

La sensación más allá de los límites

Stephen Zepke

La sensación más allá de los límites
Ensayos sobre arte y política



Nicolás Alvarado Castillo
Editor académico

Reservados todos los derechos

© Pontificia Universidad Javeriana
© De los textos, Stephen Zepke
© De la edición académica,
Nicolás Alvarado Castillo
© De la presentación, Nicolás Alvarado
Castillo y Gustavo Chirolla Ospina
© De las traducciones, Santiago Restrepo,
Mónica Zuleta Pardo, Juan Fernando Mejía
Mosquera, Anita Rita Romero, Ana Isabel
Durán Vélez y Erika Tanacs
© De las imágenes, Anita Fricek, Michael Nagl,
Clemencia Echeverri, Rosario López,
Eulalia de Valdenebro y Ricardo
Angulo Rodríguez

Primera edición: diciembre de 2019
Bogotá, D. C.

ISBN (impreso): 978-958-781-437-8

ISBN (digital): 978-958-781-438-5

DOI: [https://doi.org/10.11144/](https://doi.org/10.11144/Javeriana.9789587814385)

[Javeriana.9789587814385](https://doi.org/10.11144/Javeriana.9789587814385)

Número de ejemplares: 300
Impreso y hecho en Colombia
Printed and made in Colombia

Editorial Pontificia Universidad Javeriana
Carrera 7.ª 37-25, oficina 1301, Bogotá.
Edificio Lutaima
Teléfono: 3208320 ext. 4205
www.javeriana.edu.co/editorial

Coordinación editorial y cuidado del texto:
Catalina Vargas Tovar

Diseño de pauta, cubierta y diagramación:
Leonardo Santamaría Zárate

Impresión:
Javegraf

Pontificia Universidad Javeriana. Vigilada
Mineducación. Reconocimiento como
universidad: Decreto 1297 del 30 de mayo
de 1964. Reconocimiento como personería
jurídica: Resolución 73 del 12 de diciembre
de 1933 del Ministerio de Gobierno.

Prohibida la reproducción total o parcial de
este material sin autorización por escrito del
titular de los derechos de autor. Las opiniones
expresadas en este libro son responsabilidad
de sus autores y no necesariamente
representan las opiniones de la Pontificia
Universidad Javeriana.

Pontificia Universidad Javeriana. Biblioteca
Alfonso Borrero Cabal, S. J.

Catalogación en la publicación

Zepke, Stephen, autor

La sensación más allá de los límites :
ensayos sobre arte y política / Stephen
Zepke ; editor académico, Nicolás Alvarado
Castillo ; de las traducciones, Santiago
Restrepo [y otros cinco]. -- Primera edición.
-- Bogotá : Editorial Pontificia Universidad
Javeriana, 2019.

224 páginas : ilustraciones ; 25 cm
Incluye referencias bibliográficas.
ISBN : 978-958-781-437-8
ISBN digital: 978-958-781-438-5

1. Filosofía del arte - Ensayos 2. Arte
contemporáneo - Ensayos 3. Filosofía -
Ensayos 4. Estética - Ensayos 5. Arte y
política - Ensayos I. Alvarado Castillo, Nicolás,
editor académico II. Mejía Mosquera, Juan
Fernando, Traductor III. Pontificia Universidad
Javeriana.

CDD 701 edición 21
inp 28/11/2019

Contenido

PÁG. 11

Agradecimientos
— Stephen Zepke

PÁG. 13

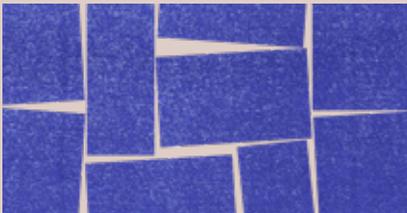
Nota del editor
— Nicolás Alvarado Castillo

PÁG. 15

Presentación
— Nicolás Alvarado Castillo
y Gustavo Chirolla Ospina

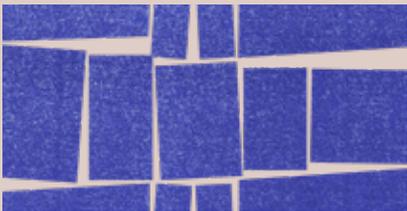
PÁG. 213

Bibliografía



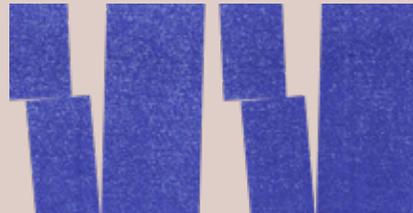
PÁG. 23

Hacia una biopolítica del futuro.
Nietzsche contra el presente



PÁG. 53

Arte esquizo-revolucionario. Deleuze y Guattari
y la teoría de la comunización



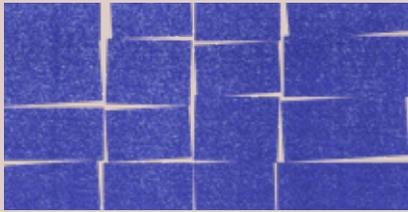
PÁG. 39

El ataque a la representación.
La estética como política



PÁG. 71

El inconsciente es el futuro. Félix Guattari, el
esquizoanálisis y la transformación



PÁG. 87

El *readymade* re-hecho. Hacia una nueva genealogía del arte contemporáneo



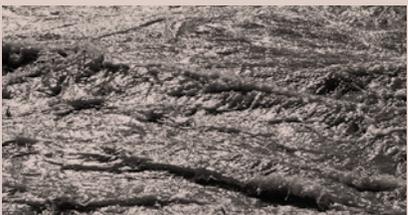
PÁG. 113

La obra de arte no contiene la menor dosis de información. Deleuze y Guattari y el arte contemporáneo



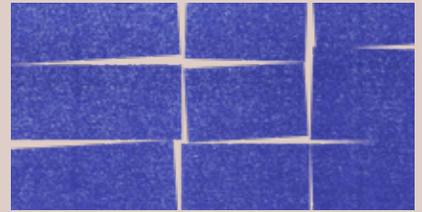
PÁG. 145

Anita Fricke: la pintura contemporánea como mecanismo de crítica institucional



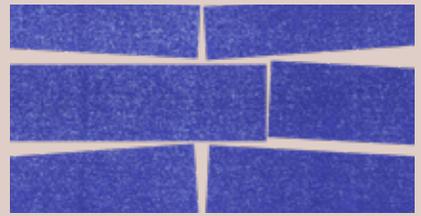
PÁG. 181

Las imágenes en movimiento de Clemencia Echeverri. Un arte de vida y muerte



PÁG. 99

Resistiendo el presente. Félix Guattari, arte conceptual y producción social



PÁG. 129

Eco-estética. Más allá de la estructura en la obra de Robert Smithson, Gilles Deleuze y Félix Guattari



PÁG. 165

La cartografía artística de la sensación. Tres obras recientes de Rosario López



PÁG. 195

Cuerpos permeables y los pasos (*passages*) del tiempo. Los *video performances* de Eulalia de Valdenebro

El ataque a la representación. La estética como política

Texto publicado originalmente como “El ataque a la representación. La estética como política”, en *¿Uno solo o varios mundos? Diferencia, subjetividad y conocimientos en las ciencias sociales contemporáneas*, ed. por Mónica Zuleta Pardo, Humberto Cubides y Manuel Roberto Escobar (Bogotá: Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos de la Universidad Central y Siglo del Hombre Editores, 2007), 53-67.

El ataque a la representación de Gilles Deleuze y Félix Guattari es, a la vez, político y estético. En esa batalla, la estética y la política se vuelven indiscernibles, sus armas las esgrime un materialismo que conquista su propio futuro a través de la afirmación de la fuerza vital y creativa. Este poder de creación determina la libertad de un cuerpo entendida como conflicto perpetuo constitutivo de su devenir. La indiscernibilidad de la política y la estética se presenta como realidad material de transformación creativa que desquicia cualquier sistema de representación.

Enunciada en términos políticos familiares, la cuestión por desarrollar concierne a la producción y la reproducción, pues para Deleuze y Guattari, la lucha por los medios de producción, en tanto es política, requiere de la estética. Formuladas en forma sencilla, mis preguntas son: ¿qué es la estética como política? y ¿cómo se puede pensar su conjunción si se quiere tomar distancia, por una parte, de una visión tautológica simple que la cierra cuando representa su posibilidad de transformación y, por otra, del modelo del desacuerdo lingüístico que la hace permanecer como condición de posibilidad? En otras palabras, quiero mostrar cómo el “giro estético” de Deleuze y Guattari construye mecanismos prácticos de transformación –al mismo tiempo estéticos y políticos–, lo que no logran hacer, cada uno por sus propias razones, los proyectos de Michael Hardt y Tony Negri y el de Jacques Rancière.

Lo anterior no significa que estos autores no compartan una base común. Ciertamente, Hardt y Negri no solo bosquejan su proyecto sobre el depósito de conceptos construido por Deleuze y Guattari, sino que, al igual que el de ellos, su proyecto parte de un materialismo vital en el que la construcción de lo nuevo define cualquier forma de liberación política; más aún, es la definición de la liberación política misma. De modo que ambos proyectos entienden la política como la construcción de nuevas formas de vida, inseparable de la expresión de la inmanencia y del plano material unívoco que los primeros denominan multitud y los segundos, esquizofrenia. Igualmente, los proyectos de Hardt y Negri hacen uso de la ontología de Spinoza y del concepto de nociones

comunes, con el cual postulan nuevas formas de vida política. Asimismo, los dos participan de una misma visión del mundo contemporáneo, según la cual el poder emerge a través de procesos vitales que, simultáneamente, se constituyen y resisten a la representación por parte del Estado y a la explotación por el mercado. También comparten la concepción de que la política y la estética son indiscernibles, por lo que privilegian el dominio de lo real y atacan el de la representación. No obstante, desde este vínculo ontológico común, cada proyecto propone estrategias de resistencia diferentes. Quizás su diferencia pueda enunciarse de manera provisional y esquemática como aquella entre una “bioestética” y una “biopolítica”.

Quiero evitar la simpleza de asumir que estos autores participan de una misma posición filosófica que unos desarrollan en términos de arte y los otros de política. Ello sería demasiado fácil. Creo, más bien, que la divergencia entre los dos proyectos engloba compromisos disímiles sobre lo indiscernible, razón por la cual los proyectos suponen estrategias de resistencia distintas. Quisiera considerar el valor de estas diferencias, más específicamente, la manera como ellas nos permiten entender la proclama de Deleuze y Guattari en la que afirman las prácticas estéticas como el lugar privilegiado para una nueva forma de activismo político.

En un sentido amplio, el “problema” de Hardt y Negri –un problema en ambas acepciones de la palabra– es la noción de imperio. Este “problema” crea una ambigüedad alrededor de las condiciones de lo político, que son definidas ontológicamente por la prioridad del poder constitutivo de la multitud sobre el imperio y, al mismo tiempo, fenomenológicamente por la prioridad del imperio sobre cualquier acción política. Así, los autores escriben: “la globalidad de la autoridad [imperio] que imponen representa la imagen invertida –algo semejante al negativo de una fotografía– de la generalidad de las actividades productivas de la multitud” (Hardt y Negri 2002, 190). Por lo que el imperio es considerado la condición del activismo político, y el límite inmanente de las prácticas estéticas encargadas de crear nuevas formas de vida; límite que surge de su insistencia en que “este estar en contra llegue a ser la clave esencial de toda posición política que se adopte en el mundo” y, en mi opinión, en el complemento necesario: su frustrante reticencia para sugerir mecanismos positivos que puedan liberar a las multitudes (Hardt y Negri 2002, 190). Según su punto de vista, la eficacia política del poder creativo de las multitudes –de su poder como invención estética– está determinada por el rechazo al imperio. A mi juicio, esta idea no solamente disminuye la potencia política de las prácticas estéticas, sino que también subyuga el poder estético de la multitud a un concepto reactivo de política. De manera que, según esta mirada, la política solo puede ser simultáneamente estética y política cuando se ha estimado que la estética alcanzó un nivel suficientemente político. Tal premisa presenta dificultades en el momento en que Hardt y Negri formulan lo que llaman “los medios adecuados” para construir el contraimperio de lo “por venir”.

Hardt y Negri son lo suficientemente spinozistas para saber que lo “por venir” debe ser construido y, sin embargo, su fe en el poder expresivo y constituyente de la multitud frecuentemente termina en una afirmación estática que promete un reino por venir, pero que no da los medios apropiados para construirlo. Para usar una expresión sarcástica de Rancière, los dos filósofos no pueden alejarse del mantra neofranciscano que canturrea “el comunismo vendrá porque es la ley del Ser: el Ser es comunista” (Rancière 2011, 12). En *Imperio* la repetición de dicha afirmación ontológica aparece precisamente en los lugares donde esperamos encontrar un desarrollo concreto de lo que puede ser un acto político liberador. Por ejemplo, los autores dicen:

El único acontecimiento que estamos esperando aún es la construcción, o antes bien la insurgencia, de una organización poderosa... No podemos ofrecer ningún modelo para este acontecimiento. Solo la

multitud a través de su experimentación práctica ofrecerá los modelos y determinará cuándo y cómo lo posible ha de hacerse real. (Hardt y Negri 2002, 355)

De forma que, aunque conciben la multitud como ontológica, restringen sus medios estéticos, puesto que dejan sin sustento su poder de creación, al tiempo que reducen su poder de autoorganización a un proceso de fe milagroso. Así, cuando evocan la necesidad de poseer los “medios adecuados”, tal evocación permanece vaga, y cuando la elaboran a través de estrategias estéticas específicas, ellas son casi inmediatamente descontadas. En efecto, en una parte del texto, Hardt y Negri sostienen:

Los nuevos bárbaros destruyen con violencia afirmativa y trazan nuevas sendas de vida, a través de su propia existencia material [...]. Las mutaciones corporales de hoy constituyen un éxodo antropológico y representan un elemento extraordinariamente importante [...] porque es allí donde empieza a aparecer la faceta positiva, constructiva, de la mutación, una mutación ontológica en acción, la invención concreta de un primer lugar nuevo en el no lugar. (Hardt y Negri 2002, 193-194)

43—

Pero inmediatamente después afirman que tales prácticas son “débiles y ambiguas” porque siguen siendo problemas de “la forma y el orden” (Hardt y Negri 2002, 194). No tengo nada en contra de la crítica al formalismo, pero desafortunadamente estos autores tienden a suponer que todas las estrategias estéticas son formalismos, por lo que subestiman la estética en favor de la política.¹ Por eso, para ellos, “la nueva política solo adquiere sustancia real cuando” desvía su “foco de la cuestión de la forma y el orden” y lo concentra “en los regímenes y prácticas de la producción” (Hardt y Negri 2002, 194). Y entienden la nueva política como el poder de éxodo de la fuerza laboral viva y el poder de la ciudadanía global implicada en ella, lo que restringe su alcance a las formas de inmaterialidad específicas de la producción en red. Dichos poderes biopolíticos operan dentro de los límites de lo que proclaman “la propia innovación y creación continua de la humanidad” (Hardt y Negri 2002, 311). Y, dado que emergen como los límites que la biopolítica le impone a la estética, son promulgados como los límites de lo posible.

1- Michael Hardt (2000) ya identificó la que, sospecho, es la única obra de arte con la que está de acuerdo: la película de realismo social de Pier Paolo Pasolini, con Cristo como la encarnación del comunismo: *El Evangelio según San Mateo de 1964*.

2- En lo que es casi una refutación premonitoria de la crítica de Hardt y Negri, Deleuze y Guattari escriben: “pero, en la medida en que la clase obrera se define por un estatuto adquirido, o incluso por un Estado teóricamente conquistado, solo aparece como capital una parte del capital – capital variable– y no escapa al plan del capital” (Deleuze y Guattari 1998, 475).

Esto último da claramente cuenta de la divergencia entre el proyecto de Hardt y Negri y el de Deleuze y Guattari: en el primero, el poder virtual de la multitud solamente se torna real a través de la mediación de lo posible y la fuerza laboral viva es el “vehículo de la posibilidad” (Hardt y Negri 2002, 312). En contraste, en el segundo se distingue lo virtual de lo posible, diferencia que “trata de la existencia misma” (Deleuze 2002, 318). Razón por la cual Deleuze le objeta al concepto de lo posible su permanencia como categoría representativa “fabricada retroactivamente a imagen de lo que se le parece” (Deleuze 2002, 319). Y precisamente esa objeción puede aplicársele a la solución de Hardt y Negri que instituye a la fuerza laboral viva en vehículo de la posibilidad política, lo que conduce a que la inconmensurabilidad virtual de la multitud sea siempre anexada a la realidad política del imperio que permanece como su condición de posibilidad. De hecho, los dos autores sitúan esta condición en el corazón de sus análisis, cuando arguyen que solo a través de lo que ellos llaman “una ontología de lo posible” se tornará real la virtualidad de la multitud. Por lo tanto, según su perspectiva, la realidad de la multitud está encapsulada en sus posibilidades contraimperiales, lo que, simultáneamente, reduce la política a la reflexión del imperio –inclusive o especialmente a su resistencia– y niega a la política la gran gama de poderes ofrecida por la estética.²

Hardt y Negri rechazan la filosofía bergsoniana de Deleuze y arguyen que ella no posee suficiente “peso ontológico” sobre la realidad. Anotan:

Deleuze y Guattari descubren la productividad de la reproducción social [...], pero terminan articulándola solo de un modo superficial y efímero, como un horizonte caótico, indeterminado, caracterizado por un acontecimiento inasible. (Hardt y Negri 2002, 369, nota 8)

Justamente, no deja de ser irónica esta interpretación sobre la realidad –la que ellos llaman “una respuesta pálida” a “una pregunta enorme”– cuando es en este punto en donde se queda corta su elaboración sobre los procesos políticos de creación de la multitud. Más aún, es en donde su proyecto se distancia de la inspiración de Deleuze y Guattari. Me refiero al impedimento de Hardt y Negri para elaborar un programa efectivo de transformación política que pueda operar para lo real debido a su rechazo a los experimentos estéticos de actualización de lo virtual en favor de un número reducido, pero, desde su consideración, “más real”, de posibilidades de la política. En consecuencia, Hardt y Negri llegan a un *cul de sac* conceptual, que en el final de *Imperio* pareciera no tener salida. Preguntan: “¿cuáles prácticas específicas y concretas animan este proyecto político?”. A lo que desalentadoramente responden: “Por ahora nosotros no lo podemos decir” (Hardt y Negri 2002, 320-321).

Si por las condiciones de actualización Hardt y Negri restringen los procesos estéticos a una política contraimperial, desde un principio Rancière entiende la política como un “asunto estético” que no resulta del ejercicio del poder o de la lucha por el poder sino de la configuración de un mundo particular y de una forma específica de experiencia. Tal asunción le da prioridad a una “estética de la política” similar a la esgrimida por Deleuze y Guattari, pero que Rancière desarrolla de manera muy diferente. Según el autor, el nacimiento de la estética moderna fue consecuencia de la partición de lo sensible bajo la forma de series de diferenciaciones propias de la lógica del desacuerdo, lo que, al mismo tiempo, definió el dominio moderno de la política. Así planteado, el desacuerdo no es ni estético ni político, sino un mecanismo compartido de construcción de lo común, por el cual ambas, la estética y la política, emergieron al mismo tiempo.

Quisiera acercarme a la perspectiva de Rancière sobre la “estética de la política” y presentarla como una alternativa posible frente a la politización de la estética que proclaman Hardt y Negri. Según Rancière, la estética apareció a fines del siglo XVIII como una reacción en contra de aquello que normalmente se consideraba el reino de la política, es decir, como una “metapolítica” en la que el arte se convirtió en la condición de la libertad y de la igualdad de una comunidad sensorial nueva. En sus palabras: “la fórmula clave del régimen estético del arte es que el arte es una forma autónoma de vida” (Rancière 2002, 121). Así, él no le otorga a la autonomía estética prioridad ontológica sobre la política, sino que, por el contrario, supone que esa autonomía resulta de prácticas específicas de desacuerdo de carácter histórico y discursivo. En virtud de lo anterior, la estética crea una nueva clase de experiencia de lo común –y, también, de la política–: aquella de la sensación particular del arte. Rancière aclara que dicha sensación no es consecuencia de las propiedades formales de la estética, lo que significa, según él, que el arte existe simplemente por su pertenencia a la esfera estética. Razón por la cual “la autonomía del arte es también su heteronomía” (Rancière 2004).

Según Rancière, entonces, el arte alcanza un valor político paradójico en cuanto es a la vez un dominio autónomo de la experiencia y una colección heterónoma que borra la frontera entre la creación artística y la vida diaria. Señala: “toda la historia de las formas artísticas y de la política de la estética en el régimen estético del arte podría presentarse como el choque entre estas dos fórmulas: una nueva vida necesita un nuevo arte; la nueva vida no necesita el arte” (Rancière 2002, 126). La excepción de la estética y lo que establece su valor político es la creación de una esfera de igualdad sensorial que tiene un estatuto paradójico de necesidad, al basarse, por un lado, en la supresión de las fronteras entre arte y vida cotidiana y, por el otro, en la asunción del

arte como una forma autónoma de experiencia humana. Por ello, “la consecuencia de la separación de la promesa de la obra de arte es su contrario: una vida que no conoce el arte como una práctica separada y un campo de experiencia singular. La política de la estética descansa sobre esta paradoja originaria” (Rancière 2004).

De tal paradoja nacieron dos trayectorias de arte político. La primera es el intento de conectar las dimensiones autónomas y heterónomas de la esfera estética en una forma singular de existencia colectiva. Este proyecto propende por transformar la vida en arte, como material democrático de la experiencia sensorial cotidiana; asimismo, busca alcanzar la autonomía de la esfera estética a través de una autosupresión, una estrategia del arte activista que, según el trazado de Rancière, data del movimiento de artistas y artesanos del siglo XIX en Inglaterra, pasando por el teatro situacionista y la visión de escultura social de Joseph Beuys.

La segunda trayectoria trazada por Rancière propende por separar la obra de arte de la cotidianidad y por preservar la esfera de la experiencia estética como lugar privilegiado de resistencia. Ella corresponde al proyecto político del vanguardismo, cuyos filósofos más importantes son Adorno y Lyotard, y postula una segunda auto-supresión, en la que la autonomía del arte se transforma en lo que Rancière (2004) llama “el testimonio ético”. Aquí, la autonomía estética expresa un resquicio infranqueable entre lo sensible y lo suprasensible, y atestigua un Otro “no representable” que actúa de límite absoluto de la política y la estética (Rancière 2002, 131).

45—

Dado que ambas trayectorias de “autosupresión” tienden a borrar el desacuerdo entre arte y vida, son problemáticas para el autor en la medida en que él establece el desacuerdo como la condición de cualquier acción política efectiva. Sugiere, entonces, una “tercera vía” capaz de romper con las percepciones normalizadas para, dice él, revelar aquella conectividad secreta de las cosas subyacente a la cotidianidad –un nuevo común–. El arte político es esta clase de negociación específica que se da, no entre política y arte, sino entre las dos políticas de la estética. Escribe: “esta tercera vía es hecha posible por el juego continuo de las fronteras y la ausencia de fronteras entre arte y no-arte” (Rancière 2004). Rancière cree que lamentablemente el arte contemporáneo ha desplazado tal estética dialéctica para, en cambio, privilegiar la simbolización de una “misteriosa coherencia” atribuida a la trivialidad de lo cotidiano. Según su criterio, tal situación da cuenta del final de la estética política porque el arte contemporáneo disuelve cada vez más la autonomía del desacuerdo dentro del proceso político que manufactura el consenso. Según él, lo anterior se evidencia en la exposición obligatoria de la atrocidad en las prácticas y agenciamientos artísticos contemporáneos presente en el estribillo familiar que proclama, de una forma u otra, el fin del arte.

Según Rancière, Deleuze y Guattari proponen el dominio estético de la sensación como la realidad viva, autónoma y heterónoma, que nos libera de las formas opresivas de lo cotidiano. En este sentido, dice él, “realizan el destino de lo que llamo ‘el régimen estético’ del arte” (Rancière 2005). No obstante, considera “extraordinariamente simplista” la insistencia de los dos autores en la prioridad ontológica de las fuerzas a-subjetivas que constituyen el camino que va de la sensación a la representación. Así, dice Rancière, cuando Deleuze y Guattari afirman la libertad de la inmanencia radical, sustraen al arte de la representación, pero, para hacerlo, se sustentan en herramientas como la metáfora y la figuración. Concluye, entonces, que “dentro de la ontología materialista de la inmanencia” los mecanismos de la representación “en última instancia otorgan su principio” a los mecanismos del trabajo de la expresión (Rancière 2005). Ello, dice él –aunque es una crítica hecha por otras voces– da cuenta del irremediable romanticismo de Deleuze y Guattari que los condena a hacer uso de una estética agotada incapaz de crear resistencias políticas para el presente.³

3- Según Rancière (2005): “Deleuze es la continuación del spinozismo de los ‘jóvenes turcos’ románticos, Schelling y Schlegel. Esto significa que, en lugar de postular la autonomía del arte como la base de la nueva política, disuelve el arte en una nueva Naturaleza y reemplaza la política por la ontología”.

Para Hardt y Negri, la estética como política es una tautología cuyo significado solo lo otorga el segundo término. En cierto sentido, Rancière sostiene una postura similar. Según él, Deleuze y Guattari privilegian la estética o la ontología creativa al costo de ignorar que el proceso discursivo de desacuerdo es la condición de posibilidad de cualquier política eficaz. Ambas posturas, entonces, operan bajo la asunción de que la política, sea como contraimperio o como desacuerdo, determina por adelantado las posibilidades de cualquier invención estética. Como lo veremos, Deleuze y Guattari rechazan la subordinación de la producción estética a las realidades políticas, puesto que, para ellos, la producción estética es siempre un asunto que concierne a la producción de lo real.

Rancière entiende la política como el proceso de desacuerdo, resultado de la desarticulación del cuerpo social, en el momento en que germina un concepto de igualdad que ese cuerpo es incapaz de incluir. El momento cuando la sociedad es perturbada “por la inscripción de una parte de aquellos que no tiene parte”, es decir, por una nueva igualdad –o común– que es enunciada y combatida por quienes, previamente, han ocupado una pequeña fracción de lo social (Rancière 1996, 28-29). Tal proceso de desacuerdo –a la vez estético y político– se logra por un acto lingüístico de nominación. Dice Rancière: el “animal político moderno es en primer lugar un animal literario” (Rancière 1996, 53). En la medida en que la nominación de lo nuevo requiere la reconfiguración de las relaciones sociales como manera para mediar la exclusión y corregir el “error” previo, el autor concibe la política –el acto de nombrar un desacuerdo– como la experiencia que surge sin un contexto dado y ofrece una nueva forma de vida.

Encontramos, pues, fuertes divergencias entre Rancière, por un lado, y Deleuze y Guattari, por el otro. Según Rancière, la política es un proceso, siempre lingüístico, de invención continua de nuevos signos, que ocurre en el interior de lo común. En sus palabras: “el poder del *demos* no instituye ningún exceso originario del ser. Instituye un exceso inherente a cualquier proceso de nominación” (Rancière 2011, 12). Esta racionalidad política –y permítasenos no olvidar, esta política de la estética– interviene en lo real mediante la construcción de nuevos signos para la comunidad de los hablantes. Por otra parte, la comunidad de los hablantes siempre está bajo construcción por cuanto solo ella produce su propio límite, que el autor denomina “ruido”. El ruido es lo descontado producido por todo desacuerdo político. Es un exceso de interlocución que está por fuera del lenguaje pero que, sin embargo, es inmanente a sus actos. En virtud de lo mismo, el ruido, que no es originario en un sentido ontológico, es la condición de la política que nunca aparece por sí misma, sino como exceso inherente a cualquier proceso de nominación. Precisamente, la evidencia del giro lingüístico de Rancière descansa en su negativa a ontologizar tal principio de aporía que instaaura el desacuerdo como el mecanismo por el cual el lenguaje opera en el dominio material; en tanto no le otorga al mecanismo estatuto ontológico alguno, lo hace permanecer como abstracción, cuyo modo de operar obedece al mecanismo que Deleuze y Guattari (1998, 94) llaman “milagro dialéctico constante”.

En contraste con Rancière, Deleuze y Guattari parten de la afirmación ontológica de los procesos materiales en la que el lenguaje y los cuerpos son codeterminantes. Pero, ¿cómo emergen el lenguaje y los cuerpos de un plano real e irreductible de inmanencia? o, para ponerlo en otros términos, ¿cómo es el lenguaje siempre un proceso material? Si bien Deleuze y Guattari no mencionan a Rancière, es tentador imaginar que se refieren a él cuando escriben en *Mil mesetas*: “por esto un campo social no se define tanto por sus conflictos y contradicciones como por las líneas de fuga que lo atraviesan” (Deleuze y Guattari 1988, 94). Las líneas de fuga son aquellos movimientos por los cuales los cuerpos y el lenguaje escapan de sus condiciones de posibilidad para volverse realmente genéticos. Los autores las denominan desterritorializaciones absolutas en las que las prácticas políticas y estéticas son expresiones de un plano material que, simultáneamente, construyen.

Deleuze y Guattari, entonces, inician su proyecto en el punto donde lo terminan Hardt y Negri, por un lado, y Rancière, por el otro. Rechazan la idea del imperio en tanto condición política que actúa como límite de los procesos estéticos de liberación. También se rehúsan a entender estos procesos como categorías lingüísticas de desacuerdo. En cambio, proponen la afirmación no cualificada de prácticas materiales experimentales que, simultáneamente, expresan y construyen un plano unívoco de inmanencia.

Podemos iniciar la comprensión de la estrategia materialista propuesta por estos dos autores a través de la comparación entre el concepto de condiciones de posibilidad y el concepto deleuziano de condiciones de realidad. En otras palabras, ¿cuáles serían las condiciones de la experiencia artística? Si bien al plantear esta pregunta, fundamentalmente estética, retornamos a las raíces románticas del arte, la dirección seleccionada por Deleuze y Guattari para responderla –influida por su encuentro con Kant– es distinta de la de Rancière. Para ellos, la estética no es la determinación de las condiciones objetivas de cualquier experiencia posible ni tampoco la determinación de las condiciones subjetivas de una experiencia actual de lo bello. La estética no define la existencia heterónoma ni autónoma del dominio del arte. Determina las condiciones reales que no son más amplias que la experiencia misma y son indiscernibles de la experiencia singular. Esta experiencia real es consecuencia de la operación denominada “máquina abstracta” que, como el concepto de desacuerdo de Rancière, construye la experiencia, pero, a diferencia del mismo, es un mecanismo material más que uno lingüístico. Así, “una máquina abstracta o diagramática no funciona para representar, ni siquiera algo real, sino que construye un real futuro, un nuevo tipo de realidad” (Deleuze y Guattari 1988, 144). Por lo que, al construir experiencias nuevas indisociables de nuevas realidades, la estética es también política; incluye al arte pero no se restringe a él. En palabras de Deleuze:

47—

Todo cambia cuando determinamos condiciones de la experiencia real, que no son más amplias que lo condicionado y que difieren en naturaleza de las categorías: ambos sentidos de la estética se confunden, hasta el punto que el ser de lo sensible se expresa en la obra de arte, al mismo tiempo que la obra de arte aparece como experimentación. (Deleuze 2002, 117)

La obra de arte y el acto político, entonces, comparten la ontología de su emergencia: la de una máquina abstracta expresada en la creación de nuevas realidades y construida a través de experimentos materiales. En efecto, la máquina abstracta muestra el acontecer indiscernible de la estética y la política porque declara la necesidad de una igualdad entre la expresión y la construcción.⁴ Por un lado, la estética es la expresión de las condiciones reales creadas por una máquina abstracta y, por el otro, es el proceso experimental por medio del cual estas condiciones se construyen. ¡Expresión=Construcción! podría ser la fórmula de Deleuze y Guattari heredada del spinozismo, con la cual se dinamiza el ser, de acuerdo con otra, también crucial, la ecuación nietzscheana ¡Ser=Devenir! La máquina abstracta expresa la autogénesis e infinita procesualidad de sus condiciones reales pero virtuales que aparecen como la construcción de esta realidad, de esta obra de arte actual. Pero la construcción solo expresa la máquina abstracta al construirla, aquí y ahora. Dicen Deleuze y Guattari:

4- Desde hace algunos años, Éric Alliez ha estado explorando esta ecuación en el campo estético y mi trabajo sigue esta dirección (ver Alliez y Martin 2007).

El campo de inmanencia o el plan de consistencia debe ser construido [...] fragmento a fragmento sin que lugares, condiciones y técnicas puedan reducirse los unos a los otros. La cuestión sería, más bien, si los fragmentos pueden unirse y a qué precio. (Deleuze y Guattari 1988, 162)

Cuestión, sin duda, política. Es la pregunta por el precio que hay que pagar por la invención de nuevas formas de vida. Volveremos después sobre este asunto.

Expresar un mundo infinito en la construcción de una obra de arte finita, en otras palabras, hacer arte, es un proceso por el cual el devenir del mundo es expresado en una construcción que experimenta sobre sus propias condiciones, que opera en el nivel de sus mecanismos constitutivos. Entonces, cualquier construcción artística, cualquier sensación, surge de una máquina abstracta que expresa un plano infinito de la manera de un devenir actual cuya especificidad y precisión engloban un cambio en las condiciones reales. El mundo es este plano genético de inmanencia y –para nombrar el término final de la trinidad ontológica de Deleuze y Guattari– el mundo es una multiplicidad bergsoniana que, al ser expresada en una construcción finita –una obra de arte, un acto político–, cambia de naturaleza. En este punto, no es cuestión de distinguir expresión y construcción como dos dimensiones o momentos –el estético y el político, por ejemplo– porque ellas se han vuelto indiscernibles dentro del poder productivo del plano material de inmanencia.

El énfasis en la actualización como dinamización del Ser distingue la ontología de Deleuze y Guattari de la de Hardt y Negri, para quienes los potenciales liberadores de la multitud, al estar suspendidos sobre nosotros en espera de una “segunda venida”, parecen significar lo “por venir”. Si bien Deleuze y Guattari también entienden nuestra situación política contemporánea como la relación entre el plano ontológico de inmanencia y sus mecanismos de opresión, la sitúan entre el capitalismo y la esquizofrenia y no entre las multitudes y el imperio. La diferencia terminológica es significativa, porque mientras ambas parejas de términos intentan definir una relación inmanente que descansa sobre la prioridad del término ontológico, Deleuze y Guattari encuentran en la esquizofrenia formas de resistencia políticas basadas en la destrucción de las subjetividades burguesas junto con sus sistemas lingüísticos de representación.

Su esquizopolítica está dirigida a atacar los sistemas lingüísticos de representación. En sus inicios, este ataque se basó en propiciar la absoluta desterritorialización de las palabras y las cosas de su alianza con el giro lingüístico de los “entusiastas del significante” y con el racionalismo moderno del sujeto kantiano, es decir, en el rechazo al significante y “a su siempre eludido significado”, bajo la asunción de que él opera “por la sensación alienante en una representación de lo real”. Ello no supone el rechazo al lenguaje, por el contrario, plantea a las palabras como cuerpos que demandan ser removidos del dominio inmaterial de autorreferencialidad lingüística para que emerjan en su materialidad. Los autores propusieron reemplazar la noción de significante por la de signo, desarrollada por el lingüista Louis Hjelmslev y el filósofo pragmatista Charles Peirce. Mediante el empleo de la noción de signo, Deleuze y Guattari compusieron el dominio del lenguaje en términos ontológicos como procesos materiales que, al mismo tiempo, operan en nuestras represiones y en nuestros escapes. Escriben en *El Anti Edipo*:

La lingüística de Hjelmslev implica la destrucción concertada –del significante– y constituye una teoría descodificada de las lenguas de la que también se puede decir, ambiguo homenaje, que es la única adaptada, a la vez, a la naturaleza de los flujos capitalistas y esquizofrénicos. (Deleuze y Guattari 1985, 250-251)⁵

El signo aparece como expresión actuante en los mecanismos descodificados necesarios para la expansión capitalista y como flujo descodificado constructor de nuevas esquizo-realidades. Por esta razón, dicen Deleuze y Guattari, los filósofos del “giro lingüístico”, Rancière entre ellos, ni describen ni dismantelan el problema de la representación, sino que, al suponer que la realidad está determinada por el régimen de significación lingüística –por ejemplo, la representación–, siguen sirviéndole al “imperialismo del

5- Según los autores, la ambigüedad de la lingüística de Hjelmslev descansa en el hecho de que “no puede operar una vasta decodificación de las lenguas más que poniendo en marcha desde el principio una máquina axiomática basada en el número supuestamente infinito de las figuras consideradas” (Deleuze y Guattari 1985, 254).

significante”. Así, agregan, les es imposible captar que el problema de lo real supone desenganchar los signos de las axiomáticas capitalistas que controlan sus flujos y de las entidades biopolíticas que los subordinan a las representaciones edípicas.⁶

La utilización del signo de Hjelmslev como unidad de análisis provoca un giro en el ataque a la representación, en el que los signos son puestos sobre líneas de fuga que los sitúan “al nivel de lo real”; en otras palabras, los signos encuentran sus condiciones reales en la máquina abstracta en tanto flujo absolutamente desterritorializado de materias-funciones. Los autores proponen una semiótica crítica –que llaman esquizoanálisis o pragmática– con la cual desenganchan el lenguaje de la significación representacional y lo liberan de la máquina abstracta particular a la axiomática capitalista.

Subrayo que esta estrategia de desterritorialización descansa en la misma asunción ontológica de Hardt y Negri: aquella de que el capitalismo y la esquizofrenia son uno y lo mismo, excepto que, según ellos, el capitalismo busca, por sus propios medios, controlar la fuerza creativa de la producción material –el deseo–. En contraste, Deleuze y Guattari privilegian la estética como lugar para la resistencia política.

El privilegio de la estética presenta una primera dimensión, que es actual, expresada en el rechazo a cualquier relativismo, es decir, a subordinar las fuerzas de producción estética y política al imperio capitalista que las sobredetermina. De manera que la política de liberación implícita en lo que Guattari denomina “el paradigma estético” no está determinada por las condiciones imperiales de posibilidad, sino que, por el contrario, existe como la condición del capitalismo. Sin embargo, la preexistencia ontológica de la política de liberación no le atribuye un valor político puramente virtual, sin actualidad, como sostienen Hardt y Negri. De hecho, para Deleuze y Guattari, lo virtual no tiene valor por fuera de su actualización, y ninguna invención estética o activismo político está en conflicto con nuestro actual estado de cosas.

49—

Así, el privilegio de la estética le otorga a la representación poderes nuevos y más actuales a través de los cuales ella “ya no se relaciona con un objeto distinto, sino con la actividad productiva misma” (Deleuze y Guattari 1985, 271). Más aún, al afirmarse que los signos-flujos descodificados del capital son producidos y reproducidos dentro de las axiomáticas sociales que encuentran puntos de aplicación en las personas privadas –la racionalidad edípica del sujeto burgués–, la representación deja de ser un problema solamente lingüístico y se vuelve, en cambio, el mecanismo por medio del cual el capitalismo produce su propia actualización, en el que “las determinaciones familiares se convierten en la aplicación de la axiomática social” (Deleuze y Guattari 1985, 273). La representación es, entonces, el mecanismo biopolítico a través del cual el capitalismo controla la producción en el campo social y produce un ego castrado reducido a la imagen de Edipo: “el representado desplazado del deseo” (Deleuze y Guattari 1985, 274). Así, “la representación desplazada –Edipo– se ha convertido, como tal, en el representante del deseo”; en consecuencia, el capitalismo es la economía representacional última porque está basado en la representación última, aquella del deseo como representación de la falta, del deseo siempre castrado. Por esta razón, el único modo de evadir la economía representacional del capitalismo es mediante el escape a este mecanismo y a su tiranía de la carencia.

6- Dicen Deleuze y Guattari: “pues, de seguro, ni el capitalismo, ni la revolución, ni la esquizofrenia, pasan por las vías del significante, incluso, y sobre todo, en sus violencias más extremas” (Deleuze y Guattari 1985, 252).

Vistas así las cosas, el ataque a la representación del proyecto de Deleuze y Guattari tiene prelación sobre el de los otros dos proyectos analizados: la tarea del esquizoanálisis consiste en derrotar la representación bajo nuestras condiciones capitalistas del presente, para lo que requiere de la invención de nuevos signos y nuevas máquinas abstractas –una estética como política– capaces de construir y expresar nuevas formas de vida colectiva.

El privilegio de la estética presenta una segunda dimensión, también actual, que le otorga prerrogativas a la práctica artística. A mi juicio, esta dimensión es la más intrincada y singular del proyecto de Deleuze y Guattari y conforma el elemento final de su “estética como política”. En ella, los autores asumen que el poder productivo de los artistas, como trabajadores de la cultura, está en función de la estricta vigilancia que sobre ellos se ejerce. Dicen:

¿Por qué [la producción capitalista] vigila con tanto cuidado a sus artistas [...] como si corriese el riesgo de hacer correr flujos peligrosos para ella, cargados de potencialidad revolucionaria, en tanto que no son recuperados o absorbidos por las leyes del mercado? (Deleuze y Guattari 1985, 253)

De acuerdo con ellos, entonces, el arte es una práctica política, por cuanto sus experimentos son siempre esquizofrénicos. Guattari también resalta esta característica “esquizofrénica” del arte, en su trabajo sobre el paradigma estético, cuando afirma que las máquinas estéticas son los modelos más avanzados de resistencia política en la medida en que directamente confrontan “la sordera capitalista con la verdadera alteridad” (Guattari 1996a, 112). En este sentido, para él el arte “es el paradigma de cualquier liberación posible” (Guattari 1996a, 112). Deleuze se tomó esta consigna extremadamente en serio y su trabajo posterior al que realizó conjuntamente con Guattari está marcado por un intenso compromiso con las obras de arte. Sus libros sobre cine, la pintura de Francis Bacon, el barroco y la última sección de *¿Qué es la filosofía?*, exploran las maneras como el arte y sus máquinas abstractas liberan el material de la sensación que crea nuevos mundos y nuevas formas de vida.

En este punto resulta interesante confrontar la visión extremadamente optimista del arte de Deleuze y Guattari con la visión pesimista de Rancière. Como ya lo dije, para Rancière el arte contemporáneo se ha vuelto simplemente un mecanismo más, y no el más importante, del manufacturado consenso. Más aún, y podemos suponer que Hardt y Negri podrían concordar con ello, perdió cualquier poder autónomo de “estar en contra”. En consecuencia, para todos ellos, el arte actual solo tiene como alternativas: o sujetarse a los códigos capitalistas en tanto simulacro de resistencia al mercado o confiar en un absoluto afuera, en un dios que debe venir a salvarnos. En contraposición, para Deleuze y Guattari, la estética encierra la afirmación ontológica en la que la sensación no requiere de su partición lingüística para ser expresada.

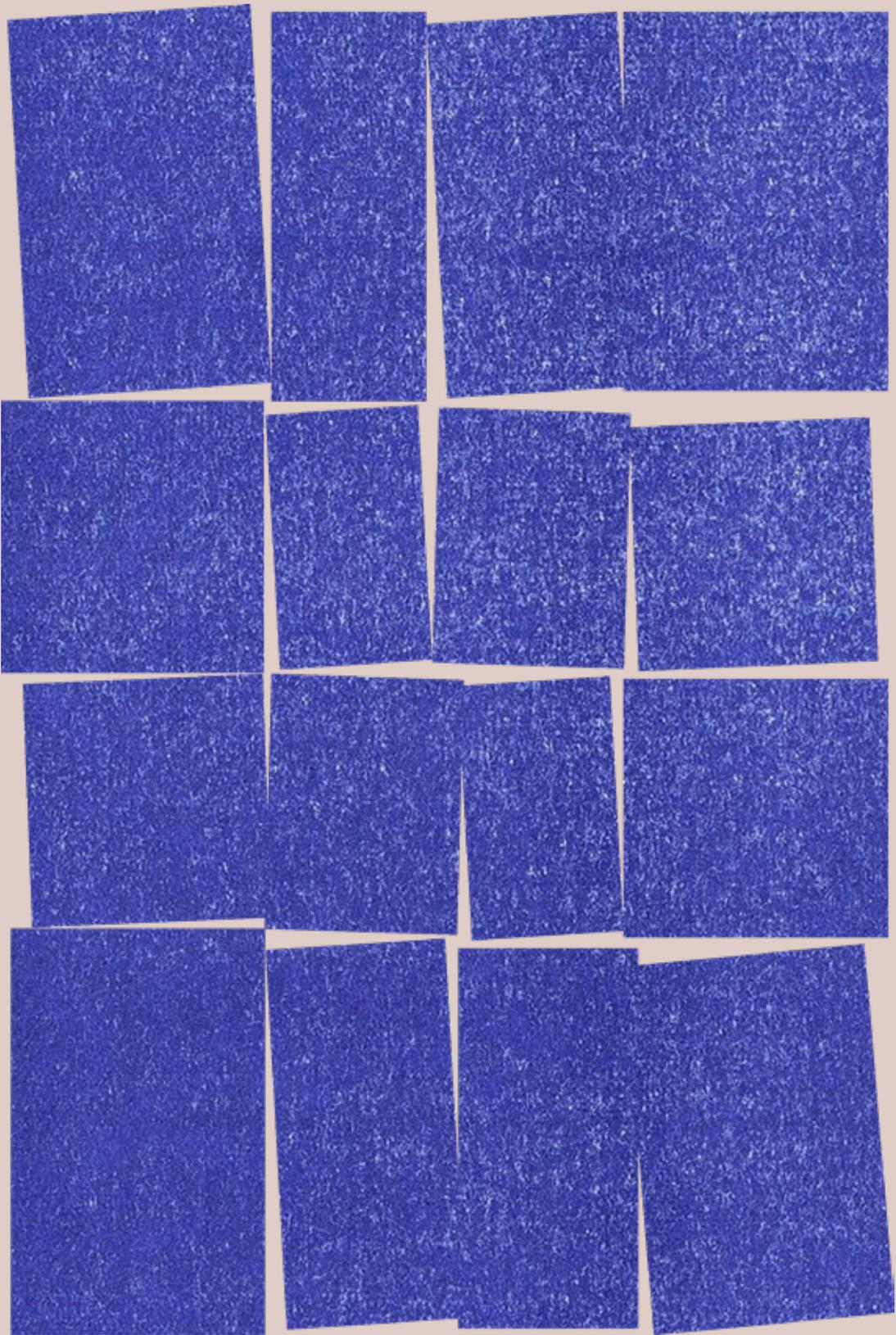
Sin embargo, ¿qué estrategias políticas pueden emerger de la práctica del arte? Es cierto que en *¿Qué es la filosofía?* Deleuze y Guattari insinúan que, al convertirse en una cuestión que solo atañe a los significantes y a la opinión de los observadores, el arte conceptual ha desmaterializado la sensación. Más aún, cuando plantean que, incluso bajo sus formas más tradicionales, ya no es posible hacer arte sin incluir un elemento conceptual, parecen aceptar la premisa de que el arte está dominado por la práctica conceptual y las teorías lingüísticas. Considerando lo anterior, su insistencia en la materialidad de los procesos de composición y en las sensaciones que los expresan suena a palabrería. Por la misma razón, su énfasis en la pintura, especialmente en la pintura de la temprana modernidad, parece anacrónico, más aún, atravesado por un tipo de neotradicionalismo. Cabe anotar que este aspecto lo comparten con Rancière, cuyo llamado para la revitalización del teatro brechtiano también parece anacrónico.

¿Significa lo anterior que nuestra contemporaneidad está marcada por una serie de giros teoréticos que se presentan como el único antídoto posible a la reiterada fatalidad del arte? Espero que no. Haciendo uso nuevamente del optimismo ontológico de Deleuze y Guattari, prefiero argüir que el valor político de la práctica estética, de una estética como política, es su disrupción temporal, su creación de lo contemporáneo en tanto tal. El poder de la estética de la sensación –precisamente como política– es su

intervención en la cronología del presente para producir lo “por venir”. Como muestra Deleuze en sus estudios sobre el cine y la pintura, aunque esta creación es enteramente actual, nuestra tarea consiste en re-inventar el “por venir” que hemos heredado para descubrir las maneras de volverlo contemporáneo. Por este motivo, la afirmación sobre la pintura de Deleuze y Guattari debe entenderse como un intento de crear nuevas condiciones reales para nuestra experiencia contemporánea, capaces de construir una política de la sensación que ofrezca respuestas tanto a las particularidades de nuestra situación corriente, como a la afirmación ontológica desde la cual ella pueda expresar su potencia. De hecho, esta es la gran demanda de la estética como política.

Quisiera terminar con un pasaje muy conocido sobre los artistas del texto de Deleuze *La lógica del sentido* y que ofrezco como un buen punto de partida:

¿Qué le queda al pensador abstracto cuando da consejos de sensatez y distinción? ¿Hablar siempre de la herida de Bousquet, del alcoholismo de Fitzgerald y de Lowry, de la locura de Nietzsche y de Artaud, permaneciendo en la orilla? ¿Convertirse en el profesional de estas habladurías? ¿Desear solamente que los que recibieron golpes no se hundan demasiado? [...] ¿O bien ir uno mismo para ver un poquito, ser un poco alcohólico, un poco loco, un poco suicida, un poco guerrillero, lo justo para alargar la grieta, pero no demasiado para no profundizarla irremediablemente... ¿Cómo alcanzar esta política, esta guerrilla completa? (Deleuze 2010, 165)



El *readymade* re-hecho. Hacia una nueva genealogía del arte contemporáneo

Texto publicado originalmente como “El *readymade* re-hecho. Hacia una nueva genealogía del arte contemporáneo”, en *Actualidad del sujeto. Conceptualizaciones, genealogías y prácticas*, ed. por Alejandro Sánchez Lopera, Franz D. Hensel Riveros, Mónica Zuleta Pardo y Zandra Pedraza Gómez (Bogotá: Universidad de los Andes, Universidad Central y Universidad del Rosario, 2010), 269-283. Traducido por Santiago Restrepo y revisado por Mónica Zuleta Pardo.

En el proyecto de Guattari encontramos los dos aspectos que están presentes en este título¹: la afirmación del arte y de la estética como potencia ontológica y algunas discusiones, por lo general someras, sobre obras de arte actuales. Sus críticos suelen privilegiar el segundo aspecto y suponen que el arte es una parte marginal del proyecto político de Guattari. Tomando distancia de dicha óptica, este escrito plantea que para Guattari el arte es un mecanismo ontológico de transformación política. Guattari le da al mecanismo un nombre, “readymade”, y, de este modo, no solo sitúa la génesis del cambio político en la obra de arte, sino que suministra los medios para construir una nueva genealogía del *readymade* y también una nueva genealogía del arte contemporáneo.

Guattari invoca a Duchamp al lado del crítico literario ruso Mijail Bajtin. Recordemos que para Bajtin un objeto estético surge de un proceso que “aisla” algo de su autoevidencia en el mundo y le otorga una “interdeterminación tensa y activa” con la realidad (Bajtin 1989, 31). Esta separación o selección le permite al objeto estético ser singularizado de acuerdo con los afectos y valores que provoca en el “espectador”. Esto, diría Bajtin, constituye no solamente la génesis del arte, sino que también es un “acontecimiento del ser”. Influenciado por el libro de Henri Bergson *Materia y memoria*, Bajtin considera que el objeto estético es tanto un objeto material como una imagen producida como tal por quien lo percibe. Por lo tanto, el objeto estético expresa –en y a través de su aislamiento selectivo– las relaciones afectivas y éticas que lo construyen, y es resultado de la creación más que de un acto cognitivo. El objeto estético está de este modo “vivo” (Bajtin 1989, 31), porque su “contenido” está en estado de devenir, de formar, dice él, un “un fragmento del acontecimiento unitario, abierto, del ser” (Bajtin 1989, 64 [traducción modificada]).

Guattari retoma este aspecto ontológico del objeto estético y lo llama un “poder existencial de autoafirmación” (Guattari 1996b, 161) que está desligado de la causalidad temporal, subjetiva y objetiva: “finalización en tanto disyunción” de los objetos estéticos (Guattari 1996b, 166), el proceso comienza con el aislamiento del objeto y continúa con su fragmentación en una individuación “polifónica” o “multiplicatoria” (Guattari 1996b, 166), que resulta en “la concatenación de territorios enunciativos parciales” en el interior

1- El título en inglés de este texto contiene un juego de palabras. El *readymade* de Duchamp, que también se traduce por “objeto encontrado”, significa literalmente “ya hecho” o “ya listo”. El título sería “El ya hecho re-hecho: hacia una nueva genealogía del arte contemporáneo”. [Nota del traductor]

de una “subjetivación” que excede a sus soportes materiales, discursivos y subjetivos.² De este modo, el objeto estético se forma en un “acontecimiento” de enunciación en el que la distinción entre objeto y sujeto pierde consistencia dentro de lo que Guattari llama los “devenires mutantes” de “un agenciamiento enunciativo de múltiples cabezas” (Guattari 1996b, 160-161). Esto permite, argumenta Guattari, la “reapropiación de los medios de producción de la subjetividad” en el acto creativo (Guattari 1996b, 198). Por lo tanto, Guattari “amplía” (Guattari 1996b, 199) el enfoque de Bajtin para convertirlo en una estética de la producción social, donde el objeto estético tiene una “función poética” que resingulariza la subjetivación al introducir “nuevos coeficientes de libertad” (Guattari 1996b, 198). El ejemplo que por lo general pone Guattari del objeto estético de Bajtin es el *readymade* de Duchamp que no solo dirige el arte hacia la vida, sino que convierte la vida en arte. Guattari hará de esta transformación el terreno de la política. En este sentido, debemos tomar literalmente a Guattari cuando dice: “la reinención de la política debe pasar por la dimensión estética” y es “inconcebible [...] sin el ascenso de un nuevo arte de vivir” (Guattari 1996b, 202).

El ejemplo que utiliza Guattari es el primer *readymade*, el *Botellero* (1913), que según él:

funciona como un detonante que desata una constelación de universos referenciales, que traen reminiscencias íntimas (el sótano de una casa, algún invierno, los rayos de luz sobre las telarañas, la soledad de la adolescencia) y connotaciones de orden cultural y económico –el tiempo en el que las botellas todavía se lavaban con un cepillo para botellas... (Guattari 1996b, 164)

El *Botellero* aparece aquí en el registro doble de lo que Guattari llama un “ritornelo”. Un ritornelo fija un conjunto singular e inmediato de afectos sensoriales (el invierno, un rayo de luz, la soledad) que deshace al objeto percibido de la autoevidencia mundana de su forma, función y significado, y provoca un sentimiento de existir. Esta singularidad ontológica cataliza una infinidad de memorias involuntarias y procesos cognitivos más elaborados e induce a “innumerables referencias sentimentales, míticas, históricas y sociales” (Guattari 1996b, 160). Esto le da al ritornelo su “modo activo de existir”, lo que Guattari llamará una “fractalización virtual” o “heterogénesis”, como generación de infinidad de “universos de referencia” virtuales que aparecen a una velocidad infinita y como desviaciones infinitesimales en el espacio. Los afectos que genera el *readymade* van entonces más allá de las condiciones de posibilidad de la relación sujeto-objeto (el espacio y el tiempo ya no son las condiciones trascendentales de la experiencia, más bien, una infinidad de duraciones heterogéneas son producidas *por* la experiencia), así como más allá de la distinción forma-contenido que subyace al esquema representacional discursivo (la forma ya no expresa al contenido, sino que el contenido construye la forma). De este modo, el *readymade* constituye una “sustancia enunciativa” o “subjetivación” que cristaliza el ser-significar en un proceso constante y no lineal. El *readymade* nos arroja directamente en medio de la caosmosis, dado que articula lo que Guattari llamará las “dos facetas, inextricablemente asociadas, de apropiación o de sujeción [*grasping*] existencial y de inscripción transmonádica” (Guattari 1996a, 138). Por una parte, el *readymade* es un aislamiento de singularidad ontológica, una apropiación existencial que produce una complejidad virtual de proporciones caóticas, mientras que, por otra parte, desarrolla esta complejidad al interior de una subjetivación o línea transmonádica que desata una “desaceleración primordial” (Guattari 1996a, 139 [traducción modificada]), la cual permite que el *readymade* auto-poético “viva [...] bajo el doble régimen de la desaceleración discursiva y de una velocidad absoluta de no-separabilidad” (Guattari 1996a, 140 [traducción modificada]). En este punto Guattari evoca “al ‘espectador’ en el sentido de Marcel Duchamp” (Guattari 1996b, 26 [traducción modificada]).

2- Esto es lo que Bajtin llama la “superación inmanente” del objeto material en su transformación en un objeto estético o en una obra de arte (Bajtin 1989, 54).

Su lectura del ensayo “The Creative Act” de Duchamp, de 1957, texto del que proviene su idea de espectador, es interesante en muchos aspectos: Guattari parece comprender de manera intuitiva la forma en que este texto tiene una relación apóstata con los demás pronunciamientos de Duchamp, en particular con su cita del ensayo de T.S. Eliot “Tradition and the Individual Talent”. De hecho, Rosalind Krauss desestimó con furia esta cita al considerarla como “una traición de Duchamp”.³ Quizás por esta razón, la afirmación de Duchamp en el sentido de que quien completa la obra de arte es el espectador y aporta lo que él llama el “coeficiente de arte” que crea “arte en estado crudo” (Duchamp 1973, 139), hace eco con las ideas de Bajtin. Por otra parte, la cita que Duchamp hace de Eliot parece interesarse menos en la relación del artista con la tradición que en la separación del “sentimiento” artístico intuitivo que tiene el artista del acto mental creativo, donde este último se distribuye entre los espectadores, quienes son en últimas los que deciden el valor de las obras de arte porque son ellos, y no el artista, quienes tienen “un estado de conciencia en el plano estético” (Duchamp 1973, 138). Volveremos sobre este punto porque precisamente el arte conceptual recurrirá a la insistencia de Duchamp en el funcionamiento conceptual de la estética, algo que por su parte Guattari rechazará mordazmente. En consecuencia, las repetidas referencias de Guattari al espectador de Duchamp pueden entenderse solamente a través de la conexión que Guattari hace entre Duchamp y Bajtin, la cual le permite aislar el *readymade* y su “acto creativo” con miras a que cristalicen significados muy heterogéneos: Guattari trata a Duchamp como un *readymade*, pero, como resultado, el *readymade* deja de ser el *readymade* de Duchamp, el cual –y esta es la mismísima ontología de una existencia estética– se encuentra re-hecho.⁴ Lo anterior tiene implicaciones políticas inmediatas. En la singularidad autopoietica de su acto creativo –argumenta Guattari– el *readymade* escapa a la “mecánica de la dominación social” que se reproduce en el “significante capitalista” y en el sujeto individualizado (Guattari 1996b, 164; ver también 1996a, 129-130). Por lo tanto, el *readymade* le da al arte una función necesariamente política, dado que suscita “una singularización existencial, correlativa de la génesis de nuevos coeficientes de libertad” (Guattari 1996a, 25).

3- Sobre la discusión de Krauss (1996) acerca del *readymade* como signo “vacío”, ver *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Sobre el rechazo de Rosalind Krauss a la cita de Eliot, ver Cameron (1991), “Given” en *The Definitively Unfinished Marcel Duchamp*.

4- El *readymade* es a este respecto una enunciación que cristaliza elementos heterogéneos en una consistencia mutua, y como concepto también contiene varios otros componentes. Por ejemplo: “los operadores de esta cristalización son fragmentos de cadenas discursivas asignificantes que Schlegel consideraba como obras de arte. (‘Semejante a una pequeña obra de arte, un fragmento debe estar totalmente separado del mundo que lo rodea y cerrado sobre sí mismo como un erizo’)” (Guattari 1996f, 54). Estos fragmentos actúan como catalizadores en bifurcaciones existenciales.

Para Guattari, el *readymade* señala un giro desde el arte hacia un paradigma estético que no borra el arte sino que renueva su relevancia en la vida contemporánea. Lo más significativo y quizás más perturbador de este giro es que ha ocurrido siempre. En *Mil mesetas* Guattari señala que el *readymade* opera en el comportamiento animal que “aisla” un elemento material del entorno con el fin de incorporarlo a un ritornelo que expresa un territorio existencial. Escribe lo siguiente: “las marcas territoriales son *readymade*. [Son...] esa constitución, esa liberación de materias de expresión, en el movimiento de la territorialidad: la base o el territorio del arte” (Deleuze y Guattari 1988, 323). Al hacer del *readymade* el motivo del arte –y, por lo tanto, alejarse de la idea de Duchamp– Guattari, cuando convierte a la vida en un proceso fundamentalmente estético, la transforma en arte.

Como resultado, afirma Guattari, “ya no se sabe lo que es arte o lo que es naturaleza” (Deleuze y Guattari 1997, 187). Aquí, al aparecer como ritornelo animal, el *readymade* definitivamente se *re-hace* en contra de Duchamp. Este proceso también puede verse claramente en otra de las citas que Guattari hace de Duchamp, en este caso de la entrevista que James Johnson Sweeney le hace al artista: “Marcel Duchamp declaraba –y Guattari cita con aprobación–: ‘el arte es un camino que lleva a regiones que no están regidas por el tiempo y el espacio’” (Guattari 1996a, 124). Si observamos lo que en realidad dijo Duchamp, nos percatamos de la perversidad creativa de la cita de Guattari, que más bien podría llamarse un aislamiento. Duchamp dijo:

Creo que el arte es la única clase de actividad en la que el hombre, como hombre, se muestra como un individuo verdaderamente capaz de ir

más allá de la fase animal. El arte es una apertura hacia regiones que no están regidas por el tiempo o el espacio. (Duchamp 1973, 137)

En vez de señalar la manera en que los ritornelos animales artísticos construyen líneas de fuga desde las “estructuras y coordenadas preformadas” de tiempo y espacio, como afirma Guattari (1996a, 124), Duchamp (1973, 126) parece más bien sugerir que el objeto artístico es una “expresión intelectual” de un proceso mental enteramente desligado del mundo.

Podemos elaborar sobre esta afirmación examinando algunos de los comentarios de Duchamp sobre los *readymade*. En su colección de apuntes llamada *The Green Box*, Duchamp argumenta que el *readymade* es una instantánea o *signo de acuerdo* entre él y las leyes que gobiernan la escogencia que de él se hace (Duchamp 1973, 27-28). Para Duchamp, esta escogencia es completamente independiente del objeto *readymade*, que simplemente existe como “información” (Duchamp 1973, 32), indicando que se ha llevado a cabo una decisión conceptual (una “nominación” como él la llamaba) – “esto es arte” – una decisión que expresa las condiciones epistemológicas (y con más precisión su estructura institucional, como en el celebrado caso de la *Fuente*) que determinan que esta nominación sea “verdadera”.

El *readymade* de Duchamp también tuvo algunas implicaciones políticas importantes. En especial, volvía a cualquier persona un artista y a cualquier cosa arte, al revelar que las condiciones del arte eran más epistemológicas e institucionales que basadas en una habilidad artística o gusto estético. En consecuencia, el *readymade* de Duchamp reposa sobre la “indiferencia visual” de su acto genético e ideal, un acto abierto a todos en la medida en que todo lo que requería era, en términos de Duchamp, una “anestesia completa”, la sustracción total del afecto –y por lo tanto de la estética– del arte (Duchamp 1973, 141). Este es el aspecto del *readymade* de Duchamp que algunos movimientos artísticos posteriores utilizarían para convertir el arte en vida. Esto es también lo que convierte al “*readymade* afectual” de Guattari en una política de la sensación que ataca a Duchamp y a su herencia, y a cualquier intento por entender el *readymade* como un acto puramente conceptual.

La primera recepción de los *readymade* de Duchamp que quisiera examinar es la del artista y compositor estadounidense John Cage, quien fue uno de los primeros y más importantes canales que tuvo la influencia de Duchamp en el arte estadounidense. Muchos de los artistas del movimiento Fluxus y el creador de los *happenings*, Allan Karpow, asistieron a la clase “Composición experimental” que Cage dictó en la New School for Social Research de Nueva York entre 1975 y 1979. Cage se interesaba especialmente en el uso que Duchamp hacía del azar como un principio de composición, como en *3 zurcidos-patrón [3 stoppages-étalon]* (1913-1914), que se lee como una premonición de la obra de Cage *4'33"* (1952).⁵ Cage quería utilizar el elemento azaroso del *readymade* para eliminar la distancia entre el arte y la vida mediante un proceso asubjetivo de composición en el que la “falta de leyes del sonido” emergiera, como él lo expresaba, “en una armonía anárquica”.

La composición de Cage comienza con un acto de aislamiento que imita el marco de la obra, pero este marco es completamente pasivo y, lejos de construir alguna cosa, simplemente contiene la vida. Esta vida es de valor indiferenciado, pues cada una de sus apariciones es igual a cualquier otra. En consecuencia, el objeto estético solo existe como experiencia del espectador, sin ser más que la aparición azarosa de algo –lo que sea–. En un primer momento, Guattari parece interesado en el enfoque de Cage y escribe sobre *4'33"* que esta obra compone “un plan sonoro inmanente, siempre dado con lo que da” (Deleuze y Guattari 1988, 270). En este punto de *Mil mesetas* Guattari sugiere que la composición de Cage crea individuaciones autopoieticas que actúan

5- Otra nota de *The Green Box*, titulada “Escultura musical”, también parece una premonición similar: “sonidos que duran y que salen de diferentes lugares formando una escultura de sonido duradera” (Duchamp 1973, 31).

como dinanismos espacio-temporales que llevan el sonido más allá de las dimensiones del tiempo y el espacio.⁶

Pero queda una pregunta real sobre si el plan de composición de Cage es capaz de la caosis necesaria para producir un objeto estético o un ritorelo territorializante en los términos de Guattari. De hecho, aunque el uso que hace Cage del *readymade* removi6 del proceso de composición cualquier tipo de determinantes estructurales preexistentes, esta remoci6n simplemente transform6 el contenido de las obras en el caos banal de la cotidianidad. En otras palabras, la obra de arte se ha convertido en cualquier cosa y, por lo tanto, en absolutamente nada. Como finalmente lo seña la Guattari, en el proceso de aislamiento de Cage:

[Simplemente] a veces se hace demasiado, se exagera, se opera con un batiburrillo de líneas o de sonidos; en ese caso, en lugar de producir una máquina cósmica, capaz de “hacer sonoro”, se cae en una máquina de reproducción, y que acaba por reproducir únicamente un garabateo que borra todas las líneas, una interferencia que borra todos los sonidos. Se pretende abrir la música a todos los acontecimientos, a todas las irrupciones, pero lo que finalmente se reproduce es la interferencia que impide cualquier acontecimiento. (Deleuze y Guattari 1988, 347)

93—

La obra de Cage sería el ejemplo paradigmático de lo que Guattari describe en un ensayo sobre su amigo, el artista del *performance* Jean-Jacques Lebel, como “el juzgar err6neamente las restricciones relacionadas con tomar en cuenta de manera efectiva la esfera de intereses políticos para favorecer una exaltaci6n frecuentemente confusa de la espontaneidad” (Guattari, *Globe E, Issue 8*). Aunque Cage fue un anarquista declarado, su anarquismo seguía siendo relativo respecto de las leyes del “arte” que quería eliminar y no logró cobijar los procesos existentes que producían subjetividad al interior del mundo que su obra abrazaba con tanta confianza. El método de composición de Cage permaneci6 completamente inmanente a la obra que producía, pero no pudo proporcionar el aislamiento del mundo que Guattari considera necesario para que el *readymade* construya territorios existenciales nuevos y, así mismo, un afecto político real.

Al mismo tiempo que la anarquía del *readymade* de Cage se desplegaba en *performances* y *happenings* del movimiento Fluxus, el *readymade* de Duchamp experiment6 un “giro lingüístico” con el arte conceptual. En él, el arte su vuelve inmanente a la vida mediante su manipulaci6n de los signos mercancías y de sus circuitos de distribuci6n, produciendo el sujeto del capitalismo tardío. Duchamp captura perfectamente esta inmanencia y sus problemas subsecuentes en un comentario casual sobre el *Botellero*: “simplemente lo compré” (Duchamp en Cabanne 1987, 47). Aunque el arte conceptual ampli6 el *readymade* a la nueva realidad política de la “infoeconomía” –algo que muchos artistas consideraron como una forma de compromiso–, al usar un *readymade* desmaterializado, compuesto por “informaci6n” discursiva, y al usar las redes de medios de comunicaci6n masiva, el arte conceptual rechaz6 el aspecto del *readymade* que Guattari considera como potencialmente liberador: el aislamiento de material que crea afectos heterogénicos.

Una obra típica en cuanto a esto es *Second Investigation 1. Existence* (1968) de Joseph Kosuth. En esta obra el artista reprodujo en varios periódicos y revistas las ocho categorías que organizan el *Tesaurus* de Roget. Dos aspectos de este trabajo son importantes para nosotros. Primero, la inserci6n de la obra en los medios de comunicaci6n masiva la pone a disposici6n de todos, algo que Kosuth celebr6 y de lo que alarde6, diciendo: “la gente puede envolver platos con mi obra” (citado en Alberro 2003, 49). El segundo aspecto, que quizás es más directo, es la forma en que el trabajo reproduce una técnica para organizar el lenguaje y la informaci6n, tipificando lo que Benjamin Buchloh

6- Deleuze y Guattari dan una descripci6n de la obra de Cage que es bien relevante aquí: “Jonh Cage es sin duda el primero que ha desplegado lo más perfectamente posible ese plano fijo sonoro que afirma un proceso frente a toda estructura y génesis, un tiempo flotante frente al tiempo pulsado o el tiempo, una experimentaci6n frente a toda interpretaci6n, y en el que tanto el silencio como el reposo sonoro seña la el estado absoluto del movimiento” (Deleuze y Guattari 1988, 270).

célebremente llamó la “estética de la administración” del arte conceptual. Quizás siguiendo a Buchloh, Guattari condenó al arte conceptual en *¿Qué es la filosofía?* por buscar una “desmaterialización por generalización”, lo que instala un “plano de composición suficientemente neutralizado” (Deleuze y Guattari 1997, 200).⁷ Aunque este plano de composición se escapa de las instituciones del arte, para participar en la vida contemporánea, solo puede hacerlo “imitando” las condiciones operacionales de la infoeconomía, tanto en su organización y normalización de los signos lingüísticos como en sus tecnologías de reproducción y distribución. Es precisamente el aislamiento singularizador del *readymade* lo que está fatalmente comprometido en esta apertura del arte a la vida capitalista, donde, como afirma con desdén Guattari, “todo adquiere un valor de sensación reproducible al infinito” (Deleuze y Guattari 1997, 200); la silla, su fotografía y su definición en el diccionario, como Deleuze y Guattari señalan en una descripción de otro de los trabajos de Kosuth. Al utilizar mecanismos de los medios de comunicación masiva y al enfocarse en universales lingüísticos, el arte conceptual, y la obra de Kosuth en particular, emplazan los ritornos polifónicos del *readymade* bajo el control exclusivo de [las] relaciones binarias y lineales del “significante capitalista” anestesiado y anestesiante (Guattari 1996a, 128-129).⁸

Quizás Guattari y Deleuze se fijan en la obra de Kosuth a causa del entusiasmo del artista por la filosofía analítica. Kosuth argumentó que el *readymade* de Duchamp planteó la pregunta acerca de “la función del arte” y que al hacerlo transformó al arte en la producción de definiciones conceptuales de sus propias condiciones. Por ello los *readymade* de Duchamp convirtieron al arte en una decisión conceptual de tipo verdadero/falso: una cosa es o no es arte; pero esta decisión necesariamente involucraba la definición de las condiciones conceptuales bajo las cuales tal decisión era verdadera o falsa. Kosuth, inspirado en la filosofía analítica, proclamó a Duchamp como el fin de la filosofía (metafísica) y el comienzo del arte (analítico). Extrayendo elementos de la obra de A. J. Ayer, Kosuth (1991, 20) argumentó que “las obras de arte son proposiciones analíticas”, proposiciones cuya declaración tautológica define su propia “condición artística” como un plano de referencia que es de naturaleza completamente conceptual.

Quizás también podríamos decir aquí que el arte conceptual es vulnerable al comentario más bien insidioso que Deleuze y Guattari hacen sobre la filosofía analítica, cuando dicen que “resulta vencida por sí misma, es decir, por la insignificancia de los casos con los que se alimenta” (Deleuze y Guattari 1997, 140-141). El arte como proposición analítica es lo que Kosuth célebremente llamó “el arte como idea”, donde “al artista como analista”, según Kosuth, “no le preocupan directamente las propiedades físicas de las cosas. Solamente le preocupa la forma (1) en que el arte es capaz de crecimiento conceptual y (2) cómo sus proposiciones pueden seguir con lógica ese crecimiento” (Kosuth 1991, 20). Aquí, “la ‘definición más pura’ de arte conceptual sería que él es una investigación sobre las bases del concepto ‘arte’” (Kosuth 1991, 20).

En la obra de Kosuth, los signos lingüísticos conducen a investigaciones analíticas dentro de sus condiciones conceptuales de posibilidad, y esta actividad conceptual se convierte en la esencia del arte. Pero al convertir el arte en filosofía analítica, Kosuth también lo expone al peligro que Guattari advertía según el cual la filosofía analítica simplemente produce funciones conformes a los universales comunicativos del capitalismo. (Deleuze y Guattari 1997, 18). La versión analítica de Kosuth del *readymade* produce un concepto-función que define la información como arte, pero este análisis tiene una forma semejante a la del reconocimiento (lo verdadero y lo falso), a través de la cual se transmite toda información. “Ciertamente – escribe Guattari en términos que se aplican directamente al arte conceptual – resulta doloroso enterarse de que ‘Concepto’ designa una sociedad de servicios de ingeniería informática” (Deleuze y Guattari 1997, 17). Finalmente, entonces, el *readymade*-información simplemente redujo el concepto, según Guattari, “a una *doxa* del cuerpo social o de la gran metrópoli americana”

—94 7- El ensayo de Buchloh se publicó en un catálogo que acompañaba una gran exposición de arte conceptual que se realizó en el Museo de Arte Moderno de París en 1989.

8- El arte conceptual, al igual que la teoría de la información en la que con frecuencia se apoyaba, “parte de un conjunto homogéneo de mensajes significantes, contruidos de antemano [*tout faits/ready-made*], que ya están incluidos como elementos en relaciones biunívocas, o cuyos elementos están organizados de un mensaje al otro” (Deleuze y Guattari 1988, 183). De manera similar, Guattari habla en su texto “Jean-Jacques Lebel, Painter of Transversality” de “significados *readymade*” que él contrasta con “las zonas de desbalance” producidas por el artista parisino. Cf. (Guattari, *Globe E, Issue 8*). Jeff Wall, en “Dan Gragam’s Kammerspiel” y Benjamin Buchloh en “Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions” ya formularon este argumento en los términos de la historia del arte.

(Deleuze y Guattari 1997, 200). En este sentido, la democratización que logró el “*readymade* conceptual” fue una especie de reducción simplista, en la medida en que la “opinión” del espectador que decidía si la obra era o no arte lo único que hacía era representar las verdades *a priori* de las estructuras dominantes del intercambio de información.

En los setenta, los artistas iniciaron las exploraciones acerca de las implicaciones epistemológicas del *readymade* de Duchamp de una forma explícitamente política. Comenzaron investigando la forma en que la *Fuente* (1917) de Duchamp revelaba la determinación institucional del “arte”, así como la forma en que esta determinación representaba una política cultural más amplia, mediante sus métodos sexistas y racistas de exposición. Versiones recientes de la crítica institucional tratan de liberar a ciertas prácticas estéticas de la lógica institucional, utilizando las redes “transversales” de internet para establecer instituciones paralelas temporales. Estas instituciones paralelas son plataformas diseñadas para realizar una “crítica inmanente” de la instrumentalización que hace el capitalismo del afecto y la subjetividad, desde el interior del dominio de la labor comunicativa y de los medios masivos (EIPCP - European Institute for Progressive Cultural Policies). Esta estrategia ha utilizado elementos específicamente tomados de la teorización de Guattari sobre las prácticas mediante las cuales “una multitud de grupos-sujetos [se reapropian de los medios de comunicación masiva] hacia una vía de resingularización” (Guattari 1996f, 65). Pero al poner como premisa para esta reapropiación un éxodo de la institución del arte y la adopción de las tecnologías digitales, la crítica institucional parece, al menos para mí, promulgar una vez más la vieja esperanza vanguardista –la esperanza encarnada en el *readymade*– que afirma que, al disolver el arte en la vida, negando la autonomía del arte, este se transformará milagrosamente en política. El problema que hay aquí, un problema estético y político, es que esta transformación se logra sustancialmente mediante la identificación sombría que hace la crítica institucional del arte con las instituciones que lo contienen. Esta antigua treta situacionista hace cómplice a casi todo el arte y reduce efectivamente la sensación al espectáculo, asunto que ignora ese aspecto de la obra de Guattari que afirma que el arte es la producción estética de subjetividades y sensaciones resistentes, para preferir una visión del proceso “político” que juzga el arte y encuentra que, por supuesto, no da la talla.

95—

En este sentido, hay preguntas simples pero importantes sobre la estética de la crítica institucional: ¿por qué, por ejemplo, es necesario con tanta frecuencia leer que, cuando uno se enfrenta a este tipo de obra y esta es fiel a sus objetivos “políticos”, resulta con frecuencia excesivamente didáctica? ¿Por qué el uso que hace la crítica institucional de las nuevas tecnologías tiende a imitar ya sea la estética corporativa, incluyendo el uso de todas sus palabras de moda, abreviaturas inteligentes y logos, o el estilo descarnado de los documentales que recuerda al de los corresponsales *in situ*? ¿Y por qué las políticas críticas de la crítica institucional siguen tan amarradas a la posición subjetiva del “activista”? En otras palabras, ¿de qué forma es creativo el acto crítico y cómo constituye un objeto estético? Estas preguntas simples parecen descartar las discusiones teóricas sofisticadas de la crítica institucional y sus lecturas inteligentes de Guattari. Pero estas son las preguntas que el *readymade* re-hecho le hace a cualquier acto de enunciación. Los procesos de resingularización y heterogénesis, procesos que con frecuencia escasean en la crítica institucional, solo conseguirán obtener fuerza política cuando puedan responder a esas preguntas.

Para Guattari esto implica una “refundación de la praxis política” (Guattari 1996a, 147) en la estética, una estética entendida como una “pragmática ontológica” (Guattari 1996a, 116). Esta es la pragmática del *readymade* re-hecho, la manera en que compone “universos de alteridad” (Guattari 1996a, 83) o como le gustaba decir a Deleuze, “nuevas posibilidades de vida”. La pregunta primordial es, entonces, no cómo el capitalismo instrumentaliza dichas sensaciones, sino cómo producirlas, en primer lugar.

La pregunta de la instrumentalización es secundaria frente a la de la individuación, porque es solamente al cultivar ecologías de invención dentro del ámbito de la sensación que la transformación de los complejos institucionales que tratan de controlar y explotar la sensación puede comenzar. Es, por lo tanto, únicamente a través de su autonomía, argumenta Guattari, que el arte puede tener un efecto político. El arte, escribe Guattari, “se sostiene solo de sí mismo” y, aunque cada obra de arte busca “insertarse en una red social que se la apropie o la rechace”, también “celebra, una vez más, el Universo del arte en cuanto precisamente está en constante peligro de derrumbe” (Guattari 1996a, 158). Debe defenderse al arte del riesgo continuo de colapso y quizás esencialmente del riesgo de colapsar en la vida.

Entonces, ¿cuál es la trayectoria del *readymade* en el arte del siglo xx y en el ámbito de lo contemporáneo? Quizás esta pregunta solamente puede contestarse a la luz del fracaso, al menos desde la perspectiva de Guattari, de la herencia de Duchamp. Sin embargo, hay algo importante en este fracaso que debemos tomar seriamente. Tanto el arte conceptual como la crítica institucional trataron de insertar el arte en la maquinaria que produce la vida contemporánea, pero Guattari está en desacuerdo con ambos, pues basa este proceso en una nueva definición de la máquina, una que quizás nos permita definir a un *readymade*-máquina como el objeto estético propio del arte contemporáneo. Como Guattari claramente lo afirma: “la máquina, todas las especies de máquina, están siempre en la encrucijada de lo finito y lo infinito” (Guattari 1996a, 136). La máquina en este sentido es un *readymade*, y como tal es tanto el canto de un pájaro como un equipo industrial y funciona tan bien en internet como en la naturaleza. La máquina es un ritornelo, un objeto estético o un “objeto parcial”, como Guattari lo formula en *El Anti Edipo*, que construye directamente el plano de la naturaleza. Tales máquinas, tales *readymade*, prometen una nueva genealogía de la cibernética que también sería, al menos en parte, una nueva genealogía del arte contemporáneo. Esta genealogía comenzaría en los años setenta, cuando aparecen nuevas estrategias de *readymade* que construyen lo que Guattari llama puentes “transversalistas” (Guattari 1996a, 133) entre mente y materia, arte y naturaleza, afecto y política. Estos *readymade* maquinicos establecen una nueva interfaz: “una interfaz –nos dice Guattari– entre la complejidad y el caos” (Guattari 1996a, 163).

Puede encontrarse un ejemplo de esto en la obra de Robert Smithson, quien pasa de la exploración de la oposición estructural de las obras *Sitio/No sitio* a la revitalización de las áreas medioambientalmente degradadas mediante su transformación en objetos estéticos, de una manera que recuerda la asombrosa transición del pensamiento de Deleuze del estructuralismo de finales de los años sesenta a la naturaleza maquínica que surge de su colaboración con Guattari. Esta obra, y la más amplia transición al arte, la filosofía y la esfera cultural que ella encarna, sugieren una renovación del *readymade* que lo aísla de la recepción de Duchamp para propulsar su resingularización. De hecho, Smithson rechaza de plano el uso que hace Duchamp del *readymade* como algo que “trata de trascender la producción misma” (Smithson 1996, 83) y ve en ello un desprecio por el trabajo. Este es simplemente un comentario muy incisivo sobre el arte conceptual, teniendo en cuenta además lo que ya he dicho sobre él. Smithson argumenta que “un *readymade* no proporciona ningún tipo de compromiso [y de hecho es] una reliquia alienada de nuestra sociedad moderna posindustrial” (Smithson 1996, 86). La obra tardía de Smithson, que opera directamente en una naturaleza devastada, utiliza un *readymade* re-hecho a modo de máquina de reclamación estética que trata de transformar la caótica devastación de la producción capitalista en un nuevo ritornelo, en un nuevo surgimiento de los afectos existenciales que se salen arrastrándose de las ruinas. En este sentido, el trabajo de Smithson sería un ejemplo, quizás paradigmático, de una nueva genealogía del *readymade* en tanto que estética cibernética revitalizada.

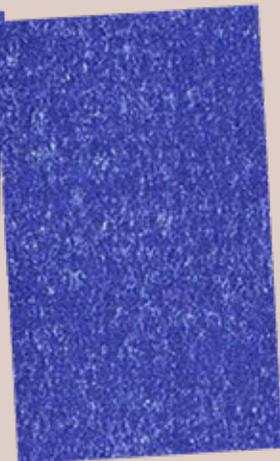
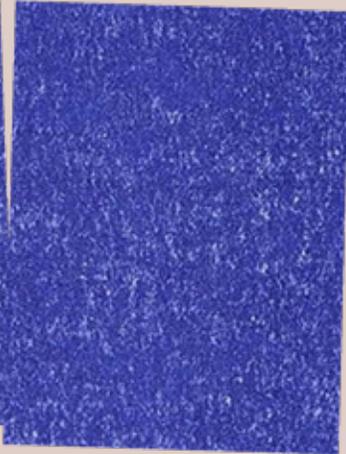
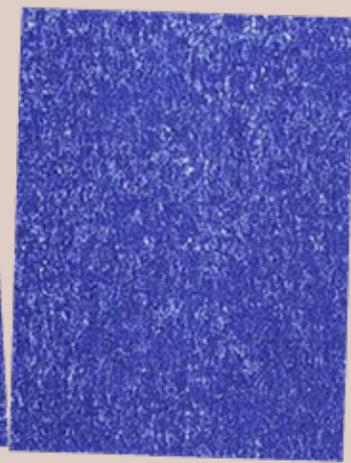
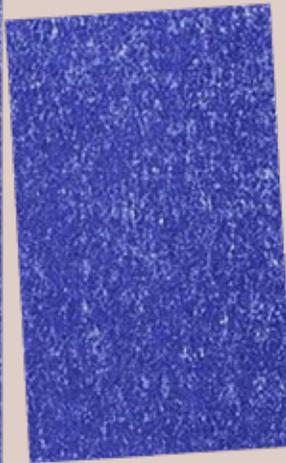
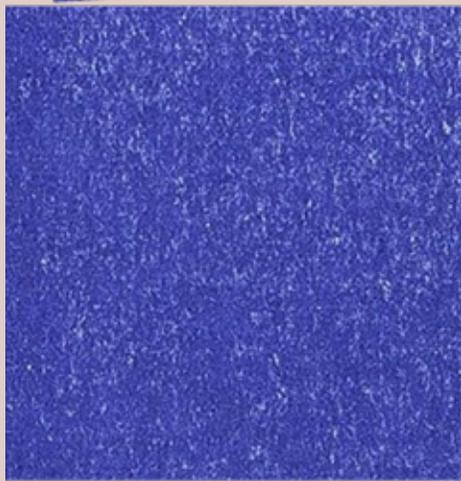
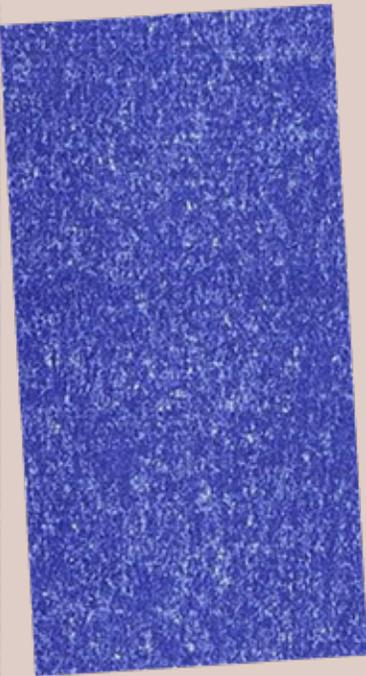
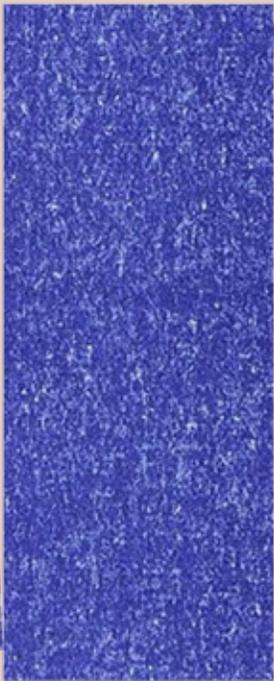
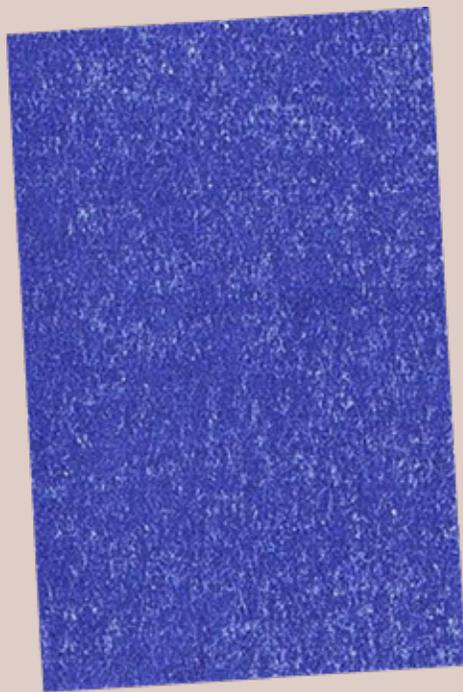
Puede verse otro ejemplo de esto en los *performances* de Adrian Piper de comienzos de los años setenta. Piper entiende el *readymade* como un afecto normalizado que construye un territorio existencial represivo y como un artefacto capaz de desterritorializar este afecto con el fin de catalizar transformaciones sociales singulares. Una obra suya, *Catalysis IV* (1970), involucra el viaje de la artista en un bus, en metro y en el ascensor del Empire State con una toalla de manos blanca metida en su boca. Piper dice que el “contenido” de la obra se sitúa del todo en la “respuesta afectiva” del espectador (Piper 1999c, 32) y la artista trata de proyectar esta respuesta contra el condicionamiento social y particularmente contra “el racismo, los estereotipos raciales y la xenofobia” (Piper 1999c, 242). Para lograr este propósito, la obra es completamente independiente de *cualquier* estructura institucional. Pero actuando más efectivamente que las otras estrategias conceptuales, Piper lleva el arte afuera de la institución con el fin de desatar todo el poder de su acontecimiento catalítico. “Me gusta la idea –escribió ella– de hacer a un lado las formas discretas y dejar que el arte merodee en medio de las cosas” (Piper 1999c, 37). Lo más importante aquí es, sin embargo, que Piper mantiene la necesidad de aislar el arte de la vida, para que este pueda transformar la vida en un proceso estético.

El *readymade* de Piper es “bioestético”, al ser al mismo tiempo su cuerpo y los circuitos afectivos ideológicos (ritornelos) que el cuerpo produce y reproduce. Pero empezando por este cuerpo socialmente determinado *qua readymade*, la artista trata de liberar su material con el fin de introducir una alteridad en su autoevidencia social, una que sea capaz de catalizar bifurcaciones en la existencia. Como tal, la producción de afectos de Piper opera en el punto preciso de la subjetivación, donde el afecto estandarizado y normalizador que integra al individuo a la “mayoría” se resingulariza, se recarga de lo desconocido. Pero a pesar de la importancia de la naturaleza aleatoria y abierta del afecto que se produce en este acontecimiento, él mismo se presupone y se produce mediante un análisis cuidadoso y preciso de las condiciones sociales existentes. 97—

Aquí la obra de Piper se parece al concepto de Guattari de “metamodelización esquizoanalítica”. La metamodelización parte de un análisis de las fuerzas represivas que homogenizan el afecto al estandarizar sus expresiones (Piper lo llama “meta-arte”) y “trata” este mal introduciendo un *readymade* capaz de bifurcaciones polisémicas catalizadoras que escapan de su sobrecodificación social. La artista logra esto al aislar o, como lo formulan Guattari y Deleuze, al “desprender” su propio cuerpo del condicionamiento social que lo ha producido y de las instituciones artísticas que podrían separar sus *performances* de esas condiciones, con el fin de resingularizarlo en los afectos producidos por su alteridad patente. Guattari podría describir esta obra de Piper como:

Una alteridad captada en su posición de emergencia –no xenófoba, no racista, no falocrática– de los devenires intensivos y procesuales, un nuevo amor a lo desconocido... A fin de cuentas, una política y una ética de la singularidad, en ruptura con los consensos, con las “seguridades” infantiles destiladas por la subjetividad dominante. (Guattari 1996a, 142 [traducción modificada]).

Esta es la conclusión perturbadora que implica el re-hacer del *readymade* que realiza Guattari: al poner al arte en el medio de la vida, al convertirlo en la máquina vital del proceso de devenir de la vida, el arte proporciona el mecanismo ontológico de cualquier transformación política. Esta es la función del *readymade* tal como Guattari la desarrolla y como la he tratado de desarrollar aún más en este texto: en el *readymade* re-hecho la vida se convierte en una obra de arte. Queda por ver qué uso pueden hacer los artistas del *readymade* re-hecho mientras siguen su tradición heterodoxa de re-hacer el futuro.



Resistiendo el presente. Félix Guattari, arte conceptual y producción social

En un tono típicamente apocalíptico, Jean Baudrillard, al referirse a Marcel Duchamp, condenó el arte contemporáneo, su “nulidad” e insignificancia. En relación con el *readymade*, señaló: “toda la banalidad del mundo pasa a la estética y, a la inversa, toda la estética se vuelve banal: entre estos dos campos, el de la banalidad y el de la estética, se opera una conmutación que pone verdaderamente fin a la estética en el sentido tradicional del término” (Baudrillard 2006, 113). Desde una posición casi exactamente contraria, Félix Guattari posicionó al *readymade* como principio del paradigma estético o, por lo menos, como su ejemplo privilegiado. “Marcel Duchamp declaraba”, cita Guattari con gesto aprobatorio, que “el arte es un camino que lleva hacia regiones no regidas por el tiempo y el espacio” (Guattari 2016a, 124). Estas dos concepciones opuestas ilustran la discusión actual sobre las posibilidades políticas del arte: para unos, el colapso del arte en la vida diaria, a través del *readymade*, ha conducido a la instrumentalización de la práctica estética;¹ para otros, a la creación de una ontología política de transformación y, con ella, a la invención de mundos nuevos y desconocidos. En sentido estricto, las dos posiciones no suponen simplemente tomar partido. Es innegable que el arte está siendo instrumentalizado por el capitalismo global, más grave aún, que el uso de la estética por los medios de comunicación masiva (“las industrias del afecto”) es quizás el mecanismo más importante de control biopolítico contemporáneo. Sin embargo, a pesar de su pérdida de autonomía, el arte –o la estética– también es capaz de llevar a cabo un ataque renovado a las condiciones contemporáneas del Imperio. Entonces, el problema no se resuelve al tomar partido o, por lo menos, no todavía. Por el contrario, su solución supone primero conocer las maneras como el arte conceptual y el contemporáneo, producto de la tradición vanguardista de Duchamp, está conduciendo, simultáneamente, al fin y al inicio de la resistencia política del arte. A mi juicio, solamente de esta forma podremos comprender cómo nuevamente el arte puede unirse a la vida en una resistencia efectiva para el presente.

1- Esta formulación del vanguardismo proviene del importante trabajo de Peter Bürger (1987), *Teoría de la vanguardia*.

Debo aclarar que, en lo que atañe al potencial de la resistencia política inherente a la práctica estética, comparto el punto de vista de Guattari. Sin embargo, no estoy de

2- “La potencia estética de sentir –escribe Guattari– aunque igual de derecho a las otras potencias de pensar filosóficamente, de conocer científicamente, de actuar políticamente, nos parece en trance de ocupar una posición privilegiada en el seno de los agenciamientos colectivos de enunciación de nuestra era”. Este poder estético surge en una subjetividad trans-individual que puede también encontrarse en los mundos de la infancia, la locura, la pasión amorosa y la creación artística. En consecuencia, Guattari señala “más vale hablar de un paradigma protoestético para subrayar que no nos referimos al arte institucionalizado, a sus obras manifestadas en el campo social, sino a una dimensión de creación en estado naciente, perpetuamente adelantada a ella misma, potencia de emergencia que subsume la contingencia y los azares de las empresas de puesta en el ser de Universos inmateriales”. (Guattari 1996a, 125-126 [traducción modificada]). El objeto de este ensayo es, precisamente, analizar cómo el paradigma estético está actualizado por las obras de arte que actúan dentro del campo social.

3- Las implicaciones mutuas de la construcción y la expresión en el trabajo de Deleuze y Guattari han sido brillantemente exploradas por Éric Alliez (2004) en *Signature of the World, What is Deleuze and Guattari's philosophy*.

acuerdo con su explicación sobre la categoría ontológica del paradigma estético, puesto que subordina las prácticas artísticas.² Creo que la posición política que emerge de la ontología de Guattari, y de pensadores similares como Antonio Negri, tiende a afirmar procesos críticos a expensas de prácticas que normalmente entendemos como artísticas. Este ensayo explora la comprensión de la estética de Guattari en cuanto práctica política y desarrolla las implicaciones del vanguardismo, de acuerdo con su interpretación del *readymade*. A mi juicio, tal interpretación revitaliza las ambiciones políticas del proyecto vanguardista y postula una genealogía alternativa, que surge en el trabajo de algunos artistas conceptuales latinoamericanos y de la artista norteamericana Adrian Piper; igualmente, ofrece estrategias políticas claras y efectivas para la práctica del arte contemporáneo.

Retornemos al *readymade* de Duchamp porque es la condición de posibilidad del tipo de práctica artística del que nos ocuparemos. Guattari argumenta que este arte –él discute primero el *Botellero*– “funciona como el disparador de una Constelación de Universos de referencia que acarrear tanto reminiscencias íntimas –la bodega de la casa, aquel invierno, los rayos de luz sobre las telas de araña, la soledad adolescente– como connotaciones de orden cultural y económico –la época en que las botellas todavía se lavaban con un isopo” (Guattari 2000, 236). El *Botellero* de Duchamp aparece aquí como un evento generador de un proceso autopoietico, que crea un campo abierto de afectos “prepersonal” (Guattari lo llama ‘subjetivacion’) y que acompaña las dimensiones personal y social (Guattari 2000, 229). Como arte de vanguardia, *Botellero* no es un producto sino un productor de una constelación única de relaciones afectivas que sobrepasa los límites de la subjetividad burguesa para construir y expresar nuevos tipos de colectivos sociales.³ Según esta aproximación, el *readymade* reviste la *obra* de arte (entendida como un proceso y no como un objeto) con un aura benjaminiana de singularidad que escapa y resiste a formas mecánicas de reproducción social (Guattari 2000, 236).⁴ Lo que hace falta en la descripción de Guattari, no obstante, es relacionar esta transformación específicamente con el arte. Él no describe un objeto de arte o, por lo menos, ninguno de los afectos que describe son producto de algo normalmente asociado con el arte. De hecho, Guattari no toma del *readymade* ninguna estrategia artística, sino más bien lo utiliza para demostrar que los procesos creativos autopoieticos y asubjetivos del paradigma estético están siempre listos para el *trabajo*, ¡aun en un humilde botellero! Sin embargo, reversa el proyecto vanguardista porque, en vez de lanzar un ataque a la barrera entre el arte y la vida, él anuncia que, en primera instancia, ¡esta barrera nunca existió! En consecuencia, a pesar de que parece ignorar las cualidades artísticas de dicha técnica, es precisamente este aspecto lo que hace tan útil

4- Esta superación de la subjetividad individualista y burguesa en la producción afectiva del *readymade* evita la crítica común sobre los artistas vanguardistas en tanto héroes modernos, una “clase de Moisés”, como dice Donald Kuspit, que sacan a la gente de su vida ordinaria y la conducen “hacia un mundo prometido de percepción y de un nuevo sentido de vida” (Kuspit 1993, 2).

5- El trabajo de Thierry de Duve (1996), *Kant after Duchamp*, acerca del concepto de “nominalismo pictórico” de Duchamp es el más notable en este sentido.

6- Deleuze y Guattari escriben: “las marcas territoriales son *ready-made*. [Ellas son] esa constitución, esa liberación de materias de expresión, en el movimiento de la territorialidad: la base o el territorio del arte” (Deleuze y Guattari 1998, 323). Para ellos, entonces, dentro del paradigma estético, el animal-artista usa colores, líneas y sonidos “*ready-made*” para construir un territorio existencial –una subjetivación– como expresión de la fuerza vital de la vida inorgánica. De hecho, Deleuze y Guattari dicen que “el arte comienza tal vez con el animal, o por lo menos con el animal que delimita un territorio” (Deleuze y Guattari 1997, 185).

7- Éric Alliez (2003b), en “*Rewriting Postmodernity (Notes)*”, habla de la misma cuestión. Él también cita una de las entrevistas de Duchamp con Sweeney en la que Duchamp dice: “esta es otra dirección que el arte puede tomar: expresión intelectual más que la expresión animal”. En este sentido podemos decir que Guattari utiliza a Duchamp de la misma manera como presenta el *readymade*, es decir, en tanto trabajo en sí mismo de subjetivación. Como la extracción de un objeto de su campo discursivo con miras a abrirlo a nuevas mutaciones, nuevos universos virtuales.

su perspectiva. En efecto, su insistencia sobre la naturaleza cotidiana de la producción de los afectos del *readymade* va en contra del clamor histórico estandarizado del arte, que dice que esta técnica transforma el arte en un asunto conceptual y discursivo.⁵ Según esta última interpretación, Duchamp, y mucho del arte conceptual que lo sigue, hace uso del *readymade* para volver inmaterial el arte. Por el contrario, para Guattari esta técnica produce afectos indisolubles de un agenciamiento material más amplio que, a la vez que construye, expresa. De acuerdo con Gilles Deleuze y Félix Guattari, este agenciamiento es un “territorio” y, como resultado del *readymade*, es una construcción/expresión –una subjetivación– que organiza la vida animal.⁶ Como tal, el afecto no es ni conceptual ni discursivo y su expresión de una red de relaciones materiales envuelve la subjetividad en un campo social más amplio que está siempre bajo construcción. Aquí el *readymade* de Guattari actúa en una dimensión al mismo tiempo estética y animal y se parece muy poco al *duchampiano* que no emerge de un proceso estético, sino más bien niega tal proceso en la producción de una “anestesia” que lleva la mente del espectador a otras regiones más “verbales” (Duchamp 1973, 141). De tales regiones discursivas habla Duchamp en su entrevista con James Johnson Sweeney en 1955. De hecho, el inicio de la cita que Guattari toma de Duchamp dice:

Yo creo que el arte es la única clase de actividad en la cual el hombre como hombre se muestra a sí mismo como un verdadero individuo capaz de ir más allá de la fase animal. El arte es una apertura hacia regiones que no están reglamentadas por espacio y tiempo. (Duchamp 1973, 137)⁷ 103—

Por lo que, para Duchamp, el arte involucra un acto discursivo de nominación que abre una realidad “no retinal” propia del pensamiento humano. Tal posición difiere de la comprensión de la estética de Guattari como creación de afectos que, al mismo tiempo, construyen y expresan entidades emergentes (territorios) en una producción subjetiva de la vida social. De manera que, el *readymade* de Guattari revitaliza el proyecto vanguardista y produce afectos, a la vez, estéticos y vivos, con los cuales se da entrada a la posibilidad de una práctica de arte que interviene directamente en los procesos de producción social. Esta línea de argumentación, no obstante, permanece implícita en Guattari. Queda por verse cómo, desde finales de los sesenta y principios de los setenta, ciertos artistas conceptuales de Latinoamérica y la artista norteamericana Adrian Piper, ya habían comenzado a utilizar en sus obras esta misma comprensión del *readymade*.

Entramos dentro del reino de la recepción de Duchamp, entendido como un campo del estudio histórico del arte que intenta identificar los diferentes usos que el arte conceptual ha hecho del *readymade*. Muchos comentaristas distinguen entre dos versiones del

Tal operación es similar a la invitación de Guattari a sus lectores: “nosotros invitamos a nuestros lectores para que libremente tomen y dejen los conceptos que creamos. Lo importante no es el resultado final sino el hecho de que el método cartográfico coexista con el proceso de subjetivación y que se haga

posible una reapropiación, una autopoiesis de los medios de producción de la subjetividad” (Guattari 1996h, 196).

8- Para una interesante versión de esta apuesta, ver el texto de Stephen Melville (1995) "Aspects" en *Reconsidering the Object of Art*.

9- La conciencia de las fallas del proyecto político del arte conceptual emergió en 1973 cuando Lucy Lippard escribió: "las esperanzas de que el 'arte conceptual' pudiera ser capaz de abolir la comercialización general, la tendencia destructivamente progresiva del 'modernismo', en su mayoría fueron infundadas. En 1969 parecía que nadie, ni siquiera un público deseoso de novedad, realmente pudiera pagar por una hoja copiada que se refería a un evento pasado o nunca directamente percibido, a un grupo de fotografías que documentaban una situación o condición efímera, a un proyecto de trabajo nunca concluido, a palabras habladas, pero no registradas; parecía que estos artistas, por lo tanto, podrían liberarse de la tiranía del estatus de la mercancía y de la orientación del mercado. Tres años después, los principales artistas conceptuales están vendiendo su trabajo por una suma considerable aquí y en Europa; ellos son representados por (y aún más inesperado, están exponiendo en) las galerías más prestigiosas del mundo. Independiente de las revoluciones menores en la comunicación logradas por el proceso de la desmaterialización del objeto (obras de fácil envío postal, piezas de catálogo y revistas, arte que puede ser mostrado sin costo y sin obstrucción en

arte conceptual: una que descansa en la filosofía lingüística analítica (ejemplarizada por la concepción tautológica de Joseph Kosuth [1991] en *Art as Idea as Idea*); y otra, que utiliza la lingüística estructuralista (llamada a menudo "arte sistémico" y tipificada por el trabajo de Sol LeWitt).⁸ Ambas versiones privilegian las condiciones discursivas del arte y desarrollan explícitamente el "giro lingüístico" que Duchamp hace con el *readymade*. Pero este campo de estudio fracasa en reconocer una herencia alternativa del *readymade*, que explora su papel en la producción de los afectos, su potencia para la transformación social y la necesidad de desarrollar una comprensión del vanguardismo como inmanencia del arte y de la vida.

Antes de que elaboremos esta última posición con más detalle, analicemos el amplio rechazo del arte conceptual que presentan Deleuze y Guattari en su libro *¿Qué es la filosofía?* Ellos argumentan que el arte conceptual, al querer abarcarlo todo (por ejemplo, el *readymade*), desmaterializa el arte y lo hace indiscernible de la "opinión" del observador, quien es el que dice "esto es arte". Por consiguiente, según su punto de vista, el arte de Duchamp no produce ni afectos ni conceptos, sino que reduce "el concepto a una *doxa* del cuerpo social o de la gran metrópoli americana" (Deleuze y Guattari 1997, 200). Así, la herencia del *readymade* en el arte conceptual continuó tal banalización y condujo a los "conceptores" del capitalismo global, quienes manufacturan la opinión y la mercadean de acuerdo con los universales de la comunicación (Deleuze y Guattari 1997, 16).

Este argumento nos conduce a la notable confluencia por la desmaterialización que, en los años sesenta, compartieron el capitalismo y el arte: por un lado, la desmaterialización capitalista de la mercancía y del trabajo; por otro, la del objeto de arte y del artista en el arte conceptual. Lo que hace esta confluencia más significativa es que la tentativa del arte conceptual de producir una obra de arte inmaterial, por fuera del trabajo inmaterial, fue concebida como modo de resistencia al mercado. Para decirlo de manera simple, si, por un lado, la obra de arte no tenía existencia material y si el trabajo que la producía simplemente era un proceso del pensamiento que, en principio, podía ser hecho por cualquiera, entonces, muchos artistas conceptuales dijeron: ¿qué podría venderse? La ingenuidad de esta posición fue obvia, porque el arte conceptual se acompañó inmediatamente de un auge en el mercado que estableció una nueva categoría de la inversión: el arte contemporáneo.⁹ Igualmente, no dejó de sorprender que este mercado principalmente estuviera asociado con las "industrias de la información" y que sus nuevos coleccionistas fueran las corporaciones y los ejecutivos de los sectores del comercio, la publicidad y los medios de comunicación masiva.¹⁰

La captura del arte conceptual por el capital corporativo, en efecto, reterritorializó la desmaterialización del objeto de arte y del artista y las convirtió en mercancías, a través de

infinitas locaciones al mismo tiempo), el arte y los artistas en la sociedad capitalista permanecen como objetos de lujo" (Lippard 1995, 263).

10- Para una explicación de este desarrollo, ver el fascinante libro de Alexander Alberro (2003), *Conceptual Art and the Politics of Publicity*.

11- Julian Stallabrass argumenta que hoy “un componente estético está integrado dentro de la producción general de bienes de consumo, que son afectados, incluso, en un tiempo mayor en la medida en que se acelera el paso de su moda. Estas compañías que producen tales productos apoyan financieramente su brazo de investigación-reciclaje, las artes” (Stallabrass 2004, 77). Adicional a esto, está la difusión de los valores del multiculturalismo, la hibridación y la movilidad global del trabajo, a través de la industria burguesa de la Bienal, que hace del arte contemporáneo “una propaganda de los valores neoliberales” (Stallabrass 2004, 72).

12- Para una explicación del arte conceptual latinoamericano en estos términos, ver “A Media Art: Conceptualism in Latin America in the 60s” de Alex Alberro (1999). Alberro dice que el rechazo latinoamericano al lenguaje está integralmente conectado con sus orígenes coloniales. Este es un tema importante que no puedo discutir en detalle en este ensayo. Los lectores interesados pueden consultar el importante ensayo de Luis Camnitzer (1970), “Contemporary Colonial Art” en *Conceptual Art: A Critical Anthology*.

13- Este es un término sugerido por Simón Marchán Fiz en 1972, citado por Mari Carmen Ramírez (2000) en “Tactics on Adversity: Conceptualism

la firma del artista, o mejor, de la incapacidad del arte conceptual para abandonar al sujeto creador, individual y autónomo. La integración del arte conceptual dentro de la lógica del mercado a la que procuró resistir continúa hoy (de hecho, ser su “resistencia” es su punto de venta más fuerte). Justamente, ella se ha ampliado a tal punto, que los encargados de la comercialización miran hacia el arte contemporáneo para encontrar nuevos mecanismos estéticos con los que se haga factible la explotación comercial del reino de los afectos.¹¹

Tal es, entonces, el *quid* del problema. El arte conceptual surge al mismo tiempo que varios de los mecanismos más importantes del capitalismo global y comparte muchas de las estrategias por las que la desmaterialización se une a la economía globalizada del mercado. Como he dicho, esta confluencia es, simultáneamente, la condición de posibilidad para la práctica política del arte contemporáneo y para su instrumentalización dentro del reino del biopoder. A continuación, procuraré separar estas dos prácticas. Para ello sugiero distinguir entre aquellas prácticas conceptuales y sus herederas contemporáneas que: primero, desmaterializan el arte al acentuar sus características discursivas; segundo, producen afectos privados para el mercado; y tercero, procuran producir afectos asignificantes y asubjetivos capaces de transformar las enunciaciones colectivas. Esto nos lleva, de nuevo, a la afirmación de Guattari del *readymade* como una producción de afectos que expresa agenciamientos sociales y que escapa a la explotación capitalista, al dejar atrás su maquinaria semiótica de estandarización. Lo que hay que desarrollar todavía es la manera en que las estrategias artísticas particulares, que usan de esta forma el *readymade*, pueden ser entendidas como procesos políticos que funcionan dentro del “paradigma estético” de Guattari.

La construcción de una genealogía del arte conceptual no discursivo, obviamente, sobrepasa los límites de este ensayo. Sin embargo, mis ejemplos de arte conceptual latinoamericano y del trabajo de la artista estadounidense Adrian Piper son un primer acercamiento a esta genealogía y a la cuestión más amplia de entender el arte en los términos que propone Negri, es decir, como “una práctica social de la militancia subversiva y transformativa” (Negri 2004, 155). Lo que estos trabajos comparten es el rechazo al “giro lingüístico” del arte conceptual y a la asunción de que el lenguaje es el factor más importante en la construcción del arte, del sujeto y, en última instancia, de la vida colectiva. En cambio, este arte conceptual más políticamente motivado se funda desde un lugar en el que el arte, el sujeto y la vida social son estructurados por factores ideológicos no-lingüísticos que, a través de los afectos, actúan directamente sobre la vida.¹² En este sentido, ambos ejemplos, el “conceptualismo ideológico” latinoamericano¹³ y el trabajo de Piper, se separan del contexto institucional para intervenir las relaciones afectivas que estructuran la vida social. Este movimiento refleja una preocupación por un contexto político más amplio: las fallas de los programas del *desarrollismo* latinoamericano (modernización), los ascensos de las dictaduras militares y, en el caso de Piper, el movimiento feminista por los derechos civiles. Lo que emerge es una politización directa de las estrategias artísticas del vanguardismo con la que se intenta romper, mediante una intervención estética en el reino sociopolítico, las barreras entre arte y vida. Como se lee en el manifiesto argentino de 1968 del Grupo de Artistas de Vanguardia:

El Arte Revolucionario es la manifestación de ese contenido político que lucha para destruir la filosofía artística y estética obsoleta de

in Latin America, 1960-1980” en *Vivências / Lebenserfahrung / Life Experience*.

la sociedad burguesa, integrando en las fuerzas revolucionarias que luchan, las formas de opresión económica de la dependencia y de la clase –es, por lo tanto, un arte social–. (Gramuglio y Rosa 1968)

Lo más significativo del “conceptualismo ideológico” es que no entiende la ideología en términos de su contenido discursivo, sino como un campo de coerción afectiva. En contra de la operación política de los afectos, el “conceptualismo ideológico” ofrece dos estrategias amplias de resistencia social que se asemejan a las sugerencias de Guattari con respecto a una política del “paradigma estético”. La primera implica la construcción de nuevas colectividades no-discursivas a través de intervenciones estéticas que provocan “la participación sensorio-corporal” (Oiticica 1999, 41). La segunda supone la apropiación de las redes existentes de los medios de comunicación masiva para la “contracirculación” de mensajes políticos y la revelación de las operaciones ideológicas de los medios.

El trabajo de los artistas brasileños Lygia Clark y Hélio Oiticica son los ejemplos más conocidos de esta primera aproximación. La participación, o la relación, fue el elemento central de su trabajo, organizada por medio de la creación de afectos no discursivos. Los trabajos de Oiticica exploraron ambientes sensoriales (*Tropicália* de 1967) y ambientes utilizables (*Parangolé* o los cabos) que requerían del “espectador” para ser terminados; estos trabajos afirmaron una sociabilidad singularmente brasileña (asociada, respectivamente, a la favela y a la samba) en contra de la comercialización del mundo (arte) americanizado. Lygia Clark también trabajó con el “medio” de la participación pública a través de objetos simples que, cuando se manipulaban, producían una conciencia de la corporeidad asignificante en un cuerpo social, construida mediante los afectos. Posteriormente, el trabajo de Clark se dirigió hacia prácticas “terapéuticas” no-lingüísticas antifreudianas.¹⁴ Los trabajos de Oiticica y Clark previeron una “nueva objetividad” y definieron colectivamente una nueva “verdad” de la relación social que era inesperada y contingente, así como un nuevo “objeto” que fue democráticamente producido, pero que actuaba en contra de los mecanismos de conformidad social.

El trabajo de Adrian Piper, desarrollado a principios de los setenta, también exploró el arte como mecanismo político capaz de una producción colectiva de la vida social. Su obra más conocida de ese entonces, *Catalysis IV*, le supuso desplazarse por la ciudad, en autobús y otros medios de transporte, con una toalla blanca de mano que rellenaba su boca. El gesto simple de bloquear la boca cambia de posición el modo de enunciación, del significante al cuerpo, y de la exposición subjetiva a la relación social; revela la programación social de los afectos que produce el sexismo y el racismo –Piper es una mujer negra–, y procura catalizar la producción de nuevos e inesperados afectos que den un sentido renovado a la vida colectiva.¹⁵ Para Piper, el *readymade* es su propio cuerpo y los circuitos ideológicos que lo producen y se reproducen a través de él; su trabajo lo emplea en una estrategia, a la vez política y estética, tendiente a catalizar los afectos singulares en contra de las relaciones sociales opresivas. Como tal, el arte es una práctica subjetiva y colectiva, y la producción de Piper sobre los afectos actúa en el punto exacto de su implicación recíproca. La artista llama a esta práctica “meta-arte”:

En la elucidación en un nivel personal del proceso de hacer arte, el meta-arte critica y procesa las maquinaciones necesarias para mantener a esta sociedad como está. Permite el escrutinio del modo como el capitalismo trabaja en nosotros y a través de nosotros; por lo tanto, cómo vivimos, pensamos, lo que hacemos como artistas; qué clase de interacciones sociales tenemos (personal, política, financiera). (Piper 1996b, 299-301)¹⁶

14- Suely Rolnik ha producido un gran cuerpo de trabajo que desarrolla las conjunciones entre el arte de Clark y el trabajo de Guattari.

15- Piper explica esta estrategia en términos muy semejantes a los de Guattari: “el racismo comienza con usted y conmigo, aquí y ahora, y consiste en nuestra tendencia a intentar suprimir cualquier otra singularidad a través de concepciones estereotipadas” (Piper 1999a, 425).

16- La declaración de Piper es hecha cinco años después de una muy similar del *Grupo de Artistas de Vanguardia*: “el arte revolucionario propone el trabajo estético como un cubo que integra y unifica todos los elementos que conforman la realidad humana: lo económico, lo social y lo político. Es una integración de las contribuciones de las diversas disciplinas que elimina la separación entre los artistas, los intelectuales y los técnicos en una acción unitaria de todos dirigida a modificar la totalidad de la estructura social” (Gramuglio y Rosa 1968). En los escritos de Piper no existe indicación de que ella estuviera enterada de esta declaración, aunque había una cierta presencia del arte conceptual latinoamericano en Nueva York a inicios de los setenta. Para mencionar apenas algunos ejemplos, había un grupo activo de artistas conceptuales latinoamericanos alrededor del artista y teórico Luis Camnitzer; Cildo Meireles fue incluido en la exposición de MoMA de 1970, *Information*; y Lucy Lippard, en “*Escape Attempts*”, menciona su encuentro con el trabajo de Tucumán en su visita a Rosario en 1968, que la “politizó” (el catálogo de la exposición fue editado por A. Goldstein y A. Rorimoer en 1995). Tanto Alberro (1999) en “*A Media Art*” como Ramírez (2000) en “*Tactics for Thriving on Adversity*” precisan el hecho de que los elementos del conceptualismo latinoamericano que he discutido aquí son anteriores a su aparición en Norte América y Europa. Parece haber una desafortunada falta de investigación para identificar estas influencias específicas, por lo menos en inglés.

El trabajo de Piper se conecta con el de Guattari. Ambos buscan dirigir los afectos en contra de las valoraciones normalizadas y estereotipadas, con miras a catalizar directamente en la vida nuevos procesos colectivos de autoorganización.

Piper nos ofrece un ejemplo de lo que Guattari llamó “revolución molecular”: un movimiento micropolítico que evita la teleología del vanguardismo histórico y de sus ambiciones heroicas de una revolución total (teleología que comparten muchos artistas revolucionarios latinoamericanos), mientras que conserva y desarrolla el gesto vanguardista de rechazo a una esfera autónoma e individualizada de la producción artística, en favor de un proceso estético implicado directamente en las prácticas colectivas de la vida.

El “conceptualismo ideológico” y el trabajo de Adrian Piper están muy cercanos al concepto de Guattari de “metamodelización”, una práctica que él liga directamente al “esquizoanálisis”.¹⁷ Estos trabajos intentan intervenir en los procesos colectivos que producen subjetividad, primero, analizando cómo los colectivos alcanzan este punto, y segundo, introduciendo un proceso de autopoiesis que revitaliza la vida al liberarla de la valoración capitalista y al afirmar sus afectos asignificantes, al tiempo que les devuelve a los colectivos el manejo social. De hecho, estos trabajos artísticos son ejemplos de la práctica que Guattari supone como integrada a las operaciones políticas del paradigma estético: en primer lugar, la afirmación de un acontecimiento aleatorio como el ímpetu para una desterritorialización de la estandarización y el control social; en segundo lugar, la reterritorialización de ese acontecimiento alrededor de procesos de autoorganización.¹⁸

107—

17- Escribe Guattari: “así pues, el esquizoanálisis no optará por una modelización con exclusión de otra. Intentará hacer discernibles, en el seno de las diversas cartografías en acto, en una situación dada, focos de autopoiesis virtual para actualizarlos, transversalizando los, confiriéndoles un diagramatismo operatorio (por ejemplo, mediante un cambio de materia de Expresión), haciéndolos a ellos mismos operatorios en el seno de agenciamientos modificados, más abiertos, más procesuales, más desterritorializados. El esquizoanálisis, antes que seguir el sentido de las modelizaciones reduccionistas que simplifican el complejo, trabajará para su complejización, para su enriquecimiento procesual, para la toma de

consistencia de sus líneas virtuales de bifurcación y diferenciación; en síntesis, para su heterogeneidad ontológica” (Guattari 1996a, 78 [traducción modificada]). Para una explicación de la metamodelización, ver Guattari (1996c), “*Popular Free Radio*” en *Soft Subversions*.

18- Como señala Guattari: “la obra de arte, para quienes disponen de su uso, es una empresa de desencuadramiento, de ruptura de sentido, de proliferación barroca o de empobrecimiento extremo, que conduce al sujeto a una recreación y una reinención de sí mismo. Sobre ella, un nuevo apuntalamiento existencial oscilará según un doble registro de reterritorialización (función de ritornelo)

y de resingularización. El acontecimiento de su encuentro puede fechar irreversiblemente el curso de una existencia y generar campos de posible ‘alejados de los equilibrios’ de la cotidianidad” (Guattari 1996a, 159).

19- Piper da una buena explicación de cómo su práctica revitaliza el proyecto vanguardista: “realmente me interesa la eliminación del objeto de arte en tanto una forma discreta (que incluya los objetos de comunicación masiva), una cosa en sí misma con sus relaciones internas aisladas y sus estándares estéticos de autodeterminación. Yo he estado haciendo piezas en las que el significado y la experiencia están definidas, tanto como es posible, por la reacción y la interpretación del espectador. Idealmente, este trabajo no tiene un significado o una existencia independiente por fuera de su función como un medio para el cambio” (Piper 1999c, 42).

20- Dice Oiticica que la producción del “arte colectivo” supone lanzar “las producciones individuales al contacto con el público en las calles (naturalmente, las producciones creadas para ello, no las producciones convencionales)” (Oiticica 1999, 41). Similarmente, escribe Piper: “el artista se convierte en el agente catalizador que induce cambios en el observador; el observador responde a la presencia catalítica del artista como obra de arte. Esto no se confunde con la vida en tanto arte o la personalidad del artista en tanto arte. La formalidad estética y el artificio del trabajo temporalmente reemplazan los atributos personales del artista como un individuo privado. La obra de arte consiste en asumir artificialmente los atributos del artista” (Piper 1999c, 34).

Lo que es particularmente significativo aquí es la manera como el “acontecimiento” prepara la catálisis de la transformación social. Como resultado de un encuentro que no puede predecirse, la acción del acontecimiento es aleatoria, aunque, simultáneamente, emerge de un proceso detallado del análisis que se refleja sobre el cuerpo social dentro del cual actúa y circunscribe un ámbito de actividad que puede ser identificado como “arte”. El “conceptualismo ideológico” y el trabajo de Piper, por lo tanto, complementan y perfeccionan el de Guattari porque, al usar el *readymade* para producir agenciamientos afectivos que actúan directamente dentro de lo social, evaporan la distinción entre el arte y la vida y revalúan, sin subsumir, el arte –o quizás el término “estética” de Guattari es mejor– como práctica política. Esta nueva evaluación del valor del arte le da un estatus ontológico por el cual, como Piper dice, “este acecha en medio de las cosas” (Piper 1999c, 37). Aquí el artista es pensado como inseparable de su medio, el cuerpo social; y su trabajo, de la transformación social.¹⁹ Pero esto no significa que el arte desaparece en la acción política. Por el contrario, Oiticica insiste en que el objeto del arte es el que actúa políticamente, tal como Piper insiste en que es el artista quien realiza la catálisis social, no simplemente el individuo de la vida diaria.²⁰ Similarmente, tales intervenciones estéticas no son activismo, puesto que su insistencia respecto a la producción de afectos no-discursivos claramente las distingue de acciones políticas organizadas. Sin embargo, en este tipo de trabajo, el arte se ha revaluado: ahora su valor es la fuerza del cambio (micropolítico) que produce, más que el juicio emitido desde un estándar estético externo o desde las ambiciones “absolutas” del proyecto vanguardista histórico. Como lo señaló León Ferrari en 1968, con respecto al proyecto de Tucumán:

El arte no será ni belleza ni novedad, será eficacia y disturbio. La obra de arte acertada será la que, en el contexto en el cual el artista se mueve, tendrá un impacto similar al que tiene un ataque guerrillero sobre el modo particular de liberación de un país. (Citado en Ramírez 2000, 81)

Podemos entender, entonces, como el “conceptualismo ideológico” y el trabajo de Adrian Piper son técnicas estéticas que sirven para administrar procesos libertarios de enunciación colectiva, es decir, de intervención, planeamiento y construcción de la vida social. Estos procesos experimentaron una reevaluación fundamental después del malestar de finales de los sesenta y emergieron como mecanismos immanentes de producción biopolítica. Como vemos, estos ejemplos exploran las posibilidades estéticas de aquello que Negri llama “una reapropiación de la administración, una reapropiación de la esencia social de la producción, de los instrumentos de la comprensión de la cooperación social y productiva” (Negri 1996, 221). Sugiere que ella debe alcanzarse gracias a “un ejercicio de trabajo individual planteado dentro de la perspectiva de la solidaridad” (Negri 1996, 221), que es una buena descripción de la práctica conceptual que hemos considerado. Tal labor artística es inmaterial, afectiva y construye “los *soviets* intelectuales de la masa” (Negri 1996, 221). Estos son los agenciamientos afectivos formados alrededor de la intervención estética de los procesos de la administración social, que provocan procesos democráticos alejados de formas institucionales de estandarización y control y de las mercancías del comercio del arte. Estas intervenciones son –una vez más Negri da una buena descripción de tal trabajo conceptual– “un mecanismo a partir del cual una democracia del cada día puede organizar comunicación activa, interacción entre los ciudadanos y, al mismo tiempo, producir aumentos de libertad y subjetividades complejas” (Negri 1996, 221).

Es oportuno retomar la muy conocida descripción de arte conceptual de Benjamin Buchloh: “la administración de la estética”. Su análisis es pertinente en cuanto él argumenta que dicha administración es, al mismo tiempo, cómplice con y resistente al capitalismo de los años sesenta. Como resultado de lo anterior, ella provoca otro

21- Escriben Guattari y Negri en *Communists Like Us: New Spaces of Liberty, New Lines of Alliance*: “rechazamos todo aquello que repita los modelos constitutivos de la enajenación representativa y la ruptura entre los niveles donde se forma la voluntad política y los niveles de su ejecución y administración” (Guattari y Negri 1990, 104).

22- En este punto, Buchloh sigue a Bürger: “cuando arte y praxis forman una unidad, cuando la praxis es estética y el arte práctico, ya no se puede reconocer una finalidad del arte, simplemente porque ya no rige la separación de los dos ámbitos (el arte y la praxis vital) que requiere el concepto de finalidad” (Bürger 1987, 106).

23- Foster argumenta a favor de una lectura alternativa de la relación entre el vanguardismo histórico y su repetición en la crítica institucional de principios de los setenta, que ve la crítica institucional no como una cancelación del vanguardismo sino como un movimiento que “lo comprende por primera vez” (Foster 1994, 16). En consecuencia, en lo que concierne a la comprensión de los artistas vanguardistas más agudos, tales como Duchamp, “la clave no está en la negación abstracta o en la reconciliación romántica con la vida, sino en una prueba perpetua de las convenciones de ambas” (Foster 1994, 18). Debe

mecanismo para evaluar las estrategias políticas que el arte conceptual lega a sus herederos contemporáneos. Por un lado, argumenta Buchloh, la fascinación del arte conceptual con el “vernáculo de la administración” convierte en mercancía los mecanismos del trabajo inmaterial y de la producción posfordista para que estén al servicio del mercado del arte y del museo: tal acción elimina al arte del ámbito de la lucha política. Esta estrategia, que Buchloh asocia a la versión de arte conceptual de Joseph Kosuth, conserva la autonomía y la especialización del arte mientras minimiza la maquinaria capitalista de administración y la comercializa como un nuevo producto artístico. La separación entre el arte y la vida que esta representa es, exactamente, lo que rechazan Guattari y Negri cuando dicen que el arte conceptual solo permite las burocracias transcendentales de la administración como el museo, las cuales explotan y controlan procesos de producción colectiva.²¹ Buchloh opone a Kosuth el trabajo de Daniel Buren, Hans Haacke y Marcel Broodthaers, que desarrollaron una “crítica institucional” en la que las burocracias y los mecanismos ideológicos del museo fueron vueltas contra sí mismas.

De acuerdo con Buchloh, este trabajo tuvo éxito en utilizar el anonimato y la inmaterialidad de la práctica conceptual para atacar los aparatos administrativos de las instituciones del arte, en especial, la figura del artista individual y la forma mercancía de la obra de arte. En este aspecto, sus análisis se asemejan a los nuestros. Sin embargo, el problema de su apuesta, al igual que en el trabajo fundacional de Peter Bürger, es lo que a tal apuesta sigue: “la crítica institucional” es amortajada en *pathos*. Si bien, de acuerdo con Buchloh, la “crítica institucional” es la última de las erosiones (y quizás la más eficaz y devastadora) “de aquellas que tradicionalmente han sujetado la esfera separada de la producción artística”, este último suspiro vanguardista solo ha tenido éxito en repavimentar el camino por donde “se reinstalará con renovado valor” (Buchloh 1990, 143), el espectáculo de la pintura y la escultura. Por otro lado, no obstante, él alega que si la crítica institucional de estos artistas conceptuales fuera a tener éxito, ello significaría la desaparición del arte en su conjunto.²² A mi juicio, de manera acertada, Hal Foster ha precisado que el pesimismo de las apuestas de Bürger y Buchloh es generado por su compromiso con una concepción dialéctica de la revolución vanguardista, entendida como proceso de negación.²³ Ahora podemos apreciar la importancia que tiene la lectura hecha por Guattari de Duchamp. Si el *readymade* es el principio del vanguardismo, solo lo es en la medida en que reemplace la separación entre arte y vida con una ontología política del paradigma estético. Esta revaluación del arte como vida no supone la sustitución del arte por los términos dialécticamente opuestos de un proceso de negación, sino la aparición de

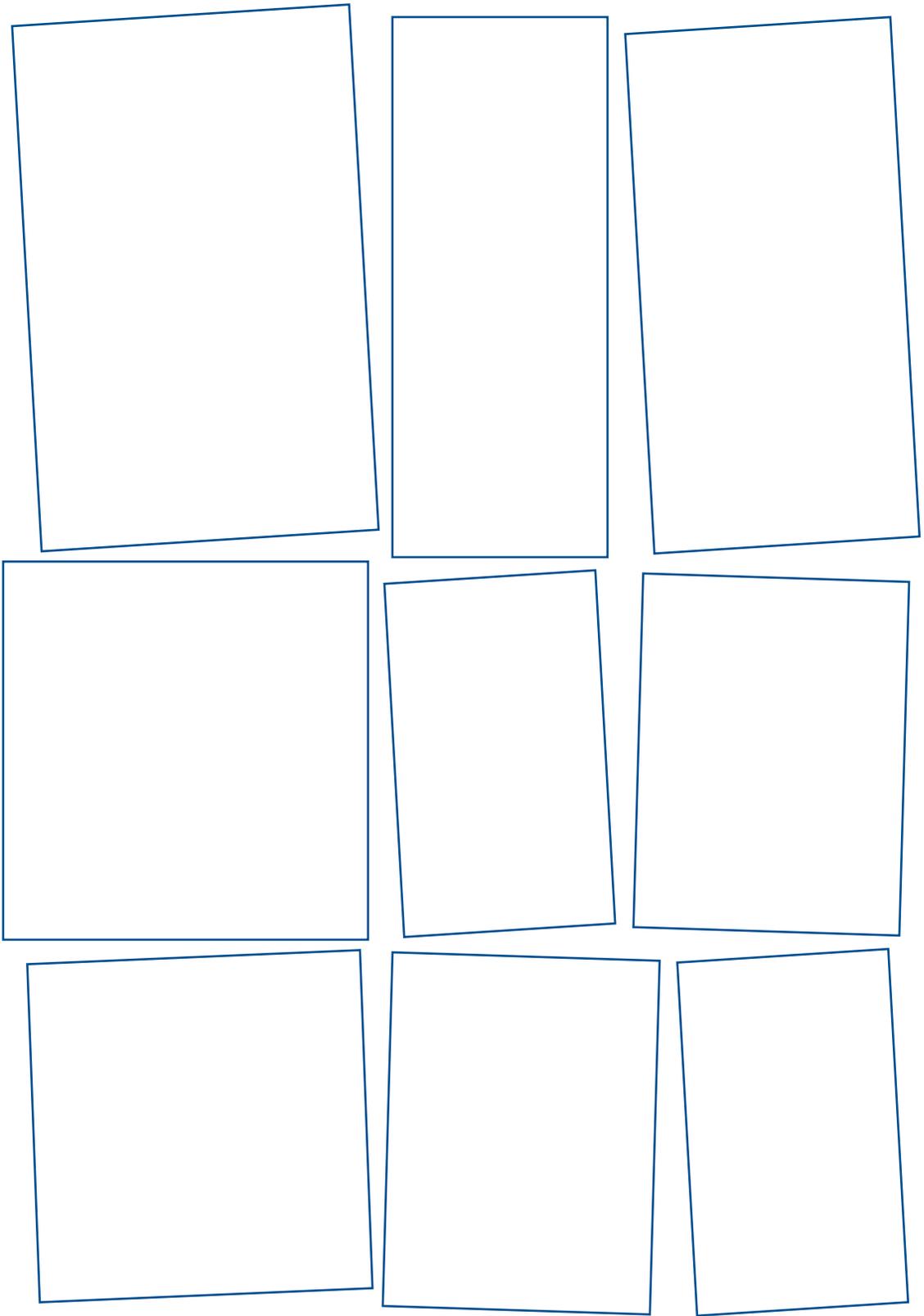
decirse que el análisis de Foster diverge del mío en su intento de entender la relación entre lo histórico y lo neovanguardista, de acuerdo con su lectura deconstructiva, como un continuo demorado de oposiciones y su preferencia por un modelo psicoanalítico de subjetividad que interpreta la relación entre lo histórico y lo neovanguardista como trauma y repetición.

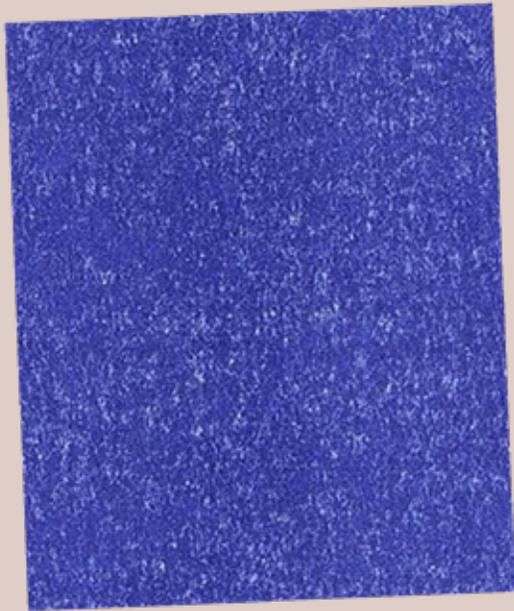
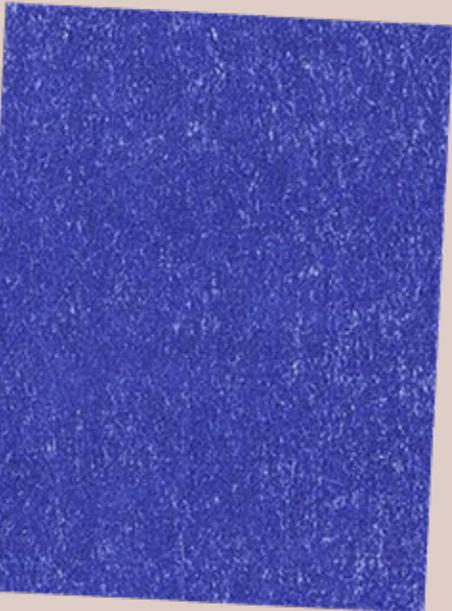
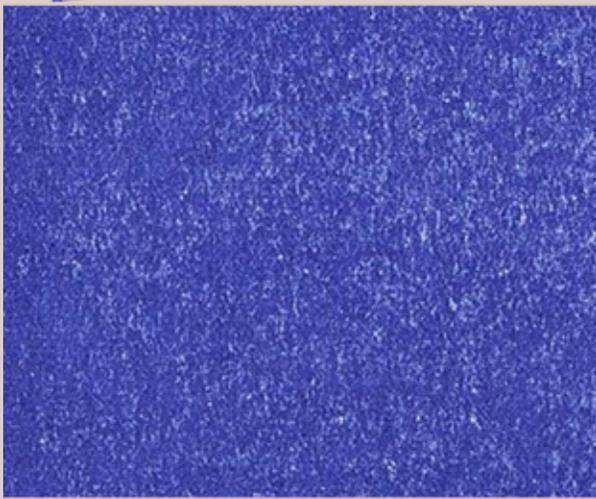
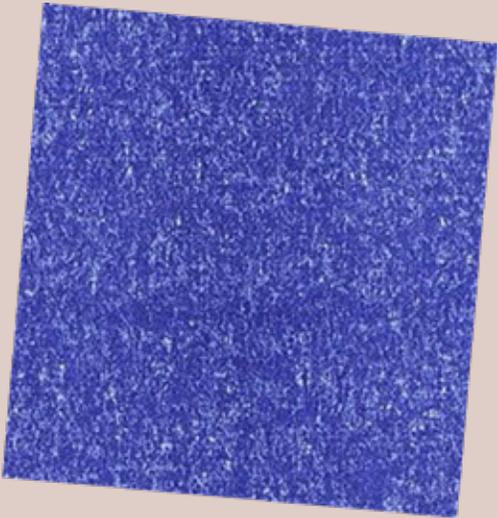
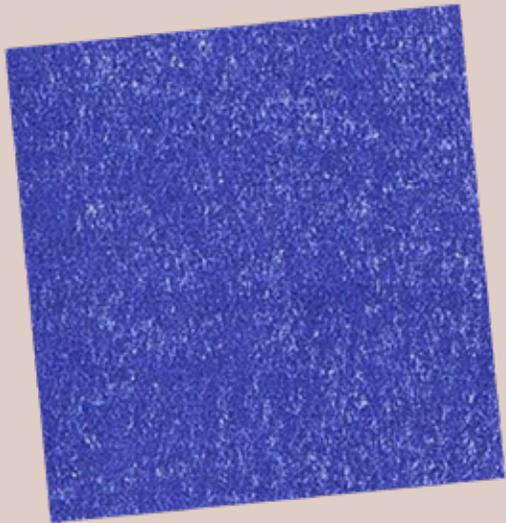
una estética afirmativa definida por procesos de producción social. Tal acción la podemos ver claramente en el “conceptualismo ideológico” y en el trabajo de Piper, donde la crítica institucional no es un blanco declarado, sino que aparece como un “éxodo” inherente a sus intervenciones creativas en lo social. Por lo tanto, la “crítica institucional” escapa a su captura por la dialéctica de sus fallas o por la desaparición del arte y surge como “éxodo institucional” propio de un modo específicamente artístico de intervención política en la vida diaria.²⁴ En este sentido, entonces, dichos artistas ejemplifican lo que Guattari ha llamado “análisis institucional” –un proceso por medio del cual los mecanismos institucionales se abren sobre otros campos–, al desterritorializar el control burocrático de la creatividad del trabajo en museos y en el mercado y al transformar la administración de la producción social en un proceso colectivo directamente democrático.

Por otra parte, hoy es evidente que las estrategias estéticas contemporáneas deben dirigirse contra nuestras formas de control administrativo, particularmente contra el uso de los medios de comunicación masiva sobre los afectos y sus efectos en la producción de subjetividades obedientes. Esta tarea, quizás, requiera otra investigación que vaya más allá de las posiciones circunscritas por el “conceptualismo ideológico” y el trabajo de Adrian Piper. Cabe anotar que los experimentos tempranos en esta materia también surgieron dentro del movimiento del arte conceptual latinoamericano. El trabajo del Grupo de Artistas de Vanguardia, implicado en el movimiento argentino *Tucumán Arde*, surgió de una alianza entre los artistas locales y la Confederación General del Trabajo en respuesta al impacto del programa de racionalización del gobierno militar en el área de Tucumán y sus tentativas de encubrir estos efectos con programas ficticios de desarrollo para la provincia promovidos por los medios de comunicación. En 1968 este grupo montó una exposición en los pasillos de las sedes del Sindicato, en Rosario y en Buenos Aires, que documentaba las consecuencias de las políticas gubernamentales y la información falsa diseminada por la prensa, de esta manera, se convirtió en acontecimiento para los medios de comunicación. Dicha apropiación de los medios fue diseñada para establecer “circuitos contra-informativos” (Ramírez 2000, 67) como alternativa a la reproducción mediática al servicio del Estado y del capitalismo. La exploración de Guattari del movimiento popular de “radio libre” siguió una lógica similar, y vemos hoy este proyecto ampliado en los proyectos artísticos que desarrollan los potenciales libertarios de la tecnología digital (Guattari 1996c, 73-78). El blanco de tales prácticas sería, una vez más siguiendo a Guattari, la creación de una era posmediática en la que experimentos mediáticos de la subjetividad retroalimenten la vida colectiva en cuanto procesos esquizoanalíticos de producción (Guattari 1996c, 113).

A pesar de la importancia de tales proyectos, el paradigma estético de Guattari no se limita a ellos sino a todo tipo de arte vanguardista. La revaloración que hace del arte afirma su capacidad productiva para transformar las relaciones sociales a través de la creación de nuevos colectivos afectivos. Esta es una forma de intervención política que no se restringe ni a las definiciones cronológicas ni a las del mercado del arte contemporáneo, surge redefinida, como resistencia vanguardista frente al presente.

24- Podríamos apropiarnos de una observación que al parecer Guattari le hizo a Lacan: “lo tranquilicé; todavía habrá ‘artistas’ e independiente de la manera como las cosas vayan, pronto habrá más de ellos que abogados y farmacéuticos. Pero ese no es el punto. El punto es saber si los artistas serán agentes del orden establecido o si se harán cargo de sus responsabilidades políticas” (Guattari 2006, 344).





La obra de arte no contiene la menor dosis de información. Deleuze y Guattari y el arte contemporáneo

Cualquier intento de comprender la relación de Deleuze y Guattari con las prácticas artísticas contemporáneas se enfrenta inmediatamente con el variopinto y disperso campo del arte contemporáneo. Sin embargo, hay tres aspectos del arte contemporáneo a los que Deleuze y Guattari (en su trabajo en conjunto y por separado) responden de forma directa: 1) la posición central de la fotografía en lo conceptual y en lo práctico; 2) la inevitable ubicuidad de la tecnología digital; 3) el *readymade* de Duchamp y “el giro conceptual” o lo que se conoce como la práctica posconceptual. Siguiendo y, en algunos casos, anticipando la respuesta de Deleuze y Guattari a estos axiomas estaremos en capacidad de extrapolar algunas de sus opiniones sobre el arte actual. Esto nos permitirá, además, construir algunas historias del arte alternativas que dan cuenta de estos aspectos de las prácticas artísticas contemporáneas, genealogías que, si bien parten con frecuencia de lugares conocidos (la fotografía, Duchamp, Benjamin), se desarrollarán en direcciones inesperadas que resultarán incómodas para nuestras comprensiones habituales del arte contemporáneo. Partimos así, en otras palabras, hacia un arte contemporáneo *menor*.

En *Lógica de la sensación* Deleuze sostiene que demasiada gente confunde una fotografía con una obra de arte pero que una fotografía no puede *–por definición–* ser arte. Pensar que una fotografía es una obra de arte no es una cuestión de gusto, es un error ontológico. Como explica Deleuze: “la fotografía tiende a aplastar la sensación sobre un único nivel, y sigue siendo impotente para poner en la sensación la diferencia de nivel constitutiva” (Deleuze 2013, 53). Ese único nivel es el de la representación, el cual impone sus condiciones de posibilidad de la experiencia sobre la sensación, los *a priori* del espacio y el tiempo, el sujeto y el objeto y la conciencia humana. Es en este sentido que la fotografía es un cliché, y uno particularmente virulento y ubicuo, porque las fotografías son “no solamente medios de ver –escribe Deleuze, tal vez en referencia a John Berger, sino– *son lo que se ve, y finalmente no se ve más que a ellas*” (Deleuze 2013, 53). Las formas de ver de la fotografía son figurativas y narrativas y, en cuanto que son “lo visto”, la fotografía refuerza nuestras “convenciones” o “códigos” representacionales contemporáneos operando como condiciones de posibilidad de nuestra experiencia.

No solamente vemos fotografías, antes bien, la fotografía nos impone el cliché de la imagen representacional. En consecuencia, “la fotografía” se convierte para Deleuze y Guattari en una especie de abreviatura para indicar los afectos negativos de la imagen representacional del pensamiento y como tal la utilizan como expresión peyorativa general. Condenan al psicoanálisis por tomar “fotos” del inconsciente y a la lingüística por hacer lo mismo con el lenguaje (Deleuze y Guattari 1988, 19), rechazan las “fotografías discontinuas” de la morfogénesis de Cuvier (Deleuze y Guattari 1988, 54), vituperan a los etnólogos que “sacan fotos de sus primitivos” (Deleuze y Guattari 1988, 438), describen los límites de la ciencia como la congelación de la imagen que esta aplica al movimiento (Deleuze y Guattari 1997, 118). Todos estos ejemplos derivan de la asociación que hace Deleuze (siguiendo a Bergson) de la fotografía con la espacialización del tiempo producida por la ciencia, una homogeneización filosófica de cualquier ontología de la diferencia. De esta manera, la fotografía devela sus implicaciones políticas porque, sostiene Deleuze, al remover toda fuerza vital de la imagen “se nos impone” una “verdad” que es al mismo tiempo “inverosímil” y “manipulada” (Deleuze 2013, 53), estableciendo y haciendo cumplir una “civilización del cliché” (Deleuze 1996b, 37 [traducción modificada]). Entonces, en cuanto cliché, el problema con la fotografía es cognitivo, político y ontológico antes de ser artístico y, como tal, las críticas de Deleuze a la fotografía hacen parte de un amplio análisis político de nuestra época de la reproductibilidad técnica que llegará a articular, como veremos, el rechazo del arte conceptual en *¿Qué es la filosofía?* y las significativas reservas con respecto a la era de la “imagen-electrónica” que se expresa en *La imagen-tiempo*.

Al sostener que el cliché fotográfico encarna la imagen representacional del pensamiento, Deleuze no solamente ataca la fotografía como medio (*medium*), sino que resalta los peligros de que el arte emplee estrategias ontológicamente cómplices (*ontologically complicit*). Que el arte lo haga es un hecho histórico y está implícito no solamente en la emergencia de la fotografía, sino también en la adopción de los nuevos medios digitales y en el giro hacia el concepto. En todos estos casos, el arte abandona la especificidad de su *medium* (Deleuze está especialmente comprometido con la pintura y el cine) y utiliza las tecnologías de producción de imágenes que se han generalizado en el ámbito no-artístico. En este respecto, el “modernismo” de Deleuze y Guattari convierte el potencial ontológico de un medio (*medium*) en condición de su efectividad política, lo que significa que muchos intentos de intervención política resultan contraproducentes en la medida en que comparten las condiciones de posibilidad representacionales de lo que critican. Así las ubicuas estrategias de la ironía y la parodia son cómplices, sostiene Deleuze, porque “incluso las reacciones contra los clichés engendran clichés” (Deleuze 2013, 52). La fotografía, el arte conceptual, la naciente cultura digital que Deleuze vio en la “imagen electrónica” (como veremos), la ironía posmoderna y el arte políticamente crítico comparten este problema fundamental: se mantienen en el nivel de la representación y así resultan, dice, “demasiado intelectuales” (Deleuze 2013, 51). Un vistazo a una reciente explicación del arte contemporáneo por Peter Osborne tal vez pueda dar cuenta de semejante comentario tan extraño. El arte contemporáneo es “posconceptual”, sostiene Osborne, porque desde el giro conceptual del final de los años sesenta todo arte ha estado conceptualmente determinado y hace uso de una “poética posestética” (Osborne 2013, 33).

El arte contemporáneo se define, según Osborne, por 1) su continuo antagonismo crítico y conceptual con su herencia estética; 2) su ruptura con los medios históricos del arte cuyo epítome es la fotografía; 3) su integración de las vanguardias en la industria cultural; 4) su unidad distribuida hecha posible por la tecnología digital; y 5) su habilidad para trascender lo local gracias a los circuitos de intercambio de mercancías. En conjunto, estos aspectos han llevado a lo que Osborne llama la “mutación ontológica” del arte posconceptual, que ha “puesto al descubierto el error de reconocimiento estético de la obra de arte como fraude ideológico” (Osborne 2013, 50). Osborne considera

que la inmanencia del arte posconceptual a las condiciones cognitivas y tecnológicas que definen nuestro presente representa su posibilidad de resistencia política. Pero esto es precisamente lo que Deleuze y Guattari rechazan, viendo en la forma en la que el arte adopta nuestra imagen del pensamiento contemporáneo la muestra de su complicidad y acatamiento. Es por esto que Deleuze condena las prácticas artísticas contemporáneas por ser “demasiado intelectuales”; si bien desea que el arte sea inmanente a la vida contemporánea, esta solo debería serlo como su afuera, como su exceso estético indeterminado, como –y esta es una linda frase que encontramos en Osborne– su “futuridad ruptural” (*ruptural futurity*). Más adelante veremos lo que esto significa, sin embargo, esto implicará con certeza repensar el papel del “pensamiento” en el arte contemporáneo y, como ya resulta evidente, esto irá muy en contra de cómo se ha desarrollado el arte contemporáneo en los últimos cincuenta años.

En el núcleo de esta desconexión entre Deleuze y Guattari y el arte contemporáneo se encuentra su insistencia en el descubrimiento que hace Kant en su tercera *Crítica* de que la experiencia estética y, más exactamente, lo sublime, escapa a los límites impuestos por los conceptos del entendimiento y expresa directamente ideas trascendentales y diferenciales. Deleuze funda su propia estética en este momento que rasga totalmente el velo de la representación en una explosión de lo real. En efecto, las descripciones del arte de Deleuze y Guattari culminan con frecuencia en dicha explosión: los lienzos de Turner en *El Anti Edipo*, la bomba atómica casera del artista en *Mil mesetas*, el grito histérico de la pintura en *Francis Bacon*, la erupción final del Stromboli de Rossellini en *La imagen-tiempo* o, de hecho, la conexión explícita del ritmo con lo sublime en los cursos sobre Kant. Deleuze lo ha dicho de forma memorable y con un tono de clara aprobación: “todo el conjunto de la síntesis de percepción, toda mi estructura de la percepción está estallando” (Deleuze 2008, 88). Dicho de manera simple, esto es lo que Deleuze ve como el poder “político” del arte que *destruye* la imagen representacional del pensamiento. Obviamente esta es una extraña clase de “política ontológica” que no está orientada hacia temas o posiciones políticas y Deleuze y Guattari aclaran que el arte no opera ni debería operar de tal forma. En *¿Qué es la filosofía?* sugieren que la revolución es la “presentación del infinito en el aquí y el ahora” (Deleuze y Guattari 1997, 102), que es lo que el arte puede hacer incluso si es incapaz de “invocar un pueblo” que pueda efectuar una revolución. “Un pueblo solo puede crearse con sufrimientos abominables –dicen– y ya no puede ocuparse más de arte o de la filosofía” (Deleuze y Guattari 1997, 110). Pero, aunque el arte no puede hacer “política real” en este sentido, sí puede crear sensaciones que resistan a “la servidumbre”, a “la vergüenza”, a “lo intolerable” y al “presente” por medio de la creación de nuevos vínculos entre la gente, los cuales son la “victoria de una revolución [...] aun cuando estos no duren más que su materia en fusión y muy pronto den paso a la división y la traición” (Deleuze y Guattari 1997, 179). El sentido de una política revolucionaria transversal podría ser no que el arte y los movimientos políticos trabajen juntos, como ocurre con el activismo artístico de izquierda que se ve a sí mismo como el “ala estética” de un movimiento militante (Raunig 2007), sino que cada uno busque la revolución con los medios que tiene a su disposición y que, en el caso del arte, son estéticos: la sensación.

El arte, entonces, puede provocar explosiones que destruyan la estructura impuesta sobre la percepción por el entendimiento (esto es, el conocimiento organizado conceptualmente) y su imagen representacional del pensamiento (en especial, el reconocimiento). Esta sería la política del arte, hacer explotar los clichés representacionales que dominan nuestro pensamiento y nuestra visión y ofrecer alternativas a la estructura cognitiva subyacente que lo sostiene. Precisamente Bacon utiliza las fotografías extrayendo sus cualidades abstractas, como la textura, e ignora sus clichés representacionales de figuración y narrativa. Esto tipifica, sostiene Deleuze, “los casos más interesantes” de la pintura que hace uso de la fotografía, los cuales “son aquellos en que el pintor integra la foto, o la acción de la foto, independientemente de cualquier valor estético” (Deleuze 2013, 53, nota 80).

En estos casos, la pintura utiliza la fotografía para traicionar sus funciones estéticas representacionales (entendidas aquí como integradas en la experiencia estética normal, tal como Kant la expone en la primera *Crítica*). La pintura de Bacon conectaría las dos *Críticas* de Kant en el aspecto estético, al hacer que lo que excede los límites de la primera (la sensación) llegue a definir el objeto de la tercera (el arte), al confrontar las condiciones inmanentes de representación que sus fuentes fotográficas encarnan y al confrontar también las condiciones políticas a través de las cuales se construye el presente. Esta también es la explicación que Deleuze ofrece de ciertas pinturas de Gerard Fromanger, quien proyecta fotografías banales sobre sus lienzos y luego las pinta en colores monocromos. De esta forma, sostiene Deleuze, las pinturas combinan la estructura representacional de la fotografía con la abstracción de la mercancía sobre el lienzo de la pintura, actualizando en el mismo acto “la circulación del valor de intercambio cuya importancia reside en su movilización de los indiferentes” (Deleuze 1999a, 72). Fromanger pone este “circuito de la muerte” en relación con la centelleante energía de los colores de la pintura, convirtiéndola en un “circuito vital” (Deleuze 1999a, 74) entre las mercancías que la fotografía representa y su sensación. La fuerza abstracta y a la vez diferencial de los colores interrumpe así la circulación capitalista de la misma manera en que la fotografía supera sus propios límites al convertirse en pintura. Como lo formula Deleuze: “este circuito de vida se alimenta continuamente del circuito de muerte, lo barre consigo mismo para triunfar sobre él” (Deleuze 1999a, 73). Aunque no logra realizar una revolución política, esto es *revolucionario*.

Bacon ofrece una clara explicación de su proceso “no racional” de pensamiento en sus entrevistas con David Sylvester. Hablando de su propia técnica dice:

El misterio del hecho se manifiesta por medio de una imagen compuesta de marcas no-rationales. Y no se puede forzar esa no racionalidad de la marca. Esa es la razón de que los accidentes siempre tienen que entrar en esta actividad, porque el momento en que sabes qué hacer, estás haciendo solamente otra forma de ilustración. (Sylvester 1987, 58)

¿Qué es este “misterio del hecho”? El hecho de que una sensación creada por una obra de arte no permanezca en un solo nivel –como el arte abstracto o la fotografía– sino que aparezca, continúa Bacon, “en muchos niveles” y así nos “conduce a un sentido más profundo de la realidad de la imagen”, una realidad “atrapada cruda y viva” (Sylvester 1987, 66). Aquí la sensación o el “hecho” emergen al superar los clichés representacionales y narrativos que no son simplemente producidos por la conciencia racional sino que de hecho la constituyen. La intuición sublime libera el sistema nervioso de su determinación conceptual, obligando al cerebro a confrontar el caos y a construir una experiencia análoga a este. Deleuze describe esta facultad sublime del pensamiento en *Diferencia y repetición* y, como veremos, es un modelo que utiliza hasta el final, incluso si su vocabulario cambia.

Mientras que Deleuze sostiene que Bacon y Fromanger usan la fotografía en contra de sí misma, su análisis del cine no es tan generoso. La misma ontología del cine, su esencia como imagen-movimiento e imagen-tiempo, se basa en *no ser* fotografía. El “plano” cinematográfico, escribe Deleuze en *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, es un “corte móvil”, una “perspectiva temporal” sobre la duración completa, una perspectiva cuya vitalidad moduladora mantiene efectivamente abierto ese todo. La fotografía es, por su parte, un “corte inmóvil” que “moldea” las fuerzas internas de una cosa hacia el equilibrio, obligándola a convertirse en un objeto o, en otras palabras, una representación (Deleuze 1994, 43). Deleuze atribuye su comprensión del cine a Henri Bergson y lo sigue al distinguir el “movimiento real”, que expresa la “duración concreta”, de los “cortes inmóviles”, que representan unidades de “tiempo abstracto” (Deleuze 1986, 1). El tiempo abstracto separa un objeto del espacio a través del cual se mueve,

espacializando el movimiento y dividiéndolo en unidades homogéneas, mientras que el movimiento “real” es heterogéneo –incluso consigo mismo– en la medida en que cambia cualitativamente con cada división. Esta es la primera y la más famosa de las tres tesis de Bergson sobre el movimiento, pero cuando se aplica al cine plantea una dificultad fundamental: el propio Bergson parece refutarla. En *La evolución creadora*, escrita en 1907 Bergson le atribuye al cine lo que Deleuze llama la “mala fórmula” del tiempo (Deleuze 1994, 14). “Lo que es real –escribe Bergson– es el continuo cambio de la forma: la forma es solamente una instantánea de la transición” (Bergson 1944, 328). El “cinematógrafo –continúa– lanza una serie de dichas vistas instantáneas o *snapshots* sobre la pantalla para que se reemplacen unas a otras muy rápidamente”. De esta manera, sostiene Bergson, la proyección cinemática reconstruye el movimiento a partir de fotografías (Bergson 1944, 331-332), lo que implica que el movimiento visto en la pantalla no está en la imagen sino el “aparato” cinemático. El movimiento se vuelve abstracto e impersonal, así lo escribe Bergson: “en lugar de conectarnos con el devenir interno de las cosas nos ponemos fuera de ellas para recomponer su devenir artificialmente” (Bergson 1944, 332). Esto no es nada menos que una imagen del pensamiento, sostiene Bergson, porque “tomamos instantáneas de la realidad pasajera [...] no haciendo otra cosa que montar un cinematógrafo en nuestro interior” (Bergson 1944, 332). El cerebro es un proyector de cine que reemplaza fotografías por más fotografías que representan el movimiento en un espacio preexistente al ensartar una sucesión de instantáneas y evitar que experimentemos el “hecho” no-racional de la duración de un movimiento. Deleuze inventa varias excusas para explicar el “error” de Bergson y, en lugar de eso, lo convierte en el creador de la idea de que la esencia del cine es la imagen en movimiento que simultáneamente expresa y construye los movimientos infinitos de la duración. En este sentido “el cerebro es la pantalla” dirá Deleuze (2007, “El cerebro es la pantalla”, 255), en lugar del proyector fotográfico, afirmando que la tecnología apoya y extiende nuestra imagen del pensamiento y, así, desempeña un papel crucial en la política de nuestra cultura contemporánea de la imagen.

119—

La imagen-movimiento, sin embargo, expresa solo de forma indirecta el devenir del todo abierto de la duración ya que al pasar a través del esquema sensorio-motor del observador hace del interés y del valor subjetivos su condición de posibilidad. En efecto, al comienzo de *La imagen-tiempo*, Deleuze dramáticamente hace a un lado la imagen-movimiento como cliché (Deleuze 1994, 35 [traducción modificada]), un cliché que se mueve continuamente hacia su límite sublime pero que nunca puede atravesarlo para llegar a su afuera inmanente, que nunca podrá proporcionar una experiencia real capaz de sincronizar el todo y trepar el hilo que suspende este momento desde el universo. La imagen-movimiento, dice, es demasiado “normal” (Deleuze 1994, 58) porque subordina el movimiento del todo a condiciones que determinan su representación posible. Es como si la imagen-movimiento nos devolviese a un sujeto decepcionantemente trascendental, al cerebro del espectador cinematográfico humano demasiado humano que no puede evitar asumir que el universo es de cierta manera para nosotros. El cine moderno inventará un cine mucho más astringente y alienante donde el espectador será reemplazado por el visionario y el cliché impuesto por el sensorio motor explotará en lo que Deleuze, de forma totalmente aprobatoria, llama los filmes “anormales” y “aberrantes”.

La imagen-tiempo del cine modernista abandona la narrativa y las relaciones normales de sujetos y objetos al acoger la experimentación total (por lo menos en la explicación de Deleuze). Esta también será una imagen que emerja en contra de la fotografía, incluso a través de su negación. Por ejemplo, para Deleuze, aunque el uso de tomas extremadamente largas o “naturalezas muertas” de Yasujiro Ozu sugiere una reconciliación del cine con la fotografía, de hecho, sucede lo opuesto ya que “el punto en que la imagen cinematográfica se confronta más estrechamente con la fotografía es aquel en que más radicalmente se distingue de ella” (Deleuze 1994, 31). ¿Por qué? Porque en

las naturalezas muertas de Ozu nos confrontamos con el tiempo en estado puro. Aquí Deleuze recita la fórmula que usó en el último capítulo de su libro sobre Proust:

Hay devenir, cambio, pasaje. Pero, a su vez, la forma de lo que cambia no cambia, no pasa. Es el tiempo, el tiempo en persona, “un poco de tiempo en estado puro”: una imagen-tiempo directa que da a lo que cambia la forma inmutable en la que el cambio se produce. (Deleuze 1994, 31)

Claramente, este pasaje también hace eco de aquel en *Diferencia y repetición* donde Deleuze explica la tercera síntesis del tiempo y cómo una explosión del sol definitivamente supera cualquier subjetividad trascendental –y más específicamente su principio *a priori* del tiempo cronológico– establecida por la Revolución Copernicana de Kant. En este momento sublime –Deleuze (2002, 225) lo denomina así específicamente–, la experiencia estética excede sus condiciones de posibilidad y siente las ideas trascendentales, las cuales, en la lectura perversamente nietzscheana de la crítica kantiana de Deleuze, emergen como condiciones de posibilidad diferenciales, reales e inmanentes a la experiencia misma. En este momento sublime, la experiencia trascendental (es decir, las ideas) o los “problemas”, como los llama Deleuze, emergen en una *Geistesgefühl* (como Kant llama a lo sublime), un “sentimiento intelectual” o sentimiento-pensamiento. Esta extraña sensación presenta lo impresentable, comprende la infinitud al “pensar” la Idea y, en tanto tiempo-imagen, pone lo suprasensible y lo sensible, lo virtual y lo actual, en una relación de determinación recíproca. En *Diferencia y repetición*, Deleuze denomina esto la “secreta coherencia” del acontecimiento y el acto, una coherencia que se vuelve contra la subjetividad trascendental que la engendró para “proyectarla en mil pedazos” (Deleuze 2002, 146). Deleuze nos dice, con cierta satisfacción, que es el preciso momento dentro del kantismo en que Kant destruye su propio sistema, “un momento furtivo y *explosivo* que no se prolonga ni siquiera en Kant” (Deleuze 2002, 104 [traducción modificada]). Este momento sublime o acontecimiento es el pensamiento. “Pensar es crear –escribe Deleuze– y no hay otra creación sino que crear es, ante todo, engendrar ‘pensamiento’ en el pensamiento” (Deleuze 2002, 227). Las síntesis que constituyen la experiencia racional, la de Kant y también las de la imagen-movimiento, aquí son reemplazadas por “dinamismos espacio-temporales”, como los llama Deleuze en *Diferencia y repetición*, o por los ritornelos que según Deleuze y Guattari reemplazan el tiempo como fundamento en un juicio sintético *a priori* (Deleuze y Guattari 1998, 352), o por lo que en *La imagen-tiempo* Deleuze llama la “intuición vital” de la imagen-tiempo (Deleuze 1996a, 37).

A pesar de la celebración de las sublimes imágenes-tiempo producto del cine modernista que Deleuze realiza en sus *Estudios sobre cine*, el lema “el cerebro es la pantalla” también tiene un lado oscuro y, consecuentemente, es responsable de los peores aspectos de nuestra sociedad de control. Deleuze vuelve aquí a su tema de cómo un arte vital resiste su explotación política y su opresión y el quijotesco heroísmo de lo que él y Guattari llaman los “medios incomparables, desgraciadamente, y, sin embargo, competitivos” del arte (Deleuze y Guattari 1998, 349). Cuando el cerebro deviene la pantalla emerge un nuevo mecanismo de producción de subjetividad en la figura del “autómata espiritual”. Este espectador pasivo es, por un lado, animado por todos los clichés espectaculares de nuestra, totalmente mediada, sociedad de control y, por otro lado, es un visionario que esquizo-sintetiza fuerzas exteriores a través de una inteligencia nerviosa e inhumana. La política del cerebro-pantalla implica una lucha sobre este poder de la “psicomecánica”, un conflicto entre, por un lado, el Estado y los mecanismos corporativos que automatizan nuestro pensamiento y así homogenizan los sujetos hasta convertirlos en masas y, por el otro, el acontecimiento singular y ontogénico producido por una “voluntad de arte”. En la lucha política por la producción de subjetividad, mientras el arte utiliza tecnología para producir una subjetivación singular indeterminada, la tecnología digital, en manos del capital, impone sus condiciones inmanentes de

posibilidad para, como Deleuze sostiene, reproducir “elementos extrínsecos de tal manera que sean reproducidos de manera autónoma por los elementos intrínsecos del código” (Deleuze 2013, 67). Resulta significativo que Deleuze elogie *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* de Walter Benjamin por ofrecer una crítica inmanente de este desarrollo. Benjamin, afirma Deleuze, se instalaba a sí mismo

en el interior del cine para demostrar de qué modo el arte del movimiento automático (o, como él decía de manera ambigua, el arte de reproducción) debía coincidir con la automatización de las masas, la puesta en escena de Estado, la política convertida en “arte”: Hitler como cineasta [...]. (Deleuze 1996b, 349)

Benjamin previó la estetización de la política hecha posible por el reemplazo de la singularidad artística o “aura”, como la llama Benjamin, por la reproducción masiva. Contra la interpretación usual de Benjamin, Deleuze ve esto como un desarrollo decididamente negativo porque instituye un nuevo régimen de producción que reproduce semejanzas a escala masiva e introduce una nueva sociedad de control que opera a través de la psicomecánica del consumo y el conformismo, un régimen que resume, de forma bastante dramática (siguiendo a Benjamin), como la conjugación de “Hitler con Hollywood, [de] Hollywood con Hitler” (Deleuze 1996b, 220).

121—

Deleuze analiza este conflicto en relación con la imagen electrónica, que emerge de “una nueva raza, informática y cibernética, autómatas de cálculo y de pensamiento, autómatas de regulación y feed-back” (Deleuze 1996b, 351). Aquí el poder ya no está organizado en torno al *Führer*, sino “diluido en una red de información” que no solamente modifica la línea narrativa del cine (en la medida en que los computadores devienen personajes, como en *Alphaville* o en *2001*) sino también la forma de sus imágenes. Al expresar la imagen electrónica una duración, como la imagen-tiempo, extiende el control tecnológico y político más allá de los límites del espacio y el tiempo, lo extiende afuera, hacia el infinito. De acuerdo con Deleuze, la imagen electrónica no tiene afuera, tiene un derecho y un revés y es reversible y no superponible. Esto le permite ser objeto de una reorganización perpetua o de una variación constante dentro de un espacio omnidireccional, cuyas variaciones se ordenan según una axiomática que permanece atada, de un lado, a los clichés representacionales y a la circulación del capital, por otro. Bajo estas condiciones el cerebro pantalla deviene, según Deleuze y usando un término que toma del historiador del arte Leo Steinberg, un “*flat-bed plane*”, un “table-ro de información, superficie opaca sobre la cual se inscriben ‘datos’: la información reemplaza a la Naturaleza y el cerebro-ciudad, el tercer ojo, reemplaza a los ojos de la Naturaleza” (Deleuze 1996b, 352).

Estos aspectos de la imagen electrónica, es importante notarlo, ya no son específicos del cine, sino que condicionan todos los aspectos de la producción de imágenes en la medida en que son coextensivas a todos los aspectos de la vida en general. Las apuestas políticas de la imagen electrónica son las mismas que las de la vida contemporánea y giran alrededor del estatuto del pensamiento: ¿qué es creativo en esta plana pantalla-cerebro? y ¿qué ejerce el control? ¿Cuál, en otras palabras, es la relación entre el “nuevo automatismo espiritual” y los nuevos “autómatas espirituales”? ¿Estamos entrando en una era de “creación cerebral o [de la] deficiencia del cerebelo”? (Deleuze 1996b, 352).

Deleuze se encuentra en la mayor incertidumbre en este punto y se muestra reacio a especular sobre un régimen de imágenes que se encuentra todavía en un estado embrionario. Mientras plantea que la cuestión sigue siendo la de expresar una nueva “voluntad de arte”, parece aumentar lo que está en juego: “temo que los nuevos medios vayan a anular cualquier voluntad de arte, o hagan de ella un comercio, una pornografía, un hitlerismo” (Deleuze 1996b, 353). Sin embargo, las pistas para crear un nuevo

futuro parecen encontrarse en el pasado, pues “la imagen cinematográfica obtenía ya efectos que no se parecían a los de la electrónica, pero que cumplían funciones autónomas anticipatorias en la imagen-tiempo como voluntad de arte” (Deleuze 1996b, 353). Bresson, nos dice Deleuze, nos revela por primera vez cómo los autómatas psicológicos modernos se producen más por sus actos de habla que por su acción motora. Las extrañas deconstrucciones de género de Robbe-Grillet retoman esta idea, en ellas la repetición y la entonación plana sugieren que los personajes están hipnotizados, como si sus acciones estuviesen preordenadas por la forma del género. De manera similar, los filmes de Resnais develan una automatización que resulta de impredecibles sistemas de retroalimentación que operan entre el pasado y el presente. Estas anticipaciones de aspectos de la imagen electrónica en la imagen-tiempo crearon imágenes sobresalientes y nuevas sensaciones, pero no solo revelan el potencial creativo de la voluntad de arte modernista, sino que también ilustran qué tan rápidamente resulta instrumentalizado el arte por los poderes que controlan su producción.

Deleuze sostiene que esto ocurre porque el cerebro-pantalla no se define por su tecnología, sino que “depende de una estética” (Deleuze 1996b, 354). En otras palabras, es cuestión de cómo se ordena y cómo se controla la percepción, de las condiciones de posibilidad de la experiencia contemporánea; hoy en día es la estética del *flat-bed plane* la que organiza las imágenes como información, independientemente de que su soporte sea análogo o digital. En efecto, la descripción perceptiva de Deleuze se aplica tanto a las imágenes cinemáticas como a las impresiones de pantalla de Robert Rauschenberg:

La imagen no cesa de recortarse en otra imagen, de imprimirse a través de una trama aparente, de deslizarse sobre otras imágenes en una “ola incesante de mensajes”, y el plano mismo se asemeja menos a un ojo que a un cerebro sobrecargado que absorbe informaciones sin tregua: es el par cerebro-información, cerebro-ciudad, que reemplaza a ojo-Naturaleza. (Deleuze 1996b, 354)

El problema es que el cerebro-pantalla no tiene afuera, armoniza el mundo en una variación continua que, sin embargo, tiende a organizarse según un número limitado de axiomas (estéticos). Estos axiomas organizan la vida en general y no solamente la humana. En este sentido, explica Deleuze, “liberan la vida *dentro del propio hombre*” (Deleuze 1986, 168). La forma del hombre ha sido superada en los ámbitos del lenguaje, de la vida y del trabajo, pero en lugar de que esto haya liberado al hombre, sostiene Deleuze, lo ha disuelto, pues la vida se recompone en dispersión, en una finitud ilimitada en la que “un número finito de componentes producen una diversidad prácticamente ilimitada de combinaciones” (Deleuze 1986, 169). Mientras que, por una parte, esta finitud ilimitada es la forma contemporánea del “eterno retorno”, por otra, es el momento en que el poder vital de la vida misma puede ser capturado por la tecnología y el capital. En otros términos, ya no es cuestión de descubrir fuerzas inhumanas dentro de lo humano porque lo contemporáneo está marcado por estas fuerzas que se reubican en un lenguaje asignificante (Deleuze 1986, 169), en la biología molecular y su manipulación del código genético y en “máquinas de tercer tipo, cibernéticas e informáticas” (Deleuze 1986, 169). ¿Cómo puede la creación cerebral liberar nuestros cerebros cuando la energía creativa de la vida ya no se opone a los sistemas políticos que se aprovechan de ella sino que se halla inmanente dentro de ellos? En la última frase del libro *Foucault*, Deleuze manifiesta una triste esperanza de que este régimen no demuestre ser peor que los anteriores, aunque según el ensayo “Post-scriptum sobre las sociedades de control” parece improbable, como advierte de forma amenazante: “los anillos de las serpientes son aún más complicados que los orificios de una topera” (Deleuze 1995a, 286).

Lo anterior explicaría la ambivalencia del ejemplo positivo de Deleuze de imagen electrónica –el film *Hitler: un film de Alemania* de Hans-Jürgen Syberberg–, que ofrece

un antídoto a la advertencia de Benjamin de que Hollywood se puede convertir en el equivalente a Hitler. Deleuze sostiene que este filme es la secuela del famoso libro de Kracauer *De Caligari a Hitler: una historia psicológica del cine alemán* porque va en la dirección opuesta, no del cine alemán a Hitler sino de Hitler a un *film de Alemania*. Como resultado, la película produce “un cambio en el interior del cine, contra Hitler pero también contra Hollywood, contra la violencia representada, contra la pornografía, contra el comercio” (Deleuze 1996b, 350). Lo logra, a nivel del contenido, a través de una crítica del autómatas psicológico fascista, por medio de la producción de “Hitler en nosotros”. Sin embargo, a nivel de la forma, la imagen electrónica de Syberberg –su conectividad, su naturaleza plana, su carácter informativo– se construye por medio de tecnologías redundantes que la propia imagen-movimiento ha descartado e ignorado. Así, el celebrado uso de la proyección al derecho y el revés, de modelos y marionetas o de la mímica con *playback*; todas estas técnicas han sido usadas en formas que ya Hitler y Hollywood habían rechazado o perfeccionado (Deleuze 1996b, 351). Por lo tanto, dichas técnicas son inmanentes a los poderes que critican, aunque ya estén distanciadas de ellos, les han permitido tomar la imagen electrónica contemporánea desde adentro para destrozarla desde sus disyunciones y disociaciones (Deleuze 1996b, 350), proceso que culmina con la síntesis disyuntiva de sonido e imagen, “una *fusión* de la desgarradura”, como dice Deleuze citando a Syberberg (Deleuze 1996b, 356). De esta forma, las películas de Syberberg tienden

123—

un vasto espacio de información, espacio complejo, heterogéneo, anárquico, donde conviven lo trivial y lo cultural, lo público y lo privado, lo histórico y lo anecdótico, lo imaginario y lo real [...] formando una red, bajo relaciones que nunca son de causalidad. (Deleuze 1996b, 356)

Es una imagen electrónica contemporánea, pero es una imagen loca, no representacional, no lineal, “irracional” y claramente esquizofrénica. Significativamente, es la división del sonido y la imagen lo que imparte una “complejidad no totalizable” a la experiencia de la “información” del filme que va más allá del “individuo psicológico” (Deleuze 1996b, 357). El problema es, sin embargo, que la sublime “voluntad de arte” de Syberberg, su “arte más allá del conocimiento” y su “creación más allá de la información” buscan redimir el poder mítico del acto de habla, “un acto capaz de crear el mito en lugar de sacarle beneficio o explotarlo” (Deleuze 1996b, 358) y redimir su sujeto, “un informado puro capaz de salir de los escombros” (Deleuze 1996b, 358). Esta suerte de política reactiva se lamenta Deleuze significa, que “la redención llega demasiado tarde, [...] aparece cuando la información ya ha tomado el control”. El arte contemporáneo en la época de la imagen electrónica tal vez siempre llega demasiado tarde en este sentido, porque como el cine, su “vida o [su] supervivencia” también “dependen de su lucha interior con la informática” (Deleuze 1996b, 259). En esta lucha sobre el adentro (del capitalismo, de la informática) todo lo que el arte contemporáneo puede hacer es reflexionar sobre sus condiciones de posibilidad y tratar de plantear, dice Deleuze, “una pregunta que las supere” (Deleuze 1996b, 259). Una pregunta semejante podría “convertir al arte un dominio hostil, no sin violencia, y de volver al medio contra sí mismo” (Deleuze 1996b, 353, nota 9). Pero el problema, como lo hemos visto, es que un dominio “hostil” al arte comparte la misma estética que el arte emplea para ir más allá de ella misma. La imagen electrónica, a diferencia de la imagen-tiempo, tal vez define tanto los medios de control como los medios de su resistencia.

De manera nada sorprendente, los anillos de las serpientes también abrazan al arte contemporáneo y, en *¿Qué es la filosofía?*, Deleuze y Guattari vuelven al *flat-bed plane* en su rechazo al arte conceptual, afirmando que la composición de la imagen se ha vuelto “informativa” en vez de energética y que es la opinión del espectador, en lugar de la sensación, lo que define lo que es arte (Deleuze y Guattari 1997, 200). Vemos aquí un cambio en las condiciones de producción artística similar al que Deleuze describía

en el caso del cine. Con el “giro conceptual”, el arte comienza a compartir su diagrama estético con el resto de la vida, que ahora quiere producir un “concepto”. Por lo tanto, el arte contemporáneo se arriesga a convertirse en una mera “propagación de información” en una era en la que “la información es exactamente el sistema de control” (Deleuze 2007, “¿Qué es el acto de creación?”, 287). Deleuze no puede ser más explícito en su condena a este desarrollo al declarar: “la obra de arte no tiene nada que ver con la comunicación. La obra de arte no contiene, en sentido estricto, la menor dosis de información” (Deleuze 2007, “¿Qué es el acto de creación?”, 289). En estos términos, tanto la imagen electrónica como las prácticas artísticas posconceptuales corren el riesgo de convertirse en cómplices de los poderes políticos establecidos al adoptar, como lo advierte Deleuze en *La imagen-tiempo*, sus “procesos operacionales”, llegando a estar “tomados en las operaciones y el tránsito de la máquina” (Deleuze 1996b, 354, nota 11). En esta situación, sostiene, las llamadas prácticas “críticas” no logran nada porque la producción de “contra-información” en realidad impone la conformidad al fallar en ir más allá de las condiciones de posibilidad o los formatos que subyacen a toda “inteligencia” (Deleuze 2007, “¿Qué es el acto de creación?”, 288). Pero debido a que estas condiciones aparentemente se han unido a los poderes de la vida para llevarnos más allá de la forma de hombre, como lamenta Deleuze en *Foucault*, es difícil ver cómo puede ser posible semejante “más allá”.

Así es, entonces, la situación que afrontan las artes visuales hoy, en la medida en que se asume que las prácticas artísticas posconceptuales, independientemente de cuán estéticas o no sean, siempre se organizan a través de un marco conceptual. El modelo de este tipo de práctica viene de Marcel Duchamp, quien nos dice en *The Green Box* que el *readymade* es una instantánea fotográfica o un “signo de acuerdo” entre esta y las leyes que rigen en su elección (Duchamp 1973, 27-28). No es una sorpresa, entonces, que Duchamp odiara a Bergson. Para Duchamp, esta elección es completamente independiente del objeto *readymade*, que existe meramente como “información” (Duchamp 1973, 32) que indica que una decisión conceptual ha tenido lugar –“esto es arte”–. Esta “decisión” no solamente libera al arte de cualquier especificidad del medio sino de cualquier condición estética implicando, como en el célebre dicho de Duchamp (1973, 141), “una anestesia completa”. El arte no era más una cuestión de color y materiales, sino, como irónicamente lo formula Duchamp, de “materia gris” y del concepto de arte que ejemplifica. El objeto de arte se convierte en un comodín o un marcador [*place-holder*] del concepto de arte, un significante totalmente arbitrario que efectivamente desmaterializa su significado –“arte”–.

En *Mil mesetas*, Deleuze y Guattari ofrecerán una comprensión alternativa del *readymade* que explora un sentido completamente diferente de cómo el “pensamiento” podría producir arte. Allí sostienen que “las marcas territoriales son *readymade*” (Deleuze y Guattari 1988, 323; ver también 1997, 185) haciendo uso del término inglés *readymade* para enfatizar su conexión con Duchamp. El gesto artístico fundamental del *readymade*, sostienen Deleuze y Guattari, es la apropiación de algo para usarlo en una forma completamente diferente, como el pájaro escenógrafo que vuelve las hojas caídas para señalar el escenario sobre el que ha de cantar “un canto complejo compuesto de sus propias notas y de las de los otros pájaros que imita en los intervalos” (Deleuze y Guattari 1997, 186). Esto convierte al *readymade*, continúan, en “la base o el territorio del arte. Hacer de cualquier cosa materia de expresión” (Deleuze y Guattari 1988, 323). En este sentido el *readymade* es una técnica usada para crear un ritornelo, un objeto material que expresa (es decir, repite) una diferencia genética. En el caso del pájaro escenógrafo, el *readymade* establece un territorio y lo abre a su afuera pues el mantenimiento del uno implica la necesidad del otro, tal como el presente recurre al pasado para crear su futuro. El ritornelo, en este sentido, expresa un dinamismo espacio-temporal. “Como si –escriben Deleuze y Guattari– [el círculo] tendiera a abrirse a un futuro, en función de las fuerzas activas que alberga” (Deleuze y Guattari 1988, 318). Tal vez,

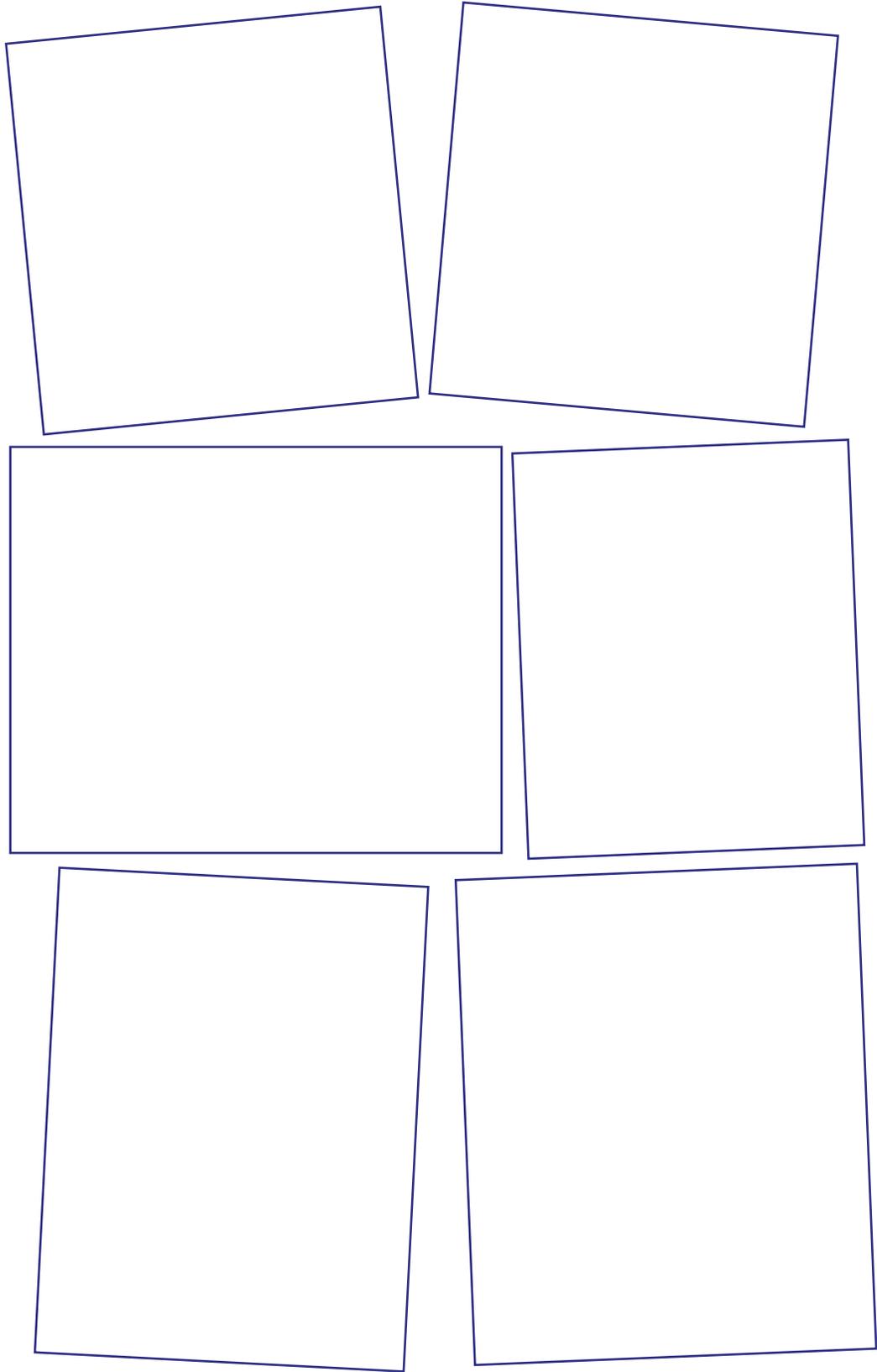
entonces, este modelo del *readymade* estaría en capacidad de hacer una pregunta que va más allá de su ubicua aceptación como modelo del arte “conceptual”.

En cierto sentido la lectura del *readymade* de Deleuze y Guattari resulta familiar, pues convierte el simple hecho de la apropiación en el acto creativo fundamental y es por completo consistente con el dicho de Duchamp de que el *readymade* es simplemente un objeto que ha “cambiado de dirección”. Un cambio de dirección es lo que se logra también con la “catástrofe” de Bacon que abre las condiciones de la pintura a su afuera y permite que las fuerzas caóticas actúen como lo que Deleuze y Guattari llaman “componentes direccionales”, o los “éxtasis” de “caosmosis” (Deleuze y Guattari 1998, 320). A diferencia de Duchamp, sin embargo, Deleuze y Guattari consideran que el cambio de dirección que logra el *readymade* es material y estético antes que conceptual, ya que este es un ejemplo de lo que ellos llaman “pensamiento”. Este pensamiento no conceptual es el pensamiento como síntesis pasiva, como el acontecimiento sublime de una Idea creando su intuición (para volver al vocabulario de Deleuze en *Diferencia y repetición*), y así es como el *readymade* evita la reproducción mecánica y restaura, nos dice Guattari (2000, 236), “el aura benjaminiana”. Aquí tenemos el comienzo de una genealogía de la práctica artística contemporánea que incorpora al *readymade* como su momento fundacional, pero, en lugar de ser posconceptual, implica la producción de sensaciones materiales a través de un pensamiento sublime. Tal vez sea en este punto que surge una pregunta que podría ir más allá de las reservas que Deleuze expresara sobre los filmes de Syberberg, una pregunta que emerge de las condiciones materiales de la nueva estética de la imagen electrónica y que rechaza el “regresar” a las viejas tecnologías que la preceden. No se tratará de la redención de la pintura, sino del planteamiento de una pregunta al “pensamiento” contemporáneo que vaya más allá de su actual estética condicionante. Esto sería ir más allá de la definición de arte contemporáneo como posconceptual y posinternet y buscar una vez más las condiciones reales de su diferencia.

125—

Guattari discute el primer *readymade* de Duchamp, el *Botellero* (1913) precisamente en este sentido. El acto de apropiación, escribe Guattari (2000, 235), puede producir un “afecto problemático” (lo que Deleuze llama una síntesis pasiva), en el que varios componentes aparecen juntos de repente sin una intención o significado subjetivo obvio. Este afecto problemático es una incursión caótica o “acontecimiento” que “habla a través de mí” y “devalúa las evidencias y urgencias que se imponen sobre mí de manera que el mundo se hunde en un vacío que parece irremediable” (Guattari 2000, 232). Este es el momento de intensidad=0 al que Deleuze se refiere con frecuencia y que toma de la primera *Crítica* de Kant. Allí, Kant sostiene que la sensación emerge como una diferencia intensa de cero [0] y Deleuze y Guattari volverán a esta definición de sensación a lo largo de su trabajo. De una parte, entonces, el *Botellero* vacía su contexto y significado recibido, intensidad=0; y, por otra parte, escribe Guattari, “funciona como el disparador de una Constelación de Universos de referencia que acarrearán [...] reminiscencias íntimas –la bodega de la casa, aquel invierno, los rayos de luz sobre las telas de araña, la soledad adolescente” (Guattari 2000, 236)–. El *Botellero* cambia de dirección y no deja de cambiar de dirección o, como lo dice Guattari, hay una “discordancia entre las maneras de marcar el tiempo”, las cuales son “ritornalizaciones” (Guattari 2000, 233). Partiendo desde el afecto problemático, de su íntimo y singular “sentimiento de ser” el *readymade* produce una “virtualización fractal”, como la llama Guattari, cuyos “procedimientos de elucidación amenazan con partir en todos los sentidos” (Guattari 2000, 232). El *readymade* es, antes que nada, un momento sublime que disloca la experiencia de sus condiciones conceptuales y le permite recibir las fuerzas aleatorias del acontecimiento. Este es el momento de intensidad=0 en el que la intuición es indeterminada por las síntesis trascendentales del espacio y el tiempo y, en cambio, es capaz de desarrollarse en relación con este afuera inmanente como dinamismo espacio-temporal o ritornelo que expresa todo el tiempo y el espacio desde su perspectiva. Esto es

lo que Guattari llama la “acabamiento como disyunción” de la obra de arte (Guattari 2000, 239), su ruptura con el significado recibido (cliché) que vuelve expresivo su material, el objeto estético siendo tanto un cuerpo-materia y una imagen, una actualización de la dimensión virtual de la duración, como un tejido, la apropiación del *readymade* que fluye de regreso hacia este abarcante elemento de fuerza viviente. Así, el *readymade* se convierte en lo que Guattari llama un “ritornelo existencial” (Guattari 1996a, 28), porque expresa la vitalidad de la vida en una vida, este siempre “produce un valor agregado, secreta una plusvalía de código. Está siempre lista para sacar una novedad del bolsillo” (Guattari 2000, 157). El *readymade* es un proceso “multiplicante” (Guattari 2000, 240) que produce una ruptura estética con la representación mientras que actualiza simultáneamente este proceso en una “subjetivación”. Como resultado, los “devenires mutacionales” (Guattari 2000, 232) del *readymade* o “heterogénesis” capacitan al objeto estético, para actuar como una “reapropiación, una autopoiesis de los medios de producción de la subjetividad” (Guattari 1996b, 198). El *readymade*, podríamos decir, es la manera en que la práctica artística contemporánea alcanza una forma resistente de automatización espiritual, desterritorializando la subjetividad en sus componentes de materia molecular y fuerza cósmica y reterritorializándolos en un pueblo por venir, como lo expresan Deleuze y Guattari, de forma tan poética, en “vectores de un cosmos que los arrastra; entonces el propio cosmos será arte” (Deleuze y Guattari 1988, 349). De esta manera, el *readymade* demuestra la insistencia de Deleuze en que los dos sentidos de lo estético en Kant –como teoría de la percepción y como teoría del arte– deben unirse. Lo que él quiere decir con esto es que el juicio estético reflexionante que encontramos en la tercera *Crítica* debe reemplazar el entendimiento conceptual que determina la experiencia tal como aparece en la primera. Entonces, lo que necesitamos es básicamente lo opuesto a lo que reporta la explicación triunfalista de Osborne: la hegemonía del concepto en un arte no-estético y posconceptual. Por el contrario, Deleuze y Guattari abogan por un arte estético posconceptual, un arte sublime que afirme el poder del pensamiento para acelerar nuestras máquinas cibernéticas más allá de los límites de sus subjetivaciones actuales en cuanto producciones de masas estadísticas. Mientras Deleuze, por sí mismo, estaba claramente preocupado porque este problema podría escaparse de nuestra capacidad para captarlo, junto a Guattari proyectó el “pensamiento” artístico del *readymade* más allá de sus condiciones de representación informativa, reproducción digital y conceptualismo posestético. Al afirmar un arte posconceptual contra el concepto, Deleuze y Guattari afirman un régimen estético cuya univocidad va más allá del alcance del capitalismo global o de la tecnología digital y cuya “subjetividad transindividual” (Guattari 1996a, 125) se lanza hacia una nueva Naturaleza, hacia el Romanticismo de ciencia ficción de un arte “cósmico”.



Anita Friciek: la pintura contemporánea como mecanismo de crítica institucional

Lo fuerte siempre se tiene que defender de lo débil.

— *Friedrich Nietzsche*

147—

A pesar de la insistencia de Deleuze en celebrar lo nuevo como la fuerza ontológica de la vida y de sus esfuerzos constantes por dilucidar nuevas formas de pensar este devenir ontológico, no mostró un interés real por lo que llamamos “arte contemporáneo”. Ello no puede inquietarnos, sin embargo, puesto que, para Deleuze, la producción de lo nuevo se alcanza a través de una selección de todo aquello del pasado que puede repetir su diferencia constitutiva: lo que crea un pensamiento nuevo –en filosofía, ciencia o arte– es esta memoria selectiva por la cual el pensamiento deviene inmanente al ser en cuanto devenir y crea el futuro. De acuerdo con Deleuze, lo “contemporáneo” en arte podría reconocerse como parte de una tradición de lo “nuevo” más que como alguna “ruptura” formal o teórica. Aquí aparece una divergencia radical entre la producción ontológica de lo nuevo entendida en términos estéticos (Deleuze) y la emergencia del arte contemporáneo en función de “nuevos medios” y propósitos extraídos de la vida contemporánea. Entendemos mejor esta diferencia cuando vemos que Deleuze sostiene que la singularidad radical de la obra de Francis Bacon se logra a través de un método que nos sorprende: “cada pintor a su manera resume la historia de la pintura” (Deleuze 2013, 71), porque en adelante su método no podrá removerse de aquel del arte contemporáneo.

El arte contemporáneo no sigue la fundacional “lógica de la sensación” que según Deleuze sustenta la estética: no está ni limitado a las sensaciones ni definido por ellas. Desde los años sesenta, el arte se ha definido y desarrollado a partir de una continua expansión de lo conceptual. El arte hoy, y posiblemente desde las últimas décadas, sin duda, ha dejado de preguntarse “¿es esto arte?”; no obstante, nuestra actual aceptación de cualquier cosa como “arte” no cambia el hecho de que su estatuto ontológico sea

1- Quizá debería leerse a Alain Badiou, quien arguye que el *readymade* de Duchamp es un proceso de pensamiento que introduce lo “contemporáneo” como tal (un contemporáneo esencialmente conceptual) y, a la vez, se opone a Deleuze. El *readymade*, escribe Badiou (2008), “es la visitación de la idea y de su forma artística contemporánea. El arte es idea pura. No es como en el vitalismo, energía corporal que abraza —148 ‘preceptos y afectos’. Este pensamiento de hecho es una ‘discontinuidad’, un acontecimiento en el cual no solo entra en el mundo un nuevo ‘arte’, sino también una nueva ‘verdad’ que señala lo que habría estado faltando. Posiblemente esta es la idea del arte contemporáneo”. Hemos intentado dar algunos elementos para una genealogía alternativa del *readymade* y del arte contemporáneo en los capítulos V y VI de este libro: “El *readymade* rehecho: hacia una nueva genealogía del arte contemporáneo” y “Resistiendo el presente: Félix Guattari, arte conceptual y producción social”.

2- La referencia clásica al respecto es Benjamin H. D. Buchloh (1990), “Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions” en *October*, n.º 55.

ahora conceptual. Esta es la razón por la cual Deleuze rechaza el arte conceptual y nunca discute sobre el “arte contemporáneo”, ya que este no incorpora (ni está interesado en hacerlo, y esto se debe enfatizar) el poder ontológico de la sensación de producir lo nuevo. La ontología de lo nuevo en el arte contemporáneo es diferente a la de Deleuze en tanto se basa en un comienzo absoluto que rompe con la historia de la pintura/sensación que la había precedido. El nombre de esta ruptura es, por supuesto, Marcel Duchamp y, como tal, quizá el arte contemporáneo debe buscar su ontología en una dirección diferente a la deleuziana.¹

No deberíamos sorprendernos cuando Deleuze nos dice que su diferencia con los críticos norteamericanos Clement Greenberg y Michael Fried es la siguiente: “nos parece que es una discusión de palabras, una ambigüedad de las palabras” (Deleuze 2013, 71). Ello es aún menos sorprendente cuando consideramos que el libro sobre el pintor Francis Bacon basa la lógica de la sensación en el uso del color y en la producción de una “profundidad superficial” que rompe con la lógica representacional del arte. En este sentido, Deleuze sigue a Greenberg al definir la pintura como una investigación en curso sobre sus propios principios determinantes –color y lisura– para producir sensaciones no figurativas. A su vez, tanto Deleuze como Greenberg siguen a Kant al afirmar que la sensación constituye el reino de la estética: para ambos, la pintura es una crítica inmanente dentro de las condiciones trascendentes de la sensación. Para Deleuze y Greenberg esta es la definición de la modernidad en la pintura, una definición cuyo rechazo será una condición fundamental del arte contemporáneo (Deleuze 1971, 129; 2013, 48-50).

Lo que hace que el método compartido por Deleuze y Greenberg nos sorprenda no tiene que ver con sus respectivos escritos sobre pintura, sino con la “posmodernidad” del arte contemporáneo. Esta “posmodernidad” es tanto cronológica como teórica y, en gran medida, descansa en el rechazo del proyecto estético de Greenberg. Ciertamente, desde comienzos de los años sesenta, un conjunto de movimientos artísticos desafió directamente el modernismo de Greenberg, negó la especificidad de las diferentes artes (pintura, escultura, fotografía, etcétera) y favoreció una categoría genérica que no había existido antes: “el arte”. Comenzando con la exploración de la instalación en el minimalismo y siguiendo con el uso teatral del cuerpo en el arte performático y con la afirmación del arte conceptual acerca de que el arte es el verdadero campo de la actividad ontológica, el “arte contemporáneo” surgió de prácticas de pospintura que mezclaban elementos artísticos y no artísticos y rechazaban la crítica inmanente como la función determinante del arte. Junto con estos nuevos experimentos llegaron otros desarrollos igualmente importantes, tales como la adopción de prácticas “estéticas” de creación y manipulación de la sensación en los dominios comerciales de la publicidad y el mercadeo y en el mundo masmediático del “*info-tainment*”. La “práctica extendida” del arte tomó de este dominio “socioestético”, así como de sus objetivos, materiales y técnicas que parecían encapsular lo más contemporáneo de la vida. Fue el tiempo del neovanguardismo, cuando el arte devino vida, *de nuevo*. El arte pudo ser cualquier cosa en verdad –un objeto descubierto, una acción o instalación, un anuncio de periódico, un concepto o, incluso, nada en absoluto– y aparecer en cualquier parte –en los medios de comunicación, en un desierto, en una cena o en su cabeza–. El “arte” y el “artista” ya no estaban preocupados por una crítica inmanente y creativa de sus condiciones trascendentes, como ellas se entendían en y a través de la sensación, sino que el “artista crítico” emergió de este “sistema artístico” recién organizado en el que, además de la mercantilización de la obra de arte crítica, la “crítica” era también muy solicitada. Como resultado, “el arte contemporáneo” ocupó el mundo como cualquier otra mercancía y aunque mantuvo (y mantiene) ambiciones políticas de subvertir la sociedad de control, la adopción de la lógica operativa dominante de esa sociedad puso en jaque su propósito.² Hoy todo esto es historia, pero una historia de la cual Deleuze fue totalmente consciente. Ninguna de las dos, ni la ignorancia ni el desinterés, pueden esgrimirse como

3- Deleuze también se basa en las “anticipaciones de la percepción” en la *Crítica de la razón pura*, donde Kant argumenta que el objeto de la sensación es la realidad, de modo que la sensación no es una representación objetiva porque emerge antes de la intuición de espacio y tiempo (esto es, anterior a las condiciones de posibilidad tanto subjetivas como objetivas). Como resultado, la sensación es una magnitud más intensa que extensa (ella “podría ser representada solo por medio de su aproximación a la negación = 0”) (Deleuze 2013, 49). Esto armoniza bien con el interés de Deleuze en lo sublime dado que la sensación en Kant es una especie de percepción “antes” de la conciencia y la división sujeto/objeto establecida por la intuición *a priori* (espacio y tiempo) y los conceptos del entendimiento.

4- Sería producir un Kant contra Kant: las sensaciones permiten entrar en el materialismo trascendental de las condiciones reales donde la experiencia es individuación. Esto ha sido explorado por Alberto Toscano quien escribe: “si nos preocupamos por ir más allá de las individualidades constituidas que son el lugar de la representación y llegar a las tendencias productivas que expresan, no podemos conformarnos con volver hacia un terreno abstracto impersonal. Por el contrario, necesitamos centrarnos en individuaciones

excusa válida para explicar su silencio sobre el arte contemporáneo: un silencio filosófico cercano a aquel con el que condenó a Hegel. La comprensión de lo estético en Deleuze proviene de Kant y descansa en la definición kantiana de la sensación como una experiencia empírica que produce sentimientos de placer o dolor. Sin embargo, partiendo de la *Crítica del juicio*, Deleuze demuestra cómo cualquier clamor universal sobre el juicio estético (basado en la condición trascendental del juego libre o armonía de la sensación y el entendimiento) encuentra su límite y colapsa finalmente en el desequilibrio y caos de la experiencia de lo sublime. Más adelante, Deleuze hace de la experiencia inhumana de lo sublime el aspecto fundamental de la sensación y la usa para reinventar la filosofía trascendental y la crítica inmanente que mantiene como su método, así como la producción de una genética singular y los principios plásticos de individuación que operan más allá (y en contra) de toda condición de posibilidad –sea conceptual o formal– para “construir un real futuro, un nuevo tipo de realidad” (Deleuze y Guattari 1988, 144).³ Estos principios inmanentes de individuación son *fuerzas-materiales* que actúan como condiciones de la sensación, trascendentales y reales, y escapan a cualquier condicionamiento de la conciencia (en cuanto concepto) en un materialismo trascendental (en cuanto cuerpo de sensación) que evita su relanzamiento hacia un idealismo trascendental (Deleuze y Guattari 1988, 346).⁴ En este sentido, y como sugiere el término, la lógica de la sensación en Deleuze tiene una necesidad enteramente filosófica que la mantiene (como dominio estético) estrictamente separada de operaciones conceptuales y, como veremos, de la conciencia.

De acuerdo con Deleuze-Bacon, el primer acto de pintura consiste en romper con los presupuestos figurativos que predeterminan todo lienzo y, pudiéramos decir, toda

y singularidades preindividuales, en las velocidades y los afectos que dramatizan las ideas virtuales y producen entidades reales y sus correspondientes espacio-tiempos” (Toscano 2006, 194). En este sentido, el artista es “el portador de una *praxis* especulativa que se relaciona con las diferencias internas interiorizándola, convirtiéndola ‘a ella misma’ en nada más que el interior (el lugar) de intensos procesos de diferenciación” (Toscano 2006, 200). Esta es una sensación preindividual cuya posible producción por parte del arte contemporáneo será el tema central de este ensayo.

5- Deleuze escribe algo muy similar en su libro sobre Bacon: “la unidad del ritmo, en efecto, no podemos buscarla más que allá donde el ritmo mismo se hunde en el caos, en la noche, y donde las diferencias de nivel son perpetuamente abrazadas con violencia” (Deleuze 2013, 28).

6- “La filosofía, la ciencia y el arte quieren que desgarramos el firmamento y nos sumerjamos en el caos. Solo a este precio le venceremos” (Deleuze y Guattari 1997, 203).

7- Deleuze escribe: “una lógica de la pintura encuentra aquí nociones análogas a las de Wittgenstein” (Deleuze 2013, 93). El punto es que para Deleuze un “extraordinario tipo” de analogía se produce cuando un conjunto de relaciones por reproducir “completamente diferente” de las que ella reproduce, crea, sin embargo, una semejanza (Deleuze 2013, 67). Es ciertamente su caso con Wittgenstein, con quien la semejanza es puramente nominal.

obra de arte. Esto se logra por un accidente, una erupción de caos dentro del marco de la obra que separa sus materiales de las condiciones de representación – cliché y opinión–, y permite que el ritmo componga la sensación. Este es el momento ontogénico básico que Deleuze encuentra en lo sublime kantiano, liberando la estética tanto de la armonía de las facultades como de las ideas trascendentales: “el ritmo es algo sale del caos y que quizás puede muy bien volver al caos” (Deleuze 2008, 87).⁵ Deleuze y Guattari insisten en esta caosmosis de la emergencia como la condición real de todo acto creativo.⁶ También, de manera problemática para el arte contemporáneo, Deleuze insiste en que “el ritmo aparece [...] como pintura cuando carga el nivel visual” (Deleuze 2013, 26). La naturaleza manual del accidente de Bacon (arrojar pintura sobre el lienzo) es lo que limpia la tela de sus condiciones figurativas de posibilidad e introduce una “posibilidad de hecho”, la posibilidad de que el ritmo surja para componer una sensación o “hecho”. Este vocabulario evoca, como Deleuze admite, el *Tractatus Logico-Philosophicus* de Ludwig Wittgenstein (Deleuze 2013, 59 y 93). Efectivamente, el libro de Deleuze, *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, es de muchas maneras un ataque sostenido, aunque muy irónico, al uso de esos términos que el propio Wittgenstein (1988, 1.1, 2.141, 2.201-2.203, 3, 3.02) hace al establecer la posibilidad lógica del hecho en el pensamiento.⁷ Directamente opuesto a Wittgenstein y a la asunción wittgensteiniana de mucho del arte conceptual, este pasaje de la posibilidad de hecho a la “hapticidad” de la sensación y su emergencia en una “visión háptica” evita, por completo, el dominio del pensamiento lógico. El uso “analógico” que hace Deleuze del vocabulario de Wittgenstein produce, sin embargo, un resultado directamente opuesto: “pues el diagrama no era más que una posibilidad de hecho, mientras que el cuadro existe volviendo presente un hecho muy particular, que se llamará el *hecho pictórico*” (Deleuze 2013, 93). El diagrama es accidental más que lógico, tal como lo pictórico ya no es la condición lógica de la posibilidad de la representación en cuanto significación (Wittgenstein 1988, 3-14), sino la sensación no representativa cuyas condiciones trascendentales al tiempo expresan (como caosmosis rítmica) y construyen (como individuación materialista). Para Deleuze, entonces, este es el horizonte trascendental de la crítica inmanente: “pues ahí la pintura descubre el fondo de sí misma y, a su modo, el problema de una lógica pura: pasar de la posibilidad de hecho al hecho” (Deleuze 2013, 93).

La respuesta a esta pregunta, desde el mal trato hecho por Deleuze a Wittgenstein, es el cuerpo. El arte produce un cuerpo y es un cuerpo construido en y por sus sensaciones. Un cuerpo inhumano, animal, forjado a través de la destrucción del organismo y de la conciencia que lo acompaña; un cuerpo sin órganos, como dice Deleuze, cuyas sensaciones no viajan a través del cerebro. Una vez más, estas expresiones y construcciones vivas de un cuerpo de sensaciones no podrían estar más lejos de los intereses inteligentes y bien informados y de las formas de compromiso, a menudo muy efectivas, creadas por el arte contemporáneo. Por supuesto, esto no quiere decir que los artistas hayan abandonado la pintura; no lo han hecho. Pero la pintura posterior al modernismo ha devenido contemporánea y ha abandonado sus determinaciones de color y lisura, así como la “política de éxtasis”, para comprometerse con el mundo.

El problema de este ensayo no es la trayectoria histórica que después de la abstracción modernista hizo girar la pintura hacia el arte porque, por supuesto, ese giro no es un problema: ocurrió y con frecuencia fue bueno. El problema consiste más bien en cómo situar el pensamiento de Deleuze acerca del arte en esta trayectoria y, por consiguiente, en cómo entender su relación con el arte contemporáneo, así como su relevancia para dicho arte. Formular este problema es inquietante en la medida en que Deleuze es una de las referencias filosóficas más importantes que orientan la multiplicidad confusa denominada “el mundo del arte”. Quizás esta es la razón por la que el problema ha recibido poca atención.

8- Es debatible si el alcance de esta expansión pueda liberarnos de la centralidad de la pintura como se ha entendido tradicionalmente. Por ejemplo, la descripción de la función de la "casa" en el "arte", hecha por Deleuze y Guattari, solamente renombra los elementos constituyentes de las pinturas de Bacon: el campo plano monocromático (el color plano), la figura ("la zona indiscernible" del cuerpo) y el contorno ("la casa ambigua que los intercambia y los ajusta"), conservando sus relaciones estructurales y ontogénicas (Deleuze y Guattari 1997, 185). De manera similar, la referencia al minimalismo lo describe como un tipo de pintura (Deleuze y Guattari 1997, 185). Posiblemente una línea de desarrollo más interesante para una teoría deleuziana del arte contemporáneo es la "unidad de las artes" descrita en *El pliegue. Leibniz y el Barroco* (Deleuze 1989, 157-159). En el Barroco, una categoría que Deleuze extiende hasta el presente, cada arte se "prolonga" dentro del siguiente, "que sobrepasa al anterior". Cada arte desborda sus límites para convertirse en otro, pintura en escultura, escultura en arquitectura y esta en planeamiento urbano. Como resultado, Deleuze escribe una frase que sería perfectamente banal dentro del campo del arte contemporáneo: "el pintor ha devenido urbanista" (Deleuze 1989, 157). De la misma manera, Deleuze afirma que esta mezcla de artes encuentra su cima y origen "comprensivo" y "espiritual"

La corriente artística inspirada en Deleuze tiene una respuesta implícita a esta pregunta: artistas y críticos tienden a usar conceptos tomados de sus trabajos sobre temas diferentes a la estética y simpatizan con ideas como lo *virtual*, el *rizoma*, la *desterritorialización* o el *nomadismo*. No hay duda de que estos son los conceptos que mejor sirven al arte en su deseo contemporáneo de comprometerse con el mundo, un deseo al cual el arte le da un nombre que puede sonar altisonante: política. Pero desde el punto de vista de Deleuze, se podría argumentar que este uso de sus conceptos, en lugar de ser la solución, es un síntoma del problema. Otra respuesta, menos frecuente, ha tamizado el trabajo de Deleuze sobre la pintura para encontrar en él conceptos aplicables a la ruptura de los años sesenta y ponerlos a funcionar dentro de las prácticas contemporáneas, de manera que abarquen el arte como un todo. De hecho, en *¿Qué es la filosofía?*, Deleuze y Guattari con frecuencia extienden la lógica de la sensación desde la pintura hasta el "arte".⁸ Ambas opciones artísticas han tenido que enfrentar el rechazo de Deleuze al arte conceptual, ya sea ignorándolo o despojándolo de la característica definitoria del arte contemporáneo, lo cual conlleva, por tanto, una considerable pérdida, que en mi opinión es desafortunadamente imposible de evitar. Este es el precio a pagar por el hecho de que la filosofía de Deleuze y el arte contemporáneo hayan recorrido direcciones opuestas durante por lo menos cuarenta años.

Más que intentar algún tipo de acercamiento, me gustaría explorar esta disyunción: me parece que solo comprendiendo la disyunción entre Deleuze y el arte contemporáneo se podría forjar un camino que mantenga un mínimo de realismo y respeto al retratar las dos partes. Visto desde la perspectiva de uno de los dos, el otro tiende a convertirse en una caricatura que esconde la separación. Propongo explorar esta disyunción en lo que considero un camino eminentemente deleuziano, a través de la discusión de un ejemplo: una parte del trabajo reciente de la pintora vienesa Anita Friccek.⁹ He escogido

151—

en el campo "conceptual" y que este podría extenderse al arte contemporáneo (Deleuze 1989, 159). No obstante, tal enfoque ya no coincidiría con el desarrollo del arte contemporáneo más que en lo concerniente a la pintura, dado que lo conceptual en el Barroco es el campo del hecho, y como tal debe ser separado del arte conceptual que Deleuze y Guattari explícitamente rechazan (Deleuze y Guattari 1997, 200). Igualmente, el análisis leibniziano de Deleuze de una de las anécdotas básicas de los enfoques contemporáneos, el viaje nocturno de Tony Smith por una autopista desierta, parece ignorar su génesis epistemológica duchampiana (todo es arte), y preferir una conclusión

ontológica (Deleuze 1989, 159). Mientras esto parece ajustarse a la filosofía del arte de Deleuze, sería, no obstante, interesante captar las implicaciones de este momento ontológico para una teoría del arte contemporáneo.

9- Entre los catálogos recientes de su trabajo están: *Anita Friccek, Recent Paintings*, del 2008, y *The Invisible Insurrection of a Million Minds*, publicado en 2005. Sus más importantes declaraciones acerca de su propia técnica se encuentran en "The radical girlie perspective" en *Multitudes*, n.º 80 de 2007.

discutir su obra porque de muchas maneras se sitúa en algún lugar entre Deleuze y el arte contemporáneo o, mejor, participa de los dos: por un lado, es pintura, y cabe en tanto tal dentro de la lógica de la sensación que Deleuze usa para definir el arte; por otro, usa muchos de los enfoques conceptuales asociados con el arte contemporáneo. Precisamente su estatuto de “pintura contemporánea” (o como algunas veces se ha llamado “pintura posconceptual”) nos permitirá ir más allá de la fusión banal u oposición mutuamente excluyente entre Deleuze y el arte contemporáneo (para poner la situación en sus términos más escuetos).

Muchas de las pinturas de Fricke comparten cierta estructura de composición con la obra de Bacon. Tienen una base abstracta que describe un espacio superficial en el que hay varias figuras en movimiento. Este movimiento es a la vez extensivo, las figuras se lanzan fuera del marco de la pintura, e intensivo, las figuras parecen emerger o desvanecerse en la tela. Podemos ver ambos movimientos en las figuras principales de *Bambule* (2005) y *Butterfly Girl* (2002). Con frecuencia, los planos lisos y las figuras están directamente conectados por un color compartido (el amarillo vertical y la falda en la figura de la izquierda en *Bambule*, y en el azul vertical y el hábito de la monja a la derecha en *Butterfly Girl*). Esta conjunción funciona como el contorno en Bacon, materializa el marco institucional abstracto en el cuerpo de la figura en un espasmo sistólico y a la vez ofrece un escape por medio de este marco en un movimiento diastólico y dispersor. En ambos casos, la figura expresa una diferencia de nivel (o una serie de relaciones diferenciales –superficie-volumen, sólido-esquemático, abstracto-figurativo, etcétera– muchas de las cuales Deleuze explora en la obra de Bacon) que produce un movimiento extensivo (el movimiento de las figuras) e intensivo (la manifestación y disipación de la figura) en una vibración rítmica de captura y escape. Esto da como resultado una fuerte torsión en la superficie de la pintura, un movimiento en el lugar que no está determinado por el espacio óptico y que produce una sensación, un sentimiento de fuerza. O mejor, como manifiesta Deleuze sobre las pinturas de Bacon, “son los niveles de sensación los que explican lo que subsiste de movimiento, [...] es un movimiento sobre el lugar, un espasmo, lo que testimonia, [...] la acción sobre el cuerpo de fuerzas invisibles” (Deleuze 2013, 26). En este sentido, el trabajo de Fricke adhiere al requerimiento fundamental de Deleuze: la pintura debe “hacer visibles fuerzas invisibles” (Deleuze 2013, 36).

— Anita Fricke
Day Room, The Girls' Dance
(de un fotograma de la película
para televisión 'Bambule'
de Ulrike Meinhof/Eberhard
Itzenplitz, BRD 1970)
Óleo sobre lienzo
195 x 155 cm
2005
Fotografía: Michael Nagl





— Anita Fricke

Butterfly Girl

Óleo sobre lienzo

150 x 190 cm

2002

Fotografía: Michael Nagl

La sensación más allá de los límites

10- Al mismo tiempo, la abstracción pura crea un espacio ideal cuyas formas operan como un código óptico que dirige la mano en su función simple y subordinada de aplicar el color (un ejemplo podría ser el sistema teosófico del color de Kandinsky).

11- Deleuze insiste en su rechazo del contenido, defendiendo la más bien inverosímil afirmación de Bacon de que elementos, como una banda armada nazi o una aguja hipodérmica, juegan un papel puramente abstracto o importante solamente para la composición y no se les debería dar ningún “significado” fuera de su color (la banda) o su habilidad para inyectar el brazo (la aguja).

12- Ver el número especial de la revista virtual *Transversal*, del Instituto Europeo para Políticas Culturales Progresivas (EIPCP), que está dedicado a este tema: “Do You Remember Institutional Critique”.

13- Algunas versiones particularmente agudas sobre el asunto son las de Brian Holmes (2008), *Unleashing the Collective Phantoms: Essays in Reverse Imagineering*, y la de Gerald Raunig, *Art and Revolution: Transversal Activism in the Long Twentieth Century*.

Por otro lado, las pinturas de Fricke no distorsionan la figura en la misma medida en que lo hacen los depósitos de carne de Bacon. Sus figuras no están tan modificadas que lleguen a la deformación o reformación y, más que registrar la fuerza en una especie de física estética (como las pinturas de Cézanne que expresan fuerzas telúricas o gravitacionales), manifiestan las ambivalencias –captura y escape– de las instituciones sociales. El peligro aquí, desde la perspectiva de Deleuze, es que la fuerza se puede “esconder” en narración, ilustración y espectáculo (Deleuze 2013, 37-38). Tal figuración, argumenta Deleuze, atraviesa el cerebro y en vez de actuar directamente sobre el sistema nervioso, como lo hace la sensación (precisamente como una especie de física), se vuelve consciente (Deleuze 2013, 23).¹⁰ De modo que la figuración subordina los aspectos manuales del proceso de la pintura, tanto como se subordina la recepción nerviosa del “contenido” de la obra a los clichés infinitos prefabricados del sentido y la narrativa. Así, a pesar de que Fricke emplea un sistema de color basado en valores diferenciales (la mezcla de complementarios que Deleuze llama “tonos rotos”) y construye sus figuras partiendo de pequeños planos modulados que contrarrestan los efectos de la perspectiva (lo que Deleuze llama, en su discusión sobre Cézanne, “parches”), sus pinturas no rechazan todo el “contenido”.¹¹ Las pinturas de Fricke formulan entonces una pregunta importante en nombre de la pintura contemporánea y, más aún, en nombre de los varios sentidos del arte contemporáneo, a saber, si la captura de fuerzas en la perspectiva deleuziana es incapaz de dar cabida a un compromiso con el contenido. 155—

Para responder esta pregunta necesitamos entender más precisamente lo que en las pinturas de Fricke es el “contenido”. Durante los últimos diez años, su trabajo se ha dedicado a analizar la naturaleza y los efectos de diferentes tipos de teorías pedagógicas y las instituciones en las cuales ellas son aplicadas. Los campos abstractos de sus pinturas se refieren a la arquitectura de instituciones pedagógicas, y a su existencia, no solamente en tanto espacio, sino en tanto procesos por medio de los cuales se producen las arquitecturas de nuestras mentes. La obra de Fricke presume que es posible analizar el “contenido” como una serie de fuerzas aplicadas sobre los individuos cuando entran dentro de las arquitecturas pedagógicas y que es posible que la “función de abstracción” de la institución, como ella la llama, sea reversada, de hecho, *resistida*, por medio de una lógica de la sensación, que no actúa en el sentido de Bacon de producir una “presencia histórica”, sino que actúa al estilo del arte contemporáneo, es decir, a través de una intervención crítica (Fricke 2007). Justamente la obra de Fricke abre la posibilidad seductora de usar la pintura –y más precisamente la sensación– como un mecanismo de crítica institucional. La crítica institucional contribuyó a moldear muchas de las preocupaciones políticas del arte contemporáneo de principios de los años setenta y ha experimentado una profunda reencarnación en años recientes, incluso en conjunción con la teoría del arte influenciada por Deleuze y Guattari. Ha tendido a enfatizar que la nueva tecnología y/o el activismo político son los medios apropiados para su ejercicio, depurada, como (aparentemente) está, de cualquier colaboración con la institución del arte o con el desfile del espectáculo que la llena.¹² Pero esto ha producido un “arte” con excesivo “contenido” didáctico, un tipo de narrativismo político nuevo del que hace mucho se ha evaporado la sensación. Más aún, este regreso al “arte-activista” (la referencia más importante inevitablemente es el constructivismo –eje del situacionismo) se “logra” por medio de la fusión de la crítica institucional con las tecnologías y problemas cotidianos (o “no-arte”) y resulta en una banalización y/o normalización de sus demandas políticas que consideran arte cualquier anuncio informativo o función teatral.¹³

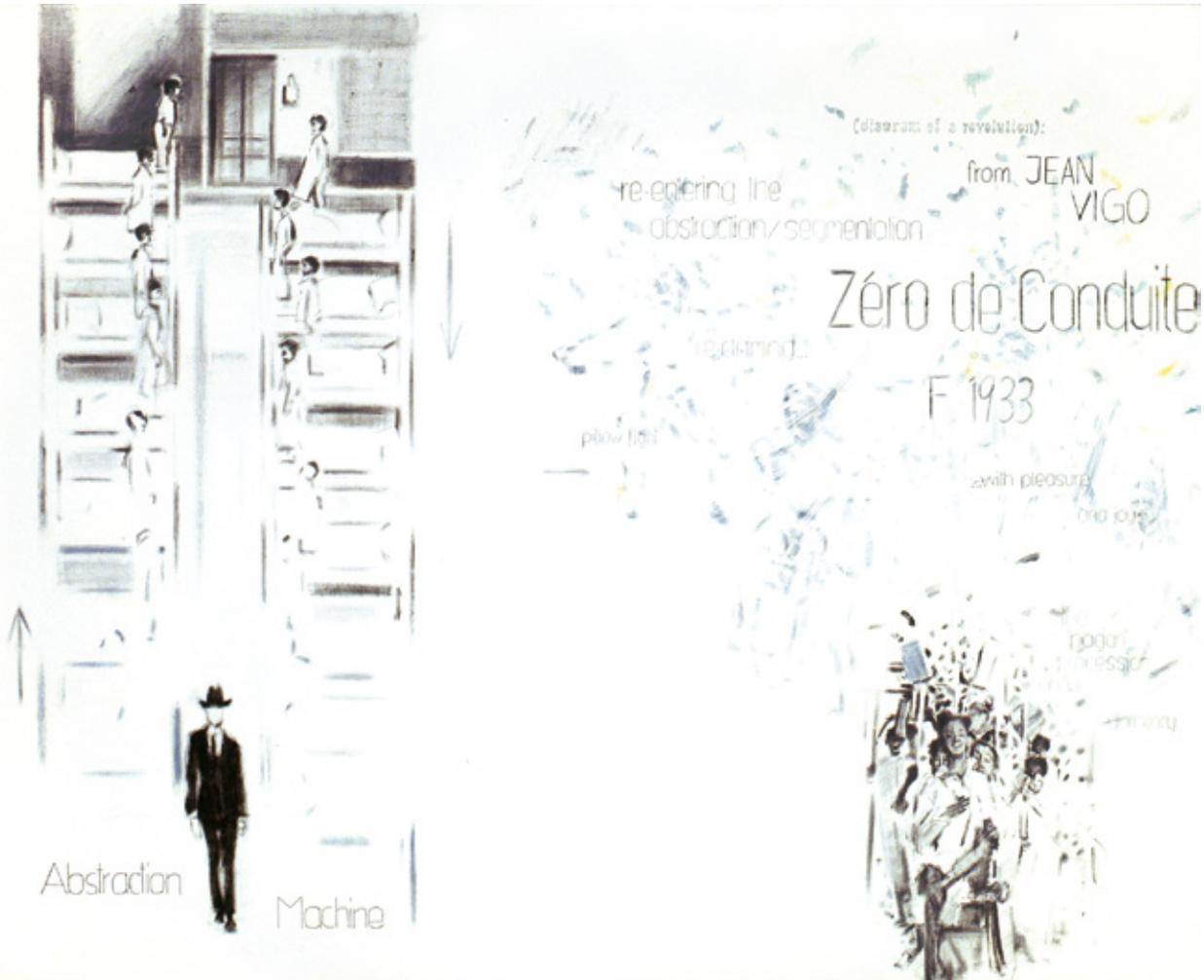
La ventaja del enfoque de Fricke es que intenta hacer una crítica institucional en *la pintura y a través de la sensación*, lo que –siguiendo a Deleuze en espíritu, si no al pie de la letra– ofrece los medios para expresar y criticar las fuerzas institucionales en la sensación. Específicamente, amplía el horizonte político de la pintura al partir de la destrucción radical de la forma humana (los cuerpos estáticos sin órganos de Bacon y la visión háptica que se percibe o participa en ellos) para arribar a la crítica de las insti-

tuciones humanas, permitiéndonos –o quizá exigiéndonos– transformar sus pasiones reactivas “tristes” en transformaciones activas “alegres”.

Tal enfoque, diría yo, amplía la discusión de Deleuze sobre la fuerza de la sensación en la obra de Bacon, al combinarlo con la crítica de las fuerzas que él encuentra en Nietzsche. Precisamente esta adición de Nietzsche empuja a Deleuze a ir más allá de la abstracción modernista de Greenberg, a la vez que lo mantiene en su compromiso ontológico con la génesis *caosmótica* y rítmica de la sensación. En este sentido, la obra de Fricke incorpora la afirmación de Deleuze de que “Kant no realizó la verdadera crítica, porque no supo plantear el problema en términos de valores” (Deleuze 1971, 7). Esto sugeriría un camino posible a través del punto muerto aparente de la afirmación deleuziana sobre Greenberg y el modernismo (si no exactamente sobre el modernismo de Greenberg), puesto que Nietzsche proporciona una forma de crítica inmanente que va más allá de Kant. Sería “pintar con martillo”, comprometerse con fuerzas (institucionales) hasta el punto de que su valor sea creado por la evaluación crítica. Aquí entramos en el campo de las sensaciones *críticas*, en el cual se alcanzan valores como *lo alto y lo bajo, lo noble y lo vil* (Deleuze 1971, 8). Es en este sentido nietzscheano que Fricke protege, por medio de la pintura y la sensación, lo fuerte (la fuerza noble y activa del niño que somos todos) de lo débil (la adultez servil e institucionalizada en la que nos hemos convertido) (Deleuze 1971, 61). Aquí, la conciencia es parte de la sensación, en cuanto es “un síntoma, nada más que el síntoma de una transformación más profunda y de la actividad de unas fuerzas que no tienen nada que ver con lo espiritual” (Deleuze 1971, 59). Y es solamente el síntoma de un cuerpo que se define por “la relación entre fuerzas dominantes y fuerzas dominadas” (Deleuze 1971, 60).

La manera como Deleuze y Nietzsche condenan la conciencia en términos de fuerza puede relacionarse directamente con la obra de Fricke. La conciencia es una esclavitud y sus fuerzas reactivas operan a través de series de *regulaciones* mecánicas (Deleuze 1971, 61). Tal como Deleuze cita a Nietzsche: “habitualmente la conciencia solo aparece cuando un todo quiere subordinarse a un todo superior. [...] La conciencia nace en relación con un ser al cual se subordina o se incorpora” (Deleuze 1971, 60). Este aspecto de la institución pedagógica es el que se examina a menudo en la obra de Fricke, en particular las zonas dedicadas al sueño y al aseo, donde el cuerpo y sus funciones más inconscientes están reguladas y controladas (por ejemplo, en *Kindergarten* y *Zero de Conduite*). El contenido figurativo y regulador de tales escenas aparece ya dentro de la relación diferencial de una sensación que las deforma y que explora la libertad animal e inconsciente del cuerpo del niño, la fuerza insubordinada de un devenir activo.¹⁴

14- Fricke (2007) escribe acerca de su obra *Kindergarten* lo siguiente: “escogí la imagen de un baño puesto que es uno de los sitios que escenifican el encuentro más dramático entre funciones corporales –como comer, lavarse, dormir, defecar– y políticas y rituales, en este caso las ideologías de las instituciones pedagógicas en dormitorios, comedores, duchas. Es en estos sitios donde las instituciones se inscriben en los cuerpos en forma más efectiva y potencialmente violenta, y pueden, por tanto, ser lugares que provocan los actos más transformadores”.



— Anita Frick
Zéro de Conduite 1933
(*Abstraction Machine -*
Re-entering the Abstraction)
Óleo sobre lienzo
195 x 260 cm
2005
Fotografía: Michael Nagl

15- Deleuze escribe: “en Nietzsche, como en la energética, [...] se llama ‘noble’ a la energía que es capaz de transformarse” (Deleuze 1971, 64). Desarrolla con respecto a Nietzsche, el concepto de *diferencia constitutiva* en términos de cantidad y calidad de la fuerza, la diferencia de lo primero constituyendo lo segundo. “La cualidad se distingue de la cantidad, pero solo porque es lo que hay de inigualable en la cantidad, de no anulable en la diferencia de cantidad” (Deleuze 1971, 66). Claramente, este es el significado del uso que Deleuze hace de la teoría de Kant sobre la magnitud intensiva de la sensación. Éric Alliez (2008) ha producido un trabajo notable desarrollando esta idea en relación con el colorismo de Matisse: “Matisse-Thought and the Strict Quantitative Ordering of Fauvism”.

Este es justamente el significado de la maravillosa escena de la película de Jean Vigo que usa Friciek en *Zero de Conduite* (2005). Por un lado, está la “función de abstracción” del dormitorio controlado y patrullado por la profesora/guardiana, mientras que, por el otro, la “procesión pagana” de los muchachos brota como una revolución anárquica, una explosión de fuerzas activas que forman un poder más alto, un cuerpo compuesto por todos los muchachos que desborda la arquitectura del dormitorio. Este cuerpo inorgánico de la “procesión” es un cuerpo nuevo, sin órganos, para usar el vocabulario del libro de Deleuze sobre Bacon, que mezcla sus partes discretas en un todo sintético organizado (o quizás desorganizado) alrededor de la “diferencia de nivel constitutiva” del cuadro, su “pluralidad de dominios constituyentes” (Deleuze 2013, 23). Mientras que la representación de la *puesta en escena* institucional tiene una regularidad abstracta que refleja la forma en que homogeniza los cuerpos de los muchachos, la escena de la procesión es una serie caótica y fragmentada de “rasgos manuales” que se solidifica luego en la fila del margen inferior del cuadro. Aunque esta escena final es claramente figurativa, solo dentro de un cuerpo más amplio se constituye como un todo por los diferentes “órdenes” de la pintura (y de la institución). Como resultado, Friciek no establece una oposición, de lo bueno contra lo malo, el niño contra la institución, sino que crea un diagrama por medio del cual la fuerza activa es capaz de escapar a su confinamiento y, a través del dibujo –a través de su sensación–, es capaz de producir aquello que se escapa de sí mismo. En este sentido, transforma lo reactivo en activo y nos entrega la fuerza activa como sensación.¹⁵ Entonces, hay dentro de la pintura un “ciclo de retroalimentación” que transforma el todo en una expresión (más que en una representación/regulación) de su diferencia constitutiva, un “diagrama de una revolución” que se extiende fuera de su propio plano y alcanza un cuerpo incluso más amplio (sin órganos) del que hemos llegado a ser parte. Este es precisamente el logro de Bacon, según Deleuze, y el logro de la pintura en cuanto construye un “ojo háptico” y una “visión háptica”. Pero mientras Deleuze restringe las condiciones de la visión háptica al hecho de que hay un “gusto creador en el color, en los diferentes regímenes del color” (Deleuze 2013, 89), la crítica nietzscheana utilizada por Friciek logra exitosamente extender la visión háptica más allá del color y del libro sobre Bacon, dándole una dimensión política que proyecta la lógica de la sensación al área del “contenido” y permitiendo una crítica institucional que opera para y a través del cuerpo. Esta es una importante y extraordinaria contribución al futuro del arte contemporáneo.

Esta versión de la visión háptica, directamente transformativa de la institución de la que se escapa, puede verse en la pintura *Kindergarten 1978* (2006). Aquí se mezclan dos sistemas pictóricos de representación: un estilo “egipcio”, que se observa en los perfiles aplanados de las figuras, y la perspectiva del punto central de los espejos y demás accesorios del baño. La visión de las niñas mientras se contemplan en los espejos atraviesa y transforma estos dos sistemas creando un tipo de proliferación pictórica de formas que desborda cada sistema y provoca una sensación nueva. Friciek es clara acerca de esto:



image source: <http://image>.

onb.ac.at/Bildarchiv/baa/vga/11/mittel/1998_E24_0626_0_m.jpg

— Anita Fricek
*Kindergarten 1978 (The
Radical Girlie Perspective)*
Óleo sobre lienzo
200 x 1200 cm
2006
Fotografía: Michael Nagl

“la visión de las niñas usa las formas circulares como herramientas para girar en su propia realidad auto-definida” (Fricke 2007). Esta “visión en espiral” crea deformaciones notables que son ciertamente dignas de Bacon: a la izquierda, el reflejo de la niña que está al frente aparece como si su cabeza hubiera sido cortada y colgada del techo. La descripción de Fricke (2007) es imprescindible:

Dentro del contexto de la institución pedagógica, ella es la Olimpia de Manet, decapitada por Mondrian. La fuerza impulsora de los arabescos del círculo revela y a la vez revitaliza la acción en el escenario, justo como un simulacro medicinal o un dispositivo neutralizador.

De modo que la pintura opera en el sentido clínico que Deleuze encontró en Nietzsche: tiene un elemento medicinal en la forma en que trata los síntomas de nuestras instituciones de la conciencia para liberar las fuerzas activas del cuerpo, la fuerza de sus deseos. Fricke (2007) prosigue:

La respuesta de las niñas es su visión singularizada que supera la auto-reflexividad [en los espejos] produciendo deseo. [...] La perspectiva radical “femenina” es una máquina giratoria que abarca las condiciones dadas para cristalizarse con todos sus elementos. Esta máquina giratoria “femenina” es un mecanismo para enfrentar, neutralizar y finalmente recodificar la memoria. Es la máquina de ver de la poderosa mirada de Olimpia, reiniciando el sistema desde sus condiciones.

¡Esta es una recapitulación genealógica de la historia de la pintura que da respuestas a todas las demandas de intervención política del arte contemporáneo! La introducción de la crítica genealógica de Nietzsche faculta el compromiso con fuerzas sociales más amplias que las encontradas en los campos de la abstracción y la coloración de la pintura moderna. En el libro sobre Bacon, Deleuze trata muy peyorativamente tales fuerzas, las asemeja a “clichés” y las considera pertenecientes al campo de la fotografía. El problema con las fotografías, dice, es que constituyen nuestra conciencia; han construido un tipo de “fotoconciencia” que determina lo que pensamos (Deleuze 2013, 56). El primer propósito del diagrama exige, según Deleuze, limpiar el lienzo de esta fotoconciencia, limpiarlo del cliché. El proceso debe ser implacable y sin excepción una catástrofe verdadera, diferente de simplemente una deformación, transformación, manipulación o mutilación del cliché, acciones demasiado intelectuales (esto es, reactivas) que siguen conservando el cliché, incluso si lo hacen exclusivamente (o tal vez, especialmente en el caso del arte contemporáneo), como ironía y parodia (Deleuze 2013, 51). Deleuze dice algo similar en relación con el método de la crítica de Nietzsche: “no podemos apoyarnos en el estado de hecho de un sistema de fuerzas, ni en la salida de su lucha entre ellas, concluyendo: estas son activas, aquellas son reactivas” (Deleuze 1971, 85). En cambio, para él, la crítica se logra a través de la intervención de *otro tipo de fuerza*. Este tipo de crítica está sugerida en el camino tomado por la crítica pictórica institucional de Fricke: explorar la manera en que, por medio de la introducción de una fuerza activa, la pintura (en cuanto sensación) puede intervenir las arquitecturas institucionales y producir una “expresión analógica”, en el sentido del libro sobre Bacon, una semejanza producida desde medios enteramente diferentes (Deleuze 2013, 67). Pero esta expresión puede también ser una construcción, en cuanto logra la transformación de la tristeza reguladora de la institución en un devenir activo de un cuerpo sin órganos de la sensación. Lo anterior sugeriría una extensión de la lógica de la sensación hacia el arte contemporáneo, consistente con la demanda deleuziana de la sensación y abierta asimismo al “contenido”. Sin embargo, el precio por pagar por tal extensión es ignorar la postura de Deleuze en contra de la fotografía.

16- “Una información es una colección de consignas. Cuando se nos informa, se nos dice lo que se supone que debemos creer. [...] La obra de arte no contiene, en sentido estricto, la menor dosis de información.

Por el contrario, hay una afinidad fundamental entre la obra de arte y el acto de resistencia” (Deleuze 2007, “¿Qué es el acto de creación?”, 286-87 y 288). Esta es también la razón de la condena que hacen Deleuze y Guattari de la pintura “*flat-bed*”. Pintura “*flat-bed*” es un término de Leo Steinberg que se refiere básicamente al arte pop y especialmente a las imágenes de pantalla de Rauschenberg, donde todas las imágenes están arregladas sobre una “pantalla” plana y tienen el mismo valor como información (Deleuze y Guattari 1997, 200). Todo esto tiene connotaciones provocativas debido a la adopción por parte del arte contemporáneo de los medios digitales, que podrían ser criticados, como Kant, por no ir suficientemente lejos en su crítica inmanente de sus condiciones de posibilidad-información. A pesar de sus ambiciones políticas, los medios permanecen atrapados dentro de estas condiciones, cuyos clichés incluyen no solo los de las imágenes digitales que usan y producen, sino los de la conciencia humana que las acompaña.

17- En efecto, gran parte de las condenas más fuertes de Deleuze a la fotografía (que él atribuye a Bacon)

La fotografía, o en forma más general, la imagen fotográfica, se ha convertido en nuestro modo dominante de comunicación visual, hasta el punto de que el rechazo de Deleuze parece quijotesco. Oponer la pintura a la fotografía ya no es una opción “contemporánea” y, de hecho, la pintura, así como las otras artes visuales, se ha movido en la dirección opuesta: hoy en día las imágenes fotográficas y la tecnología hacen parte, cada vez más, de la mayoría de las formas de la práctica artística contemporánea, incluyendo la pintura.

Para Deleuze, las fotografías son impuestas como condiciones de posibilidad (y, por lo tanto, se oponen a las marcas azarosas que Deleuze y Bacon llaman “posibilidades de hecho”), “hechos pictóricos” que invaden la visión hasta que “*finalmente no se ve más que a ellos*” (Deleuze 2013, 53). La fotografía, Deleuze arguye, “hace’ el personaje o el paisaje, en el sentido en que se dice que el diario hace el acontecimiento (y no se contenta con narrarlo). [L]a foto [...] nos impone la ‘naturalidad’ de imágenes comerciales inverosímiles” (Deleuze 2013, 53). En esta asociación estrecha entre la fotografía y los medios de comunicación masiva, Deleuze condena la fotografía, como lo dice en otra parte, en tanto “información” que no tiene nada que ver con el arte.¹⁶

Pero hay quizás algún espacio para moverse en relación con la animadversión de Deleuze hacia la fotografía: Deleuze asegura que Bacon niega el valor estético de la fotografía pues ella “tiende a aplastar la sensación sobre un único nivel, y sigue siendo impotente para poner en la sensación la diferencia de nivel constitutiva” (Deleuze 2013, 53). Solícito, Deleuze dedica una nota de pie de página para aclarar lo que sin duda es una seria objeción ontológica de Bacon a la fotografía; pero, cuando se sigue la nota hasta su fuente, se encuentra que Bacon no está hablando sobre fotografía, ¡sino sobre pintura abstracta! (Sylvester 1984, 58-59). Evidencia suficiente del famoso reclamo de Deleuze: “no se escucha lo suficiente lo que dicen los pintores” (Deleuze 2013, 58).¹⁷ De modo que, la animadversión hacia la fotografía en el libro sobre Bacon es de Deleuze, no de Bacon, lo que sugiere que quizá, después de todo, la fotografía podría tener un papel en la lógica de la sensación. Aún más, la animadversión de Deleuze no es inequívoca y, en una nota de pie de página, admite que “los casos más interesantes” de la relación de la fotografía con la pintura “son aquellos en que el pintor integra la

161—

no son sostenibles según los comentarios de este último en *The Brutality of Fact* (Sylvester 1987). Por ejemplo, Deleuze sostiene que “por esto Bacon [...] tiene una hostilidad radical con respecto a la foto” y “la actitud de Bacon es la de un rechazo de la foto, después del descuidado abandono” (Deleuze 2013, 52-53). Uno lucha por encontrar la base de tales declaraciones en la fuente señalada: en *The Brutality of Fact*, Bacon explica su fascinación por las fotografías y la forma como las integra en su práctica. En realidad, esto último pone en ridículo la afirmación de Deleuze de

que él “en ningún momento integra la foto en el proceso creador” (Deleuze 2013, 54).

La propia descripción de Deleuze sobre el uso que hace Bacon de las fotografías, especialmente en sus retratos, desmiente esta afirmación.

foto, o la acción de la foto, independientemente de cualquier valor estético” (Deleuze 2013, 53). Este comentario sugiere cómo es el uso dado a la fotografía en la mayor parte de la pintura contemporánea, a la vez que redime al pintor francés Gérard Fromanger, sobre quien Deleuze escribió en 1973 y quien proyectaba fotografías sobre la tela antes de pintarlas con colores planos y brillantes.¹⁸ En la pintura contemporánea, a menudo se proyectan fotos instantáneas sobre el lienzo, de manera similar a lo que hace Fromanger, privilegiando su estética anti-arte y democratizadora como una forma de revigorizar el derecho de las pinturas a ser “contemporáneas”. Mientras Fricke usa con frecuencia fotos instantáneas como fuente, son siempre imágenes encontradas y, generalmente, autorrepresentaciones institucionales. Esta estrategia es similar a la que Deleuze observa en el uso que Fromanger hace de la fotografía, la cual establece un circuito visual entre mercancías indiferenciadas y la indiferencia del pintor, cuya silueta aparece contra la foto, produciendo juntos un “circuito de muerte” (Deleuze 1996a, 73). Sin embargo, esta “ruptura” con el mundo no es nihilista, y desencadena, de hecho, un nuevo “circuito vital” conformado por los movimientos abstractos de los colores, apartados de su frío y calor (Deleuze 1996a, 74). “Y este circuito de vida se alimenta continuamente del circuito de muerte, sobre el que triunfa, arrastrándolo consigo” (Deleuze 1996a, 73). Aquí Deleuze parece trazar un curso que se mueve desde la fotografía hasta la pintura, desde el cliché hasta la sensación, el cual no hace de la condición de pintar la catástrofe de la fotografía. El trabajo de Fromanger contiene y critica lo que la fotografía encarna (la mercancía, la indiferencia de los artistas) e interviene así para convertir las fuerzas reactivas de la imagen en sensaciones vivas (la diferencia constitutiva de los colores calientes y fríos). Aquí, aunque usando una técnica diferente a la de Fricke, las imágenes de Fromanger también protegen lo fuerte de lo débil.

Fricke trabaja exclusivamente desde fotografías, la mayoría de las cuales han sido “recogidas” (como ella lo expresa) de Internet y, por lo tanto, ya existen en el dominio público. Casi todas son autorrepresentaciones de las instituciones, con frecuencia imágenes promocionales que buscan presentarlas bajo una luz positiva. Esto hace que su arquitectura, control y manipulación de la fuerza sean tanto más obvios y disponibles para Fricke, quien busca, entonces, la más intensa de entre estas imágenes y comienza a trabajar con ella. Para describir este proceso, Fricke emplea el término alemán *begreifen*, que significa ‘tocar’, y también ‘entender’, ‘manejar’, ‘tener sentido’. Es un entendimiento que se siente, un tipo de inteligencia corporal. Fricke compara el proceso de su pintura con la danza, ella “danza a través de una imagen” y, como lo dice, la toca, la manipula para poder entenderla y, finalmente, a través de la danza de la pintura, libera algo en ella que su arquitectura abstracta y reactiva había reprimido. Lo que es liberado es aquello que Deleuze vio en el trabajo de Fromanger: un circuito de vida, un poder activo, una fuerza que va hasta el límite de lo que puede hacer antes de devenir otra cosa distinta. En un bellissimo tríptico, Fricke vuelve su mirada crítica sobre sí misma dentro del espacio institucional del museo. La obra *White Cube Rush-Dancing the White Cube* (2005) muestra las deformaciones y reformaciones de la artista, a medida que danza a través de sus propias condiciones institucionales, produciendo una “figura”, lo más cercano que llega, quizás, a un autorretrato de Bacon. Este es el poder de la artista-niña danzante en la obra de Fricke: un poder frágil y ambiguo de una desaparición a menudo indiscernible, un tipo de devenir imperceptible. En cada aparato de captura la niña-pintora encuentra un escape.

El proyecto de Fricke de crítica institucional es, entonces, sintomatológico: presenta la estructura abstracta e ideológica de aquellas instituciones, así como la conciencia servil que producen como sistemas de fuerzas reactivas. Pero dentro de estas instituciones, Fricke también sitúa a la niña o a la artista como una fuerza activa que desea ir hasta su límite, para atravesarlo y surgir transformada, tan bella y libre como la mariposa, motivo recurrente en su obra. Trata de situar un futuro dentro de la memoria forzada de la fotografía, de hacer un “tratamiento” o “manipulación” fotográfica a la

18- En realidad, Deleuze afirma en su ensayo sobre Fromanger que, al proyectar una foto sobre un lienzo y luego pintar sobre él, “el pintor revela una verdad eterna de la pintura: que él nunca ha pintado sobre la superficie en blanco del lienzo para reproducir un objeto que actúa como modelo, sino que siempre lo ha hecho sobre una imagen, un simulacro, una sombra del objeto, para producir un lienzo cuya misma operación reversa la relación entre modelo y copia. [...] Arte pop, o pintura que produce una ‘realidad realizada” [Deleuze 1999a, 65 (traducción de Anita Rita Romero)]. Esto parece lo más opuesto a calificar toda la fotografía de cliché, en cambio, lo que afirma es que ¡toda la pintura es fotografía!

19- Esto toma un sentido literal en el tríptico *Le Stelline* (2006). El primer panel (1. *The Image: Le Stelline, Orphanage, Milan late 60s [The Reward]*) muestra una fotografía “tratada” del orfanato Le Stelline en las afueras de Milán (la imagen fue encontrada en un sitio web sobre la región y su historia). Es una de las imágenes más cínicas que encontró Friccek, donde las chiquillas permanecen de pie alrededor de cajas de muñecas colgadas, regalos dados para premiar su habilidad para ser muñecas ellas mismas, vestidas idénticamente y todas con la misma mirada obsesionada y vacía. Esta imagen es “re-tomada” luego en el segundo panel (2. *The Flash [The shock]*). La misma imagen está pintada fragmentariamente en verde luminoso, un pigmento brillante que hierde los ojos al mirarlo, creando niebla púrpura e irritación, en forma similar a un *flash* real. Friccek dice: “es como volver atrás, al momento en que fue tomada la foto, para liberar un nuevo futuro dentro de ella”. El panel final (3. *The Development Process [Die Entpuppung]*) es la misma imagen, pero esta vez en blanco sobre blanco y de nuevo fragmentada y casi indiscernible. Aquí es donde la imagen ha retornado a un estado de potencial puro, que no puede ser

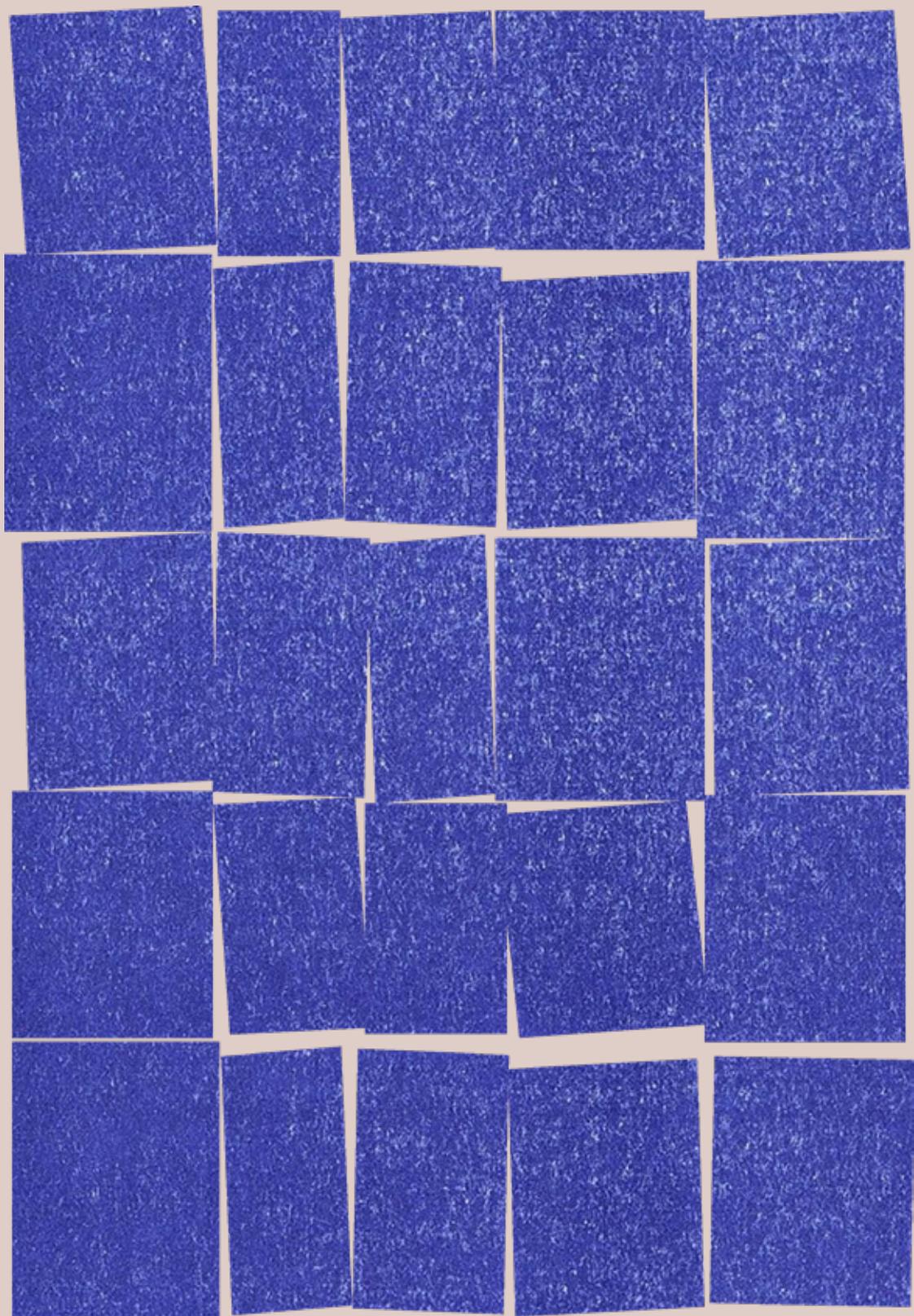
memoria-imagen y sus fuerzas, en el sentido de *Behandlung*, palabra alemana para referirse a la asistencia médica y también para referirse a un “tratamiento” fotográfico. Como lo dice Friccek, ella intenta “disparar” la foto, hacerla padecer un *shock* que la remueva de su función representativa y libere las fuerzas capturadas en ella.¹⁹

El artista busca y encuentra imágenes que son pantallazos de la memoria colectiva, escudriña en la luz de sus posibilidades y puntos muertos, las lanza dentro de la máquina giratoria, las proyecta de nuevo, hasta que todos los elementos se ponen en movimiento y se activan unos a otros. De esta manera, las imágenes originales se someten a un programa de revitalización. (Friccek 2007)

Al expresar y construir la vitalidad del “contenido”, el trabajo de Friccek encuentra un camino en el que pueden evaluarse críticamente y transformarse la representación y la regulación, así como la equalización de las sensaciones que ellas producen. De esta manera, explora una crítica institucional que protege lo fuerte de lo débil, una crítica nietzscheana de la institucionalización de la fuerza. Deleuze dice: “las fuerzas no pueden compararse en abstracto” (Deleuze 1971, 86), afirmación que, tomada literalmente, siguiendo el libro sobre Bacon, para nosotros significa, por un lado, que la “función de abstracción” de las instituciones solo puede transformar las fuerzas actuales en códigos preexistentes, lo que reduce su fuerza antes que incrementarla. Pero, por el otro lado, y en contra de la abstracción radical de los flujos sublimes de carne de Bacon, Friccek compara las fuerzas actuales y los hechos actuales. Ello reconoce la dificultad para mantener la “trayectoria” Deleuze-Bacon frente a la verdad simple de que el arte contemporáneo ha escogido otro camino y, de una manera bastante práctica, sugiere cómo prescindir de algunos principios deleuzianos. En este sentido, las pinturas de Friccek trazan un mecanismo de crítica institucional que, al tiempo que llena los intereses del arte contemporáneo en su compromiso con el mundo y con cuanto ocurre en él, es consistente con la lógica de la sensación que intenta expresar las fuerzas como hechos. Aquí es donde la obra de Friccek se torna tan clarividente: utiliza un tipo nietzscheano de crítica que nos permite movernos más allá de la insistencia de Deleuze en una forma modernista de abstracción, pero que, a pesar de ello, es consistente con sus requerimientos de una crítica inmanente dentro de condiciones trascendentales. Estas condiciones se entienden ahora como fuerzas “fuertes” y “débiles”, y las pinturas de Friccek demuestran cómo tales condiciones deben crearse en individuaciones suficientemente fuertes para defenderse a sí mismas. Lo fuerte debe ser protegido de lo débil.

163—

reconocido o representado dentro de las instituciones o las tecnologías de la foto original, donde las niñas están ya en camino de convertirse en algo distinto. Este es, finalmente, el sentido de *Die Entpuppung*, que significa eclosión o el surgimiento del adulto desde la crisálida, como la mariposa.



La cartografía artística de la sensación. Tres obras recientes de Rosario López

Cuando hablamos de la cartografía del arte o de una cartografía artística no nos referimos a la representación de un paisaje que se toma como dado. Una cartografía artística, como nos lo dicen los filósofos franceses Gilles Deleuze y Félix Guattari, no es *solamente un mapa geográfico* (Deleuze y Guattari 1988, 168).¹ Por el contrario, una cartografía artística es un mapa de relaciones, relaciones que constituyen una topografía de las fuerzas invisibles que lo animan y que el arte expresa en una sensación. La cartografía artística, por lo tanto, es activa en cuanto va abriendo y cerrando relaciones en la medida en que va conteniendo y liberando las fuerzas y sus sensaciones. De esta manera, crea un cuerpo de sensación, un cuerpo que, hablando estrictamente, no es ni un objeto (obra de arte) ni un sujeto (su experiencia), sino una actualización de fuerzas que acompaña obra y espectador, emergiendo de acuerdo con sus condiciones locales. Explorar este cuerpo de sensación es nuestra tarea contemporánea. Una tarea que es a la vez política, filosófica y estética, pues exige que el pensamiento y el arte aporten algo nuevo al mundo y transformen nuestro ser y nuestro devenir. Una cartografía artística, por lo tanto, es una topografía del futuro, un diagrama para la producción de lo nuevo, una que podamos seguir cada cual a su manera. Evidentemente, la pregunta es ¿cómo? Para responder, me gustaría examinar tres exposiciones recientes de la artista colombiana Rosario López, cuya cartografía artística se trenza con fuerzas halladas en la naturaleza que usa para producir un nuevo cuerpo asombroso a través de la producción de sensaciones inhumanas.

1- En caso de que este uso de Deleuze y Guattari para aproximarnos a la obra de López sea interpretado como una imposición sin fundamento, debo señalar que es un punto de vista que la propia López (2007) sugiere en su ensayo "Insufflare, la escultura como un espacio de movimiento" publicado en el catálogo del mismo nombre.

La obra reciente de Rosario López contiene dos elementos consistentes: grandes fotografías del paisaje que se combinan con objetos dentro de una instalación en la galería. Todas las fotografías son bastante abstractas, revelan paisajes que son dramáticamente planos y cuyos horizontes bisecan limpiamente la imagen. Estas fotos nos muestran la playa Trébol en Perú, semejante a un desierto (en *Abismo*, instalación expuesta en



La sensación más allá de los límites



la Bienal de Venecia en 2007, pero hecha y exhibida originalmente en 2005), la plana campiña francesa de Marnay, cerca de París (en *Insufflare*, proyecto de 2007) y la gélida soledad del glaciar Perito Moreno en Argentina (en *White Fence*, exposición de 2008). Pero la contundente abstracción de estas fotografías es solamente un marco a través del cual emerge algo, pues punzar (*puncture*) cada línea horizontal es una fuerza. En *Abismo*, pequeñas chozas construidas por la gente local se reparten por la playa, una invasión de pobres orientada a obtener empleo de una compañía multinacional que según rumores habría de adquirir el terreno. Al notar que el área había sido ocupada y deseando evadir complicaciones legales, la compañía se llevó su dinero a otra parte. El horizonte de líneas planas parece succionado hacia el vacío creado por el capitalismo contemporáneo, como si una enorme “liquidez” de capitalismo corporativo hubiese exprimido toda vida del paisaje dejando solamente frágiles monumentos de su vacía crueldad. La campiña francesa de *Insufflare*, aunque no menos horizontal, es la imagen de la plenitud, se colorea con la abundancia de la agricultura. Aquí la naturaleza está bien ordenada y es económicamente productiva. Pero en medio hace erupción una caótica ráfaga de tejido, un pájaro plateado cuyo vuelo expresa la fuerza invisible del viento y cuando se le fotografía produce un momento de su movimiento como escultura. Finalmente, el glaciar argentino en *White Fence* al principio parece impenetrable, como si la línea del horizonte se hubiese expandido de repente hasta una gran altura, cuya inexorable y asombrosa solidez se cerniese sobre nosotros: un congelamiento monumental. Todo aquí parece estar bajo presión y a punto de romperse, nos enfrenta con una grieta cataclísmica, un horror de desintegración, pero también una liberación, un alivio, un camino hacia adelante.

169—

— Rosario López
Serie *White Fence*, # 01
Fine art inkjet pigment print
118 x 150 cm
2008
Cortesía de la artista



Rosario López
— *White Fence*
Vista general de la instalación
Bolsas rellenas de cal, repisas
de madera
16 x 2,50 m
2008
Cortesía Biblioteca Luis Ángel
Arango, Banco de la República

Este es, pues, el mapa de las fotografías de Rosario López, la reducción del paisaje a una horizontal y la erupción de una fuerza dentro de él. Pero esta cartografía de fuerzas también organiza, además de las fotografías, otro elemento de la obra de López, su instalación. Allí, en medio del espacio de la galería, las fuerzas que perturban la estabilidad horizontal de la fotografía hacen erupción en toda su *realidad*. En *Abismo*, una choza de las que nos muestran las fotografías se instala en la galería, al asomarnos dentro de ella miramos hacia el vacío. En *Insufflare* una arrugada tela plateada suspendida del techo crepita y se mueve en el aire tibio que emana de los calentadores que han sido dispuestos debajo, según circulamos en la galería sentimos y escuchamos este viento. En *White Fence* somos confrontados por pequeñas bolsas llenas de polvo blanco colocadas en filas a lo largo de un muro que sugieren una blanca pared de hielo descendiendo sobre nosotros. Esta pared revela tanto la asombrosa fuerza del hielo como su fragilidad, su avance insistente y su resquebrajamiento infinito. La cartografía artística



de López se completa, por lo tanto, gracias a este elemento de instalación, un elemento que actualiza la fuerza que aparece como una sensación en las fotografías. Al juntarse –o mejor, entre– las fotografías y la instalación se produce un movimiento rítmico. La obra de López es un mapeo de estos movimientos sistólicos y diastólicos, un único ritmo que llega a componer en un único paisaje artístico sus viajes: largos vuelos en pos de la naturaleza y su regreso a la galería. Este es un paisaje de fuerzas alotrópicas, cuyas manifestaciones rítmicas tanto en su forma distendida (el paisaje) como en su forma contraída (la galería) construyen un cuerpo disperso de sensación. La obra de López expresa y esta construida por esta cartografía artística, por el conjunto de relaciones que transforman fuerzas invisibles en su expresión material, en sensaciones u *obras de arte*. En sus obras, la naturaleza se halla instalada, sus fuerzas ya no están más ausentes en y como su representación, sino que se las experimenta como reales. Este es un nuevo horizonte para el arte, en el que fuerzas invisibles pero reales construyen sensaciones que, como veremos, van más allá de lo humano, demasiado humano.² En este sentido la obra de López ofrece una cartografía de fuerzas, un mapa que no describe quienes somos o dónde estamos, sino que nos proyecta en una línea de devenir.

Pero para entender la cartografía artística de López debemos también saber un poco de dónde viene, qué herramientas utiliza y cómo transforma estas herramientas antes de, finalmente, trascenderlas. Dos de los más importantes antecedentes de su obra son el privilegio de la experiencia fenomenológica de la instalación sobre sus objetos en el minimalismo y el *land art* de Robert Smithson. En efecto, a primera vista los elementos de instalación de la obra de López –la choza, los calentadores y la tela, la pared de hielo– parecen producir lo que la fenomenología llamó “experiencia vivida”. Tanto la fenomenología como el minimalismo trataron de revelar esta experiencia como el “entrelazamiento” –como lo llama Merleau-Ponty– de sujeto y objeto, como su inmanencia necesaria. Pero la fenomenología solo lo consiguió apelando a garantías trascendentales de tal experiencia llamados los *Gestalten*, los cuales brindaban a la experiencia vivida lo que Merleau-Ponty llamaba su “diagrama”, un diagrama que actuaba como “la estructura metafísica de nuestra carne” (Merleau-Ponty 1985, 26). Los *Gestalten* que interesaron a los minimalistas fueron la relación forma/fundamento y figuras abstractas del cuadrado, el rectángulo y el círculo. Estos *Gestalten* se revelaron en la experiencia de la instalación, una experiencia que produjo un “objeto expandido” acompañando el sujeto y el objeto en relaciones espacio-temporales que incluían la obra de arte, el espectador, el espacio de la galería, la luz, la fuerza, etcétera; tal como se desplegaban en tiempo real para componer un cuerpo nuevo. Esta experiencia vivida, como sostenía Robert Morris, trabajaba para “eliminar al espectador hasta el grado en que esos detalles lo halarán hacia una relación íntima con la obra” (Morris 1994, 19). Recurriendo a Merleau-Ponty, Morris sostenía que esta intimidad revelaba la presencia de los *Gestalten* como “aquellos aspectos de la aprehensión que no son coexistentes con el campo visual sino con el resultado de la experiencia del campo visual” (Morris 1994, 19).

Tanto la fenomenología como el minimalismo exploraron la experiencia como la encarnación de un diagrama abstracto (*Gestalten*) que lo trascendía, pero en la medida en que esto era “el resultado de” la experiencia, dicho diagrama se mantenía inmanente a la subjetividad humana. Las instalaciones de López siguen claramente la introducción minimalista de una “práctica expandida” pero su diagrama no traza una subjetividad trascendental (humana) como condición de la experiencia, por el contrario, construye sensaciones expandidas de fuerzas que atraviesan tanto la naturaleza como la galería en una cartografía a-subjetiva de devenir.

En esto la obra de López hace algo que el minimalismo no pudo hacer, y esto es transformar el espacio de la galería y el arte dentro de él en una expresión y *construcción* de naturaleza. Crear una expresión estética de fuerzas de la naturaleza es, por supuesto,

2- En este sentido el trabajo de López sigue claramente lo que Deleuze llama el “problema común” de las artes: “en arte, en pintura como en música, no se trata de reproducir o de inventar formas sino de capturar fuerzas”. Su cartografía artística apunta a responder a la pregunta “¿cómo hacer visibles fuerzas invisibles?” (Deleuze 2013, 33). Al pensar sobre las relaciones entre la obra de López y la filosofía de Deleuze también he sido influenciado por el bello texto de Juan Fernando Mejía Mosquera “Estructuras blandas. ¿En qué pensamos cuando hablamos de estructuras?” en el catálogo *Insufflare. La escultura como un espacio de movimiento* (2017).

precisamente lo que Robert Smithson hizo cuando abandonó la galería para hacer arte en el desierto. López intenta, sin embargo, el viaje de regreso usando las fuerzas de la naturaleza –como Smithson lo hizo eficazmente en *Spiral Jetty*– dentro del espacio de la galería. De esta forma, López es capaz de moverse más allá de la aporía estructural entre la naturaleza (sitio, *site*) y su representación (no-sitio, *non-site*), de la misma manera en que mueve la estética de la cartografía artística más allá de la dependencia de Smithson de la iconografía de los mapas y su forma quasimuseológica de exhibición. Las fuerzas reales de la naturaleza ya no están más fuera del aislado cubo blanco, sino que entran en la galería y la abren convirtiéndola en un polo de una sensación de cuerpo expandido. Este cuerpo no es el objeto de una experiencia ni encarna los *Gestalten* trascendentales que fundamentan la experiencia subjetiva. En lugar de ello, el cuerpo emerge (y no deja de emerger) a lo largo de los vectores autopoiéticos de sensación, sensaciones que expresan los movimientos autónomos y rítmicos de la fuerza según se compacten y ganen consistencia. El cuerpo ha devenido el paisaje mapeado por una cartografía artística.

Como lo sugieren las referencias al minimalismo y a la obra de Robert Smithson, la cartografía de la fuerza que encontramos en la obra de López ofrece una dirección clara para las prácticas de instalación hoy, una dirección que va más allá tanto del interés fenomenológico en la subjetividad trascendental como de la insistencia del estructuralismo (que asechó continuamente la obra de Smithson) en la distinción fundamental entre la naturaleza y sus representaciones discursivas.³

173—

La obra de López no es cartográfica en un sentido discursivo pues el mapeo que su trabajo emprende no es un proceso objetivo de documentación. Por el contrario, López se concentra en la relación entre la fuerza, el paisaje que esta habita y la sensación que actualiza tanto la fuerza como el paisaje dentro (un dentro que es también un afuera) de la galería. Cada elemento es inseparable de los otros y constituye un paisaje estético que contiene, transforma y, finalmente, desencadena la fuerza que es su impulso genético. Observemos *Insufflare* para ver cómo funciona esto. Aquí la fuerza que la obra captura es evidente: el viento. Las fotos muestran un cuadrado de tela reflectiva que emprende vuelo; girando y contorsionándose, se propulsa al movimiento antes de quedar una vez más en reposo como una masa yacente, como si estuviese exhausta. Este tejido no representa nada, no es un significante, antes bien, sus muy convulsionadas figuras *expresan* el viento en un índice material que vuelve visible esta fuerza invisible. Es la fotografía la que permite esta expresión, congelando el movimiento de la tela dentro de su marco, solidificándola de modo que la imagen pueda asumir una forma escultórica y el viento pueda alcanzar peso y substancia. La insistencia de López en que la fotografía desempeña un papel escultórico en su trabajo es importante porque define una ruptura con la función documental que tenía la fotografía dentro de las prácticas conceptuales y del *performance* (López 2007). Las fotografías de López no documentan un evento, tampoco proveen una semejanza (ni como símbolo ni como representación) de las fuerzas que capturan. En lugar de esto, son manifestaciones de una fuerza que utiliza la tecnología de la fotografía para producir una sensación. Esta sensación es la materialización de la fuerza y, en este sentido, tiene más un valor escultórico que fotográfico. Es precisamente este valor el que señala lo que López hereda de Smithson (la foto nos muestra una obra de arte formada en y por la naturaleza) y en lo que se aparta de él (la foto misma, en cuanto escultura, la actualización de una fuerza natural en la galería). Por lo tanto, como esculturas, las fotos de López consiguen a través de la sensación lo que Deleuze llama “analogía estética”. Aquí la expresión del viento en las “esculturas” no está condicionada por un código preexistente como semejanza en la medida en que entre ellas la semejanza se consigue por contacto directo. Así, la sensación que se produce es una expresión análoga a la fuerza que la creó y constituye el mapa de un *cuerpo* expandido y abstracto que acompaña la campaña francesa con la galería en Bogotá. Esta es la cartografía artística de la obra. Esta descripción de

3- Para una explicación más detallada de la necesidad de ir más allá del marco fenomenológico del minimalismo, ver “Deleuze, Guattari and Contemporary Art” de Zepke en *Gilles Deleuze: Image and Text* editado por Holland, Smith y Stivale (2009). En el capítulo VIII de este libro, “Eco-estética: más allá de la estructura en la obra de Robert Smithson, Gilles Deleuze y Félix Guattari”, desarrollo explícitamente el tema del posestructuralismo de Smithson.

Deleuze pudo haber sido escrita para las esculturas-fotografías de López: “ponen en conexión inmediata elementos heterogéneos, introducen entre estos elementos una posibilidad de conexión propiamente ilimitada, en un campo de presencia o sobre un plano finito (esto es, el espacio de la galería)” (Deleuze 2013, 67-68).⁴

En el espacio de la galería encontramos un trozo más de tela metálica, esta vez suspendido entre el suelo y el techo, entre tanto, los calentadores dispuestos bajo ella envían suaves y tibias bocanadas de aire para encontrarse con ella. En las fotos-esculturas, los objetos parecían increíblemente dinámicos, una piel saltando fuera de sí misma, el efecto de la tela instalada es casi el opuesto. Parece que está a punto de caer, de desleírse, de colapsar, su material está expresando la fuerza del viento en su variante más reducida y domesticada: aire caliente propulsado por calentadores domésticos. Hemos llegado de la línea interminable del horizonte de la campiña, desde el confín del mundo, de vuelta a este pequeño espacio, a este pequeño soplo de aire, a este suave calor. Pero esto no debería comprenderse como un desplazamiento de lo sublime a lo ridículo, por el contrario, debemos pensar en los dos espacios como instancias moduladas del otro, como dos extremos de un continuo de aire, un viento y un aliento. ¿Dónde hemos de hallarnos a nosotros mismos en todo esto? Asombrados/arrastrados por el viento.⁵ La dilatación rítmica y la contracción de nuestra sensación-viento anima un cuerpo que ya no es nuestro, un cuerpo llevado por el viento, actualizando un paisaje de relaciones simultáneamente globales e íntimas.

Abismo procede de una manera muy similar. La galería contiene una pequeña choza como las que se muestran en las fotografías y, además, pequeñas esculturas de arcilla que se formaron presionando en las grietas de las rocas que polucionan el paisaje. La galería es un contenedor de contenedores dentro del cual un vacío se expande y se contrae en un microcosmos de piedras y el macrocosmos del tejido urbano construyendo una sensación en la cual la obra de arte está al mismo tiempo más allá y bajo los límites de nuestra experiencia. Pero, ¿qué es nuestro aquí?, pues la sensación del vacío incluye, por necesidad, nuestra ausencia. Lo que queda ya no es experiencia “vívida”, toda vez que este vacío repele la vida orgánica, mientras sujeto y objeto colapsan en su presencia-ausencia. Miramos furtivamente el interior de la choza y, mientras lo hacemos, nuestra mirada y la choza misma devienen de la nada la expresión de (pero vemos, también ha sido construido por) una fuerza que evade/vacía (*a-voids*) la existencia subjetiva y objetiva. En este sentido, *Abismo* ofrece una meditación sobre la muerte. Su paisaje muerto, su choza vacía, sus impresiones escultóricas del vacío dan testimonio de una ausencia de vida. Con enorme similitud con la preocupación de Smithson a lo largo de toda su vida con la entropía, *Abismo* parece expresar el avance inexorable del vacío desdiferenciado. Pero aquí debemos ser cuidadosos en rechazar una lectura demasiado metafórica (y por ende demasiado fácil también) que sentimentalice la obra y la reduzca a un cliché. La sensación del vacío que la obra produce no es un callejón sin salida, pues al encarnar esta fuerza invisible la hace visible permitiéndole emerger del horror subjetivo de una negación nihilista para asumir, como lo expresa Deleuze, “las potencias del futuro” (Deleuze 2013, 38 [traducción modificada]). La obra de López está cerca de la Francis Bacon aquí, cerca a su comentario –un comentario que a Deleuze le encantaba repetir– que su obra era cerebralmente pesimista pero nerviosamente optimista pues incluso ante la muerte y, tal vez, especialmente ante la muerte, el arte invocaba una vida –un cuerpo viviente de sensación– capaz de confrontar e incluso de combatir la muerte. Vale la pena citar a Deleuze en extenso en este punto:

Y en esta visibilidad el cuerpo lucha activamente, afirma una posibilidad de triunfar, que no tenía mientras estas permanecían invisibles en el seno del espectáculo que nos despojaba de nuestras fuerzas y nos desviaba. Como si ahora deviniera posible un combate. La lucha con la sombra es la única lucha real. Cuando la sensación visual afronta

4- Tal vez López muestra aquí cómo el arte contemporáneo puede ir más allá del bergsonismo estricto del frecuentemente citado rechazo de Deleuze a la fotografía. Ver, por ejemplo, Deleuze 2013, 67.

5- Es imposible traducir la conjunción de sentidos de la expresión *blown away*, que concuerda con el sentido de todo lo dicho sobre la fuerza del viento. Literalmente: soplados o arrastrados por el viento, que significa además conmovidos y asombrados. [Nota del traductor]

la fuerza invisible que la condiciona, entonces libera una fuerza que puede vencer a aquella, o bien hacerla una aliada. La vida grita a la muerte, pero justamente la muerte ya no es ese demasiado visible que nos hace desfallecer, es esa fuerza invisible que la vida detecta, desaloja y hace ver gritando. La muerte es juzgada desde el punto de vista de la vida, y no a la inversa en donde nos complacíamos. (Deleuze 2013, 38)

Lo que Deleuze está describiendo es nada menos que “arte político”, pero se trata de una política que no sirve a otra potencia que a la del futuro, la potencia que combate la fuerza del vacío asumiéndolo, dándole una nueva vida a través del arte. En *Abismo*, esta reanimación del vacío logra un efecto explícitamente político. La sustancia misma de la obra da un cuerpo y una sensación al vacío-en-el-desierto, un vacío inscrito por los arcos globales del capital en su explotación caprichosa del mundo en desarrollo. Pero esta no es, como resulta obvio a partir de la obra, una forma didáctica o programática de arte político. Por el contrario, la obra ofrece una resistencia autónoma y estética a través de su producción indeterminada y autopoética de sensaciones. Su proliferación incuantificable es la única posible respuesta local al cálculo de ganancias del capitalismo global. Esto es precisamente lo que para Deleuze y Guattari significa una política “menor”. No se trata solamente de la política de una minoría local y tal vez minúscula, sus ambiciones y efectos son también menores, simplemente una obra de arte, una instalación, empero, una producción capaz de romper con el cliché (¿y qué otro cliché puede haber más grande que la muerte?) para producir algo nuevo, un tipo de exceso de valor cualitativo y estético. Esta es la urgencia del llamado de Deleuze a una nueva “fe” en la vida, se trata de una creencia en el poder de la creación estética como expresión –una expresión que es también una nueva construcción– de las fuerzas de la vida hasta e incluso las de la muerte (Deleuze 1996b, 229-231). Aquí, López está implicada en lo que Deleuze llamó “la manera en que se pliega la línea de las fuerzas, se constituyen modos de existencia, se inventan posibilidades de vida que implican también la muerte, nuestras relaciones con la muerte: no ya la existencia como sujeto, sino como obra de arte” (Deleuze 1995a, 79).

175—

Esta potencia vital estética, en el espíritu de Nietzsche, va más allá de nuestra humanidad ofreciendo una política del futuro, una política tal que el capital y su sociedad del espectáculo hacen todo lo posible por evitar.⁶ Como resultado, la política “menor” no es en modo alguno triunfalista y, como advierten Deleuze y Guattari en su libro final: “pudiera ser que creer en este mundo, en esta vida, se haya vuelto nuestra tarea más difícil, o la tarea de un modo de existencia por descubrir en nuestro plano de inmanencia actual” (Deleuze y Guattari 1997, 76).

6- Evidentemente Deleuze se separa de Debord en este punto, opone el arte a la sociedad del espectáculo en lugar de afirmar su complicidad con ella.



White Fence señala un desarrollo en el diagrama de López en la medida en que trabaja con una fuerza ambigua que tiene dos aspectos distintos. Esto puede verse en las fotografías del glaciar Perito Moreno, que avanza sobre un lago para formar una represa natural cuando alcanza la orilla opuesta. Como resultado, el agua en un lado del glaciar puede elevarse hasta los treinta metros sobre el nivel del lago principal. La enorme presión producida por esta masa de agua finalmente se abre paso a través de la barrera que la contiene en un espectacular “acontecimiento de ruptura”. Esta fuerza de la represa/ruptura es expresada por López con toda precisión, primero que todo en las fotos, tres de las cuales muestran el glaciar según se extiende hacia el lago, la última imagen muestra su desintegración, pero también en el elemento de instalación de la exposición, cuya larga pared de fragmentos semejantes al hielo ponen en primer plano la estructura de grietas del glaciar. La grieta (represa/ruptura) es tanto lo que conforma el glaciar en su proceso maleable de constitución, una serie de microfisuras que permiten su avance hacia el lago, y lo que da lugar a su sublime explosión cuando su pared se rompe y colapsa. La grieta expresa, por lo tanto, la doble fuerza de la cohesión y el caos, y en este sentido, resulta tentador encontrar en la instalación de bolsas llenas de polvo blanco una meditación sobre la continua experiencia de Colombia con la narcopolítica. Para nosotros es más significativo, sin embargo, el empleo de una sensación

— Rosario López
Serie *White Fence*, # 05
Fine art inkjet pigment print
118 x 150 cms
2008
Cortesía de la artista

sublime que hace la obra –expresar el acontecimiento-ruptura del glaciar– cuya fuerza inhumana parece sobrecoger nuestra capacidad para experimentarla. La lectura que hace Deleuze de Kant nos resulta útil en este punto. Deleuze sostiene que Kant explica la “comprensión estética” como mecanismo de medida que emerge a través de una comparación rítmica de lo grande y lo pequeño. Pero resulta que nunca podemos conmensurar esta medida (pues es totalmente relativa), un hecho que la percepción estética de lo sublime demuestra forzosamente (como percepción de la infinitud caótica de la naturaleza). Emergiendo del caos, la comprensión estética no está determinada por la síntesis de la imaginación y las categorías *a priori* del entendimiento, pero, paradójicamente, fundamenta la percepción en su propio abismo. Como escribe Deleuze:

Todo el conjunto de la síntesis de percepción, toda mi estructura de percepción está estallando. ¿Por qué? Porque hemos visto que ella se fundaba –no en el sentido de fundamento, sino en el sentido de fundación–, que toda esta síntesis perceptiva encontraba su fundación en la comprensión estética, es decir, en la evaluación de un ritmo. Esta comprensión estética en tanto que evaluación de un ritmo que serviría de fundación a la medida, y por ende a la síntesis de la percepción, está allí como comprometida, ahogada en un caos. Lo sublime. (Deleuze 2008, 88)

177—

Este punto fascina a Deleuze y conforma un elemento crucial en su estética porque implica que la percepción humana está fundada en un caos inhumano y sublime. En la sensación sublime el caos de la naturaleza se revela, una naturaleza que ya no obedece las mismas reglas que la percepción, como ocurre en la experiencia de lo bello, sino que desfonda las facultades que determinan nuestra humanidad. En lo sublime, sostiene Deleuze, una sensación inhumana (o mejor, una fuerza sobrecogedora y como tal *antihumana*) emerge como fundamento de nuestra percepción, una ambigüedad digna de la grieta de *White Fence*. En efecto, tanto el sublime de Deleuze como las grietas que constituyen *White Fence* no oponen coherencia o percepción al caos, en lugar de eso, asumen las fuerzas del caos y de la contingencia como ontológicamente inseparables dentro de la sensación y sugieren que solamente yendo más allá de la percepción humana podemos ser capaces de habitar esta grieta como *una obra de arte*. Como lo sugiere Deleuze: “no hay obra que no deje a la vida una salida, que no señale un camino entre las grietas” (Deleuze 1996b, 123 [traducción modificada]).



— Rosario López

White Fence

Detalle de la instalación

Bolsas rellenas de cal, repisas
de madera

16 x 2,50 m

2008

Cortesía Biblioteca Luis Ángel

Arango, Banco de la República

La sensación más allá de los límites

La grieta actualizada en *White Fence*, entre fotos de un lado y la instalación del otro, plantea de la manera más dramática e inmediata el problema que la obra de López ha enfrentado consistentemente: ¿cómo es posible expresar las fuerzas de la naturaleza dentro del espacio de la galería y como una obra de arte? Pero *White Fence* empuja la respuesta a esta pregunta hasta su límite, producir una sensación de represa/ruptura que encuentra su única coherencia posible en una grieta sublime que corre a través del corazón mismo de la percepción humana. Frente a la fuerza infinita de la naturaleza, una fuerza que al mismo tiempo da coherencia y caotiza una sensación absolutamente inhumana es lo único que basta, una sensación que expresa mi agrietamiento (*crack-up*). Como si abrazara este instante, uno que viene en igual medida del Romanticismo y de F. Scott Fitzgerald, López logra lanzar su cartografía artística mas allá del límite. Ha logrado actualizar la tensión genética o diferencia entre consistencia y caos y, de este modo, nos ha proyectado a un mundo inhumano de sensación y esquizofrenia, hacia el mundo vital de la fuerza estética. A través de la grieta, como lo dicen Deleuze y Guattari, “uno ha pintado el mundo sobre sí mismo, y no a sí mismo sobre el mundo” (Deleuze y Guattari 1988, 204).⁷

7- Tomado de la discusión sobre la novela corta de F. Scott Fitzgerald *The Crack-Up* en *Mil mesetas*.

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

Las imágenes en movimiento de Clemencia Echeverri. Un arte de vida y muerte

La oscuridad está llena de sombras ruidosas que pulsán y respiran, aúllan y callan de golpe, claman violencia. Estas imágenes y los sonidos nos desestabilizan –*unheimlich*–. Las instalaciones de Clemencia Echeverri nos acogen en la incertidumbre de su luz oscura, donde nuestra casa no es la nuestra y donde vagamos en la noche. Sus imágenes y el ruido nos hacen tropezar, murmurar, temblar, mientras nos persiguen. Demasiado cercanos, demasiado próximos, estiran los brazos, nos tocan y nos inquietan. Sentimos cómo estas imágenes brutales, bellas, nos invaden el cuerpo, aunque esta acción rechace la lógica de la narrativa. Ecos, rasguños, sonidos de perforación. Llantos, bramidos, aullidos de la naturaleza. Todo emerge de un inframundo, ajeno a este, pero, en cualquier caso, parte de él. Un aliento oscuro en nuestra mejilla, caliente y dulce, que no entendemos; un grito de pánico que queda sin respuesta. Este es un arte de vida y muerte, de su banalidad y grandeza, de sus ritmos al pasar a nuestro alrededor y a través de nosotros; a veces sustentador, a veces destructivo. No entendemos la obra de Clemencia Echeverri, la sentimos.

1- En mi ensayo se refleja el hecho de que soy un hombre blanco europeo que sabe poco acerca de la compleja historia de Colombia. A pesar de que haya visitado el país varias veces, no entiendo muchas cosas en la obra de Clemencia Echeverri. No obstante, espero que esto no signifique que no pueda apreciarlo a mi manera.

La artista trabaja en medio de una larga guerra que está asolando a Colombia desde hace décadas, una guerra que parece tan omnipenetrante que, para muchos colombianos, tal vez sin que se den cuenta, se ha convertido en una condición natural.¹ Esta situación desafía la existencia misma del arte, además de que cuestiona qué puede hacer este cuando la muerte y la violencia se normalizan y cuando los clichés e intereses particulares parecen controlar su representación. Ante este dilema, el arte moderno y contemporáneo generalmente intenta comprometerse con la política mediante la negación de sí mismo como “arte”, como si denunciar su propia naturaleza estética y sus métodos le permitiera comprometerse con la “vida real”. El trabajo de Clemencia Echeverri toma un camino muy diferente. Aunque sus instalaciones audiovisuales a menudo parten de hechos reales o de algún proyecto específico de investigación, su objetivo no es ni documental



ni discursivo; más bien, ella utiliza técnicas estéticas para explorar las complejidades emocionales e históricas del conflicto en Colombia. Su obra busca afectar emocionalmente a sus espectadores y, en este nivel, interviene “políticamente”. Su trabajo es, por tanto, político, pero de manera que mantiene su compromiso con el reino estético exclusivo del arte. Es esta combinación la que hace su obra tan singular y tan poderosa.

El trabajo comienza a partir de hechos, de algo real. *Muta* (2006) parte de una presentación de *Hamlet* vista desde el palco presidencial del Teatro Colón; *Voz/Resonancias de la prisión* (2006), de las visitas de la artista a presos colombianos en Inglaterra y Bogotá; *Treno* (2007), de una llamada angustiada que la artista recibió sobre la desaparición de una persona; *Juegos de herencia* (2008-2009), de un ritual violento realizado en El Valle, un pueblo del Chocó, en la costa del Pacífico colombiano; *Casa íntima* (1996), de la demolición de la casa de una familia para dar paso a desarrollos inmobiliarios, entre otros. Pero estos “hechos” no se documentan simplemente en las instalaciones de Echeverri, ella no los trata como si fueran empíricos o incontrovertibles. De hecho, su trabajo no ofrece mucha información sobre estos eventos en absoluto ni intenta criticarlos mediante un argumento racional. Más bien, los acontecimientos reales se tratan como material audiovisual sin editar para que la artista los convierta en una obra de arte utilizando fragmentación, concentración, exageración y otras técnicas artísticas.

— Clemencia Echeverri
Juegos de herencia
Fotograma de video
2009
Cortesía de la artista



Así, la obra de Echeverri no presenta una información fáctica, sino que crea una experiencia abrumadora. El hecho o la verdad en este trabajo son siempre una sensación profunda que es más ambigua, inquietante y sentida que cualquier opinión política. Este es, precisamente, el poder del arte para Clemencia Echeverri y la única forma en que puede ser político.

Antes de penetrar en el misterioso corazón de las instalaciones audiovisuales de Clemencia Echeverri, veamos primero algunas de las técnicas artísticas que utiliza para lograrlas. Todas son métodos de la tradición vanguardista de cinematografía y no se encuentran en la televisión. Las más importantes son la separación de sonido e imagen, la fragmentación del tiempo lineal y la narrativa mediante la edición y presentación multipantalla, al igual que la inmersión total del espectador dentro de la instalación. El término “audio-visual” es muy apropiado, porque una de las estrategias artísticas más evidentes de Echeverri consiste en separar el sonido y la imagen y rechazar el privilegio normal que se da a la vista. No es la imagen la que soporta la mayor parte de la información que la banda sonora se limita a apoyar y corroborar, sino más bien es el sonido el que ofrece la “imagen” activa de la obra y al que el elemento visual da soporte. Un ejemplo dramático es la explosión sonora de la garra del gallo de pelea perforando la pantalla en *Exhausto aún puede pelear* (2000). Toda la fuerza se transmi-

te por el sonido y la imagen simplemente ilustra cómo se produjo este: una sombra de la violencia del sonido. Mientras que la imagen y el sonido aparecen coordinados aquí, el sonido va más allá de la imagen, inquietando al espectador y siguiendo su recorrido dentro de nosotros. De esta manera, la “imagen sonora” explora todas las resonancias de su violencia más allá de la pantalla que, literalmente, acaba de atravesar. Este es un momento típico en la obra de Clemencia Echeverri, que convierte el “hecho” registrado en un afecto, algo compartido por la obra y el espectador que lo experimenta.

Juegos de herencia es otro buen ejemplo. Parte de la documentación de un ritual que tiene lugar en la costa pacífica de Colombia, donde entierran un gallo en la arena hasta el cuello y luego un joven, que tiene los ojos vendados, lo decapita. Mientras Echeverri tiene un interés antropológico en este ritual –que parece haberse originado en España, pero que perdió su significado histórico al viajar a Colombia–, el objetivo de la obra no es explorar o explicar este cambio. De hecho, Echeverri emplea deliberadamente una técnica de montaje artístico que fragmenta la acción del ritual, por lo que sus detalles y cronología pierden claridad. Además, la artista se niega a mostrar el golpe final, fatal, de decapitación, en su lugar solo se oye el sonido hueco del impacto que nos impresiona con su resonancia. Una vez más, esta resonancia escapa al marco documental de la imagen (ya alterado por la edición) para cruzar la brecha entre el espectador y el objeto. Esta es la brecha que, por lo general, mantiene la vista, una distancia que permite que nuestra inteligencia privilegie la información sobre el afecto, el análisis racional sobre nuestros estados más emocionales y el análisis objetivo sobre la intimidad de los sentimientos. En la obra de Clemencia Echeverri, esta brecha desaparece.

¿Cuál es el propósito de esta estrategia artística? En primer lugar, permite que la obra de arte “toque” directamente al espectador, quien se estremece al oír el sonido de la garra perforante en *Exhausto aún puede pelear* o el contacto mortal del machete en *Juegos de herencia*. Experimentamos esta lucha y el final ineludible de la vida con nuestro cuerpo, sentimos su sonido tanto emocionalmente como de forma física antes de entenderlo. En segundo lugar, esta experiencia nos lleva, nos anima y nos obliga a ir más allá de los “hechos” que la produjeron. ¿Qué significa esto? Tomemos el ejemplo de *Voz/Resonancias de la prisión*, que comenzó a partir de unas conversaciones de la artista con presos colombianos en las cárceles colombianas e inglesas y que luego utilizó en una instalación en el Museo Nacional de Bogotá, un edificio que originalmente era una prisión. En las paredes del fondo de los largos pasillos de este panóptico, la artista proyectó imágenes de los mismos pasillos, extendiéndolos hasta el infinito. Mientras el espectador caminaba en este espacio inquietante, unos sensores de movimiento activaban las voces de los prisioneros, que evocaban memorias de sus hogares y familias y expresaban sus sentimientos de frustración y confinamiento. Nosotros, por lo tanto, experimentamos la claustrofobia psíquica y física de estar encerrados dentro de un espacio que había sido una prisión, pero estos sentimientos no son completamente subjetivos (los nuestros) ni del todo objetivos (de ellos) ni totalmente imaginados ni enteramente documentales, sino parecen flotar en medio, combinando y sintetizando estas dos posiciones. Los sentimientos provocados por esta instalación parten de la distancia entre el visitante del museo y los prisioneros, pero en el proceso de experimentar la obra, esta oposición se disuelve y estamos en medio de algo que no pertenece a nadie y le pertenece a todos al mismo tiempo. Si esta experiencia no es ni subjetiva ni objetiva, entonces ¿qué es? Es algo abstracto, pero muy real y actual, un sentimiento indeterminado que se desliza entre nuestras categorías normales de descripción. Por un lado, en la obra se sintetizan los sentimientos de los prisioneros mediante la fragmentación de sus historias, lo que permite que las fijemos a nuestras memorias personales y estados de ánimo a los que parecen hacer eco. De esta manera, la obra nos enfrenta con el hecho de que todos somos prisioneros, de que todos sufrimos pérdida o confinamiento. Pero, por otro lado, la obra también parece imponer su abstracción sobre nosotros, hasta el punto de que los sentimientos que experimentamos

escapan a cualquier especificidad subjetiva. La intensidad de la experiencia de la obra se convierte en algo que abarca todo. La claustrofobia, por ejemplo, se hace tan penetrante que no podemos reflexionar sobre ella, no podemos encontrar un espacio aparte desde dónde entenderla y, así, apropiarnos de ella.

La experiencia de estar abrumados toma aliento por la puesta en escena de las instalaciones de Echeverri, las que casi siempre implican múltiples pantallas grandes y una banda sonora amplificadas que ocupan todo el espacio de la exposición. *Treno* es quizás el ejemplo más dramático, donde las proyecciones opuestas, de tamaño de una pared, parecen ahogar al visitante en las turbulentas aguas del río Cauca, a la altura del departamento de Caldas, provincia natal de la artista. Aunque el trabajo se inspiró en una llamada telefónica de pánico de una mujer local en busca de su hijo desaparecido, no narra este acontecimiento común de la violencia política ni intenta documentarlo. En vez de esto, *Treno* se centra en el río, en la violencia de sus aguas precipitadas, en el impacto de su sonido y, luego, a partir de este caos, se oyen las voces que comienzan a clamar nombres, gritos que quedaron sin respuesta. Y mientras esas voces resuenan, vemos una mano que sostiene una rama para pescar algunas ropas del río. Podríamos pensar que *Treno* sugiere, de esta manera, una sencilla metáfora: que la violencia del río es como la violencia política de Colombia. Sin embargo, aunque esta interpretación no está mal, todavía se queda en la superficie. *Treno* nos da algo más poderoso que el significado, nos impone la abrumadora fuerza de su sentimiento.² La violencia del río nos sumerge, nos arrastra, nos aleja de las estabildades de la vida. Nos confronta con las sensaciones sublimes de una guerra que está asolando a Colombia desde hace décadas, sensaciones que pertenecen al espectador, pero lo borran también, anulando el “yo” en una intensidad de sentimiento que va más allá de cualquier perspectiva subjetiva en particular.

187—

¿Qué significa esto? No hay duda de que la obra de Echeverri tiene una intención política, pero esto no la convierte en “arte político”, como normalmente lo entendemos. El arte político, por lo general, plantea contrainformación sobre las narrativas predominantes que apoyan a intereses particulares o critica los mecanismos de los medios de comunicación masiva que difunden esta propaganda. El trabajo de Clemencia Echeverri, como dice ella, no trata de proporcionar un “comentario informativo” sobre los acontecimientos, más bien, la artista produce obras de arte “cuyo objetivo es producir silencio, conmoción y respeto” (citada en Roca 2009, “Sin respuesta/*Unanswered*”). Con base en las agonías que definen la historia de Colombia, tanto pasadas como recientes, ella proyecta en nosotros sensaciones que reconocemos, pero cuya fuerza empieza a disolver nuestra identidad, nuestra interioridad, mientras emerge un reino abstracto de sensaciones, una especie de interior-afuera dentro de nosotros.

Versión libre (2011) da un ejemplo muy claro de esto. Al igual que *Juegos de herencia* y *Casa íntima*, *Versión libre* adopta un formato documental, aunque en este caso hablan unos participantes anónimos cuyas identidades quedan ocultas. No obstante, esta obra de inmediato deconstruye este formato mediante sus enormes proyecciones, la superposición de imágenes, con la cámara lenta e imágenes congeladas, al igual que con una banda sonora distorsionada y fragmentada. La mayoría de las imágenes muestran rostros cubiertos con pasamontañas, algo irónico y confuso, ya que ellos están hablando sobre sus experiencias como guerrilleros o paramilitares combatientes en la guerra colombiana, combatientes que también utilizan esta máscara en la “vida real”. Hablan de su trabajo como soldados, así como de sus experiencias como individuos –dos modos muy diferentes de discurso: por un lado, escalofriantemente distante y, por el otro, intensamente emocional–. Esta ambigüedad se enfatiza por el hecho de que los hablantes se levantan parcialmente el pasamontañas para que sus palabras se puedan escuchar con mayor claridad, un gesto que revela parte de sus rostros, suspendiéndolos entre ser despersonalizados y ser identificables. Las imágenes culminan en

2- Gustavo Chirolla ha escrito un hermoso ensayo sobre *Treno* al que remito al lector: “The Politics of the Scream in a Threnody”, en *Deleuze and Contemporary Art*. Chirolla ha escrito numerosos ensayos, muy perspicaces, sobre el trabajo de Clemencia Echeverri y he sido influenciado por todos ellos.





— Clemencia Echeverri

Treno 1

Fotograma de video

2007

Cortesía de la artista



la confesión de un combatiente sobre cómo el amor de sus hijas lo animó a dejar de luchar, durante esa toma empieza a llorar y la cámara se acerca para mostrar un primer plano de sus ojos. Sus ojos exigen nuestra simpatía porque expresan una emoción “buena” y “humana” con la que podemos identificarnos. Dos cosas surgen de esto. En primer lugar, hay confusión, dado que normalmente nos impulsan a que consideremos a estas personas como “malas” y como “enemigos” de la sociedad civil. Tal confusión pone de relieve cómo los principales medios de comunicación construyen este tipo de estereotipos con el fin de manipular nuestros sentimientos con fines políticos. Es más interesante, sin embargo, cómo esta simpatía parece tomar vida propia, una existencia abstracta que nos conecta, pero también nos mueve más allá de los individuos que lo experimentan. Cuando el “otro” desaparece, también lo hace el “yo” que se define en oposición a ese. En cambio, “nosotros” sentimos una tristeza, un dolor, amor, como seres de sensación, abstracciones reales que parecen superar cualquiera de los instantes personales. Estos sentimientos pasan entre individuos, creando un mundo dentro y, al mismo tiempo, fuera del “propio”, un mundo que nadie “posee” y que solo existe como una entidad compartida. En este común emocional, todos comparten la máscara porque no hay una identidad cuando nosotros derramamos lágrimas, *nosotros* amamos, compartimos *nuestro* miedo y dolor. Estas sensaciones no le pertenecen a un individuo, constituyen más bien un cuerpo más grande a partir de la vida emocional de las personas. Este aspecto de la obra de Clemencia Echeverri es quizás difícil de ver en *Versión libre* debido a sus referencias explícitas a la guerra y a la naturaleza discursiva de su banda sonora. Surge, no obstante, con mayor claridad en sus últimos trabajos gemelos, *Supervivencias* (2013) y *Sacrificio* (2013), filmados, una vez más, en el departamento de Caldas y proyectados simultáneamente en Bogotá y Medellín. *Supervivencias* comienza mostrándonos las distancias que separan el mundo, que le dan a cada cosa un lugar y un tiempo en el cual sobrevivir, en el cual saborear la existencia. Volamos sobre los picos de las montañas, acariciados por la niebla y luego vemos las parpadeantes luces de la ciudad que surgen entre ellos –cada uno de ellos, un hogar, una familia, una historia–. De la distancia de estas tomas aéreas, de repente, nos encontramos rodeados de la selva empapada por la lluvia y vemos a gente que se mueve a través de ella antes de llegar a una casa cuyas ventanas y puertas abiertas nos dan la bienvenida en la oscuridad. Voces suaves se mezclan con la lluvia, rodeándonos y tranquilizándonos antes de que una procesión de hombres comience a subir las escaleras dentro de la casa, a veces lentamente y a veces rápidamente. Sus pies tocan un ritmo que late como el corazón de la casa, un sonido tan fuerte que va más allá de su imagen. ¿Qué es este sonido? Es un ritmo que emerge del caos del mundo, una cohesión de la *vida* no personal que titila brevemente en la casa antes de volverse al trueno, al humo y al fuego que la rodean. La casa produce y protege este ritmo, y mientras nuestros cuerpos le responden, algo de su vitalidad se transmite, garantizando su supervivencia. El trabajo de Echeverri a menudo retorna a este tema.

En *De doble filo* (1998), una mano dibuja tercamente una casa en el barro, que luego se borra por una ola de agua antes de ser dibujada de nuevo. En *Casa íntima*, unos promotores inmobiliarios fuerzan a una familia a salir de la casa que habían ocupado durante varias generaciones, pero en las acciones domésticas repetidas de lavado de ropa, o incluso en el trabajo de demolición, emergen unos ritmos que hablan de la supervivencia de la vida. Y en la última obra de Echeverri, *Nóctulo* (2015), cuatro pantallas forman las paredes de una casa dentro de la galería, mostrando, en parte, cómo una finca deshabitada por el traslado forzoso de sus residentes está ahora ocupada por murciélagos que parecen tanto acosarla como revivirla.

Supervivencias nos muestra la resistencia de este ritmo vital en la casa, en tanto que *Sacrificio* parece cuestionarla. Esta es la razón por la que las dos obras tienen que verse como un díptico, como una pareja necesaria. *Sacrificio* muestra la carne agitada del ganado, mientras corre hacia atrás y adelante, asustados, sudados y con los ojos abiertos.



— Clemencia Echeverri

Versión libre

Fotograma de video

2011

Cortesía de la artista



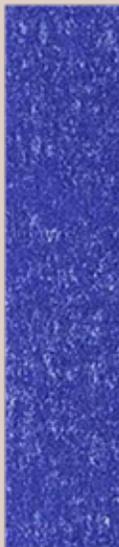
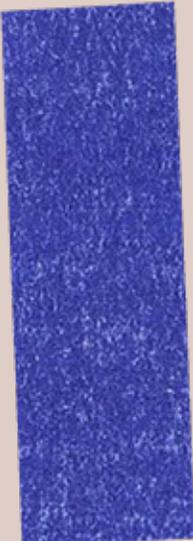
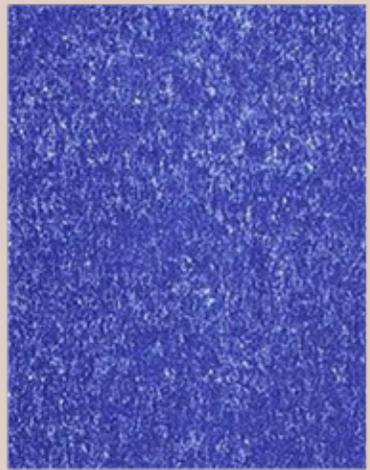
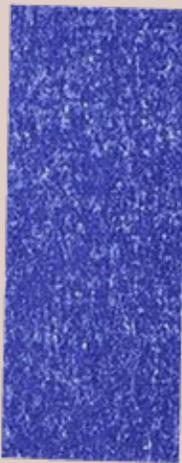
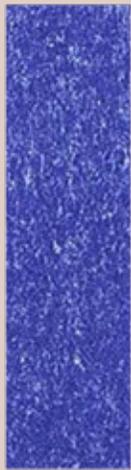
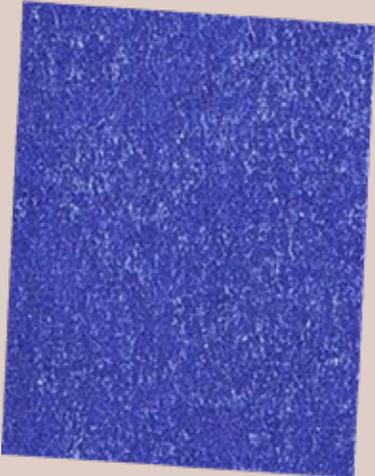
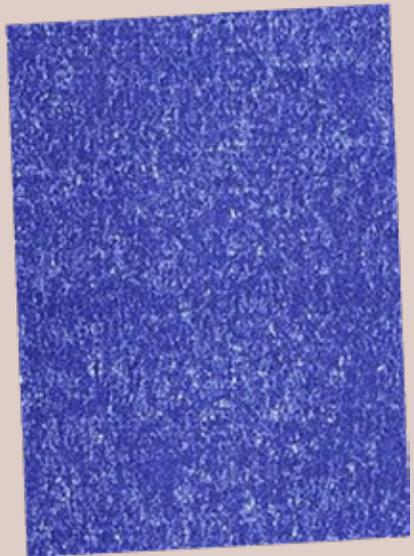
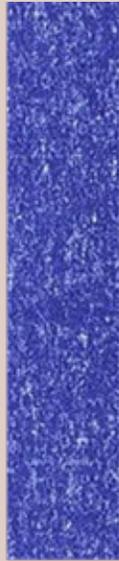
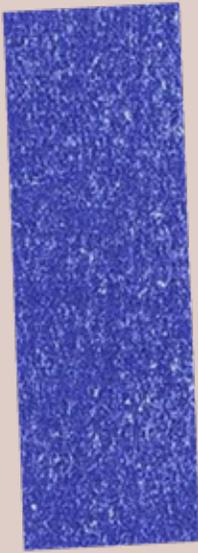
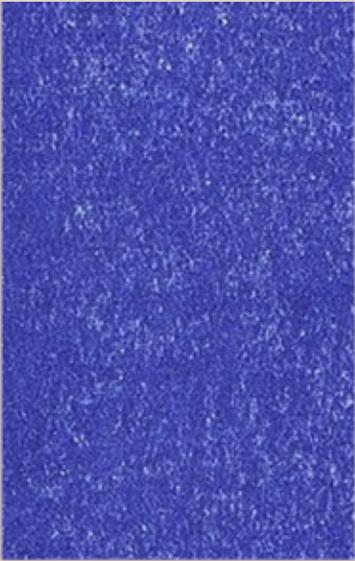
— Clemencia Echeverri
Supervivencias
Fotografía digital 1,74 x 1,19 m
2013
Cortesía de la artista

Aquí, el orden es impuesto por la valla, una limitación exterior que parece atrapar al animal en los confines del movimiento perpetuo e impredecible de la manada. Orden y caos no forman un ritmo aquí, donde uno emerge como la necesidad del otro; en cambio, la vida animal del ganado bulle dentro del orden impuesto de la finca, como si mostrara el Estado de derecho que contiene la intensidad de nuestras pasiones, canalizándolas, controlándolas para aquellos que quieran explotarlas. Mientras que los ritmos de *Supervivencias* parecen acercar a la gente al animal y sugieren una comunidad viva, en *Sacrificio* el animal es controlado para que los humanos puedan tener una ganancia. Esto es similar al extraordinario primer plano del gallo sacrificial en *Juegos de herencia*, que nos condena desde adentro de un ritual cruel del que el animal forma parte necesaria, pero sin comprenderlo. Tomados en conjunto, los trabajos gemelos parecen sugerir que la violencia del control es algo muy diferente de un orden natural y viviente.

La pregunta es: ¿cómo podemos pasar de uno a otro? La dificultad de hacerlo se vuelve literal por la distancia entre los espacios de exhibición de las dos obras, pero ¿esta distancia también muestra una conexión más profunda? ¿*Sacrificio* y *Supervivencia* se crean mutuamente, cada una inmanente a la otra, como si el ritmo de la casa siempre produjera el deseo de poseer al animal, de controlarlo, explotarlo, tratarlo como otro? El trabajo de Clemencia Echeverri enfrenta este deseo sin rodeos y reconoce sus manifestaciones políticas en la violencia sin fin de su país. Pero, entre estas ruinas, nos ofrece unos momentos en que el espíritu de la vida puede penetrarnos, puede tocarnos con sus ritmos estéticos y, una vez más, puede mostrarnos cómo convertirse en un animal.

193—

Para terminar, una nota final, tal vez –una pausa, un silencio–: la belleza tranquila de *Quietud, homenaje a John Cage* (2012), en la que personas, personas como nosotros, están sentadas y contemplan la nada. Una nada sencilla, llena de la dignidad del ser más que de rabia o dolor u oscuridad. Estas personas, como nosotros, disfrutan de un momento de interioridad en el que adentro y afuera parecen perder la distinción ante la pura presencia del aquí y ahora, la presencia completamente llena y sin sentido de la vida. Vemos una pausa en la que la especificidad se sustituye por la singularidad y en la que adentro y afuera se vuelven la misma cosa, el ruido infinito de lo cotidiano se convierte en la misma *tranquilidad*. Este homenaje a John Cage evoca la calma del movimiento permanente que nos pide que escuchemos el caótico *silencio*. Llegamos allá a veces cuando nos sentamos en el sol y nos permitimos disolvernarnos en los interminables detalles de este momento. No se puede describir porque este “ahora” es una experiencia pura que supera todo lenguaje.



Cuerpos permeables y los pasos (*passages*)
del tiempo. Los *video performances* de
Eulalia de Valdenebro

En el trabajo de Eulalia de Valdenebro hay un compromiso vital con los objetos desde los procesos que los componen. Este compromiso es un entrelazamiento, como raíces de un árbol que abrazan una roca, es una determinación mutua en la que la artista y su objeto se acercan y se tocan. En este sentido, la artista deviene uno de los procesos, pues impulsa al objeto a través del tiempo y del espacio; es una relación única que hace mutar al objeto y lo convierte en una multiplicidad variable que sufre cambios perpetuos y que vuelve a emerger. Las esculturas de Valdenebro son, entonces, una piel, son membranas permeables que al estar en contacto directo con la infinitud de relaciones que expresan y que ponen frente a nosotros, nos permiten tocarnos.

¿Esto qué significa? En *Sembrar el río* (2017)¹, Valdenebro recoge semillas de una enredadera del bosque húmedo (Fabaceae, *Entada sp.*) que han sido llevadas al mar por el río Guachaca. Dichas semillas tienen cinco centímetros de diámetro y cuentan con un sistema de flotación que les permite usar el movimiento del río para encontrar lugares fértiles donde puedan crecer. En este proceso hay un elemento de suerte, pues varias de las semillas terminan en las dunas que se forman entre el río y el mar. Valdenebro recoge estas semillas y regresa río arriba para encontrar a la planta que las pudo haber producido; una vez allá, ritualmente ella vuelve a sembrar las semillas en el río, imitando los antiguos gestos de los campesinos locales. En este sentido, la artista se adentra en un proceso más amplio del ciclo de vida de la semilla, un ciclo que incluye los árboles y las enredaderas que bordean el río, el fluir del agua, la duna que actúa como tamiz y la fuerza misma de la germinación, que también debe encontrar (o no) su lugar en el camino. Su trabajo es un *video performance* en el que ella vuelve a sembrar las semillas en el río, pero realmente es mucho más que esto. El trabajo es el proceso global en el que la artista se inscribe y, a través de los gestos de la siembra, introduce la humanidad en este sistema vivo más amplio. El punto ético-político que subyace a esto es claro:

1- Las obras de la artista se pueden revisar en <http://eulaliadevaldenebro.com>

— Eulalia de Valdenebro

Gnomon

Intervención in situ, aguatinta
sobre piedra

Instalación de 7 fotografías

35 x 50 cm, video 6'44" y dibujo

2013

Acción realizada en

Banff Centre, Canadá

Programa Nacional de

Estímulos, Ministerio de Cultura

Cortesía de la artista



la humanidad hace parte de y depende de un sistema natural mucho más amplio; la separación entre la naturaleza y lo humano y la necesidad de la humanidad de dominar la naturaleza nos lleva a nuestra crisis ecológica.²

La artista, inmersa en un sistema natural, busca expresar dichos sistemas a partir de una obra de arte y, así, ella produce una “plusvalía” de todos los procesos que componen el trabajo. Esto lo podemos ver claramente en *Gnomon* (2013). Un gnomon es el elemento vertical de un reloj solar y, en siete fotografías y un video de cinco minutos, el pincel de Eulalia de Valdenebro calca en aguatinta durante cuatro días la sombra de una flor silvestre de las montañas rocosas canadienses (Asteraceae, *Balsamoriza safitatta*) en intervalos de tiempo irregulares, mientras se mueve a través de una piedra. Así, la flor, frágil y discreta, se conecta directamente a los movimientos solares que producen su sombra, un paso temporal que aparece de acuerdo con sus contingencias singulares: el viento, la lluvia e incluso el sol. El caso de la tecnología fotográfica es muy diferente, pues depende de la luz disponible y de la duración de la batería de las máquinas. Como resultado de todo esto, *Gnomon* nos muestra que el tiempo no es un esquema trascendental abstracto, sino la expresión siempre única de condiciones puramente locales (aquí y ahora), estas condiciones son procesos que se extienden hasta el sol. Estas montañas, el verano, la flor, el sol y, en general, el entorno, dejaron su huella en la artista, que, al no ser de allá, tras cuatro días estaba exhausta y quemada por el sol, mientras que la frágil flor permanecía perfecta, a pesar de haber estado parada allí todo el verano.

199—

2- La artista escribe: “todo mi trabajo nace de una pregunta fundamental sobre la relación que los seres humanos establecemos con los seres vegetales, pregunta que hace parte de un problema mayor que es la relación misma con el *oikos* (la casa). Esas relaciones son de dominio y se basan en creer que existe una separación profunda entre la naturaleza y lo humano. En mis obras, intento mostrar lo contrario, decir que tal división no existe porque todas nuestras vidas están íntimamente atadas” (Valdenebro, “Sobre mi obra”, en <http://eulaliadevaldenebro.com>).



El más radical de estos trabajos es, posiblemente, *Cuerpopermeable I: frailejón* (2014), un *video performance* en el que la artista encuentra un grupo de frailejones (Asteraceae, *Espeletia grandiflora*) en los páramos colombianos. Estas plantas llegan a crecer 1.50 metros, máximo 2 metros de alto. Las hojas secas forman un cuerpo voluminoso alrededor del tronco, las inflorescencias (ramificaciones que sostienen un conjunto de flores) se separan de ese cuerpo como brazos de un metro de largo. También cuentan con una corona que hace evidente una esfera de donde salen, de manera radial, hojas recubiertas de pelos de tonos muy cálidos. Todas estas características le dan una apariencia antropomórfica y por eso muchas personas experimentan una sensación de empatía con esta planta. Valdenebro trata de ser permeable con ellas, de experimentar el mundo desde la perspectiva de dicha planta y, finalmente, llega hasta el punto



— Eulalia de Valdenebro
Cuerpopermeable I: frailejón
 Video performance 3'51"
 2013
 Acción realizada en páramo
 Los Verjones
 Cámara: Andrés Borda
 Agradecimientos: Natalia
 Orozco
 Cortesía de la artista

en que le es posible, devenir-frailejón. Según la artista, este trabajo empezó con una serie de intentos irrisorios pero encontró su forma final tras realizar los ejercicios de danza contacto que una bailarina le recomendó. Esta técnica requiere que la bailarina o bailarín le confíe su cuerpo al otro y compartan los pesos. La artista, antes de ponerse en contacto con el frailejón, realiza estos ejercicios hasta el cansancio, hasta el límite del desmayo y exhausta se acerca al frailejón, pues en este estado ella logra compartir con un cuerpo vegetal.

El video muestra los momentos en los que Valdenebro escasamente puede levantarse, cuando ya ha perdido toda voluntad y es tenida por un sutil contacto con el frailejón. Su cabeza está echada hacia atrás como en éxtasis, la artista está sostenida únicamente

por la punta de un dedo apoyada en una hoja: esta es la fuerza de la planta que la acogió y nunca la dejó caer. La artista y la planta parecen comunicarse físicamente en estos momentos de movimientos minúsculos. En este punto, ella dice, emergió una inercia muscular y ella experimentó un devenir-frailejón “al ser mecida por el viento, al sentir la mitad de mi cuerpo enraizado en la tierra, al sentirme acogida en una comunidad vegetal en un abrazo apenas táctil”. Aquí la artista deviene vegetal y, en la medida en que la planta está enraizada en la tierra, movida por el viento y alimentada por el sol, ella también experimenta todo esto: un proceso vivo en el que las coordenadas locales expanden y abarcan, a su vez, condiciones geológicas y climáticas. Esto, dice Valdenebro, es su “empatía formal” con el frailejón (conversación con la artista, 27 de junio de 2018).

No debemos perder de vista la importancia de lo que sucede en la aparente simplicidad, e incluso pobreza, de las acciones de la artista. Estas obras de arte que emergen a partir de sus acciones no pertenecen al orden de la representación en la medida en que no pueden estar separadas de los procesos que intentan expresar. La expresividad de la obra de arte existe en el mismo nivel que sus componentes (Valdenebro describe esto como la horizontalidad de su trabajo) y ofrece una experiencia empírica de los procesos que la crean. En este sentido, el trabajo es pura presencia, sin especulación, sin lenguaje, sin convenciones simbólicas o iconográficas y, entonces, sin significado. Es un momento de (para usar las palabras de Germano Celant en relación con el *arte povera*) *deculturare* o deculturización, un momento en el que la naturaleza y la cultura, la naturaleza y el arte, no se pueden distinguir (Celant 1985, 33 y 49). No es accidental que cite el trabajo de Celant respecto del *arte povera*, dado que este movimiento ha influenciado profundamente a Valdenebro. Ella, obviamente, comparte su enfoque en este punto: en materiales “pobres” y en la insistencia en sus cualidades expresivas más que en las cualidades representativas. Ellos también comparten la idea de que los materiales son procesos más que objetos y el propósito de reducir el control intelectual sobre la experiencia con el fin de darle primacía al sentimiento. Esto pone a la artista en el centro, pero la artista ya no es ella misma, pues está pasando por un devenir-planta, devenir-río o devenir-sombra-de-una-flor. Aquí hay una ontología en juego, como si todo el trabajo de Eulalia de Valdenebro (al igual que en el *arte povera*) se abriera al flujo unívoco de la energía viva, de las fuerzas que animan la materia y que se oscurecen por los significados, representaciones, lenguaje y por la insistencia en el individualismo. En este sentido, el método que Valdenebro usa para relacionarse con la naturaleza está dado en escala 1:1 que debe ser entendida como 1:1+1, en la medida en que la naturaleza siempre es una multitud.

La pobreza de los materiales de Eulalia de Valdenebro explica cómo su presencia y su falta de significado representacional o lingüístico revelan la vitalidad de su proceso expandido y constitutivo. Al hacerlo, su trabajo logra expresar fuerzas globales, o incluso cósmicas, movimientos y relaciones a un nivel enteramente local y material. Un buen ejemplo de esto es el trabajo *Cuerpopermeable II: roca* (2015) en el que la artista intenta (en condiciones de mucho viento) hacer *frottage* a gran escala en una de las caras de una piedra muy grande que está expuesta. Tras un gran esfuerzo físico, Valdenebro eventualmente renuncia a su intento y se para al lado de la piedra con la hoja de papel y se deja arropar por el viento. Es como si las posiciones se hubieran invertido y la artista fuera ahora la roca que resiste y que también es moldeada por la fuerza del viento. *Frottage* es una palabra importante en este contexto porque indica al mismo tiempo un objeto (el dibujo) y el proceso usado para producirlo. Esto es un proceso sensual y físico, que es enteramente análogo y produce una lectura táctil y cercana de su objeto, una lectura que revela un conocimiento íntimo y comprensivo de sus condiciones. El *frottage*, en este sentido, recorre todo el camino: constituye las series de expresiones análogas que se extienden desde el dibujo de la roca y desde la roca misma (ella misma producto del *frottage*) a las fuerzas volcánicas, geológicas y ambientales

3- El artista Giuseppe Penone describe esto en unas bellas frases: “un escultor, para poder realizar una escultura, fija en el suelo, dejándose deslizar, sin afanes, despacio, poco a poco. Cuando finalmente está abajo concentra su atención y esfuerzos en su cuerpo, que, presionado contra el suelo, le permite ver y oír las cosas de la tierra. Es un momento en que la quietud se vuelve la condición más obvia y activa. Cada movimiento, pensamiento o voluntad es superficial o indeseable en este estado de calma y lento hundimiento, sin perturbaciones de convulsiones extenuantes, palabras o movimientos ingeniosos que simplemente limitarían la posición exitosamente alcanzada” (Citado en Celant 1985, 29).

4- Valdenebro explica: “pienso que a los humanos les queda más fácil amar aquello con lo que se identifican, por eso me concentré en esta planta y quise dibujarme adentro, querer ser acogida por una de estas plantas, inventar una forma de relación con ese cuerpo, en igualdad de condiciones, es una manera de decirle a la planta: ‘sí, tú y yo somos lo mismo’. Es una manera de decirle a los humanos: ‘mira, esta planta y tú y yo, somos lo mismo’. En la crisis ecológica que afrontamos hay una gran falta de amor por la vida, por todo aquello que no sea humano, incluso por los humanos” (correspondencia personal con la artista, 7 de octubre de 2018).

que la han formado. En este sentido, vemos cómo la fórmula del *frottage* podría ser 1:1+1. Así podemos decir que el frotarse de las cosas unas a otras es el proceso artístico de la tierra, lo que culmina en una obra de arte que se frota contra nosotros y extiende, de ese modo, el proceso a un infinito siempre en construcción. Una vez más Celant lo expresa bien: este tipo de arte “aspira a registrar la realidad y el presente en sentido unívoco” (Celant 1985, 31). Todo, en otras palabras, es real y presente de la misma manera. Cuando... la artista se enfoca –por ejemplo, al usar el *frottage*– en la realidad presente de nosotros aquí y ahora, ella revela la realidad y la presencia de procesos que nos sobrepasan.³ Esto, dice Celant, y podría estar hablando del trabajo Valdenebro, “establece una identidad humano-naturaleza” (Celant 1985, 51).

Este mecanismo de expresión análoga materializado por la técnica del *frottage* es elaborado por Georges Didi-Huberman en su libro sobre el *arte povera* de Giuseppe Penone, dos figuras que han influenciado significativamente el trabajo de Eulalia de Valdenebro (conversación con la artista, 27 de junio de 2018). Las consideraciones de Didi-Huberman respecto a las esculturas de Penone muestran cómo el trabajo expresa los procesos de su realización, en el sentido más amplio y natural. “Este proceso –escribe– no es una *mimesis*, sino una ontogénesis material de la forma, una *dynamis* [...]. Creación natural” (Didi-Huberman 2016, 46). El arte, en este sentido, es una *anamnesis material*, un modelaje entendido como fundición (*casting*) de los procesos que lo producen y una suerte de *frottage* del tiempo (Didi-Huberman 2016, 55). La materia es memoria, dice Didi-Huberman y relaciona el trabajo de Penone (y el de Valdenebro) a la filosofía vitalista de Henri Bergson, en la que las cosas son imágenes de todas las relaciones que las han creado y que se están expandiendo hacia afuera para abarcar el universo. Pensado de esta manera, el *frottage* es una técnica arqueológica que captura sus más antiguos trazos, es un fósil que expresa sus propios procesos de emergencia, una historia que se extiende a través de períodos geológicos (por ejemplo, la superficie de la roca de *Cuerpopermeable II: roca* habla de su emergencia volcánica). Como resultado de esto, Didi-Huberman pregunta: “¿la escultura es el lugar donde tocamos el tiempo?” (Didi-Huberman 2016, 46). El tacto es esencial acá porque el *frottage*, en este sentido dilatado, es a su vez una inmersión táctil en un lugar y sus procesos y, en la temporalidad específica de la que emerge, un conocimiento empírico ganado a través del contacto, una “fenomenología escultural”, como Didi-Huberman lo llama, “una acción de conocer a través de la piel” (Didi-Huberman 2016, 73).

Valdenebro usa estas técnicas de contacto como el *frottage* muy explícitamente: mi trabajo –dice ella– “siempre empieza con el reconocimiento de las condiciones de un lugar específico, donde mi cuerpo aparece como la referencia de la escala humana comparada con las fuerzas y seres de la naturaleza”. Sus trabajos *Frailejonmetría comparada* (2012) y *Escala 1:1* (2007) exploran directamente esta relación (al igual que *Cuerpopermeable I*). En el primero, el contorno del cuerpo desnudo de la artista aparece inmerso en un dibujo botánico de frailejón (Valdenebro fue formada como artista botánica), la planta es aquí la “medida” de lo humano y no al contrario.⁴ En el segundo, un *video performance* muestra a la artista envolviendo el árbol de tejo de 450 años (*Taxus, bacata*) con una cuerda, como una huella de un encuentro físico extendido entre ella y el cuerpo del árbol (con fuertes ecos de *Alpi marittime* [Acciones, 1968] de Penone). En ambos casos la escala de las obras es 1:1, una equivalencia temporal y una empatía formal que subsumen, dentro su escala compartida, la distancia asumida entre lo humano y lo vegetal. Esta distancia es temporal y espacial en la medida en que un árbol de tejo puede llegar a crecer hasta cinco mil años, lo que hace de la planta de este trabajo un bebé de tan solo 450 años. Así vemos cómo en estos trabajos emerge una escala del tacto, del sentimiento y de la sensación, un método para medir a través de la comparación de cuerpos. “Me gusta medir –dice la artista– porque para medir debemos tocarnos y el tacto es inmanente” (conversación con la artista, 20 de julio de 2018).



La sensación más allá de los límites



— Eulalia de Valdenebro
Cuerpopermeable II: roca
Video performance 3'05"
2014
Acción realizada en el páramo
Los Colorados
Cámara: Camilo Andrés Daza
Cortesía de la artista

El método de medición estética parece tener un predecesor en el concepto de la comprensión estética (*ästhetische Zusammenfassung*) de Kant. La comprensión estética comienza con el cuerpo propio como unidad de medida y desde allí se mueve hacia afuera: un árbol es diez veces mi altura, una montaña cien veces un árbol, la tierra mil veces el tamaño de una montaña y así sucesivamente (Kant 2005, §26-27). La escala 1:1 de Valdenebro opera en este sentido cuando la artista pone su cuerpo al lado o entre un cuerpo vegetal como punto de partida para una arqueología –o *frottage*– de los procesos intensos y variables que componen sus relaciones. En este sentido, el cuerpo de la artista revela la topología de la planta-sol-tierra-raíz-agua de la que hace parte y que expresa en un *video performance*. Como Kant lo señala, hay un problema con esta medida de lo infinito, pues mientras este método sensual de sentir magnitudes crecientes funciona tan lejos como pueda ir –en principio puede seguir por siempre, siempre y cuando haya algo más grande–, dicho método no puede medir lo infinito en sí mismo. Lo infinito no puede ser objeto de la percepción porque no puede ser representado. Como resultado de esto, solo nos podemos acercar a la infinidad de los procesos que constituyen la obra de arte a través de la sensación de comprensión estética, pero no las podemos entender intelectualmente. Esto, dicho simplemente, es lo sublime en Kant. El infinito –o la horizontalidad que Valdenebro establece– solo puede ser comprendido por la razón y las Ideas que se elevan sobre el desastre sublime de nuestro aparato perceptual cuando intenta asir lo infinito en la dimensión supra-sensible de la verdad. Para Kant la Naturaleza es una Idea, pero las Ideas de Kant son demasiado abstractas, son virtuales y no actuales y solo aparecen como un poder trascendental más alto. Esto no es precisamente lo que hace el trabajo de Valdenebro. En su lugar, necesitamos una Idea que sea al mismo tiempo específica a su sitio, particular al extraño colapso del sujeto humano en la escala 1:1 que encontramos en el trabajo de Valdenebro y, a su vez, es menester que la Idea sea capaz de acoger la infinidad procesual que se desenmaraña de su área particular. Encontramos esta Idea en el trabajo de los filósofos franceses Gilles Deleuze y Félix Guattari, específicamente en su idea de ritmo.

El error de Kant, Deleuze arguye, es subordinar la comprensión estética a los *a priori* espacio-temporales, en vez de reconocer su dinamismo espacio-temporal (Deleuze 2002, 346). En otras palabras, Kant fuerza la comprensión estética en una representación al subordinarla a los *a priori* de espacio y tiempo. Como hemos visto, sin embargo, Valdenebro usa la comprensión estética de un modo sublime al confrontar a la comprensión conceptual y al alinearla a la multiplicidad en la unidad (*Vielheit in die Einheit* en la filosofía de Kant) que es la obra de arte procesual. Deleuze hace algo muy similar, pues sostiene que la unidad medida y vivida que encontramos en la comprensión estética es una intensa evaluación del ritmo. Deleuze encuentra este argumento en la concepción kantiana de la intuición y de la sensación que recibimos del mundo antes de que sea sometida a los *a priori* de nuestra inteligencia conceptual y representacional. Kant (2007, A166/B208) argumenta: “anticipaciones de la percepción. El principio de ella es: en todos los fenómenos, lo *real*, que es un objeto de la sensación tiene una magnitud intensiva, es decir, un grado”. Este grado –continúa– es relativo a la “intuición pura = 0. [...] Es mediante la aprehensión de ella [la magnitud], en la cual la consciencia empírica en un cierto tiempo, puede crecer desde la nada = 0 hasta la medida dada de ellas” (Kant 2007, A167/B208). Una sensación, entonces, es la magnitud intensa o grado que expresa la distancia entre sí misma y cero, una diferencia que es expresada en un “ritmo”, como Deleuze lo llama, una sensación estética y preconsiente que, para Kant, será sometida al entendimiento y se volverá una representación.⁵ Ahora, la sensación puramente estética no puede ser cuantificada ni comprendida, esto quiere decir, en palabras de Kant, que “la naturaleza suscita máximamente las ideas de lo sublime más bien en su caos o en su desorden y devastación más salvaje y sin reglas” (Kant 2005, §23). “Bajo la medida –dice Deleuze– existe el ritmo. Ahora bien, la catástrofe está allí” (Deleuze 2008, 87). Esta catástrofe indica la “fragilidad” de la síntesis de

5- Deleuze (2013) desarrolla la relación entre ritmo e intensidad en la obra Francis Bacon. *Lógica de la sensación*.

la imaginación y del entendimiento que pueden, en cualquier momento, verse sobrepasados por un impulso que viene del suelo (Deleuze 2008, 87). Este empujón sublime y subterráneo confronta la imaginación con su propio límite y libera a la sensación de cualquier determinación conceptual. Aquí el filósofo francés encuentra la noción kantiana de lo sublime la catástrofe de su propio sistema (una catástrofe en su verdadero significado). Esto lo dice Deleuze: “hemos visto –aunque Kant no lo diga, es en eso que piensa– que la comprensión estética era la captación de un ritmo como cimiento de la medida y de la unidad de medida”. El resultado es apropiadamente dramático:

Todo el conjunto de la síntesis de percepción, toda mi estructura de la percepción está estallando. ¿Por qué? Porque hemos visto que ella se fundaba –no en el sentido de fundamento, sino en el sentido de fundación–, que toda esta síntesis perceptiva encontraba su fundación en la comprensión estética, es decir, en la evaluación del ritmo. Esta comprensión estética en tanto que evaluación del ritmo que serviría de fundación de la medida, y por ende a la síntesis de la percepción, está allí como comprometida, ahogada en un caos. Lo sublime. (Deleuze 2008, 88)

Lo sublime expresa el ritmo de la intensidad diferencial que está a la base de nuestras concepciones culturales y compone las delicadas infinidades de las obras de arte de Valdenebro. Así, la artista rechaza un sublime especulativo en favor de una experiencia intensa pero empírica. Lo Uno está abierto a todo. Lo Uno abre al Todo. 207—

En *Diferencia y repetición*, Deleuze asocia directamente el ritmo a los dinamos espacio-temporales, lo que “constituye un tiempo de actualización o diferenciación no menos que ellos delimitan espacios de actualización”. En este sentido, “los procesos dinámicos [ritmos] son los que determinan la actualización de la Idea” (Deleuze 2002, 325), algo que lleva a Deleuze a preguntarse: “¿esas determinaciones dinámicas espacio-temporales no son ya lo que Kant llamaba esquemas?” (Deleuze 2002, 327). Aquí hay una diferencia importante: mientras que el esquema para Kant convertía la posibilidad lógica en trascendental, para Deleuze todo dinamismo espacio-temporal es “interior a la Idea [...] encarna inmediatamente las relaciones diferenciales, las singularidades y las progresividades inmanentes a la Idea” (Deleuze 2002, 328). Lo sublime es, entonces, el momento en que los dinamos espacio-temporales o los ritmos emergen expresando la Idea inmanente de la Naturaleza que provee tanto las condiciones reales de experiencia, como la *experiencia real en sí misma* (antes de que se convierta en una representación a través de una síntesis activa). La sensación de lo sublime, podríamos decir, expresa la relación rítmica de la Naturaleza con el caos. En el trabajo de Valdenebro este caos existe en su periferia, como el infinito en el que los ritmos vivos finalmente se mezclan y desde donde emergen.

Hay una dimensión notablemente política en esta consideración del ritmo que también es importante para el trabajo de Valdenebro. Guattari argumenta que nuestros ritmos temporales “han sido purificados y asepsados” por el capitalismo y los medios de comunicación modernos que amenazan con contener y explotar los ritmos más creativos e irregulares del arte (Guattari 1996a, 42). *Nativas/foráneas* (desde 2010), *Heterogéneas/criminales* (2012) y *Ser creciente* (2009) confrontan los ritmos de la Naturaleza a los ritmos temporales y “purificados” de la sociedad humana y de la producción.⁶ El primer trabajo, erigido en Bogotá, consta de una larga retícula metálica que muestra el perfil de los cerros orientales observado desde un punto de vista local y soporta enredaderas nativas a estas montañas. En este contexto, las enredaderas son a la vez nativas y foráneas y, como tal, pertenecen a dos temporalidades diferentes: la del tiempo geológico de los Andes y el proceso evolutivo que permitió la adaptación de estas plantas (nativas) y la del tiempo humano (foráneas) en el que las plantas son

6- En otra obra, Guattari afirma que el capitalismo reduce los tiempos a ritmos binarios o ternarios (Guattari 2013, 309-310).



La sensación más allá de los límites



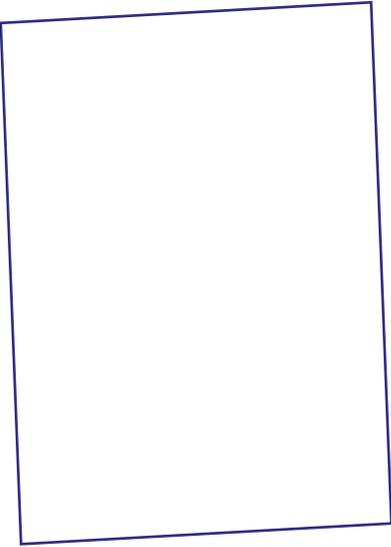
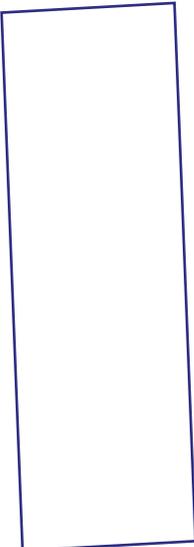
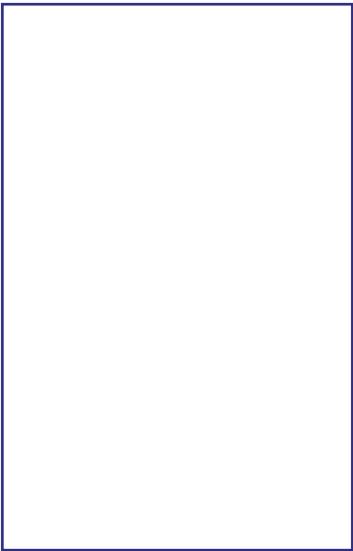
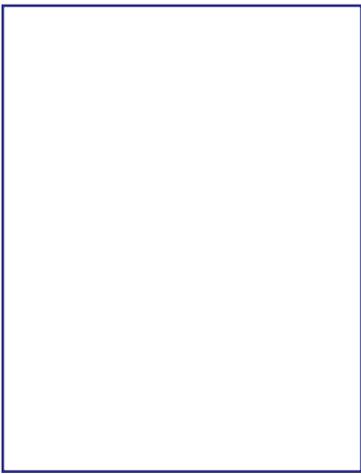
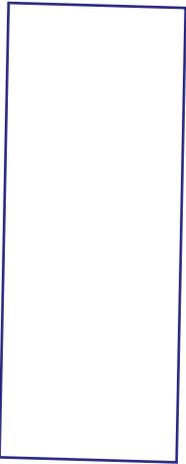
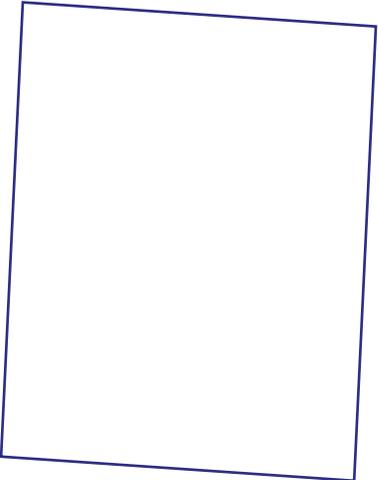
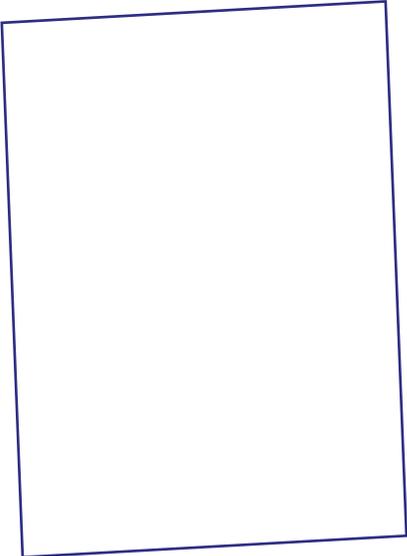
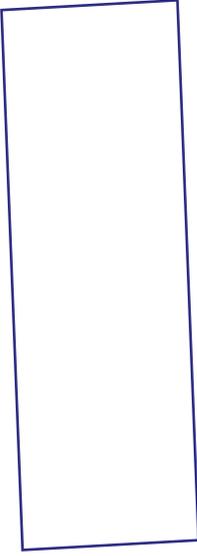
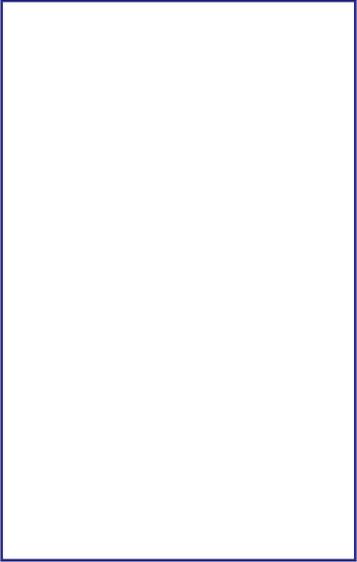
— Eulalia de Valdenebro
Nativas/foráneas
Escultura viva hecha con 11
especies de enredaderas
andinas
Desde 2010
Cortesía de la artista

sacadas del paisaje urbano. Esto implica que las plantas de este trabajo pertenecen y no pertenecen a Bogotá. Ellas trepan y cuelgan de la larga retícula metálica, pero no están definidas por ella. Incluso, en el contrato de la elaboración de la escultura la artista estipula que “no se requiere jardinero ni mantenimiento, se harán visibles las relaciones vitales y naturales de estas plantas”. Como resultado, lo que fue dejado por fuera del paisaje es nuevamente traído a la ciudad y se hace evidente, entonces, la paradójica condición de las plantas a la vez foráneas, a la vez nativas. Según la artista: “la superposición de la retícula metálica y la línea sinuosa de las enredaderas quiere enfatizar la posibilidad y la urgencia de convivir con la maraña del bosque andino que nos rodea”. Esta coexistencia es, sin embargo, una en la que artista nuevamente juega el rol subordinado de facilitadora o dispersora,⁷ juego en el que el arte es meramente el medio o vehículo de las semillas y el trabajo es el lugar donde las semillas y el arte hacen simbiosis. Este trabajo es entonces similar a los que ya hemos examinado en la medida en que explora los “intercambios” entre los humanos y las fuerzas y seres de la naturaleza. Estos intercambios provienen significativamente del lado de las plantas, pero solo pueden operar dentro de la ciudad gracias a la obra de arte que las mantiene y es precisamente la negociación de esta relación con el tiempo y espacio de la ciudad lo que constituye lo político de este trabajo. Guattari hace evidente este punto tan importante: estos [los componentes del paso o de los intercambios] no pertenecen al tiempo y espacio “en general”, ellos efectúan tiempos y espacios particulares (Guattari 2013, 253). El trabajo, en este sentido, actualiza la disyuntiva filosófica fundamental entre lo nativo y lo foráneo y cuestiona las motivaciones políticas desde el punto de vista de las plantas.

Con un carácter más pesimista, *Heterogéneas/criminales* compara los dibujos botánicos de semillas locales de maíz con reproducciones de semillas transgénicas. La primera hilera muestra una gran variación, producto del proceso continuo de mutación genética y de la adaptación, mientras que la hilera de abajo presenta semillas idénticas entre ellas. Este trabajo se hizo como respuesta al intento del gobierno colombiano de introducir la ley 1518 y la resolución 970 que penalizan a los campesinos por las semillas que producen y los convierten en criminales. Muy similar, *Ser creciente* está compuesto de seis fotografías que muestran cómo la artista arregla la madera sobrante que se taló de un bosque de cultivo contra el borde de un bosque nativo, con el fin de hacer espacios de siembra. Valdenebro aquí dramatiza el conflicto destructivo, propio de los métodos industrializados de cultivo respecto de los ritmos propios del bosque que son completamente diferentes. Por un lado, la homogeneidad genética es valorada y apoyada, pero, por otro, esto requiere mutación, innovación y crecimiento indeterminado.

El delicado y cuidadosamente considerado trabajo de Eulalia de Valdenebro empieza y termina en el ámbito del tacto, de la sensación. La obra, sin embargo, extiende este ámbito del aquí mismo y el ahora mismo del *performance* hacia sus resonancias rítmicas más salvajes en la infinitud de procesos que han constituido este momento, en otras palabras, desde lo sublime del caos de la Naturaleza al espacio-dinamismo específico o ritmo que lo expresa. En este sentido, todo su trabajo opera como *frottage*, como la fricción de su cuerpo contra los sistemas vivos de los Andes intertropicales o de los páramos. Su trabajo es, entonces, estético en el sentido más amplio posible, es un método de sentirse agobiado por cualquier intelecto civilizado, cualquier deseo de representación o cualquier intento por dominar. En vez de esto, el trabajo de Valdenebro nos lleva a sus ritmos palpantes, lo que nos permite no solo experimentarlo, sino también participar en su danza y añadir nuestros propios dinamismos específicos a su música horizontal.

7- Término de la biología para referirse a las especies que, en simbiosis con plantas, dispersan semillas en territorios alejados de la planta productora.



Bibliografía

- Alberro, Alexander. 1999. "A Media Art: Conceptualism in Latin America in the 60s". En *Rewriting Conceptual Art*, editado por Michael Newman y Jon Bird, 140-151. Londres: Reaktion Books.
- . 2003. *Conceptual Art and the Politics of Publicity*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Alliez, Éric. 2003a. "The BwO Condition or; The Politics of Sensation". En *Biographien des organlosen Körpers*, editado por Éric Alliez y Elisabeth von Samsonow, 11-29. Viena: Turia+Kant.
- . 2003b. "Rewriting Postmodernity (Notes)". En Jean-Philippe-Antoine, Christophe Royoux, Alexis Vaillant, Michel Gauthier, Alison M. Gingeras et al. *Trésors publics 20 ans de création dans les Fonds régionaux d'art contemporain*. París: Flammarion.
- . 2004. *The Signature of the World, What is Deleuze and Guattari's Philosophy?* Londres: Continuum.
- Alliez, Éric y Jean-Claude Bonne. 2005. *La Pensée Matisse, Portrait de l'artiste en hyperfauve*. París: Le Passage.
- . 2008. "Matisse-Thought and the Strict Quantitative Ordering of Fauvism". *Collapse* 3: 207-229.
- Alliez, Éric y Jean-Clet Martin. 2007. *L'oeil-cerveau: Nouvelles histoires de la peinture moderne*. París: Vrin.
- . 2016. *The Brain-Eye: New Histories of Modern Painting*. Traducción de Robin Mackay. Londres y Nueva York: Rowman & Littlefield.
- Badiou, Alain. 2008. "Some Remarks Concerning Marcel Duchamp". *The Symptom* 9 (junio). Consultado 12 de enero de 2009: <http://www.lacan.com/symptom/?cat=7>.
- Bajtín, Mijail. 1989. *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*. Traducción de Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra. Madrid: Taurus.
- Bang, Lars, Cristina Ricupero y Nicolaus Schafhausen, eds. 2005b. *The Populism Catalogue*, Berlín y Nueva York: Lukas and Sternberg.
- Baudrillard, Jean. 2006. *El complot del arte. Ilusiones y desilusiones estéticas*. Traducción de Irene Agoff. Buenos Aires: Amorrortu.
- Berardi, Franco [Bifo seud.]. 2005. "Biopolitics and Connective Mutation". *Culture Machine* 7. Disponible en <https://www.semanticscholar.org/paper/Culture-Machine-%2C-Vol-7-%28-2005-%29-Biopolitics-and/329df5caac2e5c-c3f6bdd0fd6de76c87c52760c5>
- . 2011. *After the Future*. Oakland y Edimburgo: AK Press.
- . 2012. "Emancipation of the Sign: Poetry and Finance During the Twentieth Century". *e-flux Journal* 39 (noviembre). Disponible en <https://www.e-flux.com/journal/39/60284/emancipation-of-the-sign-poetry-and-finance-during-the-twentieth-century/>
- . 2014. *La sublevación*. Traducción de Eugenio Tisselli. México: Surplus Ediciones.
- Bergson, Henri. 2016. *La evolución creadora*. Traducción de Pablo Ires. Buenos Aires: Cactus.
- Bleyen, Mieke, ed. 2012. *Minor Photography: Connecting Deleuze and Guattari to Photography Theory*. Leuven: Leuven University Press.
- Boltanski, Luc y Eve Chiapello. 2002. *El nuevo espíritu del capitalismo*. Traducción de Alberto Riesco Sanz, Marisa Pérez Colina, Raúl Sánchez Cedillo. Madrid: Akal.

- Buchloh, Benjamin H. D. 1990. "Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the critique of Institutions", *October* 55: 105-143.
- Bürger, Peter. 1987. *Teoría de la vanguardia*. Traducción de Jorge García. Barcelona: Ediciones Península.
- Cabanne, Pierre. 1987. *Dialogues with Marcel Duchamp*. Nueva York: Da Capo Press.
- Camatte, Jacques. 1975. *The Wandering of Humanity*. Detroit: Black & Red.
- . 1995. *This World We Must Leave and other essays*. Editado por A. Trotter. Nueva York: Autonomedia.
- . 1997. "Beaubourg: Future Cancer?". *Anarchy: A Journal of Desire Armed* 8 (otoño/ invierno).
- . 2011. *The Selected Works of Jacques Camatte*. Nueva York: Prism.
- Cameron, Eric. 1991. "Given". En *The Definitively Unfinished Marcel Duchamp*. Editado por Thierry de Duve. Cambridge: MIT Press y Nova Scotia College of Art and Design.
- Camnitzer, Luis. 1970. "Contemporary Colonial Art". En *Conceptual Art: A Critical Anthology*, editado por Alexander Alberro y Blake Stimson. Cambridge, MA: MIT Press.
- Celant, Germano. 1985. *Arte Povera: Histories and Protagonists*. Milán: Electa.
- Chirolla, Gustavo. 2010. "The Politics of the Scream in a Threnody". En *Deleuze and Contemporary Art*, editado por Stephen Zepke y Simon O'Sullivan. Edimburgo: Edinburgh University Press.
- Colman, Felicity. 2006. "Affective Entropy: Art as Differential Form". *Angelaki* 11, n.º 1 (abril): 169-178.
- Dauvé, Gilles. 2008. "When Insurrections Die". *Endnotes* 1 (octubre).
- Dauvé, Gilles y Karl Nesic. 2008. "Love of Labour? Love of Labour Lost?". *Endnotes* 1 (octubre).
- Deleuze, Gilles. 1971. *Nietzsche y la filosofía*. Traducción de Carmen Artal. Barcelona: Anagrama.
- . 1986. *Foucault*. Traducción de José Vázquez Pérez. Buenos Aires: Paidós.
- . 1989. *El pliegue: Leibniz y el Barroco*. Traducción de José Vázquez y Umbelina Larraceleta. Barcelona: Paidós.
- . 1994. *La imagen-movimiento: estudios sobre cine 1*. Traducción de Irene Agoff. Barcelona: Paidós.
- . 1995a. *Conversaciones*. Traducción de José Luis Pardo. Valencia: Pre-textos.
- . 1995b. *Negotiations, 1972-1990*. Traducción de Martin Joughin. Nueva York: Columbia University Press.
- . 1996a. *Crítica y clínica*. Traducción de Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama.
- . 1996b. *La imagen-tiempo: estudios sobre cine 2*. Traducción de Irene Agoff. Barcelona: Paidós.
- . 1999a. "Cold and Heat". En *Photogenic Painting/La Peinture Photogénique*, editado por Gérard Fromanger, Traducción de Dafydd Roberts. Londres: Black Dog Publishing.
- . 1999b. *Spinoza y el problema de la expresión*. Traducción de Horst Vogel. Barcelona: Muchnik Editores.
- . 2002. *Diferencia y repetición*. Traducción de María Silvia Delpy y Hugo. Buenos Aires: Amorrortu.

- . 2005a. "Pensamiento nómada". En *La isla desierta y otros textos (1953-1974)*. Traducción de José Luis Pardo. Valencia: Pre-textos.
- . 2005b. "Tres problemas de grupo". En *La isla desierta y otros textos (1953-1974)*. Traducción de José Luis Pardo. Valencia: Pre-textos.
- . 2005c. "¿Cómo reconocer el estructuralismo?". En *La isla desierta y otros textos (1953-1974)*. Traducción de José Luis Pardo. Valencia: Pre-textos.
- . 2007. *Dos regímenes de locos: textos y entrevistas: (1975-1995)*. Editado por David Lapoujade. Traducción de José Luis Pardo. Valencia: Pre-Textos.
- . 2008. *Kant y el tiempo*. Buenos Aires: Cactus.
- . 2010. *Lógica del sentido*. Buenos Aires: Paidós.
- . 2013. *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Traducción de Isidro Herrera. Madrid: Arena Libros.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. 1985. *El Anti Edipo*. Valencia: Pre-Textos.
- . 1988. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Traducción de José Pérez Vázquez y Umbelina Larraceta. Valencia: Pre-Textos.
- . 1991. *Qu'est-ce que la philosophie?* París: Minuit.
- . 1997. *¿Qué es la filosofía?* Traducción de Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama.
- Didi-Huberman, Georges. 2016. *Being a Skull, Place, Contact, Thought, Sculpture*. Traducción de Drew S. Burk. Minneapolis: Univocal.
- Duchamp, Marcel. 1973. *The Essential Writings of Marcel Duchamp*. Editado por Michael Sanouillet y Elmer Peterson. Oxford: Oxford University Press.
- De Duve, Thierry. 1996. *Kant After Duchamp*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Ehrenzweig, Anton. 1973. *El orden oculto del arte*. Traducción de José Manuel García de la Mora. Barcelona: Labor.
- Endnotes. 2008. "Traigan sus muertos". *Endnotes 1* (octubre). Disponible en <https://endnotes.org.uk/issues/1/es/endnotes-traigan-sus-muertos>
- . 2011. "What are we to do?". En *Communization and its Discontents: Contestation, Critique, and Contemporary Struggles*, editado por Benjamin Noys. Nueva York: Autonomedia.
- Esposito, Roberto. 2006. *Bios, Biopolítica y filosofía*. Traducción de Cario R. Molinari Maroito. Buenos Aires: Amorrortu.
- Foster, Hal. 1994. "What's Neo about the Neo-Avant-Garde?". *October*, n.º 70: 5-32.
- Foucault, Michel. 2004. *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Traducción de José Vázquez Pérez. Valencia: Pre-Textos.
- Fricke, Anita. 2005a. *Anita Fricke, Recent Paintings*. Viena: Ange.
- . 2005b. *The Invisible Insurrection of a Million Minds*. Frankfurt: Revolver Verlag.
- . 2007. "The Radical Girlie Perspective". *Multitudes*, n.º 30 (otoño).
- Gramuglio, María Teresa y Nicolás Rosa. 1968. "Declaración de la muestra Tucumán arde en CGT Rosario". Disponible en <http://archivosenuso.org/-search/node/tucuman?page=2#viewer=/viewer/2347&js=>

- Guattari, Félix. 1984. *Molecular Revolution: Psychiatry and Politics*. Traducción de Rosemary Sheed. Londres: Penguin.
- . 1987. "Cracks in the Street". Traducción de Anne Gibault y John Johnson. *Flash Art* 135 (verano): 82-85.
- . 1996a. *Caosmosis*. Traducción de Irene Agoff. Buenos Aires: Manantial.
- . 1996b. *The Guattari Reader*. Editado por Gary Genosko. Nueva York: Blackwell.
- . 1996c. "Popular Free Radio". En *Soft Subversions*, editado por Sylvère Lotringer. Nueva York: Semiotext(e).
- . 1996d. "Institutional Schizo-Analysis". En *Soft Subversions*, editado por Sylvère Lotringer. Nueva York: Semiotext(e).
- . 1996e. "Capital as the Integral of Power Formations". En *Soft Subversions*, editado por Sylvère Lotringer. Nueva York: Semiotext(e).
- . 1996f. *Las tres ecologías*. Traducción de José Vásquez Pérez y Umbelina Larra-celata Valencia: Pre-Textos.
- . 1996g. "Ritornellos and Existential Affects". En *The Guattari Reader*, editado por Gary Genosko. Oxford: Blackwell.
- . 1996h. "Subjectivities: For Better and for Worse". En *The Guattari Reader*, editado por Gary Genosko. Oxford: Blackwell.
- . 2000. *Cartografías esquizoanalíticas*. Traducción de Dardo Scavino. Buenos Aires: Manantial.
- . 2006. *The Anti-Oedipus Papers*. Editado por Stéphane Nadaud. Traducción de Kéline Gotman. Nueva York: Semiotext(e).
- . 2011a. "On Contemporary Art, Interview with Oliver Zahm, Abril 1992". En *The Guattari Effect*, Traducción de Stephen Zepke, editado por Éric Alliez y Andrew Goffrey. Londres y Nueva York: Continuum.
- . 2011b. *The Machinic Unconscious, Essays in Schizoanalysis*. Traducción de Taylor Adkins. Nueva York: Semiotext(e).
- . 2013. *Líneas de fuga. Por otro mundo de posibles*. Traducción de Pablo Ires. Buenos Aires: Cactus.
- . 2016. *Un amor de UIQ: guion para un filme que falta*. Traducción de Pablo Ires. Buenos Aires: Cactus-Caja Negra.
- "Jean-Jacques Lebel, Painter of Trans-versality" en *Gobe E, Issue 8*. <http://www.artdes.monash.edu.au/globe/#issue8>
- Guattari, Félix y Antonio Negri. 1990. *Communists Like Us*. Traducción de Michael Ryan. Nueva York: Semiotext(e).
- Guattari, Félix y Suely Rolnik. 2008. *Molecular Revolution in Brazil*, editado por Suely Rolnik. Traducción de Karel Clapshov and Brian Holmes. Nueva York: Semiotext(e).
- Hardt, Michael. 2002. "Exposure, Pa-soline in the flesh". En *The Shock to Thought, Expressionism after Deleuze and Guattari*, editado B. Massini. Londres: Routledge.
- Hardt, Michael y Antonio Negri. 2002. *Im-perio*. Traducción de Alcira Bixio. Buenos Aires: Paidós.
- Holmes, Brian. 2008. *Unleashing the Collective Phantoms: Essays in Reverse Imagineering*. Nueva York: Autonomedia.
- Iles, Anthony y Marina Vishmidt. 2011. "Work, Work Your Thoughts, and Therein see a Siege". En *Communization and its Discontents: Contestation, Critique, and Contemporary Struggles*, editado por Benjamin Noys. Nueva York: Autonomedia.

- Kant, Immanuel. 2005. *Crítica del discernimiento*. Editado por Roberto R. Aramayo y Salvador Mas Madrid: A. Machado Libros.
- . 2007. *Crítica de la razón pura*. Traducida por Mario Caimi. Buenos Aires: Colihue Editorial.
- Jameson, Frederic. 2009. *Arqueologías del futuro*. Traducción de Cristina Piña Aldao. Madrid: Akal.
- Klossowski, Pierre. 1995. *Nietzsche y el círculo vicioso*. Traducción de Roxana Pérez. Buenos Aires: Altamira.
- Krauss, Rosalind. 1996. "La escultura en el campo expandido". En *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Traducción de Adolfo Gómez Cedillo. Madrid: Alianza Editorial.
- Kosuth, Joseph. 1991. "Art After Philosophy". En *Art After Philosophy and After: Collected Writings 1966–1990*, editado por Gabriele Guercio. Cambridge, MA: MIT Press.
- Kuspit, Donald. 1993. *The Cult of the Avant-Garde Artist*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lacan, Jacques. 2009. *Escritos 2*. Traducida por Tomás Segovia. Tercera edición revisada y corregida por Juan David Nasio. México D. F.: Siglo XXI.
- Land, Nick. 1993. "Machinic Desire". *Textual Practice* 7, n.º 3: 471-482.
- . 2011. *Fanged Noumena*. Editada por Robin Mackay and Ray Brassier. Falmouth: Urbanomics Press.
- Lazzarato, Maurizio. 2006a. "The Concepts of Life and the Living in the Societies of Control". En *Deleuze and the Social*, editado por Martin Fuglsang y Bent Meier Sørensen. Edimburgo: Edinburgh University Press.
- . 2006b. *Videophilosophie: Zeitwahrnehmung im Postfordismus*. Berlín: B-Books.
- . 2007. "Machines to Crystallize Time, Bergson". En *Theory, Culture & Society* 24, n.º 6: 93-122.
- . 2013. *La fábrica del hombre endeudado*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Leary, Timothy. 1970. *The Politics of Ecstasy*. Londres: Paladin.
- Lippard, Lucy. 1973. "Postface". En *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*. Nueva York: Praeger.
- . 1995. "Escape Attempts". En *Reconsidering the Object of Art*, editado por Ann Goldstein. Cambridge, MA: MIT Press.
- López, Rosario. 2007. "Insufflare, la escultura como un espacio de movimiento". En *Insufflare. La escultura como un espacio en movimiento*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Marx, Karl. 2007. "Fragmento sobre las máquinas". En *Grundrisse. Elementos fundamentales para una crítica de la economía política*. Vol. 2. Madrid: Siglo XXI.
- . 2009. *El proceso global de la producción capitalista*. Tomo III, vol. 6 de *El capital*. Editado por Pedro Scaron. Traducción de León Mames. México D. F.: Siglo XXI.
- Matis, León de. 2011. "What is communication?". *Sic*, n.º 1 (noviembre).
- Merleau-Ponty, Maurice. 1985. *El ojo y el espíritu*. Traducción de Jorge Romero Brest. Barcelona: Paidós.
- Melville, Stephen. 1995. "Aspects". En *Reconsidering the Object of Art*, editado por Ann Goldstein. Cambridge, MA: MIT Press.

- Morris, Robert. 1994. "Notes on Sculpture, Parts 1-3". En (1966-7), *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Mejía Mosquera, Juan Fernando. 2007. "Estructuras Blandas ¿En qué pensamos cuando hablamos de estructuras?". En *Insufflare. La escultura como un espacio en movimiento*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Negri, Antonio. 1996. "Constituent Republic". En *Radical Thought in Italy: A Potential Politics*, editado por Paolo Virno y Michel Hardt. Minneapolis y Londres: University of Minnesota Press.
- . 2004. "Letter to Félix Guattari on 'social practice'". En: *The Politics of Subversion, A Manifesto for the Twenty- First Century*. Traducción de James Newell, Cambridge: Polity Press.
- Nietzsche, Friedrich. 1959. *Nietzsche. Unpublished Letters*. Traducción de K. F. Leidecker. Londres: Peter Owen.
- . 1989. "IncurSIONES de un intempestivo". *Crepúsculo de los ídolos o cómo se filosofa con un martillo*. Traducción de Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza Editorial.
- . 1996. *Así habló Zaratustra*. Traducción de Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza Editorial.
- . 1997a. *El Anticristo*. Traducción de Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza Editorial.
- . 1997b. *Consideraciones intempestivas*. Tomo II. 1873-1875 de *Obras completas de Federico Nietzsche*. Traducción de Eduardo Ovejero y Maury. Buenos Aires: Aguilar.
- . 1997c. *La genealogía de la moral*. Traducción de Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza Editorial.
- . 1997d. *Más allá del bien y del mal*. Traducción de Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza Editorial.
- . 2000. *La voluntad de poder*. Traducción de Aníbal Froufe. Madrid: Editorial Edaf.
- . 2001. *La ciencia jovial*. Editado por Germán Cano. Madrid: Biblioteca Nueva.
- . 2005. *Ecce Homo*. Madrid. Traducción de Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza Editorial.
- . 2007. *Humano demasiado humano*. Vol. II. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz Madrid: Akal.
- Oiticica, Hélio. 1999. "General Scheme of the New Objectivity" (1967). En *Conceptual Art: A Critical Anthology*, editado por Alexander Alberro y Blake Stimson. Cambridge, MA: MIT Press.
- Osborne, Peter. 2013. *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art*. Londres: Verso.
- O'Sullivan, Simon. 2006. *Art Encounters Deleuze and Guattari, Thought beyond Representation*. Basingstoke y Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Pasquinelli, Matteo. 2008. *Animal Spirits, A Bestiary of the Commons*. Rotterdam: Nai Publishers.
- Pál Pelbart, Peter. 2011. "The Deterritorialized Unconscious". En *The Guattari Effect*. Traducción de Stephen Zepke, editado por Éric Alliez y Andrew Goffrey. Londres y Nueva York: Continuum.
- Piper, Adrian. 1999a. "On Conceptual Art" (1988). En *Conceptual Art: A Critical Anthology*, editado por Alexander Alberro y Blake Stimson. Cambridge, MA: MIT Press.

- . 1999b. "In support of meta-art" (1973). En *Conceptual Art: A Critical Anthology*, editado por Alexander Alberro y Blake Stimson. Cambridge, MA: MIT Press.
- . 1999c. *Out of Order, Out of Sight*. Vol. I de *Selected Writings in Meta-Art 1968-1992*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Ramírez, Mari Carmen. 2000. "Tactics for Thriving on Adversity: Conceptualism in Latin America, 1960-1980". En *Vivências / Lebenserfahrung / Life experience*, editado por Sabine Breitwieser. Viena: Generali Foundation.
- Rancière, Jacques. 1996. *El desacuerdo. Política y filosofía*. Traducción Horacio Pons. Buenos Aires: Nueva Visión.
- . 2002. "La revolución estética y sus resultados". *New Left Review* 14, (marzo-abril): 118-134.
- . 2004. "Jacques Rancière: The Politics of Aesthetics". Disponible en <http://theater.klein.org/node/99>
- . 2005. "Deleuze Fulfills the Destiny of the Aesthetic". En *An Interview with Jacques Rancière*. Disponible en http://blog.urbanomic.com/dread/archives/2005/02/20th_century_sp.html
- . 2011. "The Thinking of Dissensus: Politics and Aesthetics". En *Reading Rancière*, editado por Paul Bowman y Richard Stamp. Londres y Nueva York: Continuum.
- Raunig, Gerald. 2007. *Art and Revolution: Transversal Activism in the Long Twentieth Century*. Nueva York: Semiotext(e).
- Reynolds, Anne. 2003. *Robert Smithson: Learning from New Jersey and Elsewhere*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Roca, José. 2009. "Entrevista a Clemen-
cia Echeverri". En Clemen-
cia Echeverri,
Sin respuesta/Unanswered, editado por
Bárbara Santos. Bogotá: Universidad
Nacional de Colombia.
- Shaviro, Steven. 2006. "Prophecies of the Present". *Socialism and Democracy* 20, n.º 3, 5-24. Disponible en <http://sdonline.org/42/prophecies-of-the-present/>
- . 2010. "Post-Cinematic Affect: On Grace Jones, Boarding Gate and South-land Tales". *Film-Philosophy* 14, n.º 1: 1-102. Disponible en <http://www.filmphilosophy.com/index.php/fp/article/view/220/173>
- Smithson, Robert. 1996. *Robert Smithson: The Collected Writings*. Editado por Jack Flam. Berkeley: University of California Press.
- Spinoza, Baruj. 2000. *Ética demostrada según el orden geométrico*. Edición y traducción de Atilano Domínguez. Madrid: Trotta.
- Stallabrass, Julian. 2004. *Art Incorporated, The Story of Contemporary Art*. Oxford: Oxford University Press.
- Sylvester, David. 1987. *The Brutality of Fact: Interviews with Francis Bacon*. Londres: Thames and Hudson.
- Théorie Communiste. 2008a. "Historia normativa y esencia comunista del proletariado". *Endnotes* 1, (octubre). Disponible en <https://endnotes.org.uk/issues/1/es/theorie-communiste-historia-normativa-y-esencia-comunista-del-proletariado>
- . 2008b. "Mucho ruido y pocas nueces. Comentarios críticos sobre 'Pro-
létaire et travail : une histoire d'amour
?'". *Endnotes* 1, (octubre). Disponible en <https://endnotes.org.uk/issues/1/es/theorie-communiste-mucho-ruido-y-pocas-nueces>

- . 2008c. "Epilogo". *Endnotes* 1, (octubre). Disponible en <https://endnotes.org.uk/issues/1/es/endnotes-epilogo>
- . 2011. "Communization in the Present Tense". En *Communization and its Discontents: Contestation, Critique, and Contemporary Struggles*, editado por Benjamin Noys. Nueva York: Autonomedia.
- Thoburn, Nicholas. 2003. *Deleuze, Marx and Politics*. Nueva York: Routledge.
- Toscano, Alberto. 2006. *The Theatre of Production: Philosophy and Individuation between Kant and Deleuze*. Basingstoke: Palgrave.
- . 2011. "Now and Never". En *Communization and its Discontents: Contestation, Critique, and Contemporary Struggles*, editado por Benjamin Noys. Nueva York: Autonomedia.
- De Valdenebro, Eulalia. "Sobre mi obra". Disponible en <http://eulaliadevaldenebro.com>
- Vanhanen, Janne. 2010. *Encounters with the Virtual: The Experience of Art in Gilles Deleuze's Philosophy*. Helsinki: University of Helsinki Press.
- Wall, Jeff. 1999. "Dan Graham's Kammer-spiel". En *Conceptual Art: A Critical Anthology*, editado por Alexander Alberro y Blake Stimson. Cambridge, MA: MIT Press.
- Watson, Janell. 2009. *Guattari's Diagrammatic Thought, Writing Between Lacan and Deleuze*. Londres: Continuum Press.
- Williams, Alex y Nick Srnicek. 2017. "Manifiesto por una política aceleracionista". En *Aceleracionismo. Estrategias para una transición hacia el postcapitalismo*. Editado por Armen Avanessian y Mauro Reis. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Wittgenstein, Ludwig. 1988. *Tractatus Logico-Philosophicus*. México: UNAM.
- Zepke, Stephen. 2008. "The Readymade: Art as the Refrain of Life". En *Deleuze, Guattari and the Production of the New*, editado por Simon O'Sullivan and Stephen Zepke. Londres y Nueva York: Continuum.
- . 2009. "Deleuze, Guattari and Contemporary Art". En *Gilles Deleuze: Image and Text*. Editado por Holland, Daniel, y Daniel Smith y Charles J. Stivale. Londres y Nueva York: Continuum Books.
- . 2011a. "From Aesthetic Autonomy to Autonomist Aesthetics: Art and Life in Guattari". En *The Guattari Effect*. Traducción de Stephen Zepke, editado por Éric Alliez y Andrew Goffrey. Londres y Nueva York: Continuum.
- . 2011b. "The Sublime Conditions of Contemporary Art". *Deleuze Studies* 5, n.º 1: 73-83.
- . 2012a. "Art and the Aesthetics of the Interface: Autonomy, Sensation And Biopolitics". En *Revisiting Normativity with Deleuze*. Londres: Continuum.
- . 2012b. "Art as Abstract Machine: Guattari's Modernist Aesthetics". *Deleuze Studies* 6, n.º 2. *Félix Guattari in the Age of Semiocapitalism*, editado por Gary Genosko: 224-239.
- . 2012c. "Beyond cognitive estrangement, the future of science-fiction cinema". *Necsus*, (otoño). Edición especial sobre 'Tangibility'. Disponible en <https://necsus-ejms.org/beyond-cognitive-estrangement-the-future-of-science-fiction-cinema/>
- . 2017. *Sublime Art: Towards an Aesthetics of the Future*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

La sensación más allá de los límites
Ensayos sobre arte y política
de Stephen Zepke
se terminó de imprimir
en los talleres de Javegraf en
diciembre de 2019.

En su composición
se usaron los caracteres Px Grotesk y Pona Display