ese serpenteamiento individual. El secreto del arte de dibujar es el de descubrir en cada objeto la manera particular en que se dirige a través de toda su extensión, tal como una ola central que se despliega en olas superficiales, una cierta *línea ondulante* que es como su eje generador”.

<sup>18</sup>Visible en *Los acantilados blancos* de Rügen.

<sup>19</sup>*N. del T.*: *veduta*: vista o visión, es un cuadro de gran formato, extremadamente detallado, usualmente del espacio de una ciudad.

<sup>20</sup>Lo hemos visto, la mirada, en tanto que divina, partía de Dios o del Emperador en los mosaicos bizantinos, para ir hacia el espectador.

plosiva, comprimida en el Haï Ku; la dilatación del espacio (Matisse); el alcance de lo *háptico*, donde ver es tocar (modificación del cerca/lejos y constitución de un espacio del cuerpo). Pero es necesario pensar aún en los micro-combates de las líneas (Kandinsky), de los colores (la mano inacabada del *Retrato de Ambroise Vollard* de Cézanne), las ideas (arte conceptual). Y en la restitución de un onirismo floreciente (arte en bruto o ingenuo) o del “azar objetivo” de los surrealistas (de Chirico, Magritte, Artaud, Tanguy). Tenemos aún la “alta nota amarilla” o el “punto gris que salta sobre sí mismo” (Vermeer, Paul Klee). Y como no pensar en el inciso de existencialidad en las Vanitas (cráneo y jovencita mitad-muerta mitad-viva), o del espacio vacío y negro suspendido debajo de la *Eva Prima Pandora* de Jean Cousin el Padre.

Siempre un punto por el cual se desliza y se desencadena la capacidad del sujeto activo, presente en el cuadro (podemos generalizarlo para todo lo que produce el arte), y que sostiene sin debilitarse la mirada espectadora, hasta el punto de invitarlo a confundirse con él. Enigma del exterior sin interior, del afuera puro o la alteridad del arte. Esta mirada exterior exige sostener su actividad, a la manera de lo que decía Kafka: “en tu combate contra el mundo (trasponemos: ‘en el cuadro’), sostén el mundo (tradujimos: ‘el cuadro, el afuera’)”. De energía interna que mira (observa, contempla) a energía externa que se muestra, llamada a ser observada y que se manifiesta “en presencia”, como un nuevo personaje, hay claridad, *shunt*,<sup>21</sup> captura en un, fusión sobre un punto, devenir. Constatamos, tanto en la ola

<sup>21</sup>*Shunt*: carga resistiva a través de la cual se deriva una corriente eléctrica.

de marea de lo sensible, que excede las capacidades sensitivas e intuitivas del sujeto humano, como en la conducción, la “conducta” del declinar creativo para un artista, que se tambalea y titubea bajo el peso aplastante de las elecciones de visión periférica que, incesantemente, debe hacer, como, en fin, en el sentimiento de admiración plena por su destreza del amateur de pintura, que permanece largo tiempo frente a un cuadro para darse cuenta que no domina ninguno de sus aspectos, y que se deja atropellar por la importancia de eso que no es más que una superficie donde están diseminados pigmentos—volvemos a encontrar la debilidad del hombre que mira, y la pasividad, lo “pático”<sup>22</sup> que lo capta, o más bien el desprenderse de su soberbia—. En el arte se pierde el lugar del Rey, pasa al del sometido.

He aquí entonces un nuevo enigma, en el sentido de paradoja. “En arte, diríamos que la voluntad, siempre tensa y “voluntarista”, del sujeto humano, es contradicha hasta el punto de “pasar el relevo”,<sup>23</sup> de organizar un tour de relevo de la vigilia del sujeto. El sujeto/cuadro se levanta para tomar su guardia. Podríamos llamar fascinación hipnótica a eso que resulta de esto. Manifiestamente, al lado de la voluntad subjetiva y en una intensidad de afrontamiento que sería necesario determinar, se yergue un involunta-

<sup>22</sup>Pático: reacción locomotora de desplazamiento de un animal en respuesta a una incomodidad física o química provocada por un factor externo, a fin de no sufrir más la incomodidad.

<sup>23</sup>*N. del T.*: como en una carrera de relevos.

“...En arte, diríamos que la voluntad, siempre tensa y “voluntarista”, del sujeto humano, es contradicha hasta el punto de “pasar el relevo”, de organizar un tour de relevo de la vigilia del sujeto...”

rio *alter-subjetivo*, sin embargo, no carente de eficiencia, puesto que parece que es él quien en adelante maneja el juego. Entrando al fondo del sujeto humano mismo, en este debate de voluntad y noluntad, hay que decirlo, de volición y de “nolición”. Retomemos el modelo laberintico que Ehrenzweig (1973), en su magnífica contribución a la teoría del arte, ha desarrollado. A decir verdad, podríamos creer que ese modelo, del que la imagen aproximada es la red del metro londinense, sigue la intuición de Cézanne cuando él explica por qué la mano de uno de los retratos de Ambroise Vollard ha debido permanecer “inacabada”. Cada micro-elección, en la lógica del “poco a poco” de los contrastes de color, exige una actividad vigilante y una firme voluntad al artista. Sin embargo, él “no sabe a dónde va”, de cierta manera se deja llevar, y todo el mundo ve, sobre todo él, que decidiéndose entre un color y aquel que va a constituir un choque de micro-energía suficiente para pasar al siguiente, él está lejos de obedecer a una finalidad lineal, más bien permanece indeciso, en una incertidumbre que se parece a eso que en estadística se llama “nube estocástica”,<sup>24</sup> preservando en la elección más de una elección vecina, dejando a cada una la posibilidad de continuar, de no romper la continuidad del flujo de invención.

<sup>24</sup>Variables aleatorias que evolucionan en función de otra variable y tienen su propia función de distribución probabilística.

Es así que, de manera absolutamente concreta, se manifiesta esta noción. Lo que juega, no es un bloque de voluntad indivisa y perfectamente determinada por la perspectiva de una finalidad, sino la suspensión “voliciones/noliciones” que abre el campo de lo posible. En efecto, ella proporciona una solución provisional para lo que sería un fracaso a los ojos de la consciencia vigilante, portando un semi-fracaso y un semi-éxito que refuerzan la impresión de indecisión, de vibración, de movimiento venido de la cosa misma. La modulación cezanniana, que hace decir a Lawrence que lo manzanesco de Cézanne era más importante que la idea de Platón, es de ese orden. Podríamos hablar, retomando los términos científicos que no tienen nada de aproximativo, de conjunto difuso o “anexacto”. Yo quiero este color, y también este otro, que difieren tan poco como se quiera, y aún este otro, y en mi elección, según el principio kierkeggardiano, lo preservado es la *elección de elección*, implicando que una multitud de elecciones muy próximas aparezca como la copresencia de lo seleccionado y lo no-seleccionado, de la voluntad y la noluntad. Hay autoestima (no decimos “ciegamente”) y esta hace muy concretamente estimable la elección y su resultado, lo que parece ir más allá de la tajante exclusión, al fin de la decisión de la abstracción.

Una tal elección voluntaria/involuntaria, podemos llamarla real, porque “nace y crece” conjuntamente con la actividad mental de amplio campo. La amplitud de campo es lo involuntario alojado en lo voluntario y que le da peso, vida. A decir verdad, si se dibuja de esta manera una ruta que lleve a buen puerto, es porque la co-presencia, en la elección de lo que Riemann llamaba “variedad” (muchos valores infinitamente próximos para resolver una misma

función) y que Bergson y Deleuze llaman multiplicidad, bajo sus dos formas, cuantitativa o cualitativa/intensiva, integra repliegues, retornos, encorvamientos, retrocesos, bifurcaciones, violencia bajo la forma de micro-debates, en lo que se podría llamar el *paquete o bloque de elección*. Entidad larga, volumétrica, llena de destellos como la pesada masa de un cumulo-nimbo en la oscuridad (*skotos*<sup>25</sup> en Alcman<sup>26</sup>) del cual se ven los destellos luminosos. Ese no es un “punto” (en el sentido de “hacer el punto” con ayuda del sextante), es un amplio “frente” de tempestad que hace camino en la obra de arte, respondiendo a la tempestad de lo sensible que lo ha conmocionado de manera durable. Y esta tempestad “hace camino” existencialmente, sin saber de dónde viene ni a dónde va y preservando y, sin embargo, restituyendo siempre, si el artista es de naturaleza elevada, las altas energías. En la obra de arte continúa el combate de los opuestos que tienen derecho a oponerse concretamente, y que no son ni coartadas ni caricaturas. Esta continuidad del debate autoriza la positividad del combate (*polemos*) como estremecimiento.

Es entonces en el mismo gesto que el artista quiere y no quiere. Es la bifurcación, la elección si/no que es arrastrada “al pasaje”. Si los opuestos están a la altura, lo que implica no sólo una ciencia sino una astucia de los colores y de las formas o de los encuadres, continuaran oponiéndose por la eternidad, y la obra conservará este vigor energético, esa juventud que busca el artista. Si el obstinado consciente y finalizado traza, “desde el cielo”, un esbozo

<sup>25</sup>N. del T.: en la mitología griega era un dios primordial, el de la oscuridad, la sombra, llenaba todos los rincones y agujeros. También se lo llamaba Érebo.

<sup>26</sup>N. del T.: poeta griego lírico de Esparta.

de camino, lo que en realidad camina concretamente, es el pliegue, la tela, el bloque, el “cuerpo sin órganos” de la doble elección positiva. Lo elegido es el devenir doblemente positivo (positivo/positivo) de los opuestos. Cada uno tiene valencia, lugar y rol en la creación. En los dos colores, ciertos aspectos son del orden de la connivencia o de la analogía, ciertos otros son del orden de la antipatía violenta. Como la cuña que separa y la grapa que retiene en la “puerta en el cielo” de Parmenides,<sup>27</sup> así, los dos colores se sostienen tanto más cuanto que ellos se atraen y se rechazan sin poder desanudarse, aún si se distinguen continuamente. Y su acción ha tomado el relevo de la acción consciente del pintor, es la tela quien, ahora, actúa sola. Un sujeto (cuasi-sujeto, ejeto, super-jeto, pro-jeto) extra-humano asciende, suplantando cualquier sujeto preexistente.

Entonces, la lógica de identidad, que refuerza tan fielmente el dominio del sujeto humano, está en jaque. No se trata de contradicción, sino de contradicción que vuelve equivalentes, en el recorrido del navío, su avance y su marcha inversa. El mismo esfuerzo del viento sobre las velas o el mismo trabajo de los motores está en la obra, en un sentido o en el otro. Ahora, aquí, para retomar

<sup>27</sup>El poema, fragmento I, llamado Prólogo. La cuña (*gomphos*) fuerza para abrir, pero el *peroné* (la fíbula, la grapa) la mantiene cerrada, y el conjunto vibra en un intercambio mutuo de fuerzas contrarias.

*“... El arte posee esta resistencia y esta paciencia de conservar la traza de muy antiguas disposiciones del pensamiento, que la manía de los cortes y de las líneas rectas, glorificando la voluntad consciente con el único fin de tomar el control del mundo y apropiarse de sus riquezas, han hecho retroceder y desaparecer.”*

la metáfora que utiliza Kant en *Ensayo para introducir en filosofía el concepto de dimensión negativa*, es en una *pro-regresión* que se tiene un forcejeo, es decir un avance, una fuerza tirando y otra empujando en contrasentido. Asistimos a un nacimiento ontológico, a una “posición de energía existencial”, encontrando una vía para existir y distinguirse. Querer los dos a la vez, es querer y no querer. Y, de este modo, desencadenar la energía potencial del cuadro, su potencia de doble afirmación. En el caso del arte, la ambigüedad está por todas partes, y es la mejor cosa del mundo. Provoca la aparición de ese balanceo (*rollin', swingin'*) que signa en el jazz una obra de arte, dando ganas de “danzar”.

Sin duda, es lo que desarrollaba Nietzsche, retomando la tradición de las sociedades muy antiguas, de privilegiar *el estado de danza* como signo de alegría. No es la danza quien conduce al trance, sino el

trance como vacilación y vibración del cuerpo *móvil sobre el lugar*, quien conduce a la danza. Y el estado hipnótico que precede o sigue, fortalece la idea de que nosotros tenemos asuntos con una realidad energética. Sólo más tarde (como las máscaras que la acompañan) tomará el estatuto y el nombre de arte. Pero es un proceso absolutamente corriente y concreto de la vida de una comunidad arcaica, que sabe preservar en los opuestos su energía doblemente

positiva. Y consecuentemente, preservar los dos opuestos, en lugar de elevar a uno de ellos a los honores mientras el otro debe ser cubierto de asfalto y espolvoreado con plumas, en la deshonra de la derrota. En la derrota de uno de los opuestos (con la condición de que los opuestos elegidos sean reales, naturaleza/cultura, hombre/mujer, tierra/cielo, y no facticos), se anuncia siempre la derrota del hombre. El arte posee esta resistencia y esta paciencia de conservar la traza de muy antiguas disposiciones del pensamiento, que la manía de los cortes y de las líneas rectas, glorificando la voluntad consciente con el único fin de tomar el control del mundo y apropiarse de sus riquezas, han hecho retroceder y desaparecer.

Para resumir, el fenómeno de noluntad aparece dos veces en lo que nos hemos habituado a llamar la experiencia estética, o la puesta en “obra”. La primera vez con el espectáculo de la naturaleza como belleza, o de la obra de arte. Constatamos que el espectador renuncia a su voluntad, deja hacer a una voluntad distinta de la suya, volviéndose a esta voluntad externa, no-humana en el caso de la naturaleza, semi-humana en el caso de la obra. Es casi seguro que este espectador asuma la actitud del místico, que remite a Dios *perinde ac cadáver*,<sup>28</sup> sin más voluntad que un cadáver. La noluntad es aquí abandono, dimisión, abdicación de la voluntad. La segunda vez se encuentra en el artista y en la obra, y el caso es más complejo. Pues no podemos distinguir entonces, en el artista *in actu*, entre una voluntad testaruda por ir al límite, aún si la obra debe permanecer

---

<sup>28</sup>*Perinde ac cadaver*, significa literalmente “a la manera de un cadáver”, ilustra, desde la época de los monjes del desierto (siglo IV) el ideal ascético de obediencia perfecta, ciega, presentada como la vía que permite a los religiosos cumplir infaliblemente la voluntad de Dios en su vida.

inacabada, y el carácter inconsciente, involuntario, atéllico de esta voluntad. Yo no creo que los dos principios se contenten con yuxtaponerse. No hacen más que uno, una “voluntad involuntaria”. En el camino filosófico que me he propuesto, la paradoja de esta voluntad involuntaria es un acontecimiento esencial, vista la importancia extrema que reviste la cuestión de una voluntad hegemónica, puramente dominadora, del hombre sobre los otros hombres y sobre el mundo. Es esa paradoja la que quisiera profundizar, en otra búsqueda, abordando desde un punto de vista nuevo el problema de la poesía. ¿Qué es que el poeta “quiera” hacer poesía?

## Referencias

### Bergson, Henri

2013 *El pensamiento y lo moviente*. Buenos Aires: Ed. Cactus.

### Ehrenzweig, Anton

1973 *El orden oculto del arte*. Madrid: Ed. Labor.

### Hofmannsthal, Hugo von

2001 *Carta del viajero a su regreso*. Madrid: Editorial DeBolsillo.

### Klee, Paul

2008 *Teoría del arte moderno*. Buenos Aires: Editorial Cactus.

### Lawrence, D.H.

1981 *Sexo y literatura*. Barcelona: Ed. Fontamara.

### Manley Hopkins, Gerard

1984 *El naufrago del Deutschland y otros poemas*. Madrid: Espasa Calpe.

### Ravaisson, Félix

2015 *Del hábito*. Buenos Aires: Editorial Cactus.

### Vinci, Leonardo Da

2004 *Tratado de la pintura*. Madrid: Ed. Akal.

# Estética e inestética. *La estética del afuera\**

JEAN-CLET MARTIN (FRANCIA)

Filósofo francés, doctor en filosofía, fue director del programa del Colegio Internacional de Filosofía de 1998 a 2004. Dirige la colección “Bifurcaciones” de Editions Kime. Trabajó con Gilles Deleuze sobre el concepto de multiplicidades. Próximo a los pintores de su generación y en particular a François Rouan, con quien trabaja el concepto y la práctica de la fragmentación de la imagen y a quien le dedica un libro en 2006. Comentador brillante de la obra de Gilles Deleuze, también ha renovado la lectura de Aristóteles, Hegel, Derrida, Nancy. Su interés por la literatura lo ha llevado a explorar la obra de Jorge Luis Borges tanto como la obra de los escritores del género de la Ciencia Ficción global.

Quiero, en primer lugar, agradecer a la Universidad del Cauca, y particularmente al decano de la Facultad de Artes, Cesar Alfaro Mosquera, quien anima este seminario consagrado al arte. Intervendré a la manera de una lectura para satisfacer las necesidades de la traducción y para simplificar la comunicación que pasa por muchas lenguas. Me contentaré con leer, exponer a ustedes esta conferencia que está de entrada inscrita en la alteridad de una comunicación, dictada en lengua extranjera. Quizá sea afortunado finalmente pasar por la exigencia de una traducción simultánea para un asunto que toca a una exposición, a todo lo que se expone como es el caso de un “performance”, de una “instalación”...

Cuando Ernesto Hernández me invitó a hacer esta ponencia, me propuso intervenir sobre la cuestión del afuera y principalmente sobre lo que trabaja el arte en el límite, en la frontera, en la intersección de sus

---

\* Traducción al español: Ernesto Hernández B., Cali-Popayán, agosto de 2018

exposiciones, sabiendo quizá que todo arte está llamado a afrontar su exposición, y entonces a afrontar o crear un espacio y una forma de temporalidad particular. Me parece que, bajo esta relación, es un filósofo que se llama Kant a quien se deben las reflexiones más pertinentes, es quien ha explorado más acertadamente esta condición que expone el arte a su alteridad.

La filosofía de Kant toma la forma de una exposición desgarrada, la de la representación. Re-presentar no es poseer en sí el objeto al que atañe. Desde la *Crítica de la razón pura* sería vano buscar—para lo que sentimos y significamos—un acceso directo hacia un referente correspondiente. *Algo*, ciertamente, entra en tangencia con esta máquina de montar los signos que aguzan nuestras facultades. Pero uno nunca atrapa verdaderas presas entre las mallas de esa red, no capturando, por así decirlo, más que débiles radiaciones de acuerdo con las *intuiciones* finalizadas, concluidas. Los signos sensibles que captamos no tocan nada que se encuentre por fuera de las facultades por medio de las cuales abordamos y deformamos el objetivo. O, por lo menos, se trata de un toque irremediable, recibido como una pincelada sobre la tela, de la que Magritte dirá más tarde que ahí no veremos ninguna cosa, ningún objeto, a sabiendas de que la representación de una pipa no es una pipa que podríamos preparar y fumar.<sup>1</sup> Entonces, si el mundo es un cuadro para nuestros sentidos que se esfuerzan en trazar el horizonte, la referencia —puesta fuera de ese

---

<sup>1</sup>Sin duda es eso lo que motiva el libro de Derrida sobre Jean-Luc Nancy (2000). Un conjunto de tangentes que constituyen una nueva aproximación a la sensibilidad o aún una especie de *Tratado del alma* contemporánea abierto de otra manera.

sistema señalético— no nos llega de ningún modo distinto al de un laberinto.

Imposible entonces salir de la representación hacia una cosa dada en sí, hacia una presencia muda y sin relación con *el espacio y el tiempo*, los cuales configuran la intuición humana por la *forma* que caracteriza nuestra muy parcial percepción. El mundo de Kant es un *diverso*, una diversidad radical de la cual la síntesis es plural, y lo es en función de las sensaciones y las pretensiones de la razón que entonces ejercen sus categorías. Las conexiones de lo diverso, la disparidad que se nos ofrece, no se reúnen sino de un modo local y de acuerdo con intereses que no se superponen. La ciencia no trabaja aquí de la misma manera que la moral o la justicia o aún otros modos de composición. Tenemos consistencias, pero lo diverso no se esquematiza en dirección de la *cosa en sí*, sea cual sea el borde por el cual intentamos aproximarnos. Esas asociaciones, que fabricamos del lado de la ciencia o aún del lado de los hábitos, se articulan únicamente de manera imaginaria, atrapadas en el cuerpo sensible de un gusto: una estética casi romántica, paisajes inmensos, montañas enormes entre las cuales no se urde ninguna abertura objetiva hacia un referente aún demasiado lejano.

Sabemos, desde Kant, desde su *Crítica*, que limita las pretensiones del entendimiento, que no hay experiencia vivida correspondiente a los objetos de la razón pura. No hay encuentro con Dios, ni totalización del Mundo, ni ninguna captación del Yo (esencialmente perdido) y que, de acuerdo con tales pretensiones, estos encuentros, totalizaciones y captaciones no serían más que ilusiones. Estamos irremediablemente limitados por los paspartú en trampan-tojo: de los “como si” irreales que abren las perspectivas en

“... *Estética quiere decir finalmente un límite infranqueable, lo infranqueable del tocar, de lo que nosotros sentimos en tanto que fenómeno.*”

la muralla de signos fuertemente inmotivados. Intención romántica grandiosa pero incapaz de reunir una cosa o una identidad—de la que Fichte hará el sueño, después de

Kant, a nombre de un *idealismo absoluto*—. Si buscamos reducir la figura de nuestros signos, agenciar perfectamente sus componentes, con la idea de tocar la verdad de un “en sí”, la única perspectiva, diría Kant, será la de un objeto = X, que dibuja una focal comparable

a la línea de fuga en la pintura del Renacimiento. Así, al leer a Kant a través de esta crítica radical de la metafísica occidental, ella, la *estética*, que sueña con una quimérica empresa sobre la médula del mundo, sigue siendo para el hombre el horizonte último que le prohíbe reunirse con lo real a la manera de un absoluto. *Estética quiere decir finalmente un límite infranqueable, lo infranqueable del tocar, de lo que nosotros sentimos en tanto que fenómeno.*

Cualquier experiencia humana toca algo, siente como un contacto que se produce por los sentidos, pero en el marco de signos que provienen más de nosotros, de nuestra sensación, que del mundo. *Estética*, del griego *aisthesis*, es el nombre del que se sirve Kant para marcar la frontera, el bastión de lo sensible, puesta a prueba, tangencial al menor signo. Y frente a este límite, no hay apertura efectiva a menos de sucumbir a las ilusiones irremediables que Kant le atribuye a la metafísica. Somos empujados evidentemente por un interés irreprimible más allá de esta línea roja. Hay por todas partes un deseo inevitable que nos empuja hacia los sueños de la metafísica visionaria.

Visiones que buscan para nuestros signos los referentes absolutos, un boquete, una abertura que nos devuelva tanto el discurso de la ciencia como el de los órdenes morales. Esas salidas tan investigadas, ese “realismo especulativo”, no culminan más que en pasajes pretendidos, huecos, vacíos. Apenas si podemos esperar puertas que se abren a otras puertas, marcos que no perforamos sin encontrarnos cara a cara frente a otro umbral, otro pasaje a la manera del laberinto de Kafka que nos pone a las puertas de la ley.<sup>2</sup>

En esta relación, cualquier objetivo referencial está condenado a terminar en un enclave, una línea de convergencia que pasa por la experiencia de un engaste digno del *Castillo*, del cual Kafka nos muestra progresivamente que está desprovisto de sala central. Las puertas, hermosamente decoradas con ornamentos de follajes metálicos, abren el sentido, la significación sobre una experiencia necesariamente estética, fenomenal, en últimas idiomática. A menos de permanecer en una habitación y de hacer el animal, de buscar salidas patológicas, metamórficas, tentado por la forma del insecto, de la cucaracha cuyo lenguaje no entienden sus semejantes. Y esta vía del animal es de interés para Deleuze y Derrida. El texto de Kafka que nos presenta al hombre ingenuo que busca vanamente un pasaje que conduzca al afuera, ilustra perfectamente la metafísica condenada por Kant, anulando cualquier realismo. Que la puerta sea abierta no cambia en nada el asunto, al contrario, puesto que lo que se verá sólo será visto a través del vano, dando el marco sobre otra puerta aún más lejana.

<sup>2</sup>Aquí es de mucho interés el análisis de Derrida llamado “Préjugés—Devant la loi”, texto consagrado a Lyotard (1985).

Que hay otra ribera, sin duda, pero de esta fueraborda no podemos suponer nada que sea puesto en sí, ninguna matemática, ninguna geometría de lo extenso inteligible bastará para tomar la medida sabiendo que nuestra manera de contar y de trazar las funciones complejas pertenece congénitamente a nuestros

sentidos. Sea cual sea el sextante utilizado, cualquiera que sea el tema considerado, será deudor del espacio humano, de la intuición humana. Entre los dos un vacío, el horror de un vacío imposible de llenar. ¿Cómo romper entonces, frente a este fin, con los “fines” del hombre, con sus finalidades conquistadoras, que vuelven a llevar lo otro a lo mismo según la violencia de su metafísica? ¿Es posible contar con una economía y un intercambio que puedan no sólo tocar la otra rivera sino preservar las riquezas y respetar el sentido? Tal es la pregunta que orienta el conjunto de la obra de Derrida evadida de las esperas colonialistas de la filosofía occidental.<sup>3</sup>

Un corte, en todo caso, se expone en el trayecto de Derrida. Una abertura se exhibe, formando el marco de un escape posible para perforar el sistema de la representación. Un golpe, un resplandor atravesando el campo perceptivo,

<sup>3</sup>*Marges de la philosophie* en particular el capítulo sobre “Les fins de l’homme”. Pero sobre una economía que se juega en el límite de la deconstrucción ver igualmente “De l’économie restreinte à l’économie générale” (1967: 369), esbozo de un sueño en la forma de la razón misma en la que se dibujan otras monstraciones, otros monstruos, en el desgarrón absoluto de la soberanía, de su lenta destrucción.

señalando así el himen, el borde, la delgada puerta secreta que tenemos el sentimiento de captar a lo lejos. Cegadora como una luz delimitada al final de un túnel, indica la salida a cielo abierto llamado desvelamiento o aún “verdad”.

Y en esta abertura se forman en negativo un cuadro, un encuadre, un umbral que son objeto de una atención especial, que Derrida desarrolla por su reflexión sobre los aderezos, las decoraciones que organizan el espacio de la pintura, en el límite de lo que sabe ver el ojo occidental. Como si el origen de la obra de arte encontrara en esta claridad su *montante*, cosa que se podría también pronunciar en alemán para formular la pregunta “was ist das?”<sup>4</sup> ¿qué es lo que abre y se abre,

aunque sea un poco, en el marco que la obra nos propone?

Vemos así como arte y filosofía se encuentran reorientados por un problema relativo al marco mismo, a su modo de exposición, al boquete deslumbrante, tan cegador como la verdad infundida de un abandono. Siempre Derrida sondea un paraje inaccesible, y presiente un naufragio abriendo la apertura imposible de franquear pero de la que el llamado será ineludible. Quizá hasta la muerte, no siendo la muerte otra cosa que el quedarse en ese límite tan difícil de encuadrar, jamás presente en sí-misma, inexperimentable como tal. Entonces se trata de una aproximación que pesa sobre el método, sobre la forma de exposición tomada en pestámo por Derrida. La exposición se

<sup>4</sup>*N. del T.*: ¿qué es esto?

extiende y se recorta por toques prudentes conduciéndola regularmente a diferir. Siempre se experimenta la imposibilidad de franquear el umbral, de entrar en materia, de dejar advenir la verdad deslumbrante. Y esta diferencia,<sup>5</sup> no es solamente un concepto. Se ha vuelto un método, una exploración lenta de lo que *difiere* sin dejar de aproximarse, se retira inexorablemente frente a la investigación y el tocar el límite. La manera en que este límite se desborda en pintura es instructivo del avance filosófico hacia la verdad puesto que sabemos, después de Platón, que se trata de un sol al menos tan cegador como el de el Bosco, del que la obra conduce a una aproximación “inestética”, dejando afuera a la intuición humana.<sup>6</sup>

De Jérôme Bosch (el Bosco), de su *desminador* no podremos no ver el círculo que se desfaza abismándose y se reconstruye poco a poco hacia la salida del túnel como en el Dante de los círculos del infierno. Y desde su filosofía tan singular, Derrida (2005: 28) buscará delimitar un círculo del mismo tipo, círculo en el círculo, marco que abre acceso a lo verdadero que se produce en el momento de reflexionar los procedimientos del arte, de aproximarlos de manera ella misma circular.<sup>7</sup> Hay, en todo caso, instalaciones propiamente estéticas que Derrida interroga a

<sup>5</sup>N. del T.: diferencia/Diferancia: *Différance* es un neologismo homofónico a partir de la palabra francesa *différence* (diferencia) propuesto por Jacques Derrida. Se refiere al hecho de que algo (cosa) no se puede simbolizar porque desborda la representación.

<sup>6</sup>“No hay lugar para una estética del hombre (...). El se realiza a así mismo, en su propia estética, prohíbe la estética humana pura (...) tal es también el juego de la revolución copernicana” (Derrida 1967: 128).

<sup>7</sup>N. del T.: en español, *La verdad en pintura*. Buenos Aires: Paidós. Traducción de María Cecilia González y Dardo Scavino. Las citas correspondientes a este texto las hemos traducido confrontando esta versión.

partir del concepto de *Darstellung* abordado por Hegel y del cual el arte contemporáneo producirá la desfiguración. Si el arte es una *Darstellung*, es decir, una exposición o una “presentación”—como presentamos un objeto en la instalación de una vitrina—podemos preguntarnos con Hegel, en *La estética*, si el arte es la buena lucerna, una lámpara capaz de buscar una verdad decisiva, en sí-misma diferente del develamiento demasiado humano de la ciencia (Derrida 2005: 36).

Un espárrago expuesto por Manet, no tiene nada que ver con la forma de un conocimiento. No descubrimos ahí algo de más en cuanto al objeto y el espárrago no es abordado según ningún saber. Sería más bien un extraño sentimiento que nos expone a la nada, a una landa de arena, manto incoloro que da al espárrago un algo de poco consumible, sin hablar del lugar inclasificable, no reconocible en el que se destaca. El sentimiento experimentado nos pone frente al silencio de esa legumbre con la que no tiene nada que hacer ni pretender: algo distinto que no podría explotarse en el sentido habitual de un aprendizaje. “No queda casi nada: ni la cosa, ni su existencia, ni lo mío, ni el puro objeto ni el puro sujeto, sin interés en nada” (Derrida 2005: 56). Y sin embargo *algo* se encuentra dado bajo este aspecto tan neutro, un placer extraño, placer de lo extraño que no es sentido en ninguna experiencia, deudor más bien de lo inexperimentable, en la presentación de un lugar fuera de todo lugar. Frente a este extraño sentimiento nos ubicamos directamente en una cosa abandonada, sin uso ni interés. Va de un mirar “trabajando a restregar, hurgar, retirar, despejar” un espacio orientado de modo diferente al del conocimiento o la acción moral. El arte nos expone a cosas para las cuales no disponemos de ninguna expecta-

tiva, ningún saber, ningún poder, a “objetos” de los que no hay nada que reclamar ni esperar en esta inexperiencia. Conducidos a un borde, a un límite que empuja a Derrida a hacer salir a Kant de sus goznes, a reconducirlo hasta el marco de su propio discurso.

¿Cómo mantenerse en el borde, desbordar sin zozobrar? Tal es la pregunta que se plantea al marco; pregunta que fuerza a Derrida al desencuadre de Kant, al desmantelamiento de los aderezos, del *parergon*<sup>8</sup> tejido por la armadura de las tres *Críticas* a fin de bordear diferentemente “la incursión trascendental”. Del *parergon*, es muchas veces el asunto en la obra de Kant como un suplemento que se impone a su marco. La palabra significa aderezo, *entremés*, paraje limítrofe por el cual se accede a la fuerza que actúa sobre esta frontera y que se mantiene en reserva. Un extremo, una extremidad como para la proa de un navío en cuerpo de mujer, cuerpo envuelto frecuentemente en un velo o pañoleta: *parergon* del *parergon* que da a reflexionar, forzando la imaginación de Kant hacia la búsqueda de una regla, de una forma para esta experiencia extraña puesta bajo el signo del unicornio o del hipocampo. Y sucede igual para las esquinas del marco.

Su naturaleza de umbral hace del marco un borde que envuelve la obra. La aísla y la protege del muro blanco en el que reposa. Pero desde la obra, él da igualmente sobre el lado mural: “el marco parergonal se destaca sobre dos fondos (...). Respecto de la obra que puede servirle de fondo, se funde en el muro, después poco a poco, en el texto general. Respecto del fondo que es ese texto general, se funde en la obra que se destaca sobre el fondo general” (Derrida 2005:

<sup>8</sup>N. del T.: aditamento a una cosa, que le sirve de ornamento.

71). El marco no es ni la obra ni el muro. Entre los dos, se hunde en un lugar fuera de lugar según el espesor de su margen. Tales objetos son frecuentes en el dominio de la arquitectura y los ejemplos de Kant abundan, pasan de las colonias a las formas humanas, a las entradas vegetalizadas, a los follajes de las tapicerías que cada vez parecen bordear lo bello con toda neutralidad e indiferencia.

Si todo es asunto de marco, un “marco está esencialmente construido y, por consiguiente, es frágil” (Derrida 2005: 84), de suerte que el entendimiento, frente a esta fragilidad, vela, reproduce un bastidor demasiado ilusorio bajo la presión de su hábito calculador. Aquí estamos puestos frente a “una dislocación repetida, un deterioro regulado, incontrolable, que hace que se resquebraje el marco en general, el abismo soslayado en sus ángulos y sus articulaciones, volviendo su límite interno un límite externo, teniendo en cuenta su espesor” (Derrida 2005: 84) con los efectos de visibilidad orientados de modo diferente, una recepción de los sentidos dispuesta de modo diferente. Retornemos entonces hacia esta abertura muy extraña, incalculable. Retornemos con Kant hacia la abertura finalmente muy poco humana que realiza el despliegue de un tulipán. No dejamos de sorprendernos de que se abra la flor. Se muestra totalmente determinada, completamente obstinada de parecer organizada con vistas a un fin. Pero esta perfección, esta belleza, abierta a algo tan sensato, resulta en realidad insensato, abriéndose para nada: “Todo parece finalizado, como para responder a un propósito [...], y sin embargo a esta intención de una meta, le falta la finalidad” (Derrida 2005: 97). Otra manera de decir que esta determinación es, en realidad, indeterminada y que, frente a esta abertura orientada pero sin destino, experi-

mentamos un sentimiento extraño, fascinante como frente a la belleza de un túnel infranqueable. Es esta la experiencia misma del afuera. He aquí que el placer experimentado no satisface nada de nuestras expectativas, demasiado otra, forzosamente llevada por una visión desinteresada, en la que el sentido se hurta. El placer en cuestión será incapaz de interesar nuestra disposición por comprender esta anarquía coronada. Se produce de manera insidiosa, frente a lo extraño, mostrando una ausencia de buqué, de cualquier conjunto donde la flor podría inscribirse, contarse como verdad eterna, trazada por una ley final.

Nada de fin, ni escapatoria. El pasaje que indica la apertura de los tulipanes no da sobre nada que sea perceptible en el orden de nuestros cálculos, de nuestra orientación o de nuestros destinos, ni según nuestras terminaciones nerviosas. La apertura aparece abandonada a sí misma, dispuesta al vacío donde se abre su corona. Los pétalos son como lenguas, flechas, líneas que no apuntan a nada que pueda ser determinable. Y sin embargo, la flor en punta, termina sobre lo abierto y nuestra imaginación no puede no perseguir esta línea, con el sentimiento de una perfección, de una organización impresionante pero sin duda inútil, gratuita. Un lujo de detalles y de flamas correlacionadas hacia un objetivo, tendidas hacia un punto preciso que, sin embargo, falta al final. Y lo que es bello, justamente, es el abandono del en sí, el corte visible de una apertura absoluta pero dando, sin embargo, sobre el vacío. Estaríamos entonces estrictamente en el caso de la naturaleza muerta, muerta al no fijarse más que con vistas a una

“... Lo bello en sí está dado por la imposibilidad de la flor de apuntar hacia una cosa en sí que estaría colocada más allá de su corona...”

borde quien es bello, el borde deshilachado, tendiendo a romper hacia... la nada.

Lo bello en sí está dado por la imposibilidad de la flor de apuntar hacia una cosa en sí que estaría colocada más allá de su corona. Falta en el extremo del tallo, en el final del pistilo floral. Y, sobre esos confines, “la ciencia nada tiene que decir” (Derrida 2005: 102), siendo la belleza precisamente el lugar de un no-saber esencial, un vacío que no se llena de ninguna posibilidad de entrever un resultado. Lo bello lo es sin objeto, ni objetivo, ni objetivación. La totalidad organizada de la cresta de un tulipán, en razón de su perfección, estará finalmente desprovista de sentido, mostrando con una precisión desconcertante una finalidad sin fin. Ciertamente, una dirección determinada pero sin significación. Y seguramente hay sobre un borde de este género una experiencia crucial. Es sentida, quizá como una traza, la finalidad que falta: una experiencia de lo inexperimentable.

Se trataría, por el sesgo de lo bello, de una sensación dada según la estética de una organización por fuera, sin embargo, de cualquier estética, escapando a la confluencia de nuestras facultades sensibles, ya dilatadas hacia lo insensible y la vanidad de una naturaleza que estará muerta, vaciada de cualquier intención. Entonces “la estética trascendental” de Kant se encontrará puesta en vilo por una exposición curiosa, una presentación inestética de la

nada. Instante del que la gravedad extrema no es para nada. Toda belleza se inscribe en esta última vanidad de una finalidad sin fin, como brotando sobre una tumba (Derrida 2005: 99). Y Derrida precisa que es el

cosa en sí, vacante, de la que nada finalmente será captado, nada distinto al trazo de su retiro, la huella de su ausencia. Y, de esta extraña tensión, nada podemos especular, nada podemos saber, nada que sea del orden de una geometría ni de una partición matematizable, salvo por una función fractal que será ella misma sin fin, diferida por la repetición infinita de su fragmento, sin origen ni término.

Hay, en el crecimiento del tulipán, una forma de *libertad* que ninguna interrogación causal podrá determinar puesto que la flor no adhiere a ninguna razón, a ninguna intención, no tiene una meta que la haría *dependiente* de un fin. Independencia y libertad son el correlato del que la cosa en sí falte, se indica en hueco según un corte de la corona que no sabría prescribir en la estética nada más que su forma fractal. Ninguna tesis o hipótesis podrían someterla a una ley de realidad cumplida, las flores no acogen nada en sus brazos, en su tallo ofrecidos, si no es la repetición de su borde, separado de cualquier fin. La libertad es una libertad cortando sus puentes, sin adherir a lo que sería la presión de “la cosa en sí” que nos impondría su contorno. La experiencia extraña que tenemos de la belleza pone en juego una independencia de la que ningún “realismo trascendental” sería capaz, por cuanto nos impondría las leyes dogmáticas de su gráfico, la cosa reducida a un modelo conexo a nuestra facultad de conocer y de sentir. Libre quiere entonces decir: “independiente de cualquier determinación, no dependiente de un concepto que determine la meta del objeto [...] de lo que el objeto debe ser” (Derrida 2005: 105).

En ese sentido, el tulipán no es bello por pertenecer a una clase o a un buqué capaz de dar el género y determinar el uso decorativo, objetivable, sino porque abre el vértigo de

una espiral sin fin. Y es este el sentimiento de la belleza, sentimiento que nos sitúa, por lo demás, frente a nuestra propia libertad, frente a eso que no remite más que a sí, en el instante de su exposición: “el tulipán no es bello en tanto que pertenece a una clase, respondiendo a tal concepto del verdadero tulipán [...]. Esté tulipán, él sólo es bello, él, el tulipán del que hablo, del que digo aquí y ahora que es bello, frente a mí, único, bello en todo caso en su singularidad. La belleza siempre es bella una vez cada vez”

“... La belleza siempre es bella una vez cada vez...”

(Derrida 2005: 106). El instante de su exposición no depende de otro, ni de en otra parte, pero se abre para nada, aquí, en esta indeterminación un artista puede hacerla visible, cuando encuentra esta extraña singularidad estrictamente encuadrada, encuadrada por ella misma, cortada sobre su borde, de un corte rojo y neto. Absoluta en ese sentido. Sobre la frontera de su corona, sólo se muestra a sí-misma, al borde del vacío, separada de su fin, *ab-solue* (ab-soluta), absuelta de cualquier función, de cualquier interés, de cualquier intención, inocente de estar ahí en un silencio sepulcral. Y, ¿hay un equivalente artístico de esta belleza libre, que no adhiere a ninguna intención, como sería por ejemplo el caso del *espárrago* de Manet? Pero Kant se rehúsa a cosificar lo bello en una singularidad determinable por la intuición y el tulipán no es interesante más que por el encuadre *reflectante* de sus filamentos, de su corona deshilachada. ¿En qué registro, sino en el de los marcos, Kant podría extraer las formas de las que la disposición no tienda hacia nada y se separe del todo? ¿Los marcos abren a algo que se expone de lejos, desde un boquete exterior

o, al contrario, nos reconducen al grafiti de su límite, separado de todo?

El ejemplo, al menos extraño, al cual recurre Kant, hacía falta Derrida para señalar lo insólito del mismo. Se trata, en vez de tulipanes, de follajes de enmarcado, que pasan normalmente inadvertidos a los ojos de los lectores más intransigentes, reteniendo solamente los penetrantes conceptos de la *Crítica del juicio*. Y desde esos marcos igualmente insólitos, desde esos aderezos que trazan sus bordes ribeteados, no dejamos de insistir sobre los motivos, a veces delirantes, que se desarrollan ahí en pura anarquía. Y eso tanto más cuanto que ellos testimonian un exceso de dorados, un lujo de exuberancias comparadas con la talla real de la obra. ¿Qué es esta belleza bizarra? ¿No manifiesta todo el espesor de un blanco, de un intersticio que corta la abertura del cuadro a cualquier relación con el medio? De esos marcos, hay que hacer notar la extensión especial, el límite siempre desplazado, diferido sin retorno por las volutas bizantinas cuya amplitud es casi sublime. Se trata de un aumento del límite que los encuadramientos barrocos muestran en un esplendor vegetal inagotable, trenzado de hojas de acanto o de rizomas polimorfos de los que Deleuze descubrirá de otra manera la lógica. La lectura que Derrida le reserva a lo sublime es laberíntica. Practica la *diferance*, el “diferimiento” según una réplica, una bifurcación que constituye casi un desencuadramiento de la estética, de la sensación humana convertida en sensación colosal, sensación descentrada, exorbitante cara-a-cara del cuerpo natural, tocado por la gracia de un desbordamiento que escapa a los fines del hombre, a la manera como se dispone en el mundo.

Los *dispositivos* del marco conocen entonces extrañas historias en su montaje como se ve con los trípticos, hechos de postigos que se cierran, se recubren, se integran uno en el otro siguiendo empalmes que no podemos formular de manera estrictamente estética. La asociación de nuestras facultades que se encuentra prescrita en nuestros sentidos en su colaboración natural se encuentra laminada por esta exposición desencuadrada. En lugar de encadenarse siguiendo las reglas de la sucesión o de la contigüidad que organizan el arreglo de los elementos del espacio, el arte produce marcos sorprendentes que exceden finalmente lo que estamos en poder de comprender, de cercar en la unidad de una aprehensión y de una apercepción. Como si el juego de los marcos nos diera la libertad de apercebir las formas mostrando un engaste de bordes descosidos, una presentación de figuras difíciles de mantener en una intuición regulada por un concepto. Razón por la cual, sin duda, lo bello permanecía a los ojos de Kant como una forma de placer sin verdadero principio de encadenamiento o de explicación (sin concepto, dice). Y, en el caso de lo sublime, las presentaciones del arte se muestran más excesivas aún. El desbordamiento de la aprehensión unitaria que buscaría la exposición de lo bello cede frente a una exposición desregulada provocando precisamente ese sentimiento particular que Kant, a diferencia de lo bello, llamará lo “sublime”. Así va, en primer lugar, del “coloso” tal como Derrida referencia los desbordamientos al margen de la *Crítica del juicio*.

El coloso le interesa a Derrida en el sentido en que la escultura, como la pintura, crea variantes inquietantes. Curiosa presencia en el cuadro de objetos que los desbordan y que se llaman colosos. Diríamos que su exposición,

como en Goya, conduce a la implosión del marco, formas excesivas reinscritas penosamente en las bellas formas medidas de la estética, introducen una desmesura en la métrica de las Bellas artes, haciendo romper las redes de la intuición. Se hace visible un combate, una tensión entre la fuerza del afuera y la percepción; tensión en la cual nacen las sensaciones extremas como para pervertir la geometría decidiendo los contornos. Los encadenamientos serán desviados por una transgresión que manifiesta lo colosal. El coloso hace romper todas las redes métricas. Por su desmesura, vuelve tangible la desproporción provocando, en la sensación, la impresión de lo sublime: “lo sublime, [...] no hace más que desbordar. Excede la talla y la buena medida, no está proporcionado al hombre ni a sus determinaciones” (Derrida 2005: 139). He aquí que somos llevados al límite, sobre el umbral de la estética, velando por la belleza armoniosa de las formas. La estética, en tanto que confección humana del espacio y del tiempo, se deja desflorar como sí, por lo sublime, el arte hiciera la experiencia de lo inexperimentable, envolviendo la sensación sobre un exceso. Hay ahí como un resbalón, un franqueamiento para reventar el tímpano que nos mantenía en las determinaciones y los fines regulando al hombre sobre las formas *a priori* de la intuición. Del lado de lo sublime, somos reconducidos a la frontera de la estética trascendental midiendo nuestra manera de apercebir, de recibir lo diverso de las sensaciones en las formas espacio-temporales definidas.

*“...Lo ‘sublime’ presenta, en la experiencia humana, un caso de inadecuación, una abertura inhumana, un modo de presentación que excede el uso de nuestras facultades...”*

Lo colosal es precisamente esta impresión particular que produce el sentimiento de que nuestras facultades no convienen frente a lo incongruente y lo inaceptable. Algo en el coloso desfallece en la captura que acondiciona la recepción como si, frente a esta extremidad, uno se encontraría fuera de obra, con la imposibilidad de definir, de encontrar el término, el fin, la finalización de lo que se expone. Diríamos entonces un suplemento, una excrecencia no controlada. Es eminentemente el caso del Cristo de Mathias Grünewald en el retablo de Issenheim cuando la punta de la cruz desborda la geometría del marco y exige que el artista practique una salida, un añadido suplementario sobre el borde superior. Estamos ahí en presencia de una verdadera salida que desencuadra el sistema con una dimensión sublime, en el momento en que Cristo expira, expirando en un espacio exterior a cualquier experiencia, espacio por así decirlo “demasiado grande para toda presentación” (Kant, en Derrida 2005: 143). Se expira en una sensación que se muestra demasiado grande. Por esta razón, será esencialmente inestética, por no decir monstruosa, por lo menos colosal, casi impresentable. La aprehensión, la prehensión sublime conduce toda percepción a su límite de exposición. “Lo “sublime” presenta, en la experiencia humana, un caso de inadecuación, una abertura inhumana, un modo de presentación que excede el uso de nuestras facultades tal como se encuentran organizadas por las categorías del entendimiento, al punto de que el arte no puede sentir, en el sentido habitual, el en-

tendimiento y la comprensión. Diríamos que la intuición humana se encuentra “expirante”, alterada por la presencia de un objeto sin forma, bordeando lo informe. Esto podría atañer casi a una especie de “cosa en sí”, pero solamente “casi” en cuanto es demasiado grande para cualquiera y que su límite nos desborda en una explosión perturbadora. Esta presenta “inadecuadamente lo infinito en lo finito” (Derrida 2005: 151). La inadecuación de la intuición y de la cosa es inevitable. Convoca un trabajo de exposición que constituye la violencia del arte destruyendo el dispositivo de la estética humana, abriéndose así a la apertura de un *espíritu* perdido en las errancias espectrales y sin redes.

## Referencias

### Derrida, Jacques

- 1967 *L'écriture et la différence*. Paris: Éditions du Seuil.
- 1972 *Marges de la philosophie*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- 1985 “Préjugés—Devant la loi”. En: *La faculté de juger*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- 2000 *Le toucher*. París: Galilée.
- 2005 *La vérité en peinture*. Paris: Flammarion.

# Cine contra filosofía. *La imagen móvil y “lo otro” del pensamiento*

### JUAN DIEGO PARRA VALENCIA

*PhD en filosofía, especialista en literatura, músico. Docente investigador de la Facultad de Artes y Humanidades del Instituto Tecnológico Metropolitano de Medellín. Autor de los libros David Lynch (2016), Cantinflas (2015), Franz Kafka y el arte de desaparecer (2007). Coautor de los libros: Mitópolis (2016), ¿Hace tiempos Tomás Carrasquilla? (2008) y ha participado en los compilados El efecto Deleuze (2015), Gilles Deleuze (2018) y La metafísica de internet (2017). Ganador del Premio Nacional de Periodismo Simón Bolívar (2014), con sus investigaciones sobre la música popular colombiana, dando como resultado los libros: Deconstruyendo el chucu-chucu. (2017), Arqueología del chucu-chucu. (2014). Ha escrito diversos artículos para revistas especializadas en las áreas de filosofía, estética, semiótica, cine, teoría de la imagen y música.*

## Cine y filosofía. Disyuntivas

Las relaciones entre cine y filosofía no siempre han sido cordiales. Desde la propia constitución como arte industrial de impacto masivo, el cine ha sido visto con sospecha, como una amenaza al ejercicio autónomo del pensamiento. Se le ha vinculado con las estrategias alienantes del poder que históricamente, durante el siglo **xx**, han implicado tanto la difusión ideológica, de consecuencias catastróficas (por ejemplo, el nazismo), como la manipulación emocional y psíquica del sistema económico del consumo. Desde sus orígenes, además, la tradición tecnófoba ha emparentado al cine con la estela deshumanizante de la tecnicidad, la cual alude a la atrofia de las capacidades humanas, a la irreversible artificialización del mundo y la separación del ser. Según la visión filosófica que le fue contemporánea, a comienzos del siglo **xx**, el cine no representaba más que un simulacro diferido de las formas perceptivas, que imitaba defectuosamente el comportamiento cerebral para producir un “efecto

de realidad” que, por supuesto, no era más que una ilusión proveniente de artilugios tecnológicos. Esta idea impregnó el juicio de valor generalizado a lo largo del siglo **XX** y el cine se convirtió más en un fenómeno de carácter sociológico que filosófico, a pesar de algunas voces lúcidas, no suficientemente valoradas en su momento, como las de Walter Benjamin o Paul Valery, que insertaron la creación cinematográfica en el devenir artístico. La filosofía, por su parte, tardaría medio siglo en retomar el problema del cine como algo concerniente a su labor conceptual.

Gilles Deleuze (1996) uno de sus reivindicadores en el proceder filosófico, reconoce una razón de peso para el desinterés de la filosofía por el cine:

*En el mismo momento de aparición del cine, la filosofía se esfuerza por pensar el movimiento. Pero puede que esta misma sea la causa de que la filosofía no reconozca la importancia del cine: está demasiado ocupada en realizar por cuenta propia una labor análoga a la del cine, quiere introducir el movimiento en el pensamiento, como el cine lo introduce en la imagen (p. 95).*

Según esta idea, la rivalidad entre ambas disciplinas sería congénita y no está referida tanto a la crítica según algún tipo de jerarquización disciplinar, como a una seria confrontación de carácter funcional y procedimental. Es decir, en su momento, la filosofía prefirió invisibilizar la potencia del cine en el marco conceptual, descartándolo como posible referente teórico y estético, debido a que sus hallazgos, en el orden demostrativo, gracias a su poder de difusión masiva, podrían minimizar los esfuerzos de con-

ceptualización filosófica. Esta decisión de opacar el cine no fue para nada involuntaria, como se hace evidente en las confrontaciones iniciales de los filósofos contemporáneos al advenimiento del denominado séptimo arte.

Tal como lo plantea Deleuze, entonces, el problema radica en la coincidencia de las búsquedas entre filosofía y cine, por implicar de manera genuina el movimiento en el pensamiento. Es evidente que esta búsqueda filosófica requería enfrentar a una extendida tradición que estuvo siempre atada a la noción estática de los conceptos, según la herencia platónica. De ahí que el cine sea valorado como obstáculo crítico para el momento crucial en el que se trataba de cambiar el paradigma de la trascendencia conceptual. En razón de ello, los esfuerzos filosóficos de comienzos del siglo **XX**, relativos a la psicología de la percepción y la fenomenología, apuntaron a reconstituir filosóficamente el funcionamiento de la mente, de acuerdo con las capacidades cognitivas y perceptivas. Así, las filosofías de Husserl y Bergson van a tratar de pensar el problema de la movilidad constitutiva del pensamiento, según una postura crítica frente a los mecanismos de percepción y retención consciente que dotan de sentido la experiencia de lo real. Este esfuerzo filosófico lo harán o bien deslegitimando al cine o bien ignorándolo. Bergson, por ejemplo, descalifica la forma de representación del movimiento que ofrece el cine, el cual, según su visión, prolonga la eterna fantasía perceptiva de encontrar lo móvil a partir de cortes inmóviles y, por su parte, Husserl plantea una distribución dinámica entre estados de retención, ligada con la experiencia somática y el recuerdo, que no tiene en cuenta la nueva producción móvil del cine. En épocas recientes, debido a su esfuerzo análogo al proceder cinematográfico, tanto

Bergson (a través de Gilles Deleuze) como Husserl (a través de Bernard Stiegler) han sido retomados para entender, precisamente el funcionamiento del cine desde contextos mentales, cognitivos y conceptuales.

El interés ya no se aplicará a los criterios de representación, de formalidad mimética, sino a la propia producción de sentido en el mundo, la cual estará íntimamente ligada al funcionamiento de las imágenes percibidas dentro del flujo móvil propiciado por el cine. Por lo tanto, como veremos, más allá del carácter recreativo que se le pretende dar al cine, su funcionamiento se imbrica en las formas de retención consciente de acuerdo a estados cerebrales, con lo cual las características de su impacto social no se agotan en las instancias perceptivas de consumo, sino que se expanden hacia territorios de cognición que siempre han concernido a la filosofía y la ciencia. “Esta revaloración del cine, en un contexto abiertamente filosófico, ha supuesto un especial interés en aspectos relativos a la cognición, la percepción y la imaginación, que rebaten el carácter objetivante de la imagen y dirigen los relatos a zonas de indiscernibilidad entre lo verdadero y lo falso, entre lo ficticio y lo real. En la actualidad una gran cantidad de películas resuenan con estas preocupaciones, actualizando el problema de la percepción dentro de estados cerebrales. Películas como *Lost highway* (1997), *Pi* (1998), *Be-*

*ing John Malkovich* (1999), *Audition* (1999), *Memento* (2000), *Eternal sunshine of a spotless mind* (2004), *Inland Empire*

*“... Esta revaloración del cine, en un contexto abiertamente filosófico, ha supuesto un especial interés en aspectos relativos a la cognición, la percepción y la imaginación, que rebaten el carácter objetivante de la imagen y dirigen los relatos a zonas de indiscernibilidad entre lo verdadero y lo falso, entre lo ficticio y lo real...”*

(2006), *Sleepstream* (2007), *Presentimientos* (2013), se preocupan por recomponer estados de captación cerebral en función de procesos perceptivos caóticos.

Estos tratamientos narrativos rescatan las condiciones mismas de la rivalidad originaria entre el cine y la filosofía, por cuanto revelan las características en la producción del pensamiento y sus variantes dentro de contextos disímiles de lo real. No se trata sólo de alteraciones mentales, sino de la exacerbación de la percepción de lo real, que convierte las experiencias en algo más que una “ilusión”, de acuerdo a confrontaciones permanentes con los límites de lo concebible a nivel perceptivo. En estos estados, el sujeto pasivo debe delegar su actividad al torbellino neuronal que fabrica sin control todo tipo de imágenes móviles, más allá incluso de la experiencia propiamente onírica. Es verdad que la experiencia cinematográfica se ha emparentado con el sueño; sin embargo, el efecto concreto de la actividad mental en el cine obliga a la integración con el flujo de imágenes desplegadas, con lo cual dichas imágenes asumen la facultad misma de la percepción, atada a la posibilidad de la imaginación. Esta es la razón por la cual el cine ha servido como material de uso permanente para el psicoanálisis, por cuanto puede

recrear aspectos psíquicos de manera figurativa, con una función demostrativa. El cine, sin embargo, no se agota en esta aparente representación de estructuras psíquicas, en las que cae tanto el sueño como la locura y el delirio. Estos estados de consciencia se resisten a la definición del cuadro clínico, precisamente por la condición móvil de la imagen, remitiendo de nuevo al campo problemático de la motricidad en el pensamiento, no sólo para efectos de la trama representada, sino para la propia percepción del observador.

Luego de su aparición, pronto se hizo evidente que el problema del cine no sólo concierne a la comunicación o el entretenimiento de masas, sino que es una variante del pensamiento que puede resonar con modos reflexivos históricamente dominados por la filosofía. El cine no busca establecer relaciones miméticas con la aparente realidad referida, su expresión no está atada a regímenes de articulación entre los valores de analogía, semejanza o identidad. Las relaciones de cercanía (o contigüidad) entre las emociones humanas o los hechos históricos en el cine se encuentran atados a imágenes que él mismo produce y que generan bloques de sensación, a partir de planos, encuadres y montaje. Esta nueva condición móvil de la imagen, exigió en determinado momento de alternatividad filosófica que afrontara las nuevas instancias del pensamiento. Para este nuevo pacto con el hecho fílmico, el trabajo de Gilles Deleuze es modélico. Deleuze comprendió que pensar el cine no consistía en teorizar sobre él, sino exactamente pensar con él, que

*una teoría del cine no es una teoría “sobre” el cine, sino sobre los conceptos que el cine suscita y que a*

*su vez guardan relación con otros conceptos que corresponden a otras prácticas; la práctica de los conceptos en general no presenta ningún privilegio sobre las demás, como tampoco hay privilegio de un objeto sobre otros (1987: 370).*

Al final de sus estudios sobre cine, Deleuze de manera curiosa decide, con Felix Guattari, escribir un libro cuyo título parece adquirir características testamentarias: *¿Qué es la filosofía?* Es curioso que, luego de una extensa obra, cuyo patrón era la experimentación estilística y la heterodoxia conceptual, decidiera apelar a un título de implicaciones escolares, de evidente carácter pedagógico. De alguna manera, en sentido confesional, Deleuze expresa su necesidad de repensar la labor filosófica en términos más convencionales, luego de la experimentación estilística inmediatamente anterior y que parece haberlo conducido al encuentro filosófico con las imágenes móviles, a partir de sendos libros en los que pensaba no sólo *sobre* sino *con* el cine: estos libros tuvieron por nombre *La imagen-movimiento* y *La imagen-tiempo*.

### Lo “otro” del cine 1: el anti-cine

El trabajo de Deleuze, tanto su experimento estilístico con el libro-film que es *Mil mesetas*, como su filosofía del cine, hacen parte de una preocupación general de época, a la que pertenecen críticos como Bazin y Metz, o directores-críticos como Pasolini, Godard o Truffaut. Algunos años antes, Guy Debord, sumo sacerdote del movimiento vanguardista llamado situacionismo, quiso pensar el cine

desde el propio cine, para invertir o tergiversar su aparente positividad social. El situacionismo, nació con la declaración de guerra a la noción de “espectáculo”, al cual define como “la inversión concreta de la vida, el movimiento autónomo de lo no vivo” (Debord 2007: 38), en clara alusión al proceder cinematográfico. El espectáculo, según el situacionismo, configura el grado más perfecto de separación entre el pensamiento y la vida, derivando en la mísera condición del “espectador”, un ser atrofiado para la experiencia real. Según la idea de Guy Debord, el espectáculo es un sistema alienante que evidencia el impoder constitutivo del pensamiento contemporáneo. El cine, para entonces, representaba la forma más decantada de dicha espectacularización de la realidad, por tanto, el sistema de mayor separación frente a la urgencia vital. Esta crítica, resonante con las posturas críticas de Adorno y Horckheimer, acerca de la industria cultural, se mantiene vigente gracias al desarrollo exponencial de los medios masivos de comunicación y la constitución del ciberespacio, como territorio de interacción sincrónica entre estados mentales.

Pese a esta postura adversa al cine, Debord recurrió al cine mismo para combatir al espectáculo, en profunda consonancia con la antigua labor platónica de crítica a la escritura a través de la propia escritura. Esto, como iremos revelándolo, nos avisa que el problema del cine, en su caso, no radica tanto en su constitución como reflejo del mundo, sino en la potencia de reflexividad del propio pensamiento que se refleja a sí mismo. Es decir, en el cine subyace la potencia misma del pensar, dada su constitución reflexiva, no de la realidad sino del propio pensamiento. Al ver una película, el flujo de las imágenes implica al propio observador que debe, a su vez, asumir la consciencia de

sí como “otro” que sabe que ve. En este sentido, saber que se ve es también ver que se sabe, o, en términos cartesianos, saber que se piensa es también pensar el saber. Y es justo esta consciencia de sí al interior del pensamiento de sí, lo que pretende Debord para lograr, desde el cine, la desalienación del espectador. El observador que sabe que ve, es capaz de pensar que piensa, y asume, por tanto, una postura concreta frente a su percepción, lo cual le permite separarse del espectáculo en el mismo proceso que lo incluye. Esta característica del cine consciente, le permitirá a Debord, promulgar su teoría del anti-cine o, lo que sería equivalente, la posibilidad de un “otro” del cine, capaz de negarlo, negándose a sí mismo. Veámoslo con calma.

Debord entendía al cine como “la mejor infraestructura material de representación” (Internacional Situacionista 1999: 13) que traía consigo la inviable unificación del espectáculo con la vida. Esto evidenciaba la inactividad del espectador frente al flujo de imágenes consumidas, consciente e inconscientemente. El cine, según su crítica, funciona como un mecanismo de automatización que delega funcionalmente la consciencia a la pasividad receptiva, permitiendo que se efectúe de manera eficaz la separación, por parte de los espectadores, de sus vidas concretas. Su alcance es exponencial con respecto a otras formas de representación (es decir, otras formas de espectáculo) gracias a la positividad de la imagen móvil, capaz de suplir la función activa de la consciencia. Esta delegación funcional de la consciencia es perfectamente operativa, y Debord (2007: 154) la relaciona con lo que denomina como la “primitiva función religiosa del arte”, que consiste en la integración psíquica colectiva a fuerzas ideológicas, desde la estrategia escénica del modelo teatral. Debord entiende

“... En suma, el cine es un medio espectacularizante que puede invertir el carácter reactivo del espectáculo, para dotar de acción al pensamiento.”

al cine como la condensación de los poderes pulsionales que históricamente habían administrado las religiones. Por ello, dice, el cine puede aportar “poderes inéditos a la

fuerza reaccionaria y desgastada del espectáculo sin participación” (Internacional Situcionista 1999: 13). Esto hace, por tanto, que pueda usarse como arma poderosa para tergiversar el valor de realidad que contienen las propias imágenes. En suma, el cine es un medio

espectacularizante que puede invertir el carácter reactivo del espectáculo, para dotar de acción al pensamiento.

Esta idea de Debord, comporta la paradójica condición del cine como herramienta de potencial desvirtuación de sí mismo: el cine refleja el movimiento del pensamiento pensándose. Lo cual nos inserta de lleno en la problemática constitutiva de un “yo” pensante capaz de negarse a sí mismo en tanto “yo” que piensa. Un “yo” capaz de reconocer desde su positividad su propia negatividad. Esta condición del cine da cuenta de la modulación interior-exterior que convive con la propia producción de sentido en las películas y que se ve claramente reflejada en la crisis diegética que nos revela una instancia siempre ignota del relato.

La idea debordiana del anti-cine se inserta en esta búsqueda del pensamiento alienado que encarnan las imágenes móviles. El cine de Debord no es, por tanto, una representación o constatación del estado lamentable del mundo que le competía, sino justo la transgresión a dicha constatación. Su estilo revela el compromiso que adquirió con la vida y la realidad, según la disposición paradójica de

enfrentarlas distanciándose de ellas. Debord, en su obra, transita el mundo con desapego, sólo para reactivar las sensaciones perdidas en sus interlocutores. La indolencia expresiva de sus textos, resonante en sus films, funciona como fermento para la constitución reactiva del individuo impelido a recuperar su tiempo y su experiencia. La frialdad que expone dentro del espectáculo (del cual no puede escapar mientras publique y se exprese) es un catalizador hacia la urgencia de energía vital. Es esto lo que condensa el cine, más que cualquier otra manifestación artística, a su entender: esa paradójica confluencia entre alienación y liberación, al interior del pensamiento. Esto es lo que hace que el cine comporte su propia negación, la potencia negativa de sí mismo.

### Lo “otro” del cine 2: el cine dentro del cine

Y es desde esta instancia que podemos reconocer la insistencia del cine por recrear su condición replicante, no sólo de la realidad sino de sí mismo como realidad. La indeterminación de los límites entre producción y reproducción, que invierten el carácter de lo real frente a la ficción, confirman de manera constante la existencia de mecanismos invisibles que controlan los hilos argumentales. Al respecto, Deleuze (1987: 108) dice que el cine como tal se desarrolla en:

*Relación directa con un complot permanente, una conspiración internacional que lo condiciona desde dentro, como el enemigo más íntimo, más indispensable. Esta conspiración es la del dinero; lo que defi-*

*ne el arte industrial no es la reproducción mecánica, sino la relación, ahora interna, con el dinero.*

El cine dentro del cine revela, atravesando las películas mismas, la idea de “algo detrás”, algo que ocurre a espaldas de los personajes, del director o del espectador mismo, la idea de que alguien mueve los hilos de la trama. El cine detrás del cine revela el espejo del cine mismo tratando de reflejar algo que él mismo está produciendo. Tal situación es claramente presentada en películas como *Sunset Boulevard* (1950) de Billy Wilder, *The bad and the beautiful* (1952) de Vicente Minnelli, *8 y ½* (1963) de Federico Fellini, *La nuit americana* (1973) de Francois Truffaut, *Der Stand der Dinge* (1982) de Wim Wenders, *Barton Fink* (1991) de Joel Coen, *The Player* (1992) de Robert Altman o *Mulholland Drive* (2001) de David Lynch.

La última película referida, *Mulholland Drive*, es especialmente elocuente al respecto. En ella se revela el carácter demoníaco de ese “otro” conspirador, incubado en el inconsciente filmico, ese “otro” de características monstruosas, que absorbe de manera vampírica la producción cinematográfica. La película de Lynch presenta varios niveles de realidad imbricados, según instancias oníricas que confunden la participación de los personajes dentro de un rodaje cinematográfico. Dicho rodaje está guiado por una suerte de mantra, proferido por ese “otro” fantasmagórico que asume la figura del poder inconsciente, el cual pronuncia con una solemnidad aterradoramente la frase “this is the girl”, sentenciando la elección de una actriz específica para protagonizar una película. Esta

“... El cine detrás del cine revela el espejo del cine mismo tratando de reflejar algo que él mismo está produciendo...”

frase mántrica, que será repetida con reiteración por varios personajes, apunta a distintos niveles del relato, tanto en sentido intradiegético, pervirtiendo las relaciones entre los mismos personajes, como extradiegético, alterando la objetividad perceptiva del espectador. A través de la frase, se configura el movimiento mismo de las imágenes, en función del poder incubado en la producción de la película. Este poder no es otro que el dinero que fluye de un lado al otro, de mano en mano, con las imágenes, en estados oníricos y conscientes, creando estados de delirio anímico que devienen pesadillas cargadas de violencia cerebral y que derivan en el asesinato y el suicidio. *Mulholland Drive*, así, presenta la condición de ese “otro” perverso que habita

el fondo de las imágenes cinematográficas, revistiéndose de sueños para encubrir la pesadilla.

Como vemos, más allá de su carácter representativo y recreativo, el efecto-cine consiste en insertar el movimiento de la imagen en el movimiento mismo de la percepción,

relevando la consciencia atenta del espectador sobre su propia actividad, dentro de una situación dada o por darse. Justo es en este punto que el cine representa riesgos para la actividad mental idealizada por la filosofía, pues efectivamente revela el pensamiento dentro del pensamiento mismo y lo expone al flujo visual perceptible. Dicha exposición se da en términos de disimetría, forzando al pensamiento, no aquietándolo, logrando, “como dice Artaud, “unir el cine con la realidad íntima del cerebro”, pero esta realidad íntima no es el Todo, es por el contrario una fisura, una hendidura” (Deleuze 1984: 224). No es casual que men-

cionemos a Artaud, dada su condición excepcional frente a lo que podríamos denominar una percepción esquiza del cine. Es sabido que el entusiasmo de Artaud por el cine no duró demasiado, pero su posición clara, revelada en sus lúcidos comentarios, presentaba al cine como una fuerza pensante que nos enfrentaba a la realidad negativa del pensamiento. Artaud no se cansó de reclamar que “aún no sabemos pensar”.<sup>1</sup> El cine, para Artaud, revela un pensamiento siempre por venir, como una inminencia diferida, un estado cognitivo que se avizora, pero al que no alcanzamos a llegar debido a la dictadura de las imágenes dogmáticas del mundo. El pensamiento, que se revela como una capacidad, está sumido en la condición del “impoder” que lo conmina siempre a no pensarse y es por eso que el cine debería dirigirse a la reflexividad del pensamiento por el pensamiento. Para Artaud, el cine revela el pensamiento del pensamiento. Deleuze reconoce este mismo propósito al decir que “la esencia del cine, que no es la generalidad de los films, tiene por objetivo más elevado el pensamiento, nada más que el pensamiento y su funcionamiento” (1984: 225). Es por ello que un autor de cine debe ser concebido como un pensador capaz de llevarnos a una comprensión no filosófica de la filosofía. De lo que trata el cine no es de historias dentro de una película, sino del reconocimiento de circuitos mentales activos que combaten contra el *impoder* del pensamiento que nos habita.

Dicho impoder es una fuerza desgastada y reactiva, incapaz de creación. Por lo tanto, es una negación del porvenir y de la vida misma. El cine, desde su propia negatividad, es capaz de anular el carácter creador del pensamiento vivo. Y

<sup>1</sup>La mayoría de ellos recogidos en Artaud (1973).

es este el punto en el que coinciden Artaud, Debord, Adorno y Horckheimer, cada uno desde un tipo de crítica especial. El cine impone su impoder más que su potencia, revela su negatividad como un “otro” que participa del complot universal en contra de la vida misma. Por eso en él residen las herramientas de domesticación, alienación y esquematización del pensamiento. Como veremos a continuación, el núcleo de este problema debe rastrearse en el elemento constitutivo del quehacer cinematográfico, a saber, *el tiempo*. El tiempo no como medida del movimiento, sino como estado de relaciones potenciales que anulan cualquier instancia de la verdad del ser. Deleuze afirma que:

*si consideramos la historia del pensamiento, constatamos que el tiempo siempre fue la puesta en crisis de la noción de verdad. No es que la verdad varíe según las épocas. Lo que pone en crisis a la verdad no es el simple contenido empírico, sino la forma o mejor dicho la fuerza pura del tiempo (1984: 176).*

Y este, el tiempo, es la materia prima del cine. Por ello, al interior mismo de la praxis cinematográfica está la revaloración constante de los estatutos de verdad. Es necesario, por tanto, reconocer el tipo de desmontaje proferido por el cine a la noción tradicional del tiempo, el cual siempre fue vicario del movimiento. Si bien, el cine dota de movimiento a la imagen y por ello mismo, de acuerdo con sus características funcionales, logra insertar dicho movimiento al pensamiento, su dimensión verdaderamente filosófica está en la posibilidad de elevar el pensamiento al espacio virtual del tiempo. Es decir, el sentido filosófico del cine se

reconoce en su capacidad de presentar la imagen pura del tiempo, o el tiempo en estado puro.

### “Yo es otro” como fórmula cinematográfica

Para analizar la condición del tiempo, relativo al pensamiento, Deleuze apelará a un interesante trabajo deconstructivo de la noción kantiana de la temporalidad, según la enigmática fórmula proferida por Rimbaud: “Yo es otro”. De acuerdo con Kant, el tiempo y el espacio deben tomarse como formas relativas a la interioridad y la exterioridad. Lo que entendemos como interioridad (pensamiento, memoria), es realmente un repliegue del espacio, es decir de la experiencia en el espacio. De otro lado, aquello que entendemos como exterioridad (cuerpo, materia), es realmente un despliegue del tiempo, o sea de la experiencia del tiempo. El tiempo, entonces es

el propio espacio replegado y el espacio es el tiempo desplegado. El tiempo y el espacio son dos formas relativas: la forma de la interioridad y la forma de la exterioridad.<sup>2</sup> Es desde aquí que podemos entender el valor filosófico que ha tenido el espacio como límite del pensamiento. El espacio, o sea la exterioridad y la materia, es la instancia que impide la introspección del pensamiento. Es, por eso

<sup>2</sup>Vale la pena referir el lúcido ensayo, al respecto de las nociones de interioridad y exterioridad, de José Luis Pardo (1992).

*“... El cuerpo y el alma, la materia y el espíritu, son los problemas que contienden para hacer aparecer “lo otro” como principio de límite, obstáculo, resistencia del pensamiento...”*

mismo, “lo otro” que se enfrenta al pensamiento, aquello que lo degrada. La lucha del pensamiento, según la tradición filosófica, ha consistido en rebasar ese límite que le impone el espacio, apelando a una instancia metafísica y trascendental. Aquí está el problema interminable del ser dividido en el cuerpo y el alma, en *res extensa* y *res cogitans*, en sensibilidad e inteligibilidad. El cuerpo y el alma, la materia y el espíritu, son los problemas que contienden para hacer aparecer “lo otro” como principio de límite, obstáculo, resistencia del pensamiento. He allí el espacio como “otro” del pensamiento.

Deleuze sabrá analizar este conflicto de “lo otro” a partir de la modulación crítica que produce Kant al pensamiento cartesiano, recusando en la fórmula “pienso luego existo”, la prevalencia de la determinación del “pienso” sobre la indeterminación del “soy”. Es decir, una determinación como el “yo pienso” pierde su función determinante si no halla nada qué determinar (pues el “yo soy” es una indeterminación), o bien, no encuentra consecuencia efectiva en su determinación (pues el “yo soy” indetermina al “yo pienso”). La fórmula “yo pienso luego existo” hace que lo indeterminado (“yo soy”), neutralice la determinación (“yo pienso”). De esta manera, existir es “ser una cosa que piensa” y es por lo tanto condición de autopensamiento e identificación. El acto de pensar implica la identificación con la cosa que así misma se piensa, en ese caso, la fórmula del pensamiento se registra como un yo=yo. Esto, sin embargo, y tal como lo demuestra Kant,

según Deleuze, no ocurre instantáneamente, se requiere de un intervalo cualitativo para armonizarse. Dicho intervalo hace visible la bifurcación de algo pasivo (soy) y algo activo (pienso).

El sujeto que sabe que *es* porque piensa, reconoce ante sí dos dimensiones: la interioridad (o sea, el pensar) y la exterioridad (o sea, el existir). La interioridad, que es el pensamiento, se produce, como vimos antes, en el tiempo y la forma de la exterioridad, que es la existencia, en el espacio. En este sentido lo “otro” del pensamiento no es el espacio, sino que este es sólo su forma exterior. En el pensamiento, tiempo y espacio no se oponen, sino que revelan su modulación cualitativa. Lo cual significa que la interioridad pensante (la sustancia inextensa activa) está habitada por su propio límite, su “otro” pasivo: la exterioridad. De esta manera, la pasividad y la actividad se encuentran en un sujeto desgarrado, atravesado, escindido en dos formas simultáneas. Estas dos formas se dividen en una pasiva-receptiva: la percepción, y otra activa-espontánea: la cognición. Aquí el tema se complica un poco. Y vale la pena apoyarse en Deleuze (2008: 63): del lado de la percepción, que es la forma de receptividad, se experimenta tanto el espacio (la exterioridad) como el tiempo (la interioridad), como formas puras *a priori* de la sensibilidad. De otro lado, “la forma de espontaneidad posee (también) dos aspectos: el yo del “yo pienso”, el yo=yo, y los conceptos que pienso, los conceptos *a priori*”. Tiempo y espacio, como vemos, hacen parte de la forma pasiva del sujeto, con lo cual el espacio ya no podría ser el límite exterior de lo pensable. Por otro lado, el “yo pienso” (que funciona como perfecta identidad del yo, la autoconsciencia: yo=yo) y aquello que es pensado

por este “yo pienso”, es decir, los conceptos *a priori* (categorías), hacen parte de la forma activa del sujeto.

El conflicto aquí, tal como lo analiza Deleuze, radica en establecer cómo un mismo sujeto puede “tener” dos formas irreductibles una a la otra. Es decir, cómo un mismo sujeto puede ser pasivo y activo simultáneamente. Esta paradoja será asumida por Kant como la aparición de un “otro”, no ya del pensamiento, sino del propio “yo” que piensa. Este “yo” tendría que experimentarse como intervalo de sí mismo, entendiendo que aquello que lo comunica consigo bien desde afuera y lo atraviesa como interioridad: es la línea recta del tiempo. El tiempo experimentado así, deja de rimar consigo mismo, deja de ser circular y restitutivo, para desplegarse en una línea proyectada al futuro. El tiempo, experimentado así, transmuta la determinación del pensamiento en la indeterminación del ser, impidiendo el equilibrio identitario entre el yo pensante y el yo existente. Y es por esto que Deleuze rescata, en un giro hermenéutico genial, el famoso “yo es otro” de Rimbaud desde la propuesta kantiana. “Yo es otro” significa que el “yo pienso” de la fórmula yo=yo, requiere de una forma determinable que le permita decir “yo soy”, y esta forma será el tiempo, pero el tiempo ya no es una rima, por lo tanto, el yo desplegado nunca vuelve a sí mismo. El tiempo será esa forma que determina no ya el “otro” del pensamiento, la alteridad, sino el “otro” *en* el pensamiento. El tiempo, así, no es una instancia interior cuyo límite es la exterioridad, sino la línea que atraviesa la posibilidad del ser. El sujeto es una instancia del tiempo, una fisura temporal.

Y es aquí que encontramos la potencia del cine en función de la filosofía, revelándonos la animadversión congénita de ambas disciplinas, evidente sobre todo en aquellas

filosofías contemporáneas al nacimiento del cine mismo, aquellas que rivalizaban con él, antes de convertirse en un sistema controlado de industrialización simbólica. Para aquellas filosofías, el cine era lo “otro” de la filosofía, era la determinación, la fuerza activa pensante que movía la pasividad del ser, el cine era la manifestación del pensamiento mismo y obligaba a la filosofía a aceptar su pasividad óptica. Entendemos por ello la agresiva crítica de Bergson y la indiferencia de Husserl. También el desinterés de Heidegger e incluso la condescendencia de Merleau-Ponty. El cine siempre ha sido lo otro de la filosofía, como el yo exterior lo es del yo interior, pero no porque lo habite como un parásito, sino porque su forma de integración en ese “yo” interior se da a través de la presentación pura del tiempo. El cine trabaja con el tiempo, “es” del tiempo y la filosofía trabaja con el pensamiento. Encontrar el cine es, para el filósofo, encontrar no sólo aquello que lo determina, sino la forma que lo atraviesa. Así como el sujeto se reconoce, luego de Kant, como una fisura del tiempo, la filosofía pareciera deber aceptar que es una instancia temporal del cine, porque el cine revela la actividad del pensamiento, no lo representa, sino que lo exhibe como praxis. El cine expresa la función activa del pensamiento, más allá de los esquematismos conceptuales. Pensar no es conocer, es actuar, insertarse en el mundo activo del tiempo como operatividad. Y es por ello que Deleuze dirá, antes de escribir con Guattari, aquel libro casi confesional, *¿Qué es la filosofía?*, lo siguiente: siempre hay una hora, una hora precisa, en que ya no cabe preguntarse “¿qué es el cine?”, sino “¿qué es la filosofía?” (Deleuze 1987: 370-371).

## Bibliografía

Agamben, G. (1998). Le cinéma de Guy Debord. Dans G. Agamben, *Image et mémoire*. (C. S. Morales, Trad.). Paris: Arts & Esthétique.

Artaud, Antonin

1973 *El cine*. Madrid: Alianza.

Benjamin, W. (2011). *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*. Buenos Aires: El cuenco de plata.

Debord, Guy

2007 *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-textos.

Deleuze, Gilles

1984 *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós.

1987 *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós

1996 *Conversaciones*. Valencia: Pre-textos.

2008 *Kant y el tiempo*. Buenos Aires: Cactus.

Internacional Situacionista, T.

1999 *Internacional Situacionista. Textos íntegros en castellano de la revista*. Madrid: Literatura gris.

Pardo, José Luis

1992 *Las formas de la exterioridad*. Valencia: Pre-textos.

# La composición musical: *contemporaneidad y alteridad*

DR. ANTONIO GIMÉNEZ FRÉITEZ

*Compositor, director e investigador musical venezolano radicado en La Guajira colombiana. Su formación incluye un pregrado en composición de la Universidad de las Artes en Venezuela. Posgrados en Composición de Música para Cine en la Escuela Normal de Música de París. Tecnología musical en La Universidad Pompeu Fabra en España. Obtuvo el Primer Premio con Honores en Dirección de Orquesta en el Conservatorio de Reims en Francia y es doctor en ciencias de la educación por la Universidad Fermín Toro en Venezuela. Fue docente universitario y director de diferentes orquestas sinfónicas en Venezuela. Igualmente se desempeñó como árbitro de dos revistas científicas venezolanas. Su música ha sido tocada en diferentes festivales en Venezuela, Argentina, Chile, España y Francia. Actualmente realiza labores de docencia e investigación en la Universidad de La Guajira. E-mail: ajgimenezf@uniguajira.edu.co*

## Introducción

La música de tradición occidental europea comienza en Grecia y se continúa desarrollando ampliamente en países como Francia, Reino Unido, Alemania e Italia. En el siglo **XV**, dicha música llega a las Américas como un elemento cultural impuesto por la Conquista y se instala desplazando las manifestaciones musicales originarias. A esta tradición actualmente se le denomina música clásica o académica y ha sido el origen de la mayoría de manifestaciones musicales derivadas mediante procesos sincréticos culturales en las diversas sociedades de Occidente.

La antigua civilización griega fue el punto de partida de esta música, donde se produjeron los primeros documentos teóricos que iniciaron el pensamiento musical occidental. Más tarde, el currículo educativo en la Edad media se dividía en dos grandes grupos de estudio que eran el *trivium* y el *cuadrivium*. El *trivium* agrupaba disciplinas como la gramática, la dialéctica y la retórica y el *cuadrivium* contenía disciplinas como la aritmé-

tica, la geometría, la astronomía y la música, evidenciando su importancia en el desarrollo del conocimiento humano. Al llegar el Renacimiento, la música de tradición europea fue responsabilidad principalmente de los “Maestros de capilla” quienes eran los encargados de la dirección y formación musical en las instituciones religiosas.

En el Barroco, las cortes reales se involucran en el mecenazgo de esta tradición musical adoptando a músicos para las funciones protocolares de la realeza. Al caer el feudalismo como modelo económico, se comienza con el ciclo de revoluciones mundiales y se crean los conservatorios que eran derivados de instituciones de caridad social donde la música era tratada como agente de inclusión social. En el siglo **XIX**, los conservatorios se van transformando en instituciones de alto nivel musical, como es el caso del Conservatorio de París fundado en 1795, que viene en línea directa de la Academia Real de Música, fundada por Luis XIV (Rey de Francia) en 1669. Llegado el siglo **XX**, la composición se populariza en las universidades como un conservatorio incrustado dentro de la academia, donde las tradiciones pedagógicas antiguas se mantenían. Desde en el año 1999, las universidades europeas suscriben el tratado de Bologna, Italia en el cual se exige la unificación de titulaciones a nivel superior además de la inclusión del componente investigativo en su currículo para todas las carreras. Esta situación obliga a las áreas artísticas a reflexionar sobre sus métodos y a encontrar explicaciones a los hechos y procedimientos mediante los cuales se manifiesta la música con rigurosidad científica. Esta fecha es crucial para la música, ya que a partir de este

*“...La composición musical puede ser vista como el arte de invocar fenómenos cognitivos a los niveles más profundos de la inteligencia humana: las asociaciones metafóricas.”*

momento debe adoptar la investigación con metodología científica como base de su actividad académica.

Los compositores de todas las épocas anteriores habían cumplido con reglas musicales universales, adicionalmente la alteridad había influido en sus obras de muchas maneras, condicionando sus procesos creativos ya que las obras debían tener una función social clara y además debían ser mínimamente “entendibles” para el público. En la contemporaneidad sucede lo contrario, el compositor no obedece a reglas universales y la práctica compositiva es cerrada, dejando a un lado la alteridad. Esto trae como consecuencia una desvinculación social en donde aparentemente no hay una justificación de su trabajo, ni tampoco una valoración social.

Para comprender este fenómeno debemos comenzar por entender ¿qué es una composición musical?

## ¿Qué es una composición musical?

De acuerdo con Eduardo Reck-Miranda (2001) nuestras capacidades cognitivas no trabajan aisladamente. La composición musical puede ser vista como el arte de invocar fenómenos cognitivos a los niveles más profundos de la inteligencia humana: las asociaciones metafóricas.

Una de las más importantes metafóricas evocadas en música es la noción de movimiento. La estructura musical debe ser capaz de inferir valores sintagmáticos y asociativos a varios niveles simultáneamente. La música necesita más que los so-

nidos que son las estructuras organizacionales. El criterio en que normalmente las personas agrupan estos eventos sonoros o sintagmas son tonalidades, texturas, timbres y patrones rítmicos y después los combinan.

Los elementos compositivos musicales principales los constituyen las alturas y las duraciones. Las alturas son representadas por las llamadas notas musicales (do, re, mi, fa, sol, la, si, con sus respectivos sostenidos y bemoles). A lo largo de la historia ha variado la asignación de frecuencias (Hertz) para cada nota, siendo la afinación en “temperamento igual” la usada hoy en día, en la cual la escala cromática (contiene la totalidad de notas) está dividida en partes exactamente iguales, planteándose la equivalencia entre bemoles y sostenidos consecutivos.

Estos elementos se combinan y forman elementos más complejos como modos, escalas, series ordenadas (donde se debe respetar el orden de aparición de elementos), series desordenadas (donde el orden de aparición de los elementos no se respeta), los cuales conforman las tablas combinatorias primarias de cada sistema compositivo.

Otro elemento primario son las duraciones, representadas por la llamada notación rítmica o notación métrica, que son una serie de símbolos con un significado relativo ya que depende de la figura escogida como portadora del pulso o constante rítmica. Estos símbolos o figuras rítmicas se combinan formando elementos más complejos llamados motivos, semifrases, frases, etc.

Como elementos secundarios se pueden citar las dinámicas, los timbres, las articulaciones, etc., y cualquier otro parámetro discreto musical que pueda integrarse o complementar a los elementos primarios. En la música contemporánea se han realizado experimentos tomando

los elementos secundarios como primarios, tal es el caso del serialismo integral propuesto por A. Webern (1883-1945) que serializa las dinámicas, al igual que las alturas o las duraciones.

Las estructuras musicales nacen de las combinaciones de los elementos musicales primarios.

- Las estructuras armónicas están conformadas por los elementos musicales relacionados bajo criterios de simultaneidad.
- Las estructuras rítmicas la conforman los elementos emergentes de las combinaciones de los símbolos rítmicos musicales.
- Las estructuras melódicas están conformadas por los elementos musicales relacionados bajo criterios de secuencialidad.
- Las estructuras formales (forma musical) derivan de la disposición de los episodios musicales. Un episodio es un fragmento musical que plantea una función narrativa completa en la obra como por ejemplo una introducción, un interludio, una coda, una exposición, una re-exposición, un desarrollo, etc.

Pierre Boulez (1993) afirma que en la historia de la composición musical de tradición occidental han existido tres sistemas compositivos: el modal, el tonal y el atonal. Esta afirmación resulta un poco confusa ya que cuando se refiere al sistema atonal, realmente no es ningún sistema, es un término empleado para etiquetar los métodos de

composición utilizados después de la tonalidad, es decir, la modalidad y la tonalidad son sistemas compositivos pero la atonalidad no lo es. Para simplificar la aproximación histórica a los sistemas compositivos se propone cambiar la denominación a “paradigmas de composición musical”.

### Paradigmas de composición musical

Kuhn (1962) define un paradigma como “realizaciones científicas universalmente reconocidas que durante cierto tiempo, proporcionan modelos de problemas y soluciones a una comunidad científica” (p.112). De esta manera podemos entender que un paradigma está conformado por un conjunto de teorías y métodos aceptados, comprobados y entendidos por la comunidad científica mundial. Extrapolando dicho concepto al ámbito musical podríamos afirmar que un paradigma de composición musical es un sistema de composición reconocido y utilizado por la comunidad de compositores a nivel mundial, con literatura que soporte sus procedimientos.

Para Giménez Fréitez (2016a), cada cierto tiempo en la historia de la música, cuando los sistemas compositivos no se adecúan a las necesidades artísticas de la época entran en crisis y cambian. Al igual que lo plantea Kuhn para las ciencias, las revoluciones musicales también han existido. En el ámbito de la composición, una revolución musical ocurre cuando un sistema musical de aceptación universal se agota y aparece otro. Este sistema emergente comienza a ser usado por una comunidad musical y, dependiendo de su aceptación, se convierte en un paradigma compositivo, este es el caso de los sistemas modal, tonal o serial.

El paradigma modal o modalidad fue el primer sistema compositivo que existió en Occidente. En un principio su notación fue alfabética. Se fundamenta en la combinación de sonidos derivados de su matriz generadora llamada “modo”, se trata de una repartición de siete notas diatónicamente (cinco tonos y dos semitonos) en el ámbito de una octava. Los diferentes modos se originan a partir de la rotación ordenada de todas las notas que conforman el primer modo, es decir, cada modo tiene una estructura interválica (estructura de relación entre los acordes mayores y menores) distinta. Los sonidos pertenecientes a un modo se relacionan verticalmente (intervalos armónicos) y horizontalmente (intervalos melódicos) basados en su nivel de consonancia. Su narrativa estaba apegada al texto de la pieza ya que era una música para ser cantada y su desarrollo era generado a partir de imitaciones de fragmentos melódicos cortos, seguidos por desarrollos libres hasta completarse el texto.

En la modalidad el uso de la disonancia implica fuertes restricciones controladas mediante mecanismos como lo son las notas de paso, bordaduras, notas escapadas, etc. Originalmente las partituras no llevan armaduras de clave ni barras de compases.

El paradigma tonal se consolida en el periodo Barroco y su matriz generadora son las escalas, que al igual que los modos son una repartición de siete notas diatónicamente en el ámbito de una octava, pero con la diferencia que se usa una sola estructura interválica “escalada” a todas las otras alturas restantes, y no como una rotación ordenada de estructuras.

La tonalidad trabaja con dos escalas: la escala mayor que deriva del modo Jónico y la escala menor en sus tres

posibilidades (natural, melódica y armónica) derivada de los modos Dórico, Frigio y Eólico. Gráficamente presenta armaduras de clave y compases en su escritura.

Cada escala genera acordes por superposición de terceras y cada acorde representa un grado de jerarquía en el “centro tonal” ya que es asociado a una región específica (región tónica, región sub-dominante y región dominante). Su principio generativo se basa en relacionar los acordes asignándoles funciones tonales que se integran al ciclo “armónico” o secuencia funcional de tónica, sub-dominante y dominante (con sus sustituciones), construyendo una narrativa melódica y armónica sobre estos principios.

Como técnica derivada, a finales del siglo **XIX** y principios del **XX** nace la “tonalidad extendida” que se basa principalmente en las cualidades sonoras-perceptivas de la tonalidad funcional, fusionando los principios tonales con elementos musicales provenientes de otras culturas. Dicha visión plantea de cierta manera una renovación “exótica” del lenguaje musical, que fue muy efectiva en su época. Compositores como Debussy, Bartok, Stravinsky, Prokofief, Scriabin, entre otros representan esta tendencia. El paradigma tonal a pesar de que no fue concebido en la historia reciente, es el sistema más conocido en la actualidad ya que se ha afianzado en las músicas populares y comerciales y además es el sistema de referencia en la educación musical.

Paradigma serial o serialismo es propio del siglo **XX**, su matriz generadora es la serie y visto desde su máxima amplitud conceptual se basa en el uso de grupos de sonidos

ordenados (donde el orden secuencial se debe respetar, ejemplo: dodecafonismo) o desordenados (no se respeta el orden, ejemplo: *pitch class set*, procedimiento de análisis de altura de los sonidos) cuya lógica de comportamiento la dictamina un algoritmo compositivo.

En composición musical un algoritmo es un conjunto de pasos prediseñados que controlan el desarrollo de sonidos, ritmos o cualquier otro parámetro discreto. La característica principal del sistema serial es su ambigüedad numérica-musical ya que muchos procedimientos son tomados de las ciencias exactas como las matemáticas, física, entre otras. En el sistema serial se originan diferentes técnicas compositivas como el dodecafonismo, serialismo integral, composición estocástica, *pitch class set*, algoritmos genéticos, fractales, entre otros.

En la actualidad se comienza a sospechar de una correspondencia entre los enfoques de investigación y los procedimientos teórico-compositivos.

Este paralelismo no es casual ya que el hecho creativo es en sí mismo un hecho investigativo, que puede ser abordado desde múltiples puntos de vista. Ortiz de Zárate (2009) plantea que hay compositores que trabajan en función de materiales a moldear, como lo son Nono, Stoc-

khausen o Lachenmann, pero hay otros que piensan la composición como procesos a desarrollar como Xenakis o Ferneyhough (p. 14). Partiendo de esta afirmación, en la música clásica contemporánea se podrían reconocer dos tendencias generales de teorías compositivas: la cuantitativa y la cualitativa.

“...en la música clásica contemporánea se podrían reconocer dos tendencias generales de teorías compositivas: la cuantitativa y la cualitativa.”

Giménez Freitez (2016b) apunta que la aproximación cuantitativa en una teoría compositiva, viene dada cuando se toma el sonido como un objeto al servicio de la representación estructural. En este pensamiento el sonido sirve para mostrar relaciones entre elementos, siendo más importante las relaciones estructurales que el sonido mismo. La música resultante es netamente representativa, llegando hasta un punto donde podemos encontrar un estructuralismo generativo y obsesivo, llegando a límites autómatas. Dentro de este enfoque la matemática y la informática juegan un papel decisivo, ya que la creación se manifiesta a través de procesos numéricos y posteriormente sonoros.

Como compositores generadores de teorías musicales de tendencia cuantitativa, tenemos a Ernst Krenek (*Music here and now*, 1939), Milton Babbitt (*The function of Set Structure in the Twelve-Tone System*, 1946), Iannis Xenakis (*Musiques formelles*, 1963) y Anatol Vieru (*Eléments d'une théorie générale des modes*, 1967), Pierre Boulez (*Puntos de referencia*, 1981), Robert Morris (*Composition whit Pich-Classes: A Theory of Compositional Desing*, 1987), Allen Forte (*The Structure of Atonal Music*, 1974) y a toda la tendencia actualmente denominada Computer Music que trabaja con algoritmos a todo nivel creativo como fractales, caos, autómatas celulares, redes neuronales artificiales, algoritmos genéticos, entre otros.

La aproximación cualitativa ocurre cuando se piensa el sonido directamente como el objeto de representación, generando una estructura musical que se construye en función de la manipulación intuitiva o mínimamente calculada de las cualidades musicales como lo son la melodía, la armonía o el ritmo.

En los siglos **XVIII** y **XIX** cuando la tonalidad era el paradigma compositivo principal, los compositores creaban su música moviéndose intuitivamente por dicho sistema, ya que las reglas y sonoridades estaban internalizadas tanto por los compositores como por el público. Cuando se agota la tonalidad a finales del siglo **XIX** y emergen las técnicas de “tonalidad extendida”, los compositores continúan trabajando intuitivamente el sistema tonal pero con una mayor libertad, incorporando elementos fuera de la tradición europea occidental, que enriquecen enormemente las posibilidades armónicas y melódicas.

Una composición se puede tomar como una coexistencia de estructuras musicales. En el enfoque cuantitativo las estructuras son evoluciones paramétricas desarrolladas siguiendo unas reglas de comportamiento declaradas previamente al acto creativo musical. En el enfoque cualitativo las estructuras emergentes son una consecuencia de la manipulación intuitiva o mínimamente calculada de dichos parámetros musicales.

Como una pequeña muestra ilustrativa tenemos a Debussy, Bartok con su sistema de ejes tonales recopilado por su alumno E. Lendvai (*Bela Bartok, un análisis de su música*, 1971), Hindemit (*The Craft of the Musical Composition*, 1937) Cowel (*New Musical Resources*, 1930), Messiaen (*Técnica de mi lenguaje musical*, 1944), en Rusia los compositores como Stravinsky, Shostakóvich, Khachaturian. Casi todo el Nacionalismo Latinoamericano (Ginastera, Estevez, Revueltas, Chavez, Villalobos, etc.) se adscriben a este pensamiento compositivo.

Desde la segunda mitad del siglo **XX**, bajo este enfoque cualitativo se abandona la tonalidad extendida y emergen nuevas tendencias como la Escuela de Nueva York

con compositores como John Cage y Morton Feldman, en Italia G. Sciarrino, en Alemania Helmut Lachenman que proponen sonoridades no tonales sin pensar cuantitativamente en sus procesos compositivos. Actualmente el Neo-romanticismo que es una vuelta a las sonoridades tonales y las tendencias derivadas de la música para cine (principalmente norteamericana) podrían catalogarse dentro de esta categoría.

### Principios generativos

Para que una obra musical pueda ser comprendida o en otras palabras, para que el mensaje musical pueda ser percibido, la obra debe cumplir con los siguientes principios generativos:

- Principio de estructuración: los elementos básicos musicales debe mostrar relaciones asociativas perceptibles, basadas en un sistema compositivo que conozca el auditor. Si el auditor no está entrenado en el sistema compositivo es imposible que lo comprenda, y esto es un factor socio-cultural. Para un individuo occidental es muy difícil comprender la música hindú ya que no está entrenado a escuchar en ese sistema; sucedería lo mismo entender el vallenato para ellos, por ejemplo.

*“... Esta dinámica emocional es la energía que empuja la obra y la hace avanzar, ofreciendo al auditor puntos de referencia narrativos que lo mueven emocionalmente.”*

- Principio de evocación: una obra maneja recuerdos en dos niveles. El primer nivel es el interno de la obra, a través de sus diversas manipulaciones temáticas en forma de recapitulaciones y variaciones estructurales. El segundo nivel es el externo, que ocurre cuando la obra recuerda otras obras o sonoridades similares. Este segundo tipo la ubica en un contexto estético y le permite al oyente asimilar mejor su contenido. Este principio es el que le da a obra una sensación de unidad más sólida y aumenta su coherencia.

Lo importante de la narrativa compositiva es el manejo de la percepción y las emociones a través de la dialéctica o contraste de estados anímicos de equilibrio y desequilibrio. Cuando una sección musical plantea un estado de equilibrio seguidamente debe ocurrir una perturbación emocional de este equilibrio, que se resuelve en otro episodio de equilibrio hasta que llega un final. \*Esta dinámica emocional es la energía que empuja la obra y la hace avanzar, ofreciendo al auditor puntos de referencia narrativos que lo mueven emocionalmente.

### Contemporaneidad musical

Una vez definida la composición podemos abordar la problemática en la contemporaneidad musical observándola desde tres perspectivas:

*Contemporaneidad musical y medios de comunicación masiva*

Los medios de comunicación son la manera más efectiva de difusión musical, pero actualmente esta se realiza desde una óptica industrial, donde la música es tratada como un producto y su estrategia de distribución responde a intereses netamente comerciales. En este sentido, Adorno (2007) dice que en un contexto industrial “el arte es una especie de mercancía, preparada, registrada, asimilada a la producción industrial, comprable y fungible” (p. 172).

En la contemporaneidad la música académica no puede contar con los medios de comunicación, ya que no cumple con sus reglas estilísticas y no se adapta a sus intereses mercantilistas. Llegado este punto, es necesario añadir que la industria musical adopta el sistema tonal como su lenguaje operativo y rechaza cualquier otro sistema musical, debido a la cultura auditiva del consumidor final. Esta situación aísla a la música académica contemporánea limitando su aparición a entornos educativos como universidades y conservatorios, fuera del mundo “profesional” musical o mejor dicho, del mercado musical.

Este hecho es claramente observable en la planificación de los teatros y centros culturales, que son las institucio-

nes garantes del equilibrio cultural, donde la programación de sus agrupaciones dependientes como orquestas sinfónicas, compañías de ópera, de ballet, etc., favorece principalmente la ejecución de obras de tradición europea del siglo XIX.

El ciber-espacio ha traído un nuevo espacio a la música académica. Se puede observar un aumento por el interés en esta música, tal vez por la difusión de videos donde se evidencia su alto nivel artístico pero siempre en un menor número que el impacto causado por las músicas populares.

*Contemporaneidad musical y formación musical*

El fenómeno industrial ha llegado a todos los ámbitos musicales incluyendo el educativo. La mayoría de tratados de lectoescritura musical y teoría básica están basados en la tonalidad como sistema. Los tratados de historia de la música se centran en el estudio de épocas pasadas, dejando la contemporaneidad compositiva en un limbo histórico, lo cual tiene como consecuencia que en los lugares donde se debería obtener información sobre músicas nuevas, lo que se estudia son músicas antiguas, aumentando la desinformación sobre las músicas actuales.

Hemsey de Gainza (1999) cita a Lavigna describiendo la enseñanza musical en los conservatorios: “Es sobre todo, dogmática, el profesor es considerado impecable, infalible, lo que diga debe ser aceptado como artículo de fe y el ejemplo que da debe ser imitado servilmente” (p.17). Cuando Becerra (1958) menciona que:

*La situación actual de la didáctica de la composición en Occidente es caótica[...] La didáctica de la composición se presenta, poco más o menos, como en el Renacimiento; se estudia principalmente en el orden directo de la historia y se hace caso omiso de la personalidad del educando... Los puntos débiles serían: a) Falso punto de partida; b) Falso objetivismo; e) Aberración del sistema analítico-sintético; y, d) Carencia de ubicación humanística en la problemática particular. (p. 9)*

hace una reflexión todavía válida de lo arcaica que es la formación musical a nivel mundial y su desconexión con la contemporaneidad. De esta manera, si no hay una educación acerca de lo contemporáneo jamás podrá ser asimilado por el Otro ya que este no cuenta con las herramientas conceptuales necesarias para su comprensión y así la alteridad es una paradoja.

En la actualidad se puede observar una abundancia creciente de ofertas académicas musicales. Es de particular interés resaltar que dicha oferta académica ha incluido a las músicas populares para acercarse a un nuevo público y es una realidad tangible que la música clásica viene cediendo su lugar a los otros géneros musicales. Esta situación ha dado como resultado la academización de las músicas antes llamadas “populares” o “folclóricas” y un auge de las carreras vinculadas al sonido y en general a las nuevas tecnologías que han impactado profundamente las decisiones de los jóvenes artistas en busca de su formación.

### *Contemporaneidad musical y la “sociedad filarmónica”*

Definiremos la sociedad filarmónica como las personas que van a conciertos de manera más o menos sistemática y conocen mínimamente aspectos teóricos musicales. Debido a las fallas educativas estructurales en los sistemas de formación musical y la carencia de información especializada en centros educativos, este grupo de melómanos desconoce las realidades de la música contemporánea. Dichas personas se sienten cómodas escuchando músicas de hasta finales del siglo XIX o principios del XX, dejando a la música contemporánea en una especie de suspensión temporal donde se sabe que existe pero nadie la comprende. La sociedad filarmónica puede asistir a los pocos conciertos programados al año sobre esta temática, pero en realidad la mayoría de estas personas no la comprenden ni hacen nada para procurar su desarrollo.

Para encontrar una salida a esta problemática partiremos de lo dicho por Adorno cuando plantea que: “La interpretación social de la música no tiene, sin embargo, que ver con la consciencia individual de los autores sino con la función de su obra” (en Buck-morss 1981:86). La función es el papel que debería tener la composición musical en nuestro tiempo y este es el siglo donde más se ha escuchado música de las épocas anteriores.

Entonces, como lo dijo Tolstoi: “Habla de tu pueblo y serás universal”. Las nuevas tendencias compositivas deben mirar hacia sus orígenes, cada pueblo tiene una diversidad de valores geográficos, biológicos, sociales, culturales que son una mina de oro para la mirada del compositor. De igual manera, Theodore Adorno (2006)

afirma que “No se puede pasar por alto el grado de conciencia de la época” (p. 177), sugiriendo que un compositor y su obra deben estar comprometidos con su tiempo y hablar de la época que le tocó vivir.

Esta problemática termina cuando el compositor y su alteridad se unifican a un nivel social más elevado llamado aquí el nivel patrimonial. Un compositor termina siendo un patrimonio cultural de la región a la cual pertenece, el representante de la cultura de un pueblo y como tal va a ser reconocido y recordado.

El patrimonio artístico de un país genera su identidad histórica y cultural, se necesitan valores patrimoniales para el desarrollo integral de una nación. Si observamos los países del primer mundo, aparte de indicadores económicos tienen grandes indicadores patrimoniales.

El compositor crea obras musicales y estas obras cuando están sintonizadas ontológicamente con su entorno social, se convierten en un patrimonio de la sociedad donde fueron realizadas y recíprocamente esta sociedad las adopta como parte de su identidad cultural. Para lograr que una obra y su compositor puedan trascender, ambos deben tener una identificación plena con su entorno y con su época, cuando estas condiciones se cumplen la obra musical trasciende y será reconocida por su pueblo.

Finalmente, la composición musical clásica contemporánea es un hecho social cuya función no es sonar en la radio ni estar de moda, su objetivo primordial es la representación cultural de una sociedad. En la contemporaneidad, el compositor no necesariamente se debe poner en el lugar del otro para condicionar su acto creativo; un compositor representa al Otro si la obra tiene que ver de alguna manera con su entorno a nivel inspi-

rativo, el Otro que la escucha siente una identificación y la adopta como parte de su cultura.

De esta manera, la aceptación de la obra viene dada por el manejo de elementos culturales propios de una sociedad que va a entender y a justificar su existencia. Entonces llegamos a la justificación última y plena del trabajo del compositor, encontrando el porqué se debe estudiar y seguir estudiando esta asignatura en todos los niveles educativos, para seguir generando compositores que finalmente sean embajadores culturales de su entorno, representantes vivos de la cultura de una sociedad. “Un país sin valores culturales es un país sin identidad, donde sus ciudadanos tienen poca autoestima y carecen de criterios de arraigo para poder desarrollar, evolucionar y transformar una nación en todos sus aspectos y la composición musical es un mecanismo para la transformación social de una nación a través de su cultura.

### **Conclusión**

Para finalizar evidenciamos la necesidad de un cambio de raíz en la enseñanza de la música si se quiere reducir la brecha entre el estudio académico de la música clásica y el mundo musical popular. Una solución factible podría ser el diseño curricular pensado en función global académico-popular en los primeros niveles de estudio y dejar un énfasis en lo clásico o lo popular en la mitad del tiempo de formación. Esto brindaría al estudiante la oportunidad

*“...Un país sin valores culturales es un país sin identidad...”*

de introducirse al mundo musical y decidir con más elementos de juicio.

La educación musical debería mostrar la vanguardia musical global, tanto clásica como popular para informar y desmitificar la música contemporánea, dar cabida a los contextos musicales a los que está expuesto directamente el estudiante y que definen, en gran medida, sus intereses particulares, como las músicas populares o “comerciales”. Al mismo tiempo se debe continuar enseñando sistemáticamente los rudimentos musicales de tradición europea ya que conforman la base conceptual de los géneros derivados de la música occidental. Es conveniente la implementación de la inclusión de aspectos venidos de músicas originarias para aumentar la creatividad basada en culturas propias y finalmente es aconsejable incluir a las tecnologías de la información y comunicación (TIC) como herramienta básica para la enseñanza-aprendizaje musical en todos sus niveles. De esta manera se le daría oportunidad a la música clásica contemporánea de exponerse ante la comunidad estudiantil y lograr nuevos adeptos, creadores, ejecutantes o en su defecto consumidores de este tipo de música en el futuro.

## Bibliografía

### Adorno, Theodor

2006 *Escritos musicales I-III: figuras sonoras quasi una fantasía*. Madrid: Ediciones Akal.

2007 *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Akal.

### Becerra, Gustavo

1958 Crisis en la Enseñanza de la Composición en Occidente. *Revista musical chilena* 12 (58): 9-18.

### Boulez Pierre

1993 *Jalons: Pour une Decennia. Collection Musique, passe, present*. France: Bourgois.

### Buck-morss, Susan

1981 *Origen de la dialéctica negativa*. México: Siglo veintiuno editores.

### Giménez Freitez, Antonio

2016a Entre lo electrónico y lo acústico, en busca de una música mixta. *Revista Musical de Venezuela*. 52: 14: 43.

2016b Speíra: la música como trayectorias en el espacio. *Barquisimeto: Revista Mayéutica*. 4 (1): 46-61.

### Hemsey de Gainza, Violeta

1999 Didáctica de la Música Contemporánea en el Aula. *Música y Educación: Revista trimestral de pedagogía musical*. 8 (24): 17-24.

### Kuhn, Thomas

1962 *La estructura de las revoluciones científicas*. México: Fondo de Cultura Económica.

### Ortiz de Zárate, Juan

2009 Brian Ferneyhough: Principios básicos de la estructuración rítmica de su música. *Resonancias*. 13 (24): 13-22.

### Reck-Miranda, Eduardo

2001 *Composing Music With Computers*. Oxford: Focal.

## Esa cosa esplendida: *una brizna de hierba*

ERNESTO HERNÁNDEZ B.

Filósofo (Universidad Nacional Abierta y a Distancia), con investigaciones en torno a la filosofía francesa contemporánea. Organizó los Seminarios nacionales e internacionales: “Para construir un concepto de comunidad” (Universidad Nacional, 2004), “Guilles Deleuze: una imagen del pensamiento” (Pontificia Universidad Javeriana, 2005), entre otros. Autor de “La investigación social como posición de subjetividad” (1995), “Ecosofía: el nuevo nombre de la Filosofía Política” (1998), “Colombia Paloma Maquiavélica” (2003), “La filosofía de Deleuze. El vitalismo para una era post-mediática” (2004), “Crear un mundo. Creer en el mundo” (2007), “Contra el Impotenciante Nihilismo de la Guerra” (2008). Autor de “Manifiesto por la Universidad Nómada” (2015) y “Lo social. Perspectivas anexactas” (2014) en colaboración con Carlos Enrique Restrepo.

Fragmentos y fragmentos, estos fragmentos son anotaciones en torno a un problema, aproximaciones al corazón, pero, nos dice Foucault, no hay corazón, no hay corazón, sino un problema, una distribución de singularidades. Sea como sea, cada fragmento es un intento por trazar, prolongar, o quizá simplemente insinuar un posible recorrido sobre una de las líneas que se entrecruzan en torno al problema de la creación, de lo que finalmente podríamos concebir como una idea en el ámbito del arte. Cada fragmento está precedido por un nombre propio que establece una relación con el fragmento, pero no a la manera de una resonancia/disonancia o de una implicación/explicación, sino en cuanto se establece cierta simpatía entre el texto y el nombre, sea este el de un filósofo, sea este el de un investigador, sea este el de un *amateur*.

### Søren Kierkegaard

Permítanme una que otra interpretación-comentario, quizá un poco tartamudeantes. Quisiéramos que la interpretación y el comentario, a la manera de anillos entrelazados y abiertos, se hicieran mutuamente indiscernibles pero, a su vez, distinguidos de los sistemas de opinión. Interpretación-comentario en torno a la incesante inquietud que significa, para Whitehead (2006) “la vívida sugestividad del poeta” y que hemos dado en llamar arte. Estas migajas, briznas de hierba, menos que una opinión —pues “tener una opinión es a la vez demasiado y excesivamente poco [... ya que...] exige seguridad y hallarse cómodo en la existencia [imposibles para quien ha renunciado] a la dicha doméstica y a la estima ciudadana, a la *communio bonorum* y a la concordia de la alegría indispensables para gozar de una opinión” (Kierkegaard 1997: 25)—; migajas lanzadas un poco en desorden, y que no aspiran a más ni a menos que a alcanzar ese momento mágico en el que la sugestividad del artista interfiere y provoca obligándonos a danzar en favor de la idea, de la emoción que experimentamos cada vez que, de nuevo, la idea, la tentativa de establecer un concepto en torno a las artes, adquiere el carácter de problema. Emoción que cada vez alcanza la dimensión que esperaba Kafka de las ideas “que nos despierten de un puñetazo, rompiendo el mar de hielo que llevamos dentro”.

*“... Brizna de hierba proliferante entre las palabras forzándolas a abrirse, a multiplicar sus sentidos y sus relaciones...”*

### Franz Kafka

Kafka, en su diario, sugiere un procedimiento semiótico para liberar a la percepción, la sensación, el pensamiento, de su necesidad apriorística, así como de un voluntarismo que conjuga el bien como voluntad con la verdad como necesidad, y de cualquier pretensión por establecer un fundamento, una fundación, un “a partir de”, que restableciera la tripartición mundo-representación-subjetividad. Dice: “Las cosas que se me ocurren no se me presentan por su raíz, sino por un punto cualquiera situado hacia el medio. Tratad, pues, de retenerlas, tratad de retener esa brizna de hierba que sólo empieza a crecer por la mitad del tallo, y no la soltéis” (en Deleuze y Guattari 1994: 27). “Brizna de hierba proliferante entre las palabras forzándolas a abrirse, a multiplicar sus sentidos y sus relaciones; entre las cosas hendiéndolas, haciendo estallar sus formas definitivas, conectando multiplicidades de órdenes heterogéneos para componer nuevos estados de cosas, flujos que se empalman, se precipitan, se recortan, cambian de dirección, en suma, constituyendo movimientos, estallidos de energía, “movimientos aberrantes” (Lapoujade 2014: 9). Bajo este procedimiento nada aparece como realizando un fin, una finalidad que no tenga el carácter de provisorio, pues si algo termina es porque ya algo nuevo estaba emergiendo, germinando; de manera que es inútil y no tiene sentido preguntarse adónde trata de llegar, y más apremiante constatar que, sin punto de llegada, el movimiento va “más allá”, como en el viaje que

emprende el brujo para llegar a Ixtlán, aun sí “en mis sentimientos pienso a veces que estoy a un paso de llegar [y sin embargo, decidida la partida, recommenzado el viaje, ya] ni siquiera encuentro los sitios que conocía, nada es ya lo mismo” (Castaneda 1992: 361).

El arte –que siempre se dice en plural– no termina, no cierra o clausura una temporalidad ya establecida porque se juega por entero en la novedad emergente de un nuevo encadenamiento en el que los dados son lanzados para renovar su afirmación azarosa. Desligado de cualquier identidad definitiva, conservando su pasado no tanto como una absoluta referencia, sino como contingente azar, cada vez pone en cuestión su historia al mismo tiempo que no deja de recorrerla, de reencontrarla, de versionarla, de fabularla, introduciendo así la diferencia a partir de la cual se suscita de nuevo la sensación como problema: volver de la diferencia gradiente intensivo. Ahora bien, el volver de la diferencia no es otra cosa que el abrazo de las fuerzas del arte con las nuevas fuerzas del porvenir, fuerzas que se apoderan del arte, fuerzas nuevas con las que el arte entra en relación, que se abrazan, reaccionando críticamente frente a su historia, pues su irrupción no pertenece a la historia, si bien la encadena, y la historia no puede explicar las nuevas fuerzas pues sigue siendo exterior a las mismas, al contrario es su reacción crítica la que complica –en su doble movimiento de implicación/explicación– su relación con la historia. Esta relación crítica la podríamos llamar estilo.

## Heinrich Wölfflin

Heinrich Wölfflin, en sus conceptos fundamentales de la historia del arte, ha postulado que el estilo tiene por lo menos tres componentes, un componente histórico, un componente territorial y un componente temperamental, que se expresan en un conjunto de líneas revolucionarias. Estos componentes constituyen el estrato artístico (pictórico, arquitectónico, escultórico, musical, poético, cinematográfico, etc.) y las líneas revolucionarias son como los gérmenes mutacionales, o el paso revolucionario de un esquema sensible a otro: actualización de un virtual-real que no se puede reducir al conjunto de los componentes aún si es en ellos en los cuales se expresa. Así, las líneas revolucionarias se pueden categorizar en: de lo lineal a lo pictórico, de la monodía a la polifonía, de lo superficial a lo profundo, de la forma cerrada a la forma abierta, de lo múltiple a la multiplicidad, de la claridad absoluta a la claridad relativa, de la temporalidad horizontal a la temporalidad vertical, etc. Cada ámbito artístico respecto de sus propias espacio-temporalidades dinámicas, deriva su conjunto categórico, y cada conjunto categórico es como la traza que señala los puntos en que las diferentes líneas se interfieren, de tal manera que no se tiene un conjunto categórico universal, sino un sistema de interferencias y composiciones, una máquina enunciativa. La expresión y el contenido, cada uno con su forma y su sustancia, son ese sistema móvil de interferencias y composiciones, de tal manera que la obra es expresión histórica, territorial y temperamental de los devenires que atraviesan las épocas, arrastran los territorios a su deriva irrefrenable, y producen los sujetos larvarios como subjetividades inestables.

## Anton Ehrenzweig

Entonces, no basta con una espacio-temporalidad englobante, histórica y territorial, es preciso, dice Wölfflin, que vierta en el esquema su fuerza expresiva una sensibilidad vertebrada, que es, retomando una expresión de Eric Alliez, como propiedad, la firma del mundo, pues, evidentemente lo compuesto es necesariamente un mundo: la obra, que es lo único que conserva y, en primera instancia, conserva las fuerzas invisibles, conserva eso que no era visible: la composición de las fuerzas históricas, territoriales y temperamentales. “Lo conservado no es la “materialidad de la obra” sino la potencia virtual que se encarna perpetuamente en ella, y que nos reclama, nos capta, nos percibe, tanto como la fabulamos, la captamos, la percibimos. Entre una imagen-motivo y una imagen-cerebro, en su diferencia y doble percepción o captura se produce una imagen-emoción una imagen-sensación, en suma, podríamos decir con Wölfflin, una imagen-temperamento: es un Gauguin, un Van Gogh, un Jacanamijoy, un Martínez, un Laignelet. La sensibilidad vertebrada no remite el acto a un sujeto determinado como poseedor de una conciencia clara y distinta, sino a un inconsciente distinto-oscuro, un “se” o aún un “otro”, de manera tal que no pinto, se pinta; no compongo, se compone, como afirma Ehrenzweig, invocando a William James, “cualquier formulación de un pensamiento”, una frase, una imagen, “va precedida de una anticipación inarticulada *transitiva*” (Ehrensweig 1976: 45) que hace del artista un autómat

espiritual, cercano al místico, con el que tiende a confundirse, y que, como este, posee cierta conciencia oceánica que no se diferencia de su afuera, regresa con los ojos rojos de sus profundas visiones, de unas visiones que no poseen

“... *Lo conservado no es la “materialidad de la obra” sino la potencia virtual que se encarna perpetuamente en ella...*”

rastros algunos de imágenes definidas, y que él las hace aparecer, en su absoluta imperfección, portadoras de una irregularidad que no puede reducir ninguna forma de semejanza; visiones deformadas, diferentes; apariciones que vienen a perturbar así nuestra sensibilidad consciente.

## Marcel Moré

Paul Klee escribía en su diario de juventud

*La música es para mí como una amante embrujada, ¿Gloria como pintor? ¿Escritor, poeta lírico moderno? Mala broma. Por tanto, no tengo vocación y estoy vagando. Muchas paradojas, Nietzsche en el aire (en Moré 1971: 76).*

Más tarde escribe:

*Cada vez más se imponen en mí paralelos entre la música y el arte plástico. Y, sin embargo, no llego a analizarlos. Las dos artes son, ciertamente de una naturaleza temporal, podríamos demostrarlo fácilmente. En Knirr se hablaba precisamente del*

*recital (Vortrag) de un cuadro, porque se lo entendía como algo específicamente temporal: los movimientos de expresión del pincel, la génesis del efecto (en Moré 1971: 77)*

Ejecución en espacio-tiempos que resuenan, lectura-mirada que se entrecruza en una caligrafía que se desenvuelve a medida que se descifra.

*El corazón, que ha latido para este mundo, está en mí como herido de muerte. Como si no tuviese más que recuerdos que me ligaran a esas cosas...y por tanto, ¿se formará en mí el tipo cristalino? Mozart se refugia (sin olvidarse de su inferno) en todo y para todo en la parte alegre de sí mismo. Quien no comprendiera esto absolutamente, lo podría confundir con el tipo cristalino. Abandonamos la región de aquí para construir del otro lado en una región más allá que puede existir intacta. Abstracción. El frío romanticismo de este estilo sin pathos es inaudito. Entre más este mundo (de hoy precisamente) se hace espantoso, el arte se quiere más abstracto, mientras un mundo feliz produce un arte inmanente. El hoy está hecho de la transición del ayer al ahora. En el gran foso de las formas yacen despojos a los cuales aún nos apegamos, en parte. Ellos proporcionan materia a la abstracción. Un depósito de inauténticos elementos para la formación de impuros cristales. Pero luego: ocurrió que sangró la drusa<sup>1</sup>. Pensaba*

<sup>1</sup>Conjunto de cristales que cubren la superficie de una roca.

*en morir, guerra y muerte. ¿Puedo morir, yo cristal? Yo cristal. (en Moré 1971: 83-84)*

El cristal, el tipo cristalino, perla o diamante, en Blake, en De Quincey, en Lautremont, en Mozart, en Klee, en Mesiaen, en Cézanne... allí donde, dice Madame Homberg,

*el alma del violín se calla y cede la voz a los bajos; [allí donde un color vibra en la vecindad de su opuesto], ahí allí una extraña petrificación de los cristales, un cálculo, un diamante ensangrentado, en el punto exacto en el que las venas de la música, [que restallan en la vibración de la pintura] se ramifican, irrigando los más secretos dominios de la partitura [y atravesando los arbitrarios meandros de la tela] y se pierden en el ensueño del aprendiz (en Moré 1971: 88).*

Fascinado ante su amada embrujada. ¡Emoción! ¡Emoción! Línea de brujería que acaso sea un “reflejo de lo absoluto”.

### Maurice Blanchot

La discreción, la reserva, no es simple cortesía, por el contrario es condición para la creación, es la intimidad que asegura el desvío, el rodeo, la aproximación indefinida en la que la obra realizándose renuncia a cualquier verosimilitud, para alcanzar, en la proximidad absoluta, el más alto grado de precisión. Dada a sentir renuncia a su accesibilidad directa, discreta, se distancia; del mismo modo,

sentida, cada vez, anula el vacío con el cerebro que siente imponiendo una relación directa y no medida. Sentir se erige como la ley heautonoma que permite penetrar el misterio ahora revelado por la presencia. Complementariedad transversal que asegura el juego necesario de la multiplicidad en el que, cada vez, dado a sentir, el misterio vuelve, asegurando de este modo que como en el principio, “el principio era [necesariamente] la vuelta a empezar” (Blanchot 1976: 161).

### Jean-Clet Martin

Una tradición europea de las artes plásticas ha querido desmaterializarlas, de tal manera que el signo pictórico o escultórico se vea purificado de su materialidad y esté por completo vuelto del lado de la designación: fría voluntad de una escena ideal, sublimidad inmaculada del gesto que hace reinar la idea, eliminando la aspereza del material, la tosquedad del pincel, el grano, la viscosidad, el lento o rápido fluir del óleo según su grado de disolución, etc. Tanto como se elimina la deformidad que imponen las fuerzas a los cuerpos. Los soldados mantienen posturas de reyes y los reyes posturas de dioses. Dejado afuera el azar, la materia parece reducirse a un simple material homogéneo de tal manera que a la abstracción pura del motivo le corresponde una desmaterialización que reduce el signo a una discursividad significativa. Más sucede que una corriente de aire fresco hace respirar la materia en los materiales introduciendo los accidentes propios de la materia como material-fuerza inseparable de un material-forma que liberan la expresión de la red de hierro que le impo-

nían las referencias exteriores, las cuales la dotaban de un contenido previamente establecido y rigurosamente formalizado, referencias impuestas sea por los Estados, estados de cosas, estados mentales, estados espirituales, sea por las homogenizaciones didácticas, las tradiciones o las escuelas, en suma estados... de consciencia. Este respirar de la materia, de los materiales-fuerza y de los materiales-forma, impulsa al arte a la aventura de descender hacia la vida inorgánica de las cosas, elevando a la condición de problema el juego de fuerzas constitutivo de los materiales y el combate solitario y violento que libra la obra con los flujos y dinamisismos moleculares que atraviesan la tela, que soportan la figura. Más allá del moldeado de una vez por todas, el combate que libra la obra implica una modulación continua de singularidades como verdaderos afectos de la materia de los que el artista conseguirá o no, pues el fracaso forma parte de la experimentación, liberar el flujo de energía del que depende su gracia.

### Baruch de Spinoza

Tal como Spinoza afirma del cuerpo que “no sabemos lo que puede”, del arte, de sus “cuerpos”, podemos decir que “no sabemos lo que pueden”, sólo una evaluación inmanente puede dar cuenta de sus pasos, sus pasajes, rupturas, que *a posteriori* un juicio trascendente establece en la forma exterior de la historia del arte. El arte, el artista, no supera ni alcanza finalidad alguna, desplaza o atraviesa un límite, un umbral, hace volver en el pintar, en el esculpir, en el hacer música, al acontecimiento, actualizando, como dice Michel Cassé, la “nebulosa cósmica de potencias vir-

tuales”, que vibran perpetuamente en cada obra en la que ya no vemos el mármol sino la presencia alucinatoria del fuego, del viento, de la beatitud, de la entrega; en la que no escuchamos las notas, los instrumentos, sino el horror y la despiadada lucha del viento con el mar que se libra, dice Debussy, como “música en el espacio entre las notas”. La potencia perturbadora de la obra de arte es inseparable de lo que esta, en su desequilibrio, en su imperfección, en su inexactitud, puede, y del hecho mismo de que no podemos saber de antemano lo que puede, de tal manera que, cada vez, nos exponemos, arriesgamos entrar en un mundo que posee su lógica, lógica que deshace la articulación de nuestras facultades y el ordenamiento de nuestros sentidos haciéndonos experimentar, a nuestra vez, lo que Cézanne le describía a su amigo Gasquet: “en ese momento no soy más que uno con el cuadro”—con el mundo por atravesar y que me capta—“estamos en un caos irisado, estoy ante mi motivo, me pierdo en él... germinamos”.

### Henry Maldiney

Dice Maldiney en su libro *Mirada palabra espacio*, “El arte es la perfección de las formas inexactas”, o mejor aún ‘anexactas’ (palabra que invoca Husserl al hablar del surgimiento de la geometría). Las formas anexactas “tienen su perfección, sin modelo, por una necesidad interior que toma en cuenta su tiempo y su espacio propio pero no los asimila a una eternidad abstracta simplemente ideal y no real, en efecto ellas *existen*” (Maldiney 1973: 226). Para Maldiney, arte quiere decir poder expresivo del

sentir, de la sensación, y el artista es quien pone en obra ese poder, una obra que está en perpetuo recomienzo, buscando una salida o una entrada, una manera de orientarse en el mundo en el que, dice Klee, el artista “ha sido arrojado”. Salido del caos, lo imposible ejerce tal coerción, fuerza coercitiva que engendra la obra.

### Jorge Luis Borges

Borges (1999) cuenta que alguna vez el pintor americano Whistler expresó que “el arte sucede”, y añade que sucede cada que leemos un poema; cada que nos aventuramos en una novela; cada que, al recorrer la sala de exposiciones, nos atrapa un cuadro, una combinatoria tensa en la que los colores forcejean entre sí o un entramado de líneas de fuerza huyen arrastrándonos en su huida, el ojo vuelto sobre sí alcanza la plenitud expresiva de la luz que se pliega para abrirse de nuevo como imagen; cada que una música altera la atmósfera introduciendo un desequilibrio que nos envuelve en un viaje, pues es por el oído que todo huye, al mismo tiempo que la fuerza del ritornelo musical y de nuestro ritornelo auditivo hacen viajar a la música; cada que nos hundimos perplejos en la oscuridad de la sala de cine para componer una nueva fabulación en nuestro encuentro con el movimiento, la imagen y el tiempo. Si el arte no puede distinguirse del conjunto de las obras y estas son su sentido, tal sentido no puede ser develado bajo la forma de un concepto o de una función, se efectúa como energía espiritual en las mil formas de lo sensible, construyendo cada vez una “lógica de la sensación”, por con-

“... El arte es la perfección de las formas inexactas...”

siguiente la filosofía o la ciencia nada tienen que decirle al arte, el arte nunca ha tenido necesidad de la filosofía ni de la ciencia, de ahí su libertad para reclamar de ellas que sean intercesores, tanto más necesarios por cuanto son capaces de multiplicar sus relaciones en una red de interferencias, de provocaciones, de resonancias, de violencias, en las que el arte suscita, necesariamente, un problema al cual ni la filosofía ni la ciencia pueden renunciar, pues es precisamente aquello que aún no pueden pensar. Cuando en el libre juego de las interferencias, “el azar quiere que resuenen”, que arte, ciencia y filosofía entren en resonancia, entonces, recortar el caos es un trance, una aventura que llamamos pensar, y que no se da más que en su relación positiva con aquello que nos fuerza a pensar, con lo que aún no podemos pensar, y es en ese trance, entonces, como afirma Foucault que “vale la pena pensar”, que es preciso y necesario crear. Momento en el cual el pensamiento, en su acontecer, en su “suceder”, se siente como presencia.

### Arnaud Villani

Microencuentros, ritmicidades moleculares, fugas, pasos y resistencias cromáticas, sonoras, zonas indiscernibles, colonizaciones, conquistas paso a paso, palabras resonantes en un tartamudeo que hace vibrar las palabras para extraer una musicalidad desconocida, en suma resistencia que insiste, lucha, combate, muertes en función de una vida cada vez más potente, de tal manera que la obra de arte produce, hace emerger una naturaleza renovada de la naturaleza, una naturaleza naturante que renaturaliza, porque provoca, violenta y desvía la naturaleza naturada

aventurándola en una vorágine molecular que no puede menos que hacernos evocar estas líneas de *La voragine*, en las que Rivera enuncia un sujeto colectivo, a medio camino entre el idiota y el sonámbulo, que se abre hacia la comprensión de nuestra presencia en una actualidad agotada, pero ya fecundada por una acronía que es potencia innovadora:

*Esta selva sádica y virgen procura al ánimo la alucinación del peligro próximo. El vegetal es un ser sensible cuya psicología desconocemos. En estas soledades, cuando nos habla, sólo entiende su idioma el presentimiento. Bajo su poder, los nervios del hombre se convierten en haz de cuerdas, distendidas hacia el asalto, hacia la traición, hacia la asechancia. Los sentidos humanos equivocan sus facultades: el ojo siente, la espalda ve, la nariz explora, las piernas calculan y la sangre clama: ¡huyamos, huyamos! (Rivera 1946).*

Epopeya silenciosa del artista que se arriesga en esa experiencia peligrosa, violenta y dolorosa, mientras nuestros ojos aquí, nuestros oídos, en la tranquila comodidad de la sala aspiran al goce fugaz de la sonoridad, de la coloridad, de la sensualidad, en suma del movimiento, sin saber que quizá nos acecha una aventura semejante, la del acontecimiento por el cual nuestra valencia, nuestra potencia, cambiará de nivel, modificando irreversiblemente nuestro modo de vivir, de pensar, liberando de ese modo una amplia zona de nuestra subjetividad, que entonces se ve barrida, limpiada por el flujo irrefrenable de la obra.

## Gilles Deleuze

El pensamiento se dice como concepto, se enuncia como función y se hace como afecto, percepto, sensación. Adentro el pensamiento escapa, se deshace, afuera caotiza, se hunde, absorbido por el desorden. Lo que pedimos entonces es un mínimo de constancia para ordenar las ideas que responda a un mínimo de neguentropía, de anteaos de los estados de cosas, para que haya cierta garantía de un acuerdo, de una opinión. Pero las maneras de conocer, los modos de crear, piden algo más, un “más allá” de la conformidad entre el estado de cosas y el pensamiento, un “más allá” de la conformidad de la experiencia presente con su pasado. Este “más allá” es, para cada manera, la constitución de un plano que recorte el caos, pero la constitución, el trazado no difiere del recorte que desgarrará el horizonte constante de las opiniones. Entonces la aventura de conocer, de crear está lejos de la forma secular de reproducir los estados de cosas, se trata de estados de cosas pero inestables, metastables, son las cosas pero en su estado salvaje, es decir cuando el concepto, la función, la sensación alcanzando el estatus de estado de cosas se conjuga con la cosa misma en su propio devenir, animando las potencias de virtualización. Diferentes órdenes de virtualización asedian lo actual, constituyendo, como dice Michel Cassé, una nebulosa cósmica de potencias virtuales. El comercio entre lo actual y las potencias de virtualización es un complejo intercambio de Destrucción-creación

*“...la obra de arte aparece cada vez en un cielo cambiante, desgarrado, sobre el que actúa y del que recibe su reacción multiplicando el acontecimiento...”*

perpetua que no se puede reducir a su realidad última. Crear no se agota en un estado de cosas, cada creación continúa emitiendo partículas que delimitan su espacio-temporalidad dinámica; del lado de lo actual esta emisión de partículas, de Destrucción-creación, se determina en un tiempo más corto que el mínimo tiempo continuo pensable, del lado de lo virtual se delimita un conjunto de círculos, una espacio-temporalidad dinámica determinada por el máximo tiempo continuo pensable. Así, respecto del objeto actual coexisten la percepción y la memoria en un oscilar perpetuo del objeto actual a su imagen virtual. Por tanto, la obra de arte aparece cada vez en un cielo cambiante, desgarrado, sobre el que actúa y del que recibe su reacción multiplicando el acontecimiento, de tal manera que frente a la esfinge contemplamos veinte siglos, pero igualmente veinte siglos nos contemplan. Deleuze nos dice, tiempo escindido en un “tiempo presente que pasa, que define lo actual” y “un tiempo que conserva”, potencia efímera que conserva sobre el chorro autónomo del pasado-futuro. La creación-destrucción implica un único plano de inmanencia “que contiene la actualización como relación de lo virtual con otros términos y asimismo lo actual como término con el que lo virtual se intercambia” (Deleuze 1995).

## Alfred North Whitehead

Pero, ¿cómo no preguntarnos por el sentido de la aventura? Alfred North Whitehead nos recuerda que hemos perdido ese gusto puesto que la rutina de los días y las noches se ha convertido en “una necesidad primaria de nuestras vidas” y, sin embargo, “algo antes que nada” adquiere *importancia* en medio de lo que nos rodea y sobrepasa en todas sus esferas y dimensiones, puesto que la importancia deriva de “la inmanencia de la infinitud en la finitud” (Whitehead 1985: 24); en ese algo, que ahora se convierte en “hecho”, en razón de nuestras inclinaciones y circunstancias, en ese hecho, de ese hecho, *seleccionamos* “esto más bien que aquello”, en razón de nuestra creatividad; de ese “esto” —que Whitehead califica como factores o términos de la toma de consciencia— surge la *libertad* en tanto que espontaneidad del pensamiento o de la acción, en razón de la comprensión, que no sólo examina, juzga y entiende sino se hace procesual y operativa. Importancia, selección y libertad son los componentes de cualquier aventura, en la medida en que la aventura realizando la experimentación no la cierra sobre sus determinaciones, al contrario la abre haciéndola tender hacia un último término, el cual es necesariamente la creatividad, aún si conduce al fracaso, o mejor aún, porque el fracaso forma parte de la aventura. Ahora bien, no se trata de renunciar al sistema, la aventura para que sea fructífera ha de ser sistemática, pero de una sistematicidad que renuncia a cerrarse, porque cualquier sistema que se cierra, sea sobre lo absoluto o sobre la idea, al cerrarse deja de reconocer sus límites, sus limitaciones. La aventura, para ser tal, ha de mantener su sistema abierto, para poder hacerse sensible a sus limitaciones, de ma-

nera que sus más allá que penetran la concreción actual no sean desdeñados, pero tampoco irrumpen impidiendo cualquier “gradación de la importancia”. La infinitud de los detalles que constituyen los más allá, producen una infinitud de efectos, pero la aprehensión, en cuanto sentimiento, es la receptora selectiva de los efectos o de las expresiones, y las reduce a una perspectiva. Podemos considerar cualquier perspectiva como “la abstracción muerta del mero hecho a partir de la importancia viva de las cosas sentidas” (Whitehead 1973: 25), así la multiplicidad de las perspectivas científicas, morales, religiosas, estéticas que expresan los modelos perspectivos del hombre común quedan fijados en los esquemas de las leyes, las morales, las reglas de pensamiento, de la mística y del goce estético; y como tales trivializan la importancia. La aventura, al contrario, corre el riesgo —al precio constante de jugarse su libertad, o de hundirse en la fatiga, la decepción, el fracaso— de un perspectivismo trabajado por la variación permanente del interés, de la importancia. Salta a la vista, para este perspectivismo, que cada época caracteriza su propio sentido de la importancia, pero esta caracterización se modifica permanentemente pues el “mundo concreto”, o lo real, brota y corre perpetuamente a través de la tupida malla de la red que tejen las perspectivas, introduciendo una constante irregularidad, una aspereza, una inadecuación, que, sin duda, son fuente de provocación que impacta la experiencia individual y obliga a pensar al científico, al filósofo, quienes, respecto del artista, intentan “encontrar una fraseología convencional para la vivida sugestividad del poeta” (Whitehead 1973: 65). La aventura entonces no es una feliz travesía, adornada de exigentes efectos especiales, y que concluye en una esperada y alentadora finali-

dad; la aventura es, a la manera de Badiou, la de la creación de lo nuevo, una nueva sintaxis, una multiplicación de los modos de pensar y vivir en los que el arte “actúe a nombre propio” (Badiou 2005: 45); la aventura es el viaje más allá de los límites y las limitaciones, hasta eso que desconocemos, empujando la expresión para que abra un nuevo espacio desbordando los umbrales de “nuestra área de comprensión” (Whitehead 1973: 57).

### Charles S. Peirce

A tal sistematicidad abierta corresponde un método que es una técnica y un instrumento. El método consiste esencialmente en dos aspectos, de un lado es un *método de evaluación de los efectos*, un arte de los efectos, que se apoya sobre la regla establecida por C.S. Peirce en su texto *How to Make Our Ideas Clear* (en español: *Cómo esclarecer nuestras ideas*):

*Consideremos los efectos que concebimos que tenga el objeto de nuestra concepción y que puedan tener concebiblemente repercusiones prácticas, nuestra concepción de tales efectos es la totalidad de nuestra concepción del objeto (Peirce 1988: 209).*

De otro lado propone un *método de invención de ideas*, en tal sentido el interés del método radica en la experimentación de las ideas en tanto estas se producen, se crean. Así la experimentación implica la adecuación de la idea con la experiencia realizada a partir de algo que se encuentra en estado virtual, puramente potencial y por consiguiente del

orden de la orientación, de la tendencia, que Whitehead entiende cómo transformación en dirección hacia un límite. Ya William James había enunciado la condición de este aspecto: “lo que existe realmente no son las cosas, sino las cosas haciéndose”, tendiendo hacia.

El artista no puede renunciar a asumir el sentimiento de vértigo y al riesgo de explorar esta tentativa por establecer una obra que aparezca (como acontecimiento total) explicándose por sí misma.

### Jean-Luc Nancy

La ciudad realiza el ciclo plástico del arte, no solo porque le da sus lugares sino porque es el lugar de las artes: de la pintura a la escultura, de la escultura a la arquitectura, de la arquitectura al urbanismo, la ciudad es obra en variación, inestable y difusa. Pero de otra parte la ciudad no es sólo objeto del arte u obra, es germen, para lo mejor y para lo peor, germen de un arte: saber, técnica y gusto de un “vivir juntos”. Fuera de la ciudad se “vive con”, aún en la soledad hay, fuera de la ciudad, un “vivir con”; en la ciudad se “vive juntos”: casa junto a casa, lugar junto a lugar. Ni celeste, ni terrenal la ciudad es flotante, dúctil, fluida y fluuyente, sus paradas y descansos son solo destinos pasajeros que se encuentran en las rutas de un “ir hacia”, la ciudad es la calle, la calle el lugar del “vivir juntos”, la calle es barrera, delimitación, salida, entrada. La calle es estrategia y la estrategia de la ciudad es el encuentro, pero el encuentro es el de los desplazados, el de quienes se desplazan, la ciudad es un inquietante todo-mundo: márgenes y centro, franjas, corredores, cruces y encuentros, roces, suertes y aventuras. Para lo mejor y para lo peor.

### Félix Guattari

Puesto que la tierra ha sido conquistada, medida, objetivada y ocupada y el pueblo colonizado, subjetivado, interferido, para captar sus fuerzas por medio de las grandes máquinas de sometimiento, de control que aseguran su ilimitada reproducción, y la promesa de felicidad nacida, ya no del progreso sino de la innovación, tanto como en las regiones menos estables, en las que esa tierra conquistada se fractura, caotiza. Como exclamaba Spinoza, la *ultimi barbarorum*, hace crecer el desierto y condena al pueblo a su aniquilación, a su inexistencia civil; entonces, el artista palestino-veneco-sirio-liberiano-indocumentado-de-todos-los-pueblos-del-mundo deviene artesano y señor de sus propios poblamientos moleculares, de sus velocidades y lentitudes, que se lanza en la aventura –poblada de enemigos y circundada de peligros– de poblar una tierra que ahora se abre sobre el desierto, para fecundarla con el germen incierto, mínimo, involuntario de la creación; brizna de hierba de la creación que invoca y reclama un pueblo por venir, portador, eso esperamos, de los vectores capaces de llevar los flujos más allá, al encuentro con las fuerzas cósmicas. El artista, el artesano de quien se han apoderado las nuevas fuerzas cósmicas, él, a la vergüenza de ser un hombre, responde equilibrando “el terror de ser un hombre con el prodigio de ser un hombre” (Castaneda 1992: 365), de tal manera que aquel, el hombre nietzscheano, el que ha de ser superado, celebre la teofanía del *Deus sive natura spinozista*.

## Bibliografía

### Badiou, Alain

2005 *La Aventura de la filosofía francesa*. Madrid: Traficantes de sueños. Recuperado de <http://newleftreview.es/35>

### Borges, Jorge Luis

1999 *Ficciones*. Madrid: Alianza Editorial.

### Blanchot, Maurice

1976 *La risa de los dioses*. Madrid: Taurus ediciones

Castaneda, Carlos

1992 *Viaje a Ixtlán*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.

### Deleuze, Gilles

1995 *Actual y virtual*. Traducción Grupomartes. Recuperado de <http://grupomartesweb.com.ar/textos/textos-prestados/Deleuze-gilles-actualyvirtual>

### Deleuze, Gilles y Félix Guattari

1994 *Mil Mesetas*. Valencia: Pre-textos

### Ehrenzweig, Anton

1976 *Psicoanálisis de la percepción artística*. Madrid: Editorial Gustavo Gili.

### Kierkegaard, Søren

1997 *Migajas filosóficas*. Madrid: Editorial Trotta

### Lapoujade, David

2014 *Deleuze, les mouvements aberrants*. París: Les Editions de Minuit.

### Maldiney, Henry

1973 *Regard parole espace*. Laussane: Editions L'Age d'Homme.

### Moré, Marcel

1971 *Le dieu Mozart et le monde des oiseaux*. París: Editions Gallimard.

### Peirce, Charles

1988 "Cómo esclarecer nuestras ideas". En: Charles S. Peirce. *El hombre, un signo (El pragmatismo de Peirce)*, J. Vericat (tr., intr. y notas), pp 200-223. Barcelona: Crítica.

### Rivera, José Eustacio

1946 *La vorágine*. Bogotá: Biblioteca Popular de Cultura Colombiana.

### Whitehead, Alfred

1968 *El concepto de naturaleza*. Madrid: Editorial Gredos

2006 'The Concept of Nature'. *The Tarner Lectures Delivered* en Trinity College, November 1919. Recuperado de <http://www.gutenberg.org/1/8/8/3/18835/>