

ARTE, CUERPO Y SUBJETIVIDAD

Estética de la formación y Pedagogía de las afecciones

Una Tesis Doctoral de:

CYNTHIA FARINA

Director: Jorge Larrosa

Departament de Teoria i Història de l'Educació

Universitat de Barcelona

Arte, cuerpo y subjetividad. Estética de la formación y pedagogía de las afecciones
de Cynthia Farina

Director: Jorge Larrosa

Departament de Teoria i Història de l'Educació

Programa de Doctorado: "Educació i democràcia". Bienio 2001-2003

Universitat de Barcelona

Septiembre del 2005

Esta investigación ha contado con el soporte del CNPq, una entidad del Gobierno Brasileño dedicada al desarrollo científico y tecnológico.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	9
---------------------------	---

I. ESTÉTICA DE LA FORMACIÓN

1. LA FORMACIÓN DEL SUJETO EN FOUCAULT

1.1 FOUCAULT COMO CAJA DE HERRAMIENTAS	25
La transgresión y las formas del sujeto	28
La forma como inmanencia y exterioridad	34
El relato como producción de sentido	38
Las prácticas de libertad y el cuidado de la verdad	42
El cuidado de sí	44
La vida como obra de arte	48
El modo de estar	51
La obra como creación de distancia	54
Los límites discursivos del saber en el arte	58
1.2. LO NO PERSONAL EN LA ELECCIÓN PERSONAL	65

2. ARTE Y SUBJETIVIDAD EN EL PENSAMIENTO ESTÉTICO DELEUZIANO	75
Pensamiento estético deleuziano	77
Pensar con las sensaciones	84
Afectos y perceptos	91
La tarea del arte	100
Visión óptica y visión háptica	105
Clínica del sentido y salud de la paradoja	113
Relaciones por resonancia	119
Experiencia estética y sentido	123

II. LOS PLIEGUES DE LA EXPERIENCIA ESTÉTICA

1. POLÍTICA DE LAS FORMAS: HABITAR UN RÉGIMEN DE LO SENSIBLE

Lo estético y lo político	133
El orden de lo sensible	134
Tradición de lo nuevo y novedad de la tradición	138
La tarea moderna: la política de la formación	141
La actitud vanguardista: la estética de lo político	144
La estética de la educación estética	149

2. LYGIA CLARK: LA PEDAGOGÍA QUE SEGREGA POESÍA, LA POÉTICA QUE SEGREGA FORMACIÓN

La torsión del espacio.....	153
Línea-espacio	154
Réquiem del plano	164
Bichos	171
Caminando	179
Cuerpo antropófago: abrigo poético	186
Nostalgia del cuerpo: para hacerse un tambor cósmico	198
Arquitectura viva	211
Pedagogía del contacto: espacio del cuerpo	220
Espacio del cuerpo	220

Soporte, superficie, contacto e improvisación	228
La formación de espacios poéticos en tiempos de intimidad	235
Bestiario estético	241
Objetos relacionales	241
Imágenes de la biodiversidad	247
3. ESTÉTICA CONTEMPORÁNEA Y EL ESPACIO DEL CUERPO	
3.1 EL CUERPO COMO EXPERIMENTO	261
La deslocalización de la experiencia estética	261
Mutaciones del cuerpo sensible	264
Políticas del cuerpo a cuerpo	268
3.2 ARTIFICIOS PERROS	273
Abriendo palabras	275
Entre los ojos	280
Artificio de bienestar	286
III. EXPERIENCIA ESTÉTICA Y PEDAGOGÍA DE LAS AFECCIONES	
Preámbulo	293
1. PERCEPCIÓN Y DISCURSO	296
La voz y el lugar	299
Recortes de superficie	301
Dos formas de atención	303
Distancia e inmersión	306
Eventos de captura	309
Dispositivo pedagógico, educación pública y formación de lo común	315
Dispositivos de mediación	318
2. MODOS DE USO DEL CUERPO, DEL ESPACIO Y DE LOS DISCURSOS.....	325
Objetivación del arte	327
Sensibilidad cognitiva	330
Escenificaciones democratizadoras del patrimonio cultural	335
Expresión y contenido	337
Experiencia estética como negocio	340
Cuerpo de sentido	344
Moral comunicativa y cálculo de las sensaciones	349
3. PARA UNA PEDAGOGÍA DE LAS AFECCIONES	
Estrategias de deslizamiento	355
Estados de afección	360
Para una pedagogía de las afecciones	364
EPÍLOGO	369
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	399

INTRODUCCIÓN

La contemporaneidad ha generado un estado de adolescencia en nuestro cuerpo. Es como si el cuerpo y el sujeto estuvieran incómodos con su rediseño continuo, como si tanto el cuerpo como la noción de sujeto hubieran dejado la conciencia al descubierto y la conciencia no ya pudiera abrigoarlos de la complejidad de lo real. El arte, la filosofía y la literatura parecen dispuestos a lidiar con ese estado. Lo exponen, auscultan, analizan, revisan y descarnan. Tal vez esa atención nos hable de que las cosas y los pensamientos pasan por el cuerpo, de que hay cosas que sólo nos pasan si pasan por el cuerpo y que este cuerpo está en transformación. El sujeto y el cuerpo son un problema actual.

El libro *Body art* del escritor norte-americano Don DeLillo es uno de los tantos publicados últimamente que se ocupan de este problema. El relato cuenta la relación de una “artista del cuerpo” con otros dos personajes, y consigo misma. Narra la historia de una artista esforzada por rediseñar su propio cuerpo y por alcanzar un estado de plasticidad. Cuenta DeLillo que esta artista comenzó a ejercitarse desnuda en una habitación fría: “Hacía sus estiramientos en el suelo desnudo, y también sus flexiones pélvicas, a la vez burlescamente eróticas y verdaderamente eróticas, y sus repeticiones a cámara lenta de los gestos más cotidianos, como mirar la hora en el reloj de pulsera o volverte para llamar un taxi, acciones recitadas de memoria en otro marco conceptual muchas veces seguidas y luego otras cuantas más pero más lentamente, con la boca abierta en un gesto perplejo y los ojos apretados con firmeza para defenderse de la intensidad de la conciencia pasajera”¹. Ella acoge esa conciencia con perplejidad y de ella se protege con firmeza. En su arte, el cuerpo practica las formas de la experiencia y la intensificación de la conciencia. En su arte se confunden cuerpo, fuerza, forma, objeto, sujeto y sentido.

¹ DeLillo, Don. *Body art*. Barcelona: Circe, 2002, p. 66

Mediante estiramientos, flexiones y repeticiones, la artista se desnuda del hábito en el cuerpo. La conciencia se erotiza a través del movimiento y de la repetición, hasta la saturación de “los gestos más cotidianos”. El cuerpo desactiva aquello que había incorporado el hábito y la memoria de esa incorporación. El cuerpo entra en el arte y el arte se incorpora al cuerpo. El cuerpo se torna materia expresiva, materia potente, “burlonamente erótica y verdaderamente erótica”. Erotismo sin Eros. Sucede, entonces, un cambio de ritmo en las acciones recitadas “muchas veces seguidas y luego otras tantas más pero más lentamente”. El gesto tensa la conciencia. Se produce una variación de velocidad, una oscilación de intensidad. La conciencia se ve transportada a otro espacio de acción que, “con la boca abierta” y los “ojos apretados con firmeza” intenta defenderse de la intensidad pasajera. La boca no se abre para articular palabras. Los ojos no están apretados porque se niegan a ver, sino porque han visto ya demasiado. El arte en el cuerpo altera sus propias formas y potencia la conciencia.

En el cuerpo de la artista se encuentra su arte y en su arte se dan encuentro la experiencia, la percepción y la conciencia. En su arte, el “yo” se encuentra con lo inidentificable, la experiencia con lo que la rebasa y la percepción con lo irreconocible. Unas formas de ser del cuerpo se encuentran con lo que las afecta, con lo que las transforma. Las formas del sujeto oscilan. Su percepción y experiencia son puestos en movimiento mediante una práctica estética. Es decir, el modo de ser del sujeto, y la percepción que este sujeto tiene de ello, son alterados por una determinada experiencia que los hace oscilar, por una experiencia que modifica sus modos de funcionamiento. La experiencia estética es lo que desestabiliza la percepción y la conciencia, y, al mismo tiempo, la materia con la que se las puede reconfigurar, si el sujeto se dispone a hacer algo con lo que le afecta. Una experiencia de formación se constituye de la disposición del sujeto a lidiar con lo que le afecta, con las fuerzas que alteran sus formas de percibir y entender las cosas. La formación concierne a una experiencia que une el acontecimiento y el ejercicio de la voluntad, lo irregular y la normalidad, la irrupción y el trabajo con lo que irrumpe.

* * *

La artista del cuerpo repite sus “gestos más cotidianos” en “otro marco conceptual” con variaciones de velocidad. Tal vez el estudio sobre la formación del sujeto tenga que ver con una práctica semejante. En esta tesis se piensa sobre la experiencia estética actual y sobre la formación, acerca de sus modos de funcionamiento en el campo del arte. Más específicamente, desde lo que el arte da que pensar sobre las transformaciones sufridas por el cuerpo: como objeto en remodelación científica, tecnológica y discursiva, como cuerpo para la producción de imagen, o imagen misma. Y en nuestra contemporaneidad, estas transformaciones afectan directamente a la experiencia del sujeto. Ello conlleva un estudio sobre el proceso de formación de la experiencia del sujeto, de sus modos de ser y entenderlos como saber. Por eso, en esta tesis, se estudian las formas mediante las cuales el sujeto experimenta su condición y se refiere a esta experiencia, el modo como percibe y entiende lo que le pasa. Y para hacerlo, se repiensa la noción de formación como producción de modos de ser y saber del sujeto desde la perspectiva de Foucault: como producción de una “forma-sujeto”, físicamente, corporalmente. De este modo, se trata aquí la formación de la experiencia como problema, y se la repiensa a través del cuerpo y a partir de algunas aberturas propuestas tanto por los discursos filosóficos como por las prácticas estéticas de las últimas décadas.

La atención y el “cuidado” de los procesos de formación del sujeto sugieren en este estudio una atención y un cuidado de los modos de producción de lo sensible, en las formas actuales de la existencia. Ello concierne a la producción de un saber sobre su experiencia misma: sobre las formas de relación mediante las cuales el sujeto practica, entiende y rebasa su propia experiencia. Esta tesis reflexiona sobre la experiencia estética del sujeto, pasando por algunos vínculos entre el campo del arte y de los discursos filosóficos actuales, para repensar la idea de “formación”. Estas reflexiones buscan hacer visibles algunas relaciones entre el arte y las formas de vida, la percepción y el saber, la experiencia estética y la experiencia de formación.

La formación del sujeto se da mediante conjuntos de dispositivos, de maneras de hacer las cosas y de pensar sobre ellas, que le dan forma. Como, por ejemplo, el conjunto de dispositivos que componen la “gimnasia” de la artista del cuerpo para rediseñarlo, para saturar las formas del hábito e intensificar su propia conciencia. Estos conjuntos de dispositivos configuran una pedagogía, poniendo en juego unas

maneras de dar forma a la subjetividad, a las cosas y a los discursos que la sostienen. Sin embargo, la gimnasia de la artista para rediseñar su cuerpo e intensificar su conciencia, acogía lo que hacía oscilar sus formas al tiempo que favorecía esa oscilación. Tanto acogía como favorecía los *afectos* que, según Deleuze, transforman los modos de percibir y sentir del sujeto. El arte actual se compone de muchas prácticas estéticas que se proponen a acoger y favorecer lo que hace variar las formas de la percepción y de ser del sujeto, que se proponen a actuar con sus actuales estados de oscilación. De ese modo, en este estudio se propone una reflexión sobre la producción de una experiencia de formación que pudiera acoger y problematizar, como lo hacen las prácticas estéticas actuales, los estados de oscilación de la percepción del sujeto en la contemporaneidad. Y conectada a esta cuestión, está también la de cómo, a partir de esta acogida, se podría favorecer prácticas pedagógicas capaces de lidiar de manera coherente con la actitud de las prácticas estéticas actuales, que cuestionan radicalmente tanto las formas de la percepción del sujeto como el saber que constituyen.

La idea de “estado de adolescencia” con la que hemos empezado a situar las formas del sujeto actual, alude a un estado del que participamos como sujetos, pero también a un estado que padecemos. Ese estado se compone de las intensidades de las que nos habla Deleuze, que en la actualidad impactan constantemente sobre nuestras maneras de ser y entender lo que somos, debilitándolas. Vivimos inmersos en una constante producción y reproducción de estímulos y novedades. Y esas novedades se generan de la renovación constante de una imagen de lo colectivo y de lo individual en constante transformación, en un estado de formación que nunca acaba de completarse, en un permanente estado de adolescencia. En ese sentido, esta tesis se ocupa de pensar cómo podría configurarse una pedagogía para la producción de espacios de formación capaces de acoger ese estado de adolescencia del sujeto actual. Y al mismo tiempo, del trazado de una pedagogía que fuera capaz de actuar con este estado, de cuidarlo, de problematizarlo sin descartarlo, de crear dispositivos para actuar con ese estado del sujeto bajo los efectos de la complejidad de lo contemporáneo. Se propone aquí una articulación entre la noción deleuziana de *afecto* y la idea de *afección* como aquella “impresión que hace algo en otra cosa, causando en

ella alteración o mudanza”, para tratar de cartografiar esta pedagogía potencial bajo el nombre de una *pedagogía de las afecciones*.

La idea de una *pedagogía de las afecciones* intenta lidiar con la actual precariedad de la forma-sujeto de la que trata Foucault. Intenta lidiar con la oscilación o variación constante de esta forma, no sólo para aceptarla como condición dada, sino para problematizar sus condiciones de posibilidad, para problematizar los modos como los impactos sobre esta forma son utilizados o no para la producción de formas heterogéneas de ser y entender del sujeto. La idea de una *pedagogía de las afecciones* cuestiona los modos como la experiencia de formación del sujeto actual, actuando con sus estados de oscilación, parece favorecer más el refuerzo de sus propias formas que la experimentación a partir de ellas. Una pedagogía de las afecciones buscaría favorecer prácticas de problematización y resistencia a la homogeneización de los modos de vida, capaces de hacer ver y conducir lo paradójico, lo irregular y lo heterogéneo que componen la realidad cotidiana del sujeto.

El análisis de algunos dispositivos pedagógicos mediante los cuales se forma la experiencia del sujeto, ha permitido poner en juego un espacio de reflexión para pensar la idea de una *pedagogía de las afecciones*. Esta idea se ha constituido tanto a través del análisis de algunas prácticas estéticas y filosóficas, como de la observación y reflexión de situaciones concretas de formación en instituciones de arte. Una *pedagogía de las afecciones* tendría menos que ver con el orden de la enseñanza que con una práctica productora de espacios de experimentación de lo cotidiano, y de los ámbitos de lo estético y de lo discursivo que lo constituyen. Tendría que ver con una práctica productora de espacios de experimentación tanto para el rol desempeñado por los agentes del proceso de formación, como para la configuración de este espacio mismo. Esta práctica se interesaría por fomentar actitudes éticas, políticas y epistemológicas, a través de la producción de dispositivos pedagógicos, para actuar en cada contexto y momento específicos. Esta actitud cuidaría del uso de los dispositivos pedagógicos que pudieran proporcionar un espacio de experimentación con lo que le pasa a los sujetos implicados en diferentes procesos de formación, con su percepción y saber. Más y menos que un sistema de gestión y desarrollo de actividades pedagógicas y ejercicios estéticos, una *pedagogía de las afecciones* se podría

entender como una apuesta por la producción de un territorio de ensayo con la potencia de la experiencia estética que contienen el arte y la vida.

* * *

Las numerosas obras de arte que en las últimas décadas han trabajado con el cuerpo y sobre él, ponen en evidencia que las cosas que pasan, pasan por el cuerpo, y que actualmente algo pasa con el cuerpo. El cuerpo contemporáneo ha devenido una imagen. Es un cuerpo en transformación, rediseñado permanentemente para cumplir quirúrgicamente con un modelo estandar, para configurarlo como aquello que debería ser, y que nunca es. Una imagen que no admite las marcas de la experiencia y que trata de perpetuar su adolescencia. Y sobre los contornos de esta imagen intervienen numerosas practicas artísticas, con una mirada que escenifica sus contradicciones y experimenta con su estado de plasticidad. Al practicar las formas del cuerpo físicamente, al hacerlo plegarse y estirarse sobre sí mismo, la artista del cuerpo a la que nos acercaba Delillo, intensifica la percepción de lo que pasa a través de sus “gestos más cotidianos”. Esa gimnasia activa una dimensión observadora en su propio cuerpo que “erotiza la conciencia”. La erotización de la conciencia por la acción sobre el cuerpo y la experimentación del cuerpo, producen una “política de la percepción”. Producen una forma de ver y practicar las formas del cuerpo y de la conciencia. Las formas actuales de la experiencia ponen en evidencia que el proceso continuo de formación del sujeto se da en su cuerpo mismo, ponen en evidencia que el cuerpo actual está en cuestión y en recomposición permanente. Que las formas del cuerpo son un espacio de manipulación concreto en concordancia con la producción y reproducción de una experiencia de la forma sujeto.

Algunos discursos filosóficos actuales hacen algo parecido a la práctica de la artista del cuerpo con las formas de la experiencia del sujeto. Las transportan a otro marco de acción, las saturan, flexionándolas y reflexionándolas. Acogen las variaciones de velocidad del cuerpo para abrir la percepción de la experiencia del sujeto. Se trata aquí la idea de formación a través de los discursos que han abierto la idea de sujeto, pero destacando que lo que también ha dado a ver esa abertura es que la forma de ese sujeto se produce en la percepción, se produce en el cuerpo. Esos discursos han

hecho visible que la percepción y el cuerpo se forman mediante una política de las formas, mediante un orden estético que produce la subjetividad. Han permitido ver también que los cambios en la percepción del cuerpo cambian el cuerpo mismo, pues la percepción se produce en él y se ejerce sobre él. Y una política de la percepción pone en juego las formas de ver y saber que producen las formas de ser del sujeto, cotidianamente. En ese contexto, la relación entre saber, cuerpo y formación se plantea a partir de este problema: ¿cómo producir un conocimiento capaz de acoger y cuidar lo discontinuo, lo heterogéneo y lo paradójico en la formación de la experiencia del sujeto? ¿Cómo pensar una formación que pase por una noción de sujeto desvanecida y por un cuerpo mutable?

La puesta en crisis de las condiciones del pensamiento que sostenían las prácticas del sujeto moderno, se manifestó con vigor, y no sin tensión, a partir de la segunda mitad del siglo XX. Surgen las nociones de posmodernidad, posfordismo, posvanguardias, cada una de ellas señalando diferentes aspectos de esa transformación. Foucault y Deleuze serán algunos de los exponentes de los nuevos discursos que revolucionan las condiciones de posibilidad del sujeto desde el pensamiento filosófico. La acción filosófica de estos autores marca fuertemente todo campo discursivo que problematiza las formas de la contemporaneidad. Politiza la estética de la subjetividad. Marca las prácticas estéticas actuales y los discursos de revisión y crítica del arte moderno y del orden estético que encarnaron. Lo “nuevo”, los límites entre el terreno del arte y de las relaciones cotidianas (de la política, de la economía, de la cultura, de la ciencia) son tratados como problema. Esta acción discursiva ha ofrecido instrumentos conceptuales a las prácticas estéticas actuales (nociones no esencialistas, relacionales, rizomáticas, performativas) que han permitido rediseñar las redes de relaciones entre el arte y la existencia cotidiana. Las prácticas estéticas que impulsan y componen las reflexiones de este trabajo de tesis se ubican en esta perspectiva.

La acción del arte sobre el cuerpo produce efectos sobre el territorio de la existencia. Muchas de las prácticas estéticas actuales intervienen sobre el cuerpo con el objetivo de intensificar las formas de vida, para practicarlas como formas de experimentación. La intervención del arte sobre “los gestos más cotidianos” que configuran un cuerpo, pone en relación la percepción, el cuerpo y el saber para la producción de formas de

vida. Como lo hace el arte de la artista del cuerpo. La idea de intervención puesta en juego por las prácticas estéticas que componen esta investigación, adquiere una comprensión bastante amplia. El marco estético esbozado entiende el arte como intervención en la realidad, de manera próxima a como lo plantea Wodiczko: como la creación de prácticas estéticas para “cuidar” el mundo². Y a la manera deleuziana: como la producción de prácticas de *crítica* y *clínica* para tratar los modos de vida.

Entre 1988 y 1989 el artista Krzysztof Wodiczko construyó junto a un grupo de sin-techo de Nueva York, el *Homeless Vehicle*: un vehículo que sirve de abrigo para ellos. El *Homeless Vehicle* es una casa con ruedas que, conducido por la ciudad, da visibilidad a la condición de precariedad de estos sujetos. La práctica estética del artista puede ser entendida como “diseño interrogativo” sobre la realidad que, al mismo tiempo que pregunta por las condiciones de vida de las poblaciones (acción de “crítica”), se desliza sobre el trazado institucional de lo urbano e interviene sobre estas condiciones (acción de “clínica”). Al mismo tiempo que proporciona un abrigo para el cuerpo de los sin-techo, produce, con su propia condición nómada en lo urbano, un artefacto que “expone” la precariedad de este cuerpo como problema social. Diez años después del *Homeless Vehicle*, el *paraSITE* de Michael Rakowitz retoma la fuerza y la actitud de sus interrogantes. El *paraSITE* es un abrigo individual e inflable, hecho con plástico de bolsas de supermercado para gente sin-techo, que debe ser atado a los sistemas HVAC de ventilación de edificios —como los museos, por ejemplo— para beneficiarse del aire caliente o frío que expelen. El *paraSITE* fricciona la idea de parásito con la de lugar paralelo, como lugar “otro”, para dar visibilidad a un uso irregular del lugar, para construir un refugio para los cuerpos que se desliza sobre lo institucional y hace habitable lo inhóspito. El *paraSITE* interviene sobre la estética de lo cotidiano al proporcionar un abrigo efímero y eficaz a los que lo necesitan, y al instalar un dispositivo óptico sobre el funcionamiento de la economía misma de lo urbano.

El *Homeless Vehicle* y el *paraSITE* son artefactos que utilizan lo “fuera de lugar” del arte (*off-site*) para deslizarse *sobre* y apropiarse *de* la especificidad del lugar (*site-*

² El uso de estas nociones en Wodiczko se acercan a la de “cuidado” en Foucault. Wodiczko, Krzysztof. “Entrevista”. En: *The Interventionists. User's Manual for the Creative Disruption of Everyday Life*. (Catálogo de exposición). Massachusetts Museum of Contemporary Art, 2004

specificity), para inocular lo irregular en la realidad de los sujetos. Estos artefactos se apropian y se benefician de la potencia de las formas de vida, para producir saber sobre la vida. Un saber estético y político a la vez, que interviene estéticamente sobre la política de lo colectivo, e interviene políticamente sobre la estética de las relaciones. Estos artefactos funcionan como estrategias de deslizamiento y prótesis perceptivas que exponen el arte cuando vestidos por los cuerpos e incorporados por las condiciones de su existencia. Retengamos la idea de intervención del arte en el espacio cotidiano. Reflexionemos sobre la variedad de matices que puede adquirir. Como intervención, el arte busca actuar sobre la existencia para atender e indagar los cuerpos, para afectar la percepción, para deslizarse sobre lo regulado, para producir saber sobre la existencia y cuidar las formas de vida. De ese modo, la actitud de las prácticas estéticas a partir de las cuales se reflexiona en este estudio promueve distintos pensamientos y abordajes de la realidad, se dirige a nuestra actualidad, la interpela y expone su complejidad. Estas prácticas combinan su actividad estética con la ética y la política que las sostienen, que las permiten actuar sobre las formas de relación a las que se dirigen.

Hemos dicho que las formas de tratamiento del cuerpo que integran la experiencia estética actual, parecen haber cambiado considerablemente en las últimas décadas. Estos cambios acompañan las transformaciones de orden científico y tecnológico que inciden sobre el comportamiento y el cuerpo mismo del sujeto actual, y los discursos que los contemplan. Como el arte de la artista del cuerpo ponía en evidencia, las prácticas estéticas que se ocupan de estas transformaciones, sitúan su territorio de exploración en el vínculo entre subjetividad, percepción y experiencia. La relevancia de la puesta en relación del arte, del cuerpo y de la subjetividad en esta tesis, concierne a la producción de atención y sentido, a través de las “prótesis perceptivas” que crea el arte, sobre las formas de vida actuales. La apuesta por relacionar los campos del arte y de la formación del sujeto bajo la perspectiva del cuerpo, es una apuesta por las formas como el arte expone la economía de los modos de producción (científico, estético y político) de lo colectivo, a través de los cuerpos de los sujetos. Pues, la formación de lo subjetivo se da colectiva e individualmente, concreta y activamente sobre la percepción y los cuerpos como lugares de experiencia.

La actividad del arte, como intervención sobre el cuerpo y la subjetividad, se da a través de la producción de un saber sobre las formas de vida. Este saber produce múltiples estrategias de acción sobre lo cotidiano que se nutren de su potencia, que actúan como “parásitos” de esa potencia e incrementan su fuerza, afectando su configuración. Este saber experimenta con las formas del terreno vital: inculca lo irregular en su trazado, se desliza sobre él, lo desnaturaliza, lo boicotea, lo intensifica, lo desbloquea, lo expone. Este saber crea artefactos y dispositivos de acción que dan acogida, corrompen y contagian las formas del cuerpo y sus percepciones: las afectan alterando su curso regular. Esta idea de la acción, trazada desde el cuerpo y sobre él, nos permite retomar la noción de afección que veíamos como aquella “impresión que hace algo en otra cosa, causando en ella alteración o mudanza”, para leerla también en relación a su paso por el cuerpo según otra de sus acepciones. Así, una afección es también un sinónimo de enfermedad, algo que irrumpe en el curso regular de un cuerpo sano y que perturba su orden de funcionamiento. De este modo, una práctica que pusiera en escena una *pedagogía de las afecciones* buscaría producir un saber que actuase *con* y *sobre* la percepción y los cuerpos, físicamente, tratando de moverse de manera coherente junto al saber que producen las prácticas estéticas actuales con las que lidia. Pondría en juego un ejercicio de “crítica” aliado a un ejercicio de “clínica” que cuidaría tanto de los estados de afección de los cuerpos como de sus estados de parálisis. Una práctica pedagógica que se configurase en relación a un marco de acción y reflexión sobre un cuerpo contingente, como una pedagogía de lo que afecta y es afectado, practicaría estrategias de intervención en las formas de vida para la producción de lo múltiple en la realidad. Practicaría con las formas del arte, del cuerpo y de la subjetividad para la producción, mediante ejercicios de atención e intervención, de crítica y clínica, para la experimentación de la realidad.

* * *

El espacio de reflexión que se configura en esta tesis parte de una mirada implicada en lo que indaga, de una experiencia y una práctica pedagógica concreta que trabaja con el arte actual y que se lleva a cabo en un aula. Parte de la práctica pedagógica de alguien que se cuestiona sobre su propia práctica y los efectos que conlleva, que se

cuestiona sobre el proceso de formación de la experiencia estética de los sujetos con los que interactúa, y que se pregunta acerca de como tratar la complejidad del arte actual en el campo de la educación. Este estudio no se propone confeccionar ninguna teoría o programa pedagógico, sino componer un marco reflexivo que pueda ser compartido y discutido. A través de las cuestiones que levanta y a las que se dedica, este estudio busca interpelar a aquellos que también se preguntan acerca del problema de la formación del sujeto en la contemporaneidad. En ese sentido, el planteamiento de la idea de una *pedagogía de las afecciones* trata de ofrecer elementos de reflexión y cuestionamiento para la producción de espacios de formación que supongan una acogida y experimentación con lo que desborda las formas de ser del sujeto.

Esta tesis se compone de tres partes: en la primera se sitúa el marco teórico con el que reflexionar, en la segunda parte, sobre algunos aspectos que el arte actual pone en juego, como la idea de cuerpo y percepción. Siguiendo este recorrido, en la tercera parte de la tesis se problematiza la formación de la experiencia estética de escolares, tomando como punto de partida una investigación de campo realizada en instituciones de arte. Esta ordenación permite configurar un marco de referencias desde el cual se traza la noción de una *pedagogía de las afecciones*.

Así, en el primer capítulo se constituye el campo conceptual que permite poner en cuestión tanto los procesos de formación de la experiencia del sujeto actual, como la idea misma de formación. Para ello se ha utilizado algunos conceptos foucaultianos y deleuzianos en tanto que “herramientas” para interrogar las experiencias estéticas, los objetos y discursos a los que se mira y sobre los que se reflexiona. No se trata de un estudio exhaustivo sobre la obra de estos autores sino de un uso de aquello que en su obra permite abordar problemáticamente la formación de la experiencia del sujeto contemporáneo. Este marco de referencias teóricas da paso, en el segundo capítulo, a una mirada sobre algunas prácticas artísticas de las últimas décadas, comenzando por un texto que esboza e interroga el orden en que se apoyan: el régimen sensible de la modernidad y los movimientos de las vanguardias. A continuación se analiza la producción de la artista Lygia Clark como una obra que pone en cuestión este régimen estético mediante la investigación de la percepción y el cuerpo del sujeto, así como a través de la experimentación con sus procesos de formación. La última parte

de este capítulo aborda las prácticas estéticas actuales: primero a partir del análisis de algunos cambios en la experiencia estética del sujeto contemporáneo planteados desde el rediseño de su cuerpo y percepción; y después a partir del análisis de dos obras actuales que tratan de los efectos que esos cambios acarrearán sobre las formas de vida del sujeto.

Los análisis de carácter filosófico y estético, realizados en el primer y segundo capítulos respectivamente, permiten que en el tercer capítulo se trace la cartografía de un espacio de formación que acoja la idea de una *pedagogía de las afecciones*. Ese trazado dibuja diferentes conjuntos de problemas en cada una de las tres partes de este capítulo. En la primera se pone en relación la actividad de observación y los dispositivos pedagógicos que participan de esta acción. A partir de la investigación de campo y de su análisis, en la segunda parte del capítulo, se desarrollan tres cuestiones articuladas: los usos del cuerpo, del espacio y de los discursos que constituyen la formación de los sujetos. Este recorrido es lo que permite que en la última parte del capítulo se apueste por la idea de una práctica pedagógica capaz de incorporar los modos de hacer y las estrategias de intervención en la realidad de las prácticas estéticas actuales.

* * *

La idea de una *pedagogía de las afecciones* se propone afrontar, exponerse y aliarse a este problema: ¿cómo conciliar la pedagogía y lo intempestivo? Para ello, sugiere partir de un ejercicio de lo pedagógico como dispositivos coyunturales para la producción de espacios de experimentación. Para la producción de espacios de formación que utilicen estratégicamente el soporte de los aparatos institucionales con el objetivo de experimentar con la experiencia estética. Es decir, para poner la subjetividad “en cierto estado”, para favorecer y cuidar de los estados de afección de la subjetividad. Una *pedagogía de las afecciones* sugiere partir de un ejercicio de lo pedagógico para la producción de un espacio político que lidie con lo que inquieta y hace variar las formas de vida, que lidie con lo intempestivo que compone la estética y el saber del sujeto. Sugiere crear lugares de encuentro y recrear las formas de ocupar los antiguos lugares de encuentro, activando otros usos y formas de relaciones a partir de ellos.

No obstante, una *pedagogía de las afecciones* trataría de afrontar este problema y esta tarea sin normativizar, prescribir o moralizar las formas como se debe hacerlo.

Me gustaría pensar que este texto está dirigido tanto a formadores como a no formadores, del mismo modo que la experiencia estética no está limitada a artistas y especialistas en arte, o que el cuerpo, la percepción y lo sensible no es asunto sólo de científicos o filósofos, sino que atañe a las formas de vida de todos y cada uno de nosotros, individual y colectivamente. Me gustaría pensar que la utilidad y el valor académico de esta tesis se pudiera inferir desde ahí: desde su capacidad de estimular la producción de espacios de experimentación para las relaciones, desde su capacidad de ofrecer soporte conceptual para favorecer la producción de estrategias de deslizamiento sobre lo institucional, para favorecer prácticas pedagógicas ocupadas de un saber a partir de las formas de vida. Me gustaría que este estudio, como el arte de la artista del cuerpo que describía Delillo, tuviera la capacidad de transportar “los gestos más cotidianos” de nuestro cuerpo y experiencia a otro marco conceptual, que tuviera la capacidad de flexionarlos, estirarlos, saturarlos, para la erotización de la percepción y la intensificación de la conciencia.

I. ESTÉTICA DE LA FORMACIÓN

1. LA FORMACIÓN DEL SUJETO EN FOUCAULT

1.1 FOUCAULT COMO CAJA DE HERRAMIENTAS

En la obra de Michel Foucault se distinguen tres etapas. El estudio de los modos de objetivación da lugar a dos de ellas: la etapa arqueológica y la etapa genealógica que investigaron, respectivamente, las relaciones de saber y las relaciones de poder que constituyen al sujeto. La tercera etapa, llamada “ética”, se ocupa de los modos de subjetivación. Trata de cómo las relaciones de saber y poder han producido las condiciones de posibilidad de una estética de la existencia. Así, en esta última etapa de su obra, Foucault se pregunta por aquello que posibilita la formación de los sujetos, a partir de sus estudios sobre los discursos y las relaciones de fuerza.

Este primer apartado de la tesis es una investigación sobre los procesos de formación del sujeto, a partir de la perspectiva de la *estética de la existencia* en Foucault. O, dicho de otro modo, a partir de las relaciones entre la estética de la formación del sujeto y la ética que la fundamenta. Se reflexiona sobre esos procesos a partir de modos de objetivación que producen subjetivaciones. Los modos de objetivación tratados conciernen básicamente al campo del saber, es decir, a prácticas del discurso y del lenguaje. Pero también a las relaciones de poder con las que se articula. En ese contexto, el eje fundamental de este apartado es la relación entre ética y estética que se pone en juego en los procesos de formación del sujeto. Con ese objetivo se traza un breve recorrido por un determinado vocabulario foucaultiano que permite analizar las relaciones entre las formas del saber, las formas del poder y las formas del sujeto. Un vocabulario que pretende ofrecer también unas herramientas conceptuales que pongan en movimiento el conjunto de las reflexiones llevadas a cabo en la tesis.

Las primeras palabras de ese vocabulario se refieren a la relación entre el saber y lo que Foucault nombra como el *pensar de otro modo*. El pensar de otro modo es una actividad que se da a partir de la transgresión de los límites del pensamiento y de la problematización de los campos del saber. La afirmación de un saber que se articule entre diferentes campos del conocimiento, a partir de la transgresión de sus límites, tiene que ver con el propio marco conceptual y metodológico en el que se sostiene este mismo texto y el proyecto de la tesis. El énfasis que se da a esa cuestión viene del considerar la producción de modos de ver y decir la experiencia de lo real como una experimentación con las formas mismas del saber. En el pensamiento foucaultiano, esta idea se refiere a una experiencia del saber y del sujeto del saber, que problematiza la regulación de los modos de ver y de producir discurso a través de la experiencia.

De este modo la cuestión de la formación del sujeto surge como una práctica de los modos de ver y nombrar las formas de la experiencia en la que ese sujeto se configura. Pues, en Foucault, la formación del sujeto se entiende como una práctica de sí que produce saber, y se asume como una tarea por realizar. A partir de ese planteamiento se ha pretendido asociar los límites de los discursos de saber con la transgresión, y la forma del sujeto con la transformación. En ese contexto, la producción de sentido se entiende como constitución de una narrativa sobre lo que le pasa al sujeto, y que deriva de una práctica del saber. Las formas de esta narrativa mediante las que el sujeto produce sentido son decisivas para su experiencia, pues es esa narrativa la que en cierto modo produce la experiencia misma.

Se observa en ese proceso de producción narrativa una cuestión especialmente significativa del pensamiento foucaultiano, que considera la producción de sentido como una tentativa de aplacar el malestar del sinsentido en la experiencia del sujeto. Esa cuestión se ha puesto en evidencia a partir de la relación entre lo no codificable que compone el lenguaje, y la indeterminación que está contenida en el sentido. Se entiende la relevancia de esa idea en el pensamiento foucaultiano al observar que es a través del lenguaje como el sujeto da sentido a su propia existencia. La necesidad de admitir la irregularidad en las formas del saber viene dada por la aceptación de la indeterminación en las formas del sujeto y por la asunción de la transformación en el proceso de formación del sujeto.

El “cuidado de sí”³ es lo que constituye la ética del sujeto en Foucault. Ese cuidado trata del ocuparse uno mismo de las formas en que ve las cosas, de un ejercicio reflexivo sobre la percepción, y sobre las palabras con las que produce saber a partir de esa percepción. De hecho, aquí se trata el cuidado de sí como una especie de condición de posibilidad del sujeto ético, pues es a través de esa práctica como el sujeto cuida de los principios éticos que orientan su formación. Es a partir de ese cuidado como el sujeto pone en práctica un principio de actividad, mediante criterios estéticos que fundamenta éticamente. Así, se afirma que el cuidado de lo que le pasa al sujeto es condición de posibilidad de la *vida como obra de arte*. Se afirma también que las formas de hacer las cosas, de percibir las y de referirse a ellas, dan curso a lo que le pasa al sujeto, constituyen una estética de la existencia del sujeto.

La *vida como obra de arte* y la *estética de la existencia* también integran ese mencionado vocabulario foucaultiano que se intenta articular aquí. La importancia de la “vida como obra de arte” para el proceso de formación del sujeto tiene que ver con el tratamiento de la existencia como un proceso de composición con lo que le pasa al sujeto. Tiene que ver con una obra abierta en la que el sujeto interviene, con la que compone e improvisa un modo de estar. En efecto, ese modo de estar que el sujeto compone en las artes de la existencia engendra un saber para la vida, un saber que se legitima en el espacio cotidiano de las relaciones, y como potencia del sujeto cualquiera. Problematizar las formas de control y regulación del saber, pone en evidencia la acción del saber sobre las formas de la experiencia que constituyen las formas de vida. Con ello este primer apartado intenta poner de relieve las relaciones entre la producción de saber y la producción de formas de vida en los procesos de formación del sujeto.

A lo largo de esta tesis, la puesta en evidencia de las relaciones entre producción de saber y estética de la existencia se articula bajo la perspectiva de la formación del sujeto. Este apartado ofrece las herramientas conceptuales para la puesta en práctica del cuidado de las formas narrativas en los demás capítulos. Ofrece las herramientas conceptuales para abordar una producción de saber que se da a partir de la experiencia, como proceso de formación y transformación de los modos de ver y

³ Foucault, Michel. *Tecnologías del yo. Y otros textos afines*. Barcelona: Paidós, 1991

decir la experiencia. Pero la formación del sujeto en Foucault no constituye sólo el tema o el marco teórico de esta tesis. Pues esta tesis también tiene en cuenta su mismo desarrollo como práctica y efecto de ese cuidado por la producción de un saber de la experiencia. Este capítulo busca situar una base teórica para sugerir una conexión entre lo que se problematiza en la tesis y la forma en que se construye la tesis misma. Tal vez una coherencia entre lo que dice sobre la formación del sujeto y la forma misma de hacerlo, que permita proponer, a partir de ello, una *pedagogía de las afecciones*.

La transgresión y las formas del sujeto

Foucault toma como objeto de estudio a varios autores de la transgresión, tanto en el campo de la filosofía como de la literatura o del arte. Se interesa por el pensamiento de la diferencia producido en esos campos. Se pregunta sobre la transgresión de los límites de la experiencia, sobre el papel del autor en la obra, sobre la vida como una especie de obra en proceso. Foucault se dedica a seres del límite, memorables, marginados, emblemáticos, que practicaron un pensamiento transgresor. Hölderlin, Sade, Velázquez, Nietzsche, Bataille, Manet, Klossowski, Mallarmé, Magritte, Blanchot..., pensadores que crearon en el límite de la experiencia de su época, reconfigurando las formas de lo visible y de lo decible de esa experiencia. Sus obras han actuado sobre el lenguaje, activando lo no discursivo en los discursos.

Se podría decir, a partir de ahí, que tanto la filosofía como el arte y la literatura producen pensamiento, cada una a su manera. Porque, cada una a su manera, componen con lo que afecta a lo visible y a lo decible, con las maneras de ver y decir la experiencia de lo real. Esas composiciones que se realizan en los diferentes campos del pensamiento concentran la fuerza de lo que son capaces de llegar a ver y decir. Cuando un filósofo, un artista o un escritor logra articular esas fuerzas de un modo que provoque una variación en lo que se ve y se dice sobre lo real, puede producir una especie de salto, de movimiento brusco. De esa especie de saltos y acrobacias está hecha una obra, tanto en el terreno estético como en el filosófico. Esos movimientos más o menos bruscos con los que se compone una obra, tienen que ver con una experiencia de transgresión en la experiencia cotidiana, con una especie de

trans-formación de un modo de producir imagen y discurso. Es decir, los movimientos que se activan en una obra cometen una especie de insubordinación a todo lo que les precede, a toda biblioteca y a todo museo. Cometen una insubordinación en la arquitectura de los discursos, porque los asocian a la acción de creación. Así, la implicación mutua entre los actos de la transgresión y de la creación tienen como fundamento un viaje inusual que va de la percepción a la producción de una obra, a la creación de un discurso o de una imagen.

En Foucault, la transgresión tiene que ver con una especie de catalizador de fuerzas que acciona una exterioridad dentro del espacio mismo. Esa apertura al exterior⁴ es una imagen de la transgresión a partir de la cual se compone una obra. Para Foucault, la materia con la que se engendra una obra está en relación con las transgresiones de los límites de lo decible y de lo visible, está en relación con los límites de la experiencia discursiva que se ven afectados en una obra. Así, creación y transgresión se implican mutuamente, como se implican transgresión y límite: cada uno en presencia del otro, y no en supresión del otro. Lo que es transgresión en una obra no se remite a valores positivos o negativos, no se remite a polaridades. Es decir, la transgresión no se torna positiva delante de lo negativo, porque el límite no consiste en una negación. En efecto, la transgresión se hace realidad en presencia del límite, no triunfa sobre él. En ese proceso se lleva a cabo una afirmación de todas las partes, pero una afirmación sin positividad, sin superación dialéctica. La transgresión se afirma ante el límite, porque de hecho existen límites, y no porque los invalide⁵.

La arquitectura transgresora de ciertas obras tiene que ver con una estética del pensamiento que lo lleva hasta sus fronteras, para poder encontrar el espacio donde se despliega el lenguaje. Y los límites que contiene el propio lenguaje están en relación con los límites del pensamiento mismo y en relación con el saber que produce. De ahí que la transgresión de los límites del lenguaje con el que se produce el saber afecte al límite donde el sujeto pierde sus formas y desde donde puede surgir el pensar de otro modo. De esa manera, el espacio transgresor surge en los bordes de la norma, en las orillas del código y del hábito que constituyen el funcionamiento mismo del lenguaje. “No habría espacio si no hubiera límites. La cuestión del espacio

⁴ Foucault, Michel. “El Pensamiento del afuera”. En: *Entre filosofía y literatura*. Barcelona: Paidós, 1999

⁵ Foucault, Michel. “Prefacio a la transgresión”. En: *De lenguaje y literatura*. Barcelona: Paidós, 1996

es la cuestión de los límites”, dice Chillida. “En el alabastro las aristas se convierten en luz”⁶. La transgresión evoca el ser del límite en la medida en que salto y contención se pertenecen. Ambos pertenecen a la experiencia y se manifiestan uno frente al otro como presencia de su radical diferencia. El límite se desvanece en lo intempestivo y se renueva tras ello. El límite se hace notar paradójicamente cuando es transgredido, cuando el lenguaje desdice sus propios códigos y la figura se pierde en la imagen.

Para Foucault, el arte se afirma en la transgresión. Y la creación afirma lo inédito, que a veces surge de una reordenación, de una desordenación, por un efecto de disposición, de composición, de una variación minúscula, de la ausencia de una conexión, de la irrupción de una sinapsis, de una micro-alteración en un modo de ver y de hacer. En tales procesos no se puede identificar o definir una regla de operación; se puede decir, más bien, que sucede una especie de desregulación de la norma, una especie de irregularidad en el comportamiento y en la disposición del espacio de lo visible y lo decible.

No es posible establecer un límite último de la experiencia transgresora. Lo creado por un golpe transgresor no está a salvo de ser transgredido, porque ni los límites ni lo que les desborda son fijos. Eso significa que no hay forma definitiva para la creación, no hay forma y saber definitivos. Por ello los movimientos de la materia de creación pueden ser reactivados, porque las formas y saberes que componen no encierran conclusiones sobre la experiencia. De ahí que la transgresión no sea una posibilidad que se encuentra fuera de las formas del saber, sino que constituye su materia misma. Las formas del saber y el saber de las formas contienen tanto un poder paralizante, que los vuelve rígidos, como una potencia renovadora, que no permite su calcificación. Así se puede decir que la transgresión tiene más que ver con una torsión del pensamiento que con un hallazgo, porque está contenida en el pensar mismo. Es decir, la transgresión no es extraña al pensamiento, en la medida que el

⁶ Texto de la exposición “*Chillida*”, del escultor Eduardo Chillida, en la Fundación Miró, Barcelona, de noviembre del 2003 a enero del 2004.

pensamiento se compone también de la capacidad de vulnerarse, de violarse a sí mismo⁷, en la medida que contiene la posibilidad de pensar de otro modo.

Para Foucault, pensar de otro modo concierne más a un acontecimiento, a lo inédito y a lo intempestivo, que a un trabajo intencional. En relación al pensar de otro modo, el ejercicio de la voluntad funciona como una acción de acogida a ese acontecimiento, como un trabajo de composición con los efectos de ese acontecimiento. Con ello, pensar de otro modo no es un proceso que se adhiera a un pensamiento ajeno, sino un proceso que se da por un cambio en los modos de ver y decir, un cambio perceptivo al que el trabajo de la voluntad puede dar acogida. Se trata de una transformación topográfica de los planos y los límites de una perspectiva que reconfigura un modo de pensar. Se trata de un juego de espacios, de una recomposición espacial que afirma la pérdida del límite en la experiencia, y del ejercicio de su nueva composición. En varios de sus textos sobre lenguaje, literatura y filosofía, Foucault centra la discusión en el acontecimiento nietzscheano de la muerte de Dios, en la desaparición de esa “invención reciente” que es la forma sujeto⁸, y en el lenguaje como abertura del espacio de esta experiencia.

La muerte de Dios como acontecimiento filosófico va a permitir la ruptura del límite de lo infinito en el pensar, inaugurando lo ilimitado en el límite y alterando radicalmente los planos que configuraban una constelación de ideas. La muerte de Dios ha hecho que la existencia se deslice por una experiencia en la que ya no se anuncia la supuesta exterioridad del ser, sino la afirmación de una experiencia exterior que compone el sujeto mismo. “La experiencia interior es por completo experiencia de lo imposible (siendo lo imposible aquello de lo que se hace la experiencia y lo que la constituye)”⁹, dice Foucault. De ese modo el asesinato de Dios se reflejó en las formas del hombre, en el sujeto de la razón y en el orden que la regula. Foucault puso las condiciones filosóficas de posibilidad de ese reflejo, y propuso otra manera de entender sus modos de producción, otra manera de entender sus procesos de formación: como sujeto ético.

⁷ Foucault, Michel. “Prefacio a la transgresión”. En: *De lenguaje y literatura*. Barcelona: Paidós, 1996

⁸ Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Madrid: Siglo XXI, 1999.

⁹ Foucault, Michel. “Prefacio a la transgresión”. En: *De lenguaje y literatura*. Barcelona: Paidós, 1996, p. 125

La experiencia provoca las alteraciones perceptivas con las que se puede configurar distintos modos de ver y de enunciar las cosas. La práctica de esos cambios, su acogida, puede proporcionar otras formas de experiencia, y otras formas del sujeto mismo de la experiencia. Sobre las formas de ese sujeto, se puede decir que ya no están determinadas a priori. Tampoco son inmutables sino, más bien, formas fluidas que se desvanecen y se tonifican en la experiencia. En la medida que Foucault convierte el fondo sustancial del sujeto en una ética procesual, en permanente formación, ese sujeto pasa a encarnar y a producir un pensamiento de la diferencia, que se constituye en la práctica de sí mismo¹⁰. A partir de ese giro foucaultiano surge una ética cuyo fundamento ya no es la sustancia del sujeto (que se constituye a través de un saber universal y de un sujeto sustancial), sino las prácticas de sí, que se llevan a cabo en una historia abierta e indeterminada.

De ese modo el sujeto se convierte en una tarea por realizar, en una tarea estética permanente sobre su propia figura. Lo que se ha atacado es la imagen agotada —y contra la que debemos seguir utilizando nuestras armas— de una forma humana determinada, que habrá de dar paso a la indeterminación como fundamento de una nueva forma. De ahí la importancia del concepto de transgresión en el pensamiento foucaultiano, porque permite la comprensión de una existencia constituida pragmáticamente, aplicada a la experiencia y en presencia de los límites de esa experiencia. La existencia constituida pragmáticamente a partir de esas prácticas permite una experiencia en la que está en juego la estética de las formas del sujeto, permite un juego en el que se puede “liberar” la desgastada noción de libertad¹¹ mediante la experiencia, como ejercicio y tarea ética.

Los saberes que derivan de la actividad del pensamiento definen una pragmática; se refieren a maneras de interactuar con la realidad. Se trata de una práctica incesante que se modifica en el proceso de formación del sujeto ético. De ahí que en el pensamiento foucaultiano haya una íntima relación entre ética y libertad, pues el

¹⁰ Foucault utiliza la noción del *sí mismo* a partir de los diálogos platónicos. Trata el *sí mismo* como una especie de práctica y cuidado de la experiencia de uno mismo, que se configura en proceso. Véase *Tecnologías del yo. Y otros textos afines*. Barcelona: Paidós, 1991

¹¹ Sobre esa práctica de liberación véase Larrosa, Jorge. “La liberación de la libertad”. En: *Revista latinoamericana de estudios avanzados*. N° 5, Caracas, Centro de Investigaciones Pos-doctorales, Universidad Central de Venezuela, 2001

ejercicio de la libertad se produce en el plano ético, y la ética se constituye como su plano reflexivo. La libertad se produce en conjuntos de prácticas de sí, en las que el individuo resulta de la tensión procesual entre las limitaciones de esas prácticas y la libertad que irrumpe en ellas. Así, la libertad en la que se produce el sujeto genera espacios de resistencia, límites y transgresión, en los que se operan transformaciones a partir de las relaciones con la alteridad. Con Schmid, se puede entender la “libertad como el ámbito de lo que también puede ser de otro modo”¹², como el ámbito en el que se practica y que configura lo que puede ser de otro modo.

Ahora bien, el ámbito de la experiencia de “lo que puede ser de otro modo” se constituye también a través de las prácticas del lenguaje, a partir de las cuales se componen los discursos y los saberes. El lenguaje constituye tanto las formas del pensar, como los saberes que de ellas se derivan. Se constituye al mismo tiempo que los flujos a los que da curso y que las normas que estructuran su funcionamiento. Por ello el lenguaje concierne tanto a la materia del discurso como a las formas en las que se articula. Foucault se refiere a unos usos del lenguaje que permiten que, bajo las capas discursivas normalizadas, emerja lo que no tiene lógica, el vacío, el murmullo que no llega a ser una voz articulada, que no llega a ser una forma discursiva. Para Foucault, esos usos del lenguaje, que permiten el surgir del murmullo y de lo no normalizado a través de los códigos del lenguaje, remiten al ámbito de lo que puede ser de otro modo. Es decir, se refieren a una experiencia que emerge de un uso del lenguaje que permite que se pueda pensar de otro modo, que permite otras formas de conciencia.

El pensamiento filosófico trabaja con la experiencia de sus propios límites y recupera la reflexión en los bordes de las formas discursivas. El pensamiento atañe a los usos del lenguaje y de la conciencia por parte del sujeto ético, atañe a un uso pragmático de la reflexión y a un saber que se aplica a lo cotidiano. Esa reflexión pragmática de lo cotidiano se torna ejercicio de libertad en el cuidado de sí que el sujeto realiza. Así, en el ámbito de lo que puede ser de otro modo, se desvanece el sujeto

¹² Schmid, Wilhelm. *En Busca de un nuevo arte de vivir. La pregunta por el fundamento y la nueva fundamentación de la ética en Foucault*. Valencia: Pre-textos, 2002

autodeterminado, en la medida que se afirma una práctica que lo salva de sus propios códigos y normas de acción¹³.

La apuesta por un sujeto fundado en la procesualidad de la ética, basado en los cuidados de sí, pasa por favorecer determinados usos del lenguaje. De ahí que el cuidado de sí, en el que el sujeto ético se expresa y se engendra, remita a una especie de pérdida del habla sin dejar de hablar. De ahí, también, la importancia que dedica Foucault a la cuestión del lenguaje y la literatura cuando construye sus métodos de investigación, porque es a través del lenguaje, en sus prácticas de liberación, donde se puede liberar las formas mismas del sujeto y las formas del saber que le amparan. Y las prácticas con esas formas tienen que ver con el cuidado de los modos de ver y decir esa experiencia. En las prácticas de sí, la subjetividad se constituye en proceso, se constituye como maneras de saber acerca de la realidad, como cuestión ética y estética.

La forma como immanencia y exterioridad

La abertura a la experiencia es condición de posibilidad del sujeto ético, de un sujeto dispuesto a la experiencia que se forma y transforma mediante la experiencia. Ahora bien, además de ética, la experiencia puede ser un acontecimiento estético, en la medida en que la experiencia afecta a las formas del sujeto, a sus modos de ver y decir. Es a través de la experiencia como se ven alteradas o disueltas las formas del sujeto, pero es también a través de la experiencia como esas formas alteradas vuelven a consolidarse. De ese modo, la experiencia puede ser tanto un acontecimiento, algo que hace variar las formas de un terreno subjetivo, como una consolidación en el tiempo, una configuración que se estabiliza, de algún modo, en el transcurrir del tiempo.

José Luis Pardo analiza la idea de *hábito* como aquello que forma un modo de ver y de hacer, como la formación de un hábito¹⁴. En ese sentido, el sujeto ético tiene que

¹³ Foucault, Michel. “La locura, la ausencia de obra”. En: *Entre filosofía y literatura*. Barcelona: Paidós, 1999

¹⁴ Pardo, José Luis. *Sobre los espacios: pintar, escribir, pensar*. Barcelona: Serbal, 1991

ver con una formación abierta a la experiencia, que toma en cuenta sus efectos, para intervenir en ese hábito. Por ello el sujeto ético concierne a una configuración provisional, que se forma en la experiencia, que no es abstracta y que no antecede a las prácticas de sí con las que se constituye. Pues, de hecho, el sujeto de la experiencia se constituye en movimiento, en acción, reacción y contemplación, se mueve en múltiples direcciones, a través de múltiples relaciones sobre las que ejerce poder y es afectado. En esas relaciones se forma y modifica, a través del cuidado de sí. Las relaciones constituyen el terreno de experiencias de ese sujeto, cuyas propiedades y atributos se refieren tanto al poder transformador de la experiencia como a las formas en que se estratifica.

La experiencia tiene el poder de dispersar y diferir, actuando directamente sobre las formas del terreno subjetivo, sobre la disolución de figuras compuestas. De ahí que el sujeto de la experiencia, concebido como forma en formación, ya no siga la lógica de la identidad. Es decir, que ya no tiene sentido plantear la formación del sujeto de la experiencia sobre la base de una identidad, o de una sustancia a moldear. Las nociones de proceso y de cuidado de sí incorporan la diferencia en la subjetividad como parte de su proceso de formación, alteración y transformación. A partir de ese cambio en la comprensión de los procesos subjetivos generado en el pensamiento foucaultiano se puede prescindir de la oposición entre la identidad y lo que la amenaza. De ese modo se instaura otra forma de comprensión de los procesos mismos de producción de saber y de la regulación de las relaciones en las que se genera. Así, el problema de la norma da lugar al de la forma.

La experiencia, como disrupción de acontecimientos, afecta a la configuración de la figura, afecta al espacio que la sostiene. La experiencia es concreta, acaece en el espacio vital rompiendo con la cotidianidad del hábito. Tiene que ver con un despliegue del plano subjetivo, que produce efectos sobre aquello a partir de lo que se constituyen las relaciones. En el campo de la literatura, por ejemplo, la experiencia como acontecimiento se afirma en el franqueamiento de ciertos límites del lenguaje, en los que en el lenguaje normativiza y regula la experiencia misma. Lo que se descodifica en la literatura, y lo que descodifica el lenguaje en la literatura, proporciona una experiencia en la que el lenguaje se distancia de sí mismo, constituyendo un afuera dentro del lenguaje. Ese movimiento aproxima la literatura a

lo que no es literatura en la literatura, como una indicación del cruce de un límite, como un efecto de transgresión, como una distancia que se abre en su interior, por efecto de la experiencia.

Sobre el sujeto que se despliega en el lenguaje, dice Foucault: “ya no hay discurso ni comunicación de un sentido, sino despliegue del lenguaje en su ser bruto, pura exterioridad desplegada; y el sujeto que habla ya no es tanto el responsable del discurso (aquel que lo detenta, que afirma y juzga en él, representándose a veces con una forma gramatical dispuesta para este efecto), cuanto la inexistencia en cuyo vacío se prosigue sin tregua la expansión indefinida del lenguaje”¹⁵. El ejemplo de la literatura nos permite seguir la referencia de la pérdida de sentido del lenguaje como instrumento de comunicación y códigos compartidos, del lenguaje apenas como herramienta de uso del sujeto. La reflexión sobre lo inquietante, el afuera, lo inestable que habita los significados, que habita el supuesto sentido del lenguaje, remite a la cuestión de lo indeterminado y al vacío que compone el lenguaje con el que el sujeto investiga su experiencia y produce saber. En el despliegue de la exterioridad que compone el lenguaje, se despliega también lo indefinido que compone el saber y las formas del sujeto.

La experiencia promueve el encuentro con el sinsentido enturbiando la nitidez de la lógica. Por eso la experiencia no puede pertenecer al sujeto, no es algo propio de lo personal, pues toda experiencia es desidentificación. Trata de la alteración de un modo de producir formas que sobrepasa la experiencia de un solo individuo¹⁶. La experiencia surge colectivamente. La lógica de la forma-sujeto se encuentra con las discontinuidades propias del funcionamiento del lenguaje, se encuentra con vacíos de sentido en los engarces de esa lógica, allá donde se constituyen los modos de producir conciencia, sentido y percepción en el sujeto. La conciencia y la producción de saber no existen fuera de una práctica, son una práctica que produce el sujeto. Dicha práctica establece una actividad política, en la medida en que ésta se produce y se desordena mediante la acción de fuerzas que transgreden al sujeto, que refuerzan, complican o tornan inviables la repetición de sus estrategias de funcionamiento.

¹⁵ Foucault, Michel. “El Pensamiento del afuera”. En: *Entre filosofía y literatura*. Barcelona: Paidós, 1999

¹⁶ Sobre el carácter colectivo de la experiencia véase Foucault, Michel. *Hermenéutica del sujeto*. La Plata: Altamira, 1996

Puesto que un sujeto se forma a través de modos de ver y decir colectivos, activados por formas y variaciones de la subjetividad, puesto que dichos modos constituyen y expresan valores y verdades de una sociedad, y que esa acción se procesa en redes de relaciones, se puede decir que la formación del sujeto se produce de forma colectiva. Por ello este proceso de formación es colectivo, porque se genera y se modifica en redes de relaciones.

Los modos de pensar y de percibir, atañen a una práctica colectiva y no a fórmulas personales. La experiencia estética supone una violación de la continuidad de esos modos que abraza lo inesperado, que se afirma en lo colectivo, de manera relacional y afirmando una composición inédita. Una experiencia no pertenece a la individualidad del sujeto porque actúa en lo que no le pertenece, actúa como desapropiación. De este modo, un texto escrito desde las huellas de la experiencia condensa potencias que pueden ser reactivadas en la lectura. La literatura, como la filosofía, están escritas con pasajes hacia el afuera de la literatura y de la filosofía, están compuestas de brechas hacia lo no literario, hacia lo no filosófico, hacia lo que es extraño a ambos territorios. La experiencia literaria no se hace “con” la palabra, como la experiencia estética no se hace “con” la materia plástica, sino desde ellas, en el tránsito a su afuera. En ese sentido dice Roberto Machado que “pensar la literatura como experiencia y la experiencia literaria como experiencia anónima y autónoma del lenguaje significa querer sobrepasar la oposición entre interioridad y exterioridad, entre sujeto y objeto, por la experiencia de la propia obra, o por la propia obra como experiencia”¹⁷.

La experiencia puede tanto afirmar la época que la hace posible como transgredirla, apuntando a otras dimensiones para que irrumpen en ella. Se trata de una relación formal y ética, de la posible modificación de los conjuntos de fuerzas que componen la experiencia de una época, que configuran las relaciones entre la percepción y los discursos que componen una época, y que producen el sujeto de una época. El terreno subjetivo se genera y se activa en esa relación con la alteridad y en la práctica de sí. La relación con la alteridad procura tanto la producción de nuevas recomposiciones de ese terreno, como la prueba de su modificación. En la relación

¹⁷ Machado, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Zaahar, 2000, p. 298

con el otro, la formación de la subjetividad puede experimentar y comprobar la procesualidad y la contingencia de sus formas y de sus modos de conciencia. Así, la experiencia tiene que ver con la acción de las intensidades que se generan en dichas relaciones, que pueden presionar la conformación del terreno subjetivo de forma involuntaria a su voluntad.

Sin embargo, la actividad de esas fuerzas no sigue una dirección determinada, no conlleva garantía alguna de modificación de la subjetividad en un sentido determinado, pues el sujeto de la experiencia no se resuelve en una forma específica, y no existe superación o evolución en los procesos subjetivos. No se trata de una progresión en la que el sujeto se perfecciona en relación a sí y a la alteridad. La experiencia abre una existencia, se “abre a esa existencia que se vive, experimenta, reconoce o se pierde”¹⁸, dice Godinho. En la experiencia, las formas de la subjetividad sufren la acción de las fuerzas que las desorganizan. La variación en las formas provocada por esa presión, puede o no ser cuidada por la subjetividad. Puede ser vivida como abertura, como disolución o reafirmación, pero también dejarse perder. La disgregación de una figura por los impactos a los que está sometida es inevitable, no se puede controlar mediante la voluntad. Los modos a través de los cuales se volverá a configurar la subjetividad, no necesariamente serán distintos de los que había antes de la variación. Según la noción de ética en Foucault, para que cambien las formas de producción de subjetividad se necesita una conciencia reflexiva que se ocupe de los cuidados y elecciones que el sujeto toma en relación a esas variaciones, en relación a sus formas y a la alteridad. A partir de una experiencia se pueden generar transformaciones de los modos de estar del sujeto, se puede generar refuerzo pero también disolución de las formas mismas del sujeto. Así pues, la posibilidad de que el sujeto practique nuevas formas de estar, a partir de una experiencia de la exterioridad, está vinculada a los cuidados que tiene para consigo mismo, pero también a la problematización de la propia experiencia.

El relato como producción de sentido

¹⁸ Godinho, Jacinto. “Foucault e a experiência: a fenomenologia do impensado”. En: *Michel Foucault, uma analítica da experiência. Revista de comunicação e linguagens*. Centro de Comunicação e Linguagens (CECL), Lisboa, dic.1993, p. 28

Los efectos que siguen a un impacto sobre el pliegue subjetivo requieren ser contemplados por el sujeto ético en su proceso de configuración. En un pliegue subjetivo se definen, al mismo tiempo, unos límites para la acción y las posibilidades de su transgresión. Dicho pliegue se produce por los efectos del choque entre las fuerzas del tiempo y las del espacio: del tiempo como modalidad de subjetivación, como posibilidad de desarrollo de un hábito; y del espacio como manifestación de los vacíos que se dan entre los planos del sentido. De ese modo la experiencia, como acontecimiento, abre el pliegue subjetivo, lo despliega, mientras que la experiencia de producción de sentido se refiere a otro orden de la experiencia, se refiere a la acción del tiempo que la consolida y le da sentido. El acontecimiento de la experiencia y la producción temporal de su sentido, son actividades inseparables e irreconciliables a la vez.

En su ensayo sobre la libertad de las imágenes, Pardo se pregunta por las relaciones entre la imagen y los discursos, por el nexo entre el espacio y la temporalidad, la experiencia y el sentido¹⁹. Pardo entiende que el sujeto está sometido a una acumulación de imágenes, imágenes que retiene pero entre las cuales no existe nexo lógico o narrativo. Cada imagen es un espacio independiente que no necesita de otra imagen-espacio para afirmarse como tal. Sin embargo, el sujeto necesita ponerlas en relación, hilarlas, anteceder unas a otras, mediarlas a través de relatos. De ahí que el sujeto sea un contador de historias, que exista a partir de las historias que se inventa. Una historia cose los espacios en el tiempo, cose imágenes-espacio en una línea existencial. Esa costura tiene una forma aparentemente arbitraria, en la medida que ensambla imágenes-espacio percibidas en un collage narrativo de precedentes y consecuencias, de semejanzas y contigüidades. Esa costura tiene la forma del sentido, de una trama que manipula las percepciones de una imagen y que atenúa la incomodidad del sinsentido.

Hay distintos niveles de sinsentido, como hay también distintos grados de intensidad en las experiencias y diferentes capas de extrañeza en las imágenes. La mayor o menor familiaridad con una imagen está directamente relacionada con los elementos que la componen, con la posibilidad de reconocimiento o no de esos elementos, con

¹⁹ Pardo, José Luis. *Sobre los espacios: pintar, escribir, pensar*. Barcelona: Serbal, 1991

la posibilidad de construir analogías, equivalencias, similitudes, y con la posibilidad de inserción de esa imagen en una narrativa ya constituida. Lo que se comprende en una imagen es lo que en ella se reconoce, lo *ya visto* de esa imagen. Por tanto, comprender una imagen es ponerla en relación con lo sabido, con otras imágenes que le preceden en el tiempo y que le aplacan el sinsentido, y la posibilidad de montar con ellas no sólo un discurso sino las formas mismas por las que las haremos transitar.

Cada imagen percibida, con la que se monta los nexos de las narrativas, vale por sí misma. Esto significa que cada percepción, de acuerdo con los grados de extrañeza advertidos en una imagen, puede engendrar múltiples conexiones discursivas²⁰. Las secuencias de percepciones vertidas y articuladas en una narrativa son apenas algunas de las innumerables secuencias posibles a las que puede dar origen una única imagen. De este modo, los discursos constituyen modos de narrar y de dar sentido a lo que inquieta, constituyen maneras de atribuir forma y significado a las percepciones de imágenes, constituyen modos de dar legitimidad y hacer verdadero lo que no tiene sentido. La ordenación de las percepciones se configura a partir de una voluntad de visualizar y de comprender lo observado, una voluntad guiada por un saber, por un modo de ver. De este modo el sentido deriva de una práctica del saber, de un ejercicio del saber que produce discurso. Es decir, que produce maneras de narrar lo que le pasa al sujeto, maneras de producir subjetividad.

La forma sujeto no resiste fuera del sentido, pues el sentido es lo que permite que el sujeto se refiera a sí mismo, a partir de las formas en las que se reconoce. Pardo afirma que esa capacidad retentiva de imágenes-espacio por parte del sujeto, que las anexa a un orden determinado, es también la capacidad de retener el modo según el cual él ha decidido esa ordenación, que se convierte así en una regla de funcionamiento. Es decir, que es esa capacidad la que, proyectada en el tiempo, se convierte en un hábito. Un hábito se genera a través de la fuerza de una práctica, que asimila y reorganiza los efectos de una experiencia, y con ello produce el sentido. El hábito repite una forma de actuación, una y otra vez, a través de la retención de esta forma.

²⁰ Gabilondo, Ángel. *El discurso en acción: Foucault y una ontología del presente*. Barcelona: Anthropos, 1990

De ese mismo modo la subjetividad se constituye a través del lenguaje, tanto por su ordenación y regularidad, como por su desorden, por el acaso y la indeterminación que abriga y pone en movimiento. Se trata de que el sentido, que somete la independencia de las imágenes a través del lenguaje, admita esa inestabilidad, esa pre-historicidad de los hechos que le constituyen. En la medida en que se puede asumir la indeterminación en la narrativa subjetiva, se puede permitir que el sinsentido de las imágenes componga el saber del sujeto. Es decir, que admitir el sinsentido de las imágenes con las que se configura el sentido permite formas de conciencia que no necesariamente se identifiquen con lo reconocible. Así, las imágenes de las que está hecho el sujeto, aunque atadas a una historia, guardan la fuerza de su libertad, guardan el poder de inquietar el hábito. Es como si esas imágenes no fueran subjetividad en el sujeto. Dice Pardo que “la historicidad de los espacios con respecto a la subjetividad es la exterioridad de las pasiones con respecto a las acciones: cada una de mis acciones conscientes y deliberadas involucra miles de pasiones inconscientes y desconocidas; cada uno de mis instantes, cada uno de los ‘ahoras’ en los que me hago presente a mí está forjado por espacios intemporales que carecen de sentido en mi historia tal y como yo la vivo²¹.”

Tanto las imágenes-espacio como lo que no está codificado en los discursos de saber pueden contener tantos sentidos como infinito es el sinsentido, acogiendo tanta regularidad como indeterminación. En efecto, la actividad de la subjetividad no busca necesariamente una identidad, sino una coherencia para esa actividad. Y el sentido que le proporciona esa coherencia puede ser provisional y no necesariamente fijarse en un determinado hábito. Por otro lado, la producción de sentido, entendida como práctica del sujeto ético, no deriva del azar o de procedimientos aleatorios, pues el sentido no antecede al sujeto. La producción de sentido se constituye, también, de lo que no tiene sentido, de lo que no pertenece a la lógica del sentido y de lo que el sentido no puede delimitar en la potencia de la experiencia.

Las experiencias generan efectos de sentido procedentes de las temporalidades dispares que activan. Los tiempos y los espacios afectados en la experiencia no están alineados según un orden cualquiera de causalidad. Dichos efectos entran en

²¹ Pardo, José Luis. *Sobre los espacios: pintar, escribir, pensar*. Barcelona: Serbal, 1991, p. 20

conexión, más bien, tanto por obra de lo que la subjetividad no puede determinar y ordenar, como por obra de la práctica de sí²². Por eso, en esas prácticas, los efectos de sentido producidos en las experiencias pueden ser puestos en relación, interferir, componer y alterar la tarea de configuración del sujeto. Es decir, según Foucault, en las prácticas de sí está en juego el proceso de formación del sujeto, un proceso que se ocupa de los efectos de las experiencias, no para neutralizarlos sino para producir sentido. Está en juego la producción de una ética que no necesite negar lo que es exterior al sentido. De ahí que el sentido funcione como una especie de principio de coherencia para la multiplicidad que abriga el sujeto, como un principio ético para la existencia. El sentido tiene que ver con una llamada a la continuidad de un modo de estar proferida por la subjetividad, que puede acoger y transformarse en la discontinuidad provocada por las relaciones.

Las prácticas de libertad y el cuidado de la verdad

La libertad es una de las figuras más fértiles, laboriosas y trágicas en el pensamiento foucaultiano. Tiene que ver con la tarea y la elección que componen el *ethos* del sujeto, es decir, su actitud. La libertad para Foucault trata de una apuesta, del ejercicio de conectar las palabras y las cosas sin reafirmar el hábito que naturaliza a esas conexiones. Trata de un ejercicio que desacomoda el orden que codifica esas conexiones y que desnaturaliza sus funciones. Lo que está en juego en las prácticas de libertad es la actitud del sujeto, su capacidad de elección, lo que da coherencia a sus acciones. En la ética foucaultiana, la libertad no se define de un modo abstracto, como tampoco se refiere a un cambio de una estructura del pensar, o de una gavilla de definiciones sobre sí misma. La libertad se refiere, más bien, a la apuesta por una inflexión del cuerpo reflexivo sobre la materialidad de su existencia. Es decir, trata de la práctica consciente de ciertos principios de actividad muy concretos a través de los que se realiza la existencia cotidiana.

La libertad del sujeto se activa en el juego de relaciones al que se expone, disponiéndose a actuar de acuerdo con unos principios que no le son facilitados, sino

²² Sobre la práctica de sí en la formación del sujeto véase Díaz, Esther. *Michel Foucault. Los modos de subjetivación*. Buenos Aires: Almagesto, 1993

que él engendra en el juego mismo de la vida. Esa actividad trata básicamente de preguntarse por las palabras y las cosas que el sujeto pone en relación y que dan sentido a su existencia. Trata de preguntarse sobre lo que permiten, impiden y omiten, esas relaciones. A esa actitud reflexiva y relativamente escéptica, respecto a lo que sabemos y preguntamos (de nosotros mismos, de las palabras y de las cosas), Foucault la llamó el “cuidado de la verdad”²³. El cuidado de la verdad trata de la actividad de ocuparse de uno mismo, de problematizar los regímenes codificados del saber y sus demarcaciones de significado. Cuidar la verdad remite al modo en que la verdad se alimenta de su propio discurso, generando los modos de ver necesarios para su propia legitimación. Así, preguntarse por la verdad atañe al cuestionamiento de los modos de ver, de lo que son y no son capaces de percibir. Preguntarse por la verdad atañe a un ejercicio de libertad y reflexión, que expone lo visible a los propios regímenes de visibilidad. Se trata de preguntarse hasta qué punto es visible lo visible, y bajo qué formas y condiciones. El cuidado de la verdad se enfrenta al aspecto naturalista y espontáneo de las reflexiones morales, de los saberes científicos, de los análisis políticos, de las prácticas discursivas. Se enfrenta a los regímenes sensibles y a los órdenes del saber que esos discursos legitiman, camuflan o impiden.

En la ética foucaultiana, la pregunta por la verdad surge de un sujeto libre, que configura esa libertad en relación activa con el saber²⁴. La verdad es producto resultante (y de algún modo solicitante) de un trabajo del sujeto consigo. Así, la tarea del sujeto ético no se da sobre un mundo definitivo, sino sobre la permanente redefinición de sus límites y de las relaciones en las que esa tarea está contenida. Tratar de vivir una verdad no significa hablar ‘la’ verdad o callar ‘la’ verdad, sino hablar ‘de’ verdad. Es decir, concierne a una actitud que no tiene que ver con el bien, con lo bueno o con lo que se espera de uno. Tratar de vivir una verdad, tiene más que ver con los pactos y elecciones que uno hace consigo mismo y en relación con los demás, que con la adhesión a órdenes morales. El cuidado de la verdad expone al juego discursivo un repertorio de saberes, a través de los cuales se da sentido a los modos de vida, a las formas de la conciencia y a una determinada actitud.

²³ Foucault, Michel. “O Cuidado com a verdade”. En: *O dossier: últimas entrevistas* (Ed. Carlos Henrique Escobar). Rio de Janeiro: Taurus, 1984

²⁴ Foucault, Michel. *Hermenéutica del sujeto*. La Plata: Altamira, 1996

El sujeto pertenece a redes de elecciones, es decir, sostiene su conciencia reflexiva en la articulación de redes de elecciones a través de las que se configura²⁵. El sujeto ético pertenece a entramados electivos, a la trama del territorio que da paso a la libertad de elegir, que da paso a la libertad de confección de una conciencia ética. La libertad de elegir no consiste en decidir sobre grados de impacto o niveles de intensidad de una experiencia. La libertad de elegir trata, más bien, del lugar que se da a los efectos de una experiencia, a las formas narrativas que articulan los efectos de sentido disparados en una experiencia; a la disponibilidad frente a los vacíos de sentido provocados por un acontecimiento.

El ejercicio de la libertad tiene que ver con la elección en el tratamiento dispensado (la atención, el cuidado, la mirada) a los efectos de una experiencia. Ese conjunto de cuidados se torna una elección personal cuando parte de una práctica consciente, que puede decidirse a afrontar o no una pérdida de forma y de sentido. De ese modo, una elección se compone de un uso de la conciencia y de una práctica de la libertad, como se compone, también, de lo que es exterior a la elección. Y lo que no pertenece al dominio de la elección, en el ámbito de la elección personal, concierne a lo que es exterior al sentido en el sentido, a lo que es indeterminación y acaso en los criterios de coherencia del sentido y que preside a una elección. El sujeto no decide sobre lo que le sucede en la vida, pero puede disponerse a lo que le requiere, a dedicarle sensibilidad y reflexión, a preguntarse sobre la visibilidad de lo que ve y a cuestionar al sentido de lo que dice.

El cuidado de sí

Hasta aquí se ha tratado de destacar un pequeño vocabulario del pensamiento foucaultiano: experiencia, sujeto, reflexión, saber, subjetividad, libertad, verdad. De hecho, ese vocabulario se asienta en piezas clave para el pensamiento ético-político de la razón moderna. En el texto *Was ist Aufklärung?*²⁶, Foucault analiza ese substrato y compone, a partir de ello, una comprensión del régimen de verdad de la

²⁵ Foucault, Michel. "O Retorno da moral". En: *O dossier: últimas entrevistas* (Ed. Carlos Henrique Escobar). Rio de Janeiro: Taurus, 1984

²⁶ Foucault, Michel. "Was ist aufklärung?" En: *Anábasis- Revista de filosofía*. N° 4, 1996/1

modernidad. Esa comprensión va más allá de la modernidad como periodo histórico, pues analiza el conjunto de prácticas y actitudes a las que pertenece nuestra experiencia. En ese sentido, Foucault nos indica que más importante que diferenciar la modernidad de una pre-modernidad o de una posmodernidad, es advertir que lo que nos relaciona a esa experiencia es una manera de actuar, de comportarnos en la actualidad. De ahí que se pueda decir que la modernidad tiene que ver con una elección social, personal y colectiva, con un modo de razonar, sentir y ser consciente que atañe al presente. La tarea moderna concierne a una empresa sobre el presente, que representa ese presente y se propone transformarlo. Así, la razón moderna actúa sobre el presente, haciendo constar sus propósitos transformadores de la realidad a través de la cantinela: conocer para transformar. Por tanto, la razón moderna estipula el sentido de la libertad, actuando sobre el presente para transformarlo de acuerdo con su voluntad y determinación.

A partir del análisis de esa práctica, Foucault propone una crítica del presente que se instale en los límites de ese saber, como figura de transgresión de esos límites. De ese modo, la reflexión sobre el presente se actualiza como posibilidad de ir más allá de la crítica y de los límites de dicho saber. Foucault hace que el vocabulario moderno dé una vuelta sobre sí mismo y deje de reafirmar su propia lógica, en la medida que hace visible la contingencia de sus saberes, principios y verdades. El movimiento incesante de ese vocabulario, en el pensamiento foucaultiano, traza una actitud reflexiva y experimental respecto a los límites de la libertad de nuestra propia conciencia. Foucault dice hermosamente que “esta tarea requiere un trabajo sobre nuestros límites, es decir, un trabajo paciente que da forma a la impaciencia de la libertad”²⁷.

La problematización de las palabras, de las cosas y de sus relaciones, invoca y materializa esa impaciencia. La tarea a la que se refiere Foucault atañe a una práctica de la percepción y de las palabras con las que la hacemos visible. Atañe a una especie de cuidado del presente, que no dirige el sentido de la experiencia sino que dedica su atención a como ésta afecta al sujeto. Esa práctica, en el vocabulario foucaultiano, se

²⁷ Foucault, Michel. “Was ist Aufklärung?” En: *Anábasis – Revista de filosofía*. N°4, 1996/1, p. 25

llama “cuidado de sí”, y se refiere a la actitud reflexiva que se ocupa de los discursos que sostienen las formas del terreno subjetivo y de sus acciones²⁸.

El cuidado de sí tiene que ver con una actividad sobre lo que le pasa al sujeto, a la percepción de lo que le pasa y le afecta, y a los modos de enunciarlo. El cuidado de sí se ocupa de promover una cierta sutileza respecto a las relaciones y las acciones entre los sujetos, mediante ciertas tecnologías, mediante ciertos modos de hacer. En el texto *Tecnologías del yo*²⁹, Foucault analiza las relaciones entre saberes y cuidados de sí en las tradiciones grecorromanas y cristianas, analiza distintas formas del yo favorecidas por las distintas tecnologías que las conforman. Es decir, el cuidado de sí se refiere a una práctica, a una actividad real, que se desarrolla en el cotidiano del sujeto, en relación a las actividades que desarrolla, a las relaciones que mantiene, y a las formas de entenderlas.

El cuidado de sí engloba las más variadas actividades, a través de las cuales el sujeto cuida su proceso de formación. Es decir, el cuidado con las actividades practicadas respecto al proceso de formación de las formas de vida del sujeto, concierne a una estética de su existencia. Esas prácticas se articulan a partir de determinados principios que las ponen en movimiento, y que componen la formación del sujeto ético. Ocuparse de sí mismo trata del cuidar un principio de actividad que funciona por criterios de elección, de belleza, que funciona por criterios estéticos. Ese principio y esos criterios ponen en acción maneras de ser consciente y sensible a lo que le pasa al sujeto. De ahí que estar atento y activo a ese principio sea una forma de conocerse, de agenciar una percepción para el conocimiento de sí y poder cuestionar su propio funcionamiento. El sujeto no se identifica con cualquier tipo de sustancia que manipular, tiene que ver, más bien, con modos de percibirse, de nombrarse y de no reconocerse en lo que le pasa. La subjetividad concierne a un principio vital, a los criterios estéticos que se ponen en juego en la confección de un modo de vida. Por eso, el cuidado de sí trata del cuidado del principio de acción a partir del cual el sujeto produce sentido con lo que le afecta. De ahí que conocerse signifique conocer el principio de funcionamiento de sí.

²⁸ Foucault, Michel. *Hermenéutica del sujeto*. La Plata: Altamira, 1996

²⁹ Foucault, Michel. *Tecnologías del yo. Y otros textos afines*. Barcelona: Paidós, 1991

El sujeto ético no es siempre igual a sí mismo, no funciona por un principio de identidad, sino por un principio de coherencia, que abarca sus continuidades y discontinuidades. Ese principio da coherencia a las múltiples actividades desempeñadas a partir de un terreno subjetivo. El principio de coherencia da sentido a la morfología dispersa y mutable de la subjetividad, en la medida en que se constituye a partir de los modos de ver y decir lo que le pasa a esa subjetividad. De ese modo, ocuparse de sí mismo trata de un juego de atención que reflexiona sobre las formas del saber, que puede dejar espacio a la indeterminación, al acaso y al sinsentido en la experiencia de narrarlos.

El cuidado de sí se refiere a unas formas de comprensión que no se apoderan de la materialidad subjetiva a la que se dedica. Se refiere a un principio de acción singular, de uno en relación consigo mismo y con los demás, que intenta prevenirse contra intentos de universalizar las formas de dichas relaciones³⁰. Las formas a las que aspira el cuidado de sí no son trascendentes sino, más bien, limitadas, efímeras y corresponden a un estado de plasticidad. De ahí que el cuidado de sí practique la acción de mirar la propia mirada, de observarla y preguntarse por lo que ésta evidencia. De ese modo, el saber que deriva del proceso de formación del sujeto del cuidado de sí se interesa por las formas de interés del sujeto por sí mismo. Se puede decir que el saber que genera trata de un modo de producción de sí, en el que el sujeto ético se toma como su propio objeto.

En las tareas del cuidado y de la práctica de sí, se genera un modo de saber que fundamenta la producción de sentido. La elaboración de los criterios de verdad y de los principios de acción que constituyen esas prácticas, es una estética. Según Foucault, el cuidado y las prácticas de sí configuran la estética del sujeto ético, configuran sus formas de vida y el saber que las justifican. Sobre la estética de la existencia en Foucault, Wilhelm Schmid³¹, destaca tres aspectos esenciales: la estética como forma de saber, como forma de fundamentación y como forma de vida. La estética como forma de saber, articulada con el cuidado de sí, configura una estética del sí mismo, a través de sus modos de ver, decir y hacer. Esa estética como forma

³⁰ Foucault, Michel. "Was ist Aufklärung?" En *Anábasis – Revista de filosofía*. N° 4, 1996/1

³¹ Schmid, Wilhelm. *En Busca de un nuevo arte de vivir. La pregunta por el fundamento y la nueva fundamentación de la ética en Foucault*. Valencia: Pre-Textos, 2002

de saber aspira, de algún modo, a una fundamentación, aspira a un fundamento ético. Es decir, la estética del sí mismo se propone, a partir del ejercicio reflexivo que parte de un principio de actividad, formular unos criterios mínimos de verdad que le permita una fundamentación ética de sus procesos de formación. El cuidado de sí proporciona una especie de legitimidad a las elecciones, y establece la importancia tanto del vigor de esas verdades como de los criterios que le impidan cristalizarse, calcificarse. Pues, en Foucault, el saber apoyado en la verdad, como práctica de una forma de vida, fundamenta la ética como arte de vivir.

El saber producido en las prácticas de sí, como efecto de técnicas que se ocupan de exponer y problematizar su modo de ver y nombrar las cosas y las relaciones es un saber que se transforma de acuerdo con el proceso de formación del sujeto. De ese modo, las tecnologías del yo se refieren a prácticas de formación y transformación del sujeto que favorecen ciertas formas de saber. El trabajo de una *episteme*, que parte de un saber sobre la vida, habita los límites entre saber, ficción y vida, como forma de transgresión de esos mismos límites.

El saber de la vida compone la estética de la existencia como proceso de formación de un sujeto que se toma como objeto de conocimiento y campo de experimentación. Para ello, el cuidado con las formas de percibir y narrar lo que le pasa al sujeto y el cuidado con los criterios de verdad que pone en acción son decisivos. En ese sentido, las formas de saber que componen un estado de la existencia no tienen que ver con actividades de ensimismamiento, sino con estrategias de autoformación de sí mismo. El saber de la vida no se conforta en el solipsismo, sino que escucha a sus propias palabras desde una distancia que le permita preguntarse por ellas, por lo que son y no son capaces de decir. Pues el saber de la vida y su fundamentación ética atañen a la estética de la existencia como forma de vida.

La vida como obra de arte

En distintos periodos histórico-filosóficos, la vida como obra engendrada a partir de criterios de estilo y valores estéticos ha sido una ocupación relativamente difundida.

En la antigüedad clásica se buscaba constituir una vida bella; en el renacimiento se trabajaba sobre el contorno ético de la figura³²; y el episodio moderno del dandismo practicaba una radical estetización de la existencia. En todos los casos, se destaca el protagonismo y la atención a la forma. Las formas, en ese contexto, pasan a producir un valor estético diferenciado y a merecer un cuidado especial. La estética pasa a adquirir una fuerza y un interés específicos, en la medida que implica las formas de vida individuales y colectivas de los sujetos.

Se puede decir que lo que contiene la forma es más que ideas, sentimientos y percepciones, que en la forma está también contenido el modo mismo de concebirlos, de darles sentido, de expresarlos y hacerlos visibles. De hecho, la forma es menos un sostén o un contenedor que un modo de hacer las cosas, modos de ver y decir, de hacer ver y hacer decir las cosas. La forma no sólo da cauce sino que es el modo mismo de materialización, el modo de expresión de lo sensible y lo decible, el modo de hacer las cosas y explicarlas. Así, a ese conjunto formal y a sus procesos de composición y transformación en un terreno subjetivo, se le puede llamar estética. La estética tiene que ver con los procesos de formación de la subjetividad de una manera bastante amplia, en la medida que comprende también los modos en que esa subjetividad se da a ver a la propia experiencia expresiva en las formas que adopta dicha expresión.

Las formas de hacer las cosas, de percibir las y de referirse a ellas, dan curso a lo que le pasa al sujeto, dan curso a una estética del sujeto. Esa estética que configura lo que le pasa al sujeto no es neutral ante esa circulación de sensaciones, intensidades y humores, pues afecta al modo mismo de vivirla. Las formas de componer una figura con lo que le pasa al sujeto tratan de las maneras de incorporar, de darle a ver, y de convertir en reflexión y espesor vital eso que le pasa. En ese proceso están implicadas, de manera significativa, tanto las acciones de percepción del sujeto respecto a lo que le pasa, como la disposición a componer con ello la propia figura. Nietzsche destacaba esa especie de percepción o sensibilidad del sujeto de la vida como creación, pues comprendía que “se es artista al precio de sentir como

³² Onfray, Michel. *A escultura de si*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995

contenido, como la cosa misma, lo que todos los no-artistas denominan forma”³³. Al referirse a ese sujeto de la creación de sí como artista, Nietzsche no lo hace a partir de un determinado ámbito social o de una función desempeñada, sino que lo relaciona, más bien, con un estado perceptivo y una actitud. Por eso el cuidado de la estética presupone las formas de vida, y los modos de percibir esas formas y darles expresión, de enunciarlas y hacerlas visibles. El cuidado con lo que le pasa al sujeto es condición de posibilidad del tratar la vida como obra de arte³⁴.

El sujeto ético en Foucault se materializa en la composición y la improvisación que convierte la propia existencia en práctica estética. El sujeto ético incorpora el arte en la vida componiendo la propia existencia a través de ejercicios de ascesis, de técnicas de distanciamiento de sus modos de ver y entender las cosas, de ejercicios éticos. Se convierte él mismo en campo de experimentación. En este sentido, el arte, en el proceso de formación del sujeto, concierne al poder de ficción, improvisación y composición empleado en el tratamiento de lo que le afecta al sujeto. En la estética de la existencia, el arte tiene que ver con una especie de producción, con una capacidad de acción del sujeto sobre lo que le impacta en la experiencia cotidiana. El arte tiene que ver con la producción de un estado de creación, cuya materia procede de la experiencia y con la cual se compone la vida como obra de arte³⁵. De ahí que las formas de una existencia no puedan separarse de sus procedimientos estéticos, de su labor de ficción, y de los principios éticos que la orientan. Es por ello que el proceso de constitución de la ética se produce como estética de la existencia. Forma y formación, figura y simulación, intensidad y ficción, se implican tanto en términos de expresión como en términos de contenidos. Es decir, se implican tanto por efectos y procedimientos de campos de decibilidad (del orden de lo enunciado, de lo legible), cuanto por efectos y procedimientos de superficies de visibilidad (del orden de lo que dan a ver y hacen ver)³⁶.

³³ Nietzsche, Friedrich. citado por Schmid, Wilhelm en: *En Busca de un Nuevo arte de vivir. La pregunta por el fundamento y la nueva fundamentación de la ética en Foucault*. Valencia: Pre-Textos, 2002

³⁴ Nietzsche, Friedrich. *Ecce homo. Como alguien se torna o que é*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995

³⁵ Ver entrevista a Michel Foucault de Rabinow, Paul y Dreyfus, Hubert. *Michel Foucault, uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Rio de Janeiro: Forense, 1995

³⁶ Deleuze, Gilles. *Foucault*. Barcelona: Paidós, 1987

El sujeto de una vida como obra de arte cuida de la parcela reflexiva en la que él mismo se constituye como tarea ética. Y la voluntad de forma que preside ese proceso se conduce por valores estéticos que son la propia forma, la configuración y la transformación³⁷. En efecto, el sujeto de la vida como obra de arte es susceptible a lo que desorganiza las formas de su percepción y su saber, es cuidadoso con lo que desarticula o impugna sus formas. No obstante, hay que tener en cuenta que el sujeto procede en cierto modo de un conjunto de formas, a través de las cuales sabe, percibe y actúa con lo que le pasa. De esa manera la voluntad de forma actúa en el terreno subjetivo como una especie de función de regeneración de las formas afectadas en la experiencia. Y es justo en ese proceso donde actúa el sujeto de la vida como obra de arte, interfiriendo en su formación. Ese proceso de formación se ejerce en el ámbito de la existencia misma, pues la vida se configura a través de las formas que le da el sujeto y de los modos de escapar a esas formas. Así, a través de los valores estéticos de forma, configuración y transformación, el sujeto de la vida como obra de arte experimenta la acción de la voluntad de forma y actúa con ella, elaborando un determinado modo de estar. Y en el vocabulario foucaultiano, ese proceso de formación de un modo de estar del sujeto en la vida como obra de arte se llama estilo.

El modo de estar

El modo de estar no se define como una pre-existencia a la que afiliarse, tampoco como una negociación o adopción de modelos de ser. El modo de estar trata, más bien, de una actitud forjada a partir de valores estéticos, forjada con técnicas de formación del sí, y como práctica del sí mismo. Ese proceso que produce un modo de estar se constituye a través de una pedagogía, es decir, de un conjunto de técnicas y prácticas de formación³⁸. Y en el proceso de formación del sujeto ético, esa pedagogía se refiere a un ejercicio reflexivo sobre su conciencia misma, y sobre la elección de sus procedimientos. De ese modo, la constitución de un modo de estar demanda un estado de alerta y un trabajo sin fin con la multiplicidad de experiencias

³⁷ Schmid, Wilhelm. *En Busca de un nuevo arte de vivir. La pregunta por el fundamento y la nueva fundamentación de la ética en Foucault*. Valencia: Pre-Textos, 2002

³⁸ Foucault, Michel. *Tecnologías del yo. Y otros textos afines*. Barcelona: Paidós, 1991

que pueblan el sí mismo. En efecto, un modo de estar produce una especie de gesto de coherencia frente a esa variedad dispersa de experiencias. Antonio Tabucchi llama a esa multiplicidad dispersa que puebla el terreno subjetivo “confederación de almas del yo”³⁹. El modo de estar se propone la configuración de un gesto que dé alguna coherencia a esa confederación de almas, que ponga en relación esa multiplicidad de fragmentos de experiencias en la subjetividad. De ahí que el modo de estar remita al gesto con el que se compone una vida como obra de arte, al cuidado con ese gesto.

Ahora bien, como el modo de estar se genera a partir de la voluntad de forma, se puede decir que actúa sobre la plasticidad del terreno subjetivo. De hecho, la voluntad de forma afirma el ímpetu figurativo del proceso de formación de la figura. Pues la voluntad de forma se ejerce sobre los efectos de la experiencia, actúa sobre la pérdida de sentido, sobre la pérdida de forma de la figura. La voluntad de forma es inmanente al terreno subjetivo, y es a través de ella y de la actividad del sujeto que se actualiza la plasticidad del terreno subjetivo, aunque ese terreno no cristalice en una forma definitiva. Por eso la voluntad de forma pertenece al proceso mismo de configuración del terreno subjetivo, pues está constantemente en acción para que ese terreno pueda conducirse a partir de los principios y criterios que configura.

La configuración del modo de estar es uno de los ejercicios permanentes de las prácticas de libertad. Confecciona una especie de línea de orientación vital, “una cierta perseverancia en movimiento, que no ha de ser confundida con una línea matemática”⁴⁰, con una línea regular o una alineación. El modo de estar permite una cierta coherencia entre los principios del sujeto y su comportamiento. Esa coherencia no se obtiene por una reglamentación de comportamientos, sino por la práctica de la voluntad de forma a través de ejercicios consigo mismo. La práctica de la ética como estética de la existencia no prescribe papeles a desempeñar, y precisamente por ello, desempeña una importante labor política. Esa dimensión política de su actividad concierne a las formas que se dan a las relaciones en las que se constituye el sí mismo y lo colectivo. La dimensión política de la tarea ético-estética concierne a la producción de un régimen de las relaciones, con uno mismo y con el otro.

³⁹ Tabucchi, Antonio. *Sostiene Pereira*. Madrid: Anagrama, 1995

⁴⁰ Schmid, Wilhelm. *En busca de un nuevo arte de vivir. La pregunta por el fundamento y la nueva fundamentación de la ética en Foucault*. Valencia: Pre-Textos, 2002, p. 267

Recapitulemos rápidamente la noción de modo de estar, para dar secuencia a la reflexión sobre el orden político de las relaciones. El problema de la configuración del sujeto remite al problema de las formas de vida, a los valores estéticos que están en relación con criterios de estilo de un modo de estar. Es decir, las formas del sujeto se cumplen en relación a modos de estar y de plantear la vida, que se engendran a partir de valores de forma, que se articulan como criterios de apoyo. Los criterios formulados a partir de la reflexión y de la elección orientan la práctica de los valores estéticos, dan consistencia a la línea de orientación vital a través de la cual se piensa y se propone una forma de vida. La fundamentación ética del sujeto como campo de experimentación se produce en ese proceso. De este modo, las artes de la existencia son ese conjunto de prácticas que permiten la estilización de la vida para la modificación del ser singular del sujeto⁴¹.

Según Foucault, la vida como obra de arte se erotiza en la amistad. La apuesta por la elaboración de una forma de vida implica una tarea individual y colectiva. Individual en la medida que demanda una elección personal por un cuidado respecto al sí mismo; y también colectiva, pues el sí mismo se constituye en redes de relaciones que requieren un cuidado del espacio de subjetivación que generan. De hecho, un modo de estar se constituye en relación con el otro, en práctica con el amigo, y en la búsqueda de formas de relaciones con el mínimo posible de dominación. Para pensar la activación del sí mismo en presencia del otro, Foucault utiliza como imagen una especie de espacio entre-dos, que busca otras formas de ser en comunidad. Para Foucault, la forma de la amistad es polimorfa. No se basa en normas de conveniencia o reglas de comportamiento, sino en una ética relacional que se ocupa de las configuraciones del espacio diseñado por los amigos en sus prácticas, que atañe a cada uno de ellos y al espacio político que componen juntos. En ese espacio se ensaya una especie de libertad compartida, a través de la cual se pueden probar distintos modos de relación. Así, la amistad permite el cuidado de sí a través, en presencia, mediante, el cuidado del otro. Permite el cuidado de un espacio de prácticas políticas que forman comunidad y permiten el ejercicio de los principios éticos y de los valores estéticos por los que se orienta el sujeto. Por eso el espacio de la amistad es un espacio sinérgico, que recuerda a las dos manos de Escher que se

⁴¹ Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad*. Madrid: Fondos de Cultura, 1974

dibujan la una a la otra emergiendo de un espacio común, que permite el gesto estético que se percibe y se hace mediante el gesto del otro.

En relación a los modos de estar, la amistad se constituye en el juego político que ensaya el grado de resistencia a formas normalizadas e instituidas de relación. La amistad tiene que ver con modos de estar experimentales, que juegan a formas de comunidad no establecidas⁴². El espacio hecho en amistad es potencialmente un espacio transgresor, pues se promueve en relaciones de improvisación del sí mismo, a partir del encuentro con el otro, y en las relaciones colectivas que generan. De ese modo, el espacio colectivo tiene que ver con los modos de ser que escenifican uno en presencia del otro, en presencia de la mirada del otro. En la amistad, la participación cómplice y el distanciamiento reflexivo se escenifican entre-dos, entre un mínimo de dos, que componen un espacio político común.

La obra como creación de distancia

El terreno subjetivo concierne a un universo de intensidades por el que se da tránsito a flujos itinerantes. En ese sentido, los modos de estar constituyen maneras de dar circulación a esos flujos, a través de las formas que los hacen visibles y expresivos. Esos flujos desempeñan un doble papel, pues son la materia con la que se hace el terreno subjetivo y, a la vez, son lo que le pasa a ese territorio. Se puede visualizar el terreno subjetivo como conjuntos de trayectos que dan circulación a los flujos vitales. Sin embargo, ocurre que los flujos que transitan por el terreno subjetivo no se mantienen inalterables, ya que cambian de composición, de dirección, volumen e intensidad, interfiriendo directamente en la constitución del terreno. Así, la tarea de una estética de la existencia se realiza al dar acogida a esos flujos, al componer con ellos las propias formas, y al estar atento a su naturaleza y sus composiciones de fuerza.

Ahora bien, la estética de la existencia no se refiere a la idea de obra genial u original; se refiere, más bien, a la composición, a la improvisación y a la experimentación con

⁴² Ortega, Francisco. *Amizade e estética da existência em Foucault*. Rio de Janeiro: Graal, 1999

lo cotidiano. La obra tiene que ver con una especie de arquitectura de flujos, con la composición de planos móviles de alguna densidad, que dan pasaje y se constituyen de la materia misma. En los procesos de construcción, ensamblaje y recomposición de esa arquitectura, lo ordinario y lo extra-ordinario están en permanente transformación. De ahí que los procedimientos de constitución de una obra no tienen por objetivo lo excepcional, sino el cuidado de la materia de lo cotidiano con la que se produce tanto lo común como lo singular, tanto lo individual como lo colectivo.

Sobre esa cuestión afirma Peter Pal Pelbart: “la invención no es prerrogativa de los grandes genios, ni monopolio de la industria o de la ciencia, es la potencia del hombre común”⁴³. La invención atañe a lo cotidiano, a lo regular y a lo ordinario, en la medida que no pertenece a ningún campo de saber específico, como tampoco a ningún perfil específico de sujeto. En ese contexto, la ligazón entre la invención, lo ordinario, y la vida del hombre común, sugiere la importancia de una redefinición de la gastada noción de creación. La creación, en el ámbito de la estética, tiene menos que ver con lo excepcional que con pequeñas variaciones, con micro-alteraciones perceptivas en el terreno subjetivo. Estas variaciones, por minúsculas que sean, afectan al terreno subjetivo y a las relaciones a través de las cuales se constituye, a partir del contagio, de la propagación, y de la incitación. Es decir, las micro-variaciones que alteran el modo de funcionamiento de un terreno subjetivo pueden provocar una práctica de creación, en la medida que se juega con las acciones de composición, rearticulación y asociación en ese terreno. Según Pelbart, ese ejercicio puede tornarse “cantidad social” precisamente porque la subjetividad se produce colectivamente, porque afecta a lo colectivo, afectando a las relaciones de las que participa y con las que compone el espacio común.

Crear, en ese sentido, trata de la producción de asociaciones, de composiciones, improvisaciones y rearticulaciones, que implican y hacen variar la sensibilidad y la conciencia del sujeto ético. De ahí que el proceso de creación concierna a la producción de un campo de experimentación, tanto con la materialidad que afecta a lo cotidiano, como con las formas que se atribuyen a lo cotidiano. La estética de la

⁴³ Pelbart, Peter Pal. “Poder sobre a vida, potência de vida”. En: *Multitudes*, Paris, nº 9, mayo-junio/2002

existencia puede producir legitimidad en cualquier espacio, en cualquier contacto y en cualquier encuentro, porque produce consistencia ética a partir del ejercicio estético.

Foucault se refiere a la creación de una obra de la siguiente manera: “la obra se hace con la ausencia de obra, es obra mediante su propia ausencia”⁴⁴. La obra alberga lo que no es obra, alberga lo que no es forma, alberga la fuerza que funda dentro de la obra su misma exterioridad, alberga lo extraño a toda obra. Se puede decir también que, además de abrigar su propia exterioridad, la obra se compone espacialmente, en la medida en que adquiere existencia en red, como un entramado de líneas y conexiones con otras obras y con sus zonas vacías. Sin embargo, una obra no es un espacio cerrado, es una forma abierta que está continuamente trazando nuevas conexiones y dinámicas, que está continuamente en movimiento y cambiando de aspecto. Foucault⁴⁵ define la obra topográficamente, como una malla de líneas y puntos de tensión en relación entre ellos mismos y con otras obras. De ahí que se pueda decir que una obra se afirma en presencia de lo que le aleja de sus propias formas, que se afirma en presencia de lo que no es forma, de lo que es ausencia de obra. Por eso, el juego de distancias y aberturas del que se compone la obra, le confiere una figura espacial capaz de contener lo incompatible y lo inseparable, el dentro y el afuera, lo íntimo y lo extraño, la forma y lo informe. Por tanto, al componerse de lo indeterminado de los flujos intensivos que transitan por el terreno subjetivo, la obra abriga en sus formas el poder caótico de lo que no se deja conformar.

El concepto de obra aparece de forma especial en los trabajos de Foucault de la década de 1960 sobre lenguaje y literatura, en ensayos y análisis literarios de obras de autores emblemáticos como Sade, Blanchot, Bataille, Hölderlin, Klossowski...⁴⁶ En esos textos se instaura un importante espacio de reflexión que contiene la agudeza de la crítica que recorre sus textos posteriores⁴⁷. Esa fase literaria posee una profunda

⁴⁴ Foucault, Michel. “La locura, la ausencia de obra”. En: *Entre filosofía y literatura*. Barcelona: Paidós, 1999

⁴⁵ Foucault, Michel. “Distancia, aspecto, origen”. En: *De lenguaje y literatura*. Barcelona: Paidós, 1996

⁴⁶ Véase los textos publicados en Foucault, Michel. *De lenguaje y literatura*. Barcelona: Paidós, 1996; y *Entre filosofía y literatura*. Barcelona: Paidós, 1999

⁴⁷ Morey, Miguel. Curso 2002/03, “¿Qué cosa es la experiencia?” Programa de Doctorado en Filosofía, UB- Notas de clase.

concordancia con sus trabajos de investigación futuros, en su actitud filosófica y metodológica. En dichos textos, Foucault esboza los temas que van a marcar toda su obra, desarrollando un método de estudio capaz de problematizar el campo del saber y del poder. En ese sentido, se puede decir que los estudios de temas como lenguaje, obra y autor, a propósito de la literatura, tienen un fondo reflexivo que se refiere a cuestiones como la configuración de la experiencia a partir de los modos de saber y de poder. Es decir, a la producción de subjetividad.

De ahí que se pueda leer la atención foucaultiana por la literatura, también, a partir de su atención a lo que en la literatura lleva la experiencia literaria más allá o más acá de ella misma. Y en ese sentido, se podría decir que en el terreno de la experiencia estética, Foucault se interesa por el modo en que la experiencia se aleja de sus propias formas, transformando su estética. Se podría decir que, en la formación del sujeto, la perspectiva foucaultiana se interesa por los procesos de transgresión de la forma sujeto, en los que la subjetividad se conforma y se transforma. Por ejemplo, comprender la obra literaria como la producción de una experiencia que la lleva lejos de sí misma, permite a Foucault un análisis de la experiencia estética moderna a partir de la inestabilidad de sus formas, a partir de la contingencia y de la indeterminación que contiene. De ese modo, la comprensión de la literatura como un espacio donde el lenguaje se coloca lo más lejos de sí mismo, que lo lleva hacia fuera de sí mismo⁴⁸, tiene que ver con el franqueamiento de los límites de una experiencia discursiva. Es decir, el rebasar los límites formales de una experiencia discursiva se refiere al franqueamiento de los límites del saber, de la verdad, y de la experiencia.

A través del interés por lo que en la literatura indica también su propia ausencia de forma, Foucault se refiere a lo que a través del lenguaje permite una experiencia de lo que no está codificado en el saber, se refiere a lo que a través del lenguaje permite una experiencia de saber no ordenada, no regulada, no formateada. La afirmación de la obra literaria señala el franqueamiento de ciertos límites del saber y la verdad. La afirmación de la obra de creación apunta a lo borroso y lo trepidante en una experiencia estética, refuerza la no-forma en la estética de la experiencia misma⁴⁹. De

⁴⁸ Foucault, Michel. "El pensamiento del afuera". En: *Entre filosofía y literatura*. Barcelona: Paidós, 1996

⁴⁹ Pelbart, Peter. "Literatura e loucura". Em: Rago, M; Orlandi, L. y Veiga-Neto, A. (Eds.) *Imagens de Foucault e Deleuze – ressonâncias nietzschianas*. Rio de Janeiro: DP & A, 2002

ese modo, la distancia que se abre en la experiencia discursiva del sujeto, en la creación de la obra, proporciona un distanciamiento respecto a sus propias formas de conciencia. Así, Foucault proporciona las condiciones filosóficas de posibilidad para que el sujeto ético tome distancia de los modos de ver y decir a través de los que se constituye reflexivamente. Y esa distancia en la obra y en la literatura denuncia el espacio vacío, la no-forma que constituye la intimidad de los discursos, de la obra y de la subjetividad.

Los límites discursivos del saber en el arte

Foucault trató de problematizar la experiencia moderna, fundada en una forma de conciencia que excluye del saber lo que escapa a sus propios límites. Foucault trató de poner en cuestión esas formas de saber que no admiten lo que Nietzsche llamaba lo trágico⁵⁰, que no admiten el vértigo de la transformación de sus propias formas. Trató de cuestionar, a partir de sus marcos históricos, lo no discursivo en los discursos del saber⁵¹. En esa labor, Foucault combatía la tradición normalizadora y homogeneizante de la razón moderna occidental. Y el pensamiento de Nietzsche fue uno de sus grandes aliados en el esfuerzo por pensar a partir de otras referencias y métodos lo que se presentaba como único discurso legítimo de saber. De ahí el interés de Foucault por esa nueva experiencia discursiva, productora de verdad, que, a finales del siglo XVIII y principios del XIX, generaba las condiciones propicias para el surgimiento de la literatura. En efecto, Foucault llama literatura a esa nueva experiencia del hombre respecto a una especie de necesidad de escribirse; más que de expresarse, de exponerse.

No obstante, en ese proceso de producción discursiva, se engendra una conciencia tal que hace que el hombre entre en contacto con lo que en su propia experiencia le advierte de lo indefinible y de lo no discursivo de sí mismo. Le advierte de lo que no tiene lugar en la conciencia del juicio y de la razón modernas. A través de la experiencia surgida en la literatura, el sujeto entra en contacto con la conciencia trágica. De ese modo, la literatura pasa a ser el lugar del pensamiento discursivo que

⁵⁰ Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza, 1997

⁵¹ Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad*. Madrid: Fondo de cultura económica, 1974

va a acoger la conciencia trágica, la conciencia que se genera en el discurso y en el lenguaje llevados a sus límites, llevados a los límites de lo ob-sceno⁵². El campo de la literatura va a dar abrigo a lo que en la conciencia y en la experiencia del sujeto no se resuelve con el uso de la razón, a lo que no tiene explicación o comunicación satisfactoria.

Al trasladar ese planteamiento al terreno del arte moderno, se puede constatar cómo éste ha funcionado como campo legitimador de la experiencia de creación en varios niveles. Es decir, se puede constatar cómo el arte moderno ha sido identificado con un espacio al que se ha delegado la posibilidad de creación, como un espacio de asilo de la experiencia estética como invención. En los marcos de ese campo se ha legitimado y restringido la experiencia estética de los sujetos como ejercicio de experimentación y de ficción. Sin embargo, el reconocimiento del arte como terreno legítimo de la creación ha implicado una especie de descrédito respecto a su poder generador de pensamiento, en la medida que el orden de pensamiento que generaba no correspondía a los métodos identificables y fiables de la ‘razón fuerte’. De hecho, a pesar de la fascinación de la modernidad por el campo del arte, la razón moderna basada en un régimen regulador del saber y en métodos científico-matemáticos, no podía asumir ese campo en igualdad de condiciones reflexivas con la ciencia y la filosofía. Una de las dificultades para la admisión del campo del arte como legítimo productor de saber, tenía que ver con que el saber que de ahí derivaba no se podía comprobar como discurso de verdad, o con parámetros de utilidad, a través de los métodos científicistas. Esa cuestión influye en el refuerzo de uno de los tópicos modernos más difundidos sobre el proceso de creación, que trata el campo del arte como espacio predominante de expresión de lo sentimental y de lo intuitivo de los individuos (y no de lo reflexivo y razonable). De hecho, ese cliché ha dado expresión en la modernidad a la exacerbada necesidad de afirmación de la individualidad, repercutiendo en la imagen del artista como un genio excéntrico e incomprendido, siempre un paso por delante de su época. En ese sentido, la imagen moderna del artista tiene más que ver con una especie de catalizador universal de los sentimientos

⁵² Morey, Miguel. Curso 2002/03 “¿Qué cosa es la experiencia?” Programa de doctorado en Filosofía, UB – Notas de clase.

e inquietudes de una época, que con la razón que sienta las bases del pensamiento de esa época.

Ese panorama sufre transformaciones con el advenimiento de las vanguardias⁵³. Los movimientos de las vanguardias que parten del programa estético moderno van a forzar la entrada del arte en el espacio de la vida cotidiana, en el ámbito de la existencia de los sujetos. Esa acción exporta algunos principios de funcionamiento del campo del arte al territorio de la existencia. Sin embargo, esa acción también importa principios de funcionamiento del régimen político moderno al campo del arte. En efecto, los movimientos de las vanguardias tienen que ver con una repercusión en el campo del arte del régimen político moderno que, al mismo tiempo, el arte devuelve como programa estético que busca aplicar a todo el ámbito de la existencia y la vida cotidiana⁵⁴. Un programa que se ha desarrollado en la formación estética de un sujeto ajustado a los modos de producción y reproducción del régimen ético, político y económico de la modernidad.

Actualmente, la aspiración de las vanguardias de llevar el arte al ámbito de la vida cotidiana, ha insemñado en ésta principios de funcionamiento que han sido instrumentalizados por el régimen político moderno. Esos principios se refieren, por ejemplo, a la creatividad y a la improvisación, ampliamente requeridos para un marco político-económico inestable, que funcionarían actualmente como modos de realimentación de ese mismo régimen de producción. Los efectos de ese proceso se hacen notar en esa especie de disolución de las fronteras que delimitaban los diversos ámbitos de acción del sujeto, y en la llamada estetización de lo social. Las actividades de producción de pensamiento, investigación, creación, trabajo y crítica ya no pertenecen a campos específicos del arte, de la ciencia o de la filosofía, sino que se han vuelto espacios híbridos que se inmiscuyen en las formas de organización y producción de lo social. Es decir, ese nuevo modo de estar y de hacer interviene en la organización de las formas de vida y de trabajo, en el orden del poder y del dominio

⁵³ Para un análisis detallado de los movimientos de vanguardia véase Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península, 2000

⁵⁴ Acerca de las relaciones entre régimen político y programa estético véase el ensayo de Jiménez, José. *La vida como azar. Complejidad de lo moderno*. Madrid: Mondadori, 1989

social actual, en los modos de producción y reproducción de la escala social, en la generación de la economía cada vez más “creativa e informal”⁵⁵.

No obstante, la acción de las vanguardias en el espacio de la vida cotidiana, y su instrumentalización por el régimen político moderno, no ha garantizado una producción de subjetividad no hegemónica, capaz de favorecer prácticas heterogéneas y experimentales. De hecho, lo que se constata actualmente es, más bien, que la expansión de un proceso institucional de “democratización” de las formas de habitar la experiencia ética, estética y política colectiva, ha producido una experiencia estética menos heterogénea que lo que pretendían los movimientos de vanguardia. El modo en que se ha procesado la disolución de los límites entre arte y vida no ha confirmado las expectativas de los movimientos de las vanguardias, su aspiración de modificar las formas dominantes de la producción de los modos de vida del hombre común. O por lo menos no en el sentido y con la fuerza que hubieran pretendido. El régimen de producción político y económico ha asimilado algunos de los principios del funcionamiento del arte, y se ha transformado estratégicamente con ellos, configurando un nuevo modo de producción de subjetividad en la contemporaneidad⁵⁶. En ese proceso, la creación y la experimentación se han convertido en necesidades operativas para la manutención de ese mismo modo de producción. De ahí que la generación y el consumo de una cierta idea de novedad, a través de la improvisación de estrategias de familiarización y rentabilización de lo nuevo, hayan garantizado el mantenimiento de las formas dominantes que homogenizan los modos de vida.

Sin embargo, algunos principios estéticos y discursivos de las vanguardias que se proponían favorecer la creación y la heterogeneidad en las formas de vida, permanecen activos en ciertas prácticas estéticas actuales. Y pueden seguir activos en la medida en que conservan la fuerza de una experiencia estética y de una fundamentación ética y política que no se ha desactualizado, que se mantiene como potencia capaz de afectar las formas de vida. Esas prácticas reactualizan algunas acciones de creación y experimentación inmanentes al ámbito de la existencia, en la

⁵⁵ Moulier Boutang, Y., Corsani, Antonella y Lazzarato, Maurizio. *Capitalismo cognitivo. Propiedad intelectual y creación artística*. Barcelona: Traficantes de Sueños, 2004

⁵⁶ Pelbart, Peter Pal. “Biopotência e biopolítica no coração do império”. En: Lins, Daniel y Gadelha, Silvio (Eds.). *Nietzsche e Deleuze. Que pode um corpo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002

medida que no regulan el sentido, la esfera de alcance y la dirección que debería tomar la experiencia estética en el campo del arte. Y ése es un elemento importante para la comprensión del uso que se ha hecho de los principios de acción de las vanguardias, a partir del programa estético moderno. En el régimen político y estético moderno, lo nuevo era bien acogido cuando asumía unas determinadas formas (y se mantenía dentro de unos determinados límites) que podían ser asimiladas. Pero en todos los casos lo nuevo difícilmente ha sido bien acogido como modo de favorecer lo discordante, lo irregular, lo indeterminado y lo diverso de su orden de funcionamiento.

En ese sentido se puede comprender las embestidas del pensamiento foucaultiano contra las formas de control y regulación del modo de producción de saber dominante. Porque ese modo de producción de saber actúa sobre las formas de lo político y de lo ético que fundamentan las formas de la existencia. Sus estudios histórico-filosóficos sobre los modos de constitución de la sociedad de control hacen visibles tanto los mecanismos que lo constituyen, como sus contradicciones y fragilidades. Se trata de hacer visible los enunciados a partir de los cuales se emprenden los procesos de formación de los sujetos⁵⁷. Por eso el cuidado de las prácticas discursivas y los usos del lenguaje conciernen al proceso de formación del sujeto, en la medida en que la regulación y el control sobre los discursos afecta a las formas y que el sujeto se hace consciente de su experiencia. El control y la regulación del lenguaje, a través del cual se constituyen los modos de vida, significan el empobrecimiento controlado del saber a partir de la experiencia. De ahí que problematizar el lenguaje, la literatura, el campo del arte, la obra y su autoría, ponga en cuestión su orden regulador, y exponga la potencia de la experimentación y de la improvisación a sus límites de experiencia.

La literatura ha constituido el espacio de una nueva experiencia social del lenguaje, ha constituido una experiencia con las formas de discurso que admiten lo no discursivo, que admiten lo trágico en la experiencia del saber. Por eso, la literatura no se escribe con la vida particular de cada individuo, no se escribe con la linealidad del tiempo, no se escribe con el hábito, sino con lo que lo interrumpe. La literatura se escribe con lo

⁵⁷ Como ejemplo de esa labor que abre los enunciados véase Neves, Claudia Abbês Baêta. “Sociedade de controle, o neoliberalismo e os efeitos de subjetivação”. *Saúdeloucura*, São Paulo, n° 6, 1997

que en el sujeto no confirma sus formas y discursos, se escribe con una especie de fuerza aformal. Dice Foucault respecto a la obra de Proust⁵⁸, que “es el relato de un camino que no va de la vida de Proust a la obra de Proust, sino que va del momento en que la vida de Proust, la vida real, su vida mundana, etc., se suspende, se cierra sobre sí misma, y donde, en la misma medida en que la vida se repliega sobre sí, la obra va a poder inaugurarse y abrir su propio espacio. Pero, la vida de Proust, la vida real, no se cuenta nunca en la obra”⁵⁹.

Una obra puede dar voz a lo que en el sujeto no coincide con los límites de sus formas y discursos, porque no son las coordenadas de una identidad que se proyectan en ese espacio. Para Foucault, la experiencia que irrumpe en la literatura y le confiere un estatuto de importancia en el pensamiento moderno, es un indicio del desaparecer de las formas del hombre mediante la manifestación del ser del lenguaje⁶⁰. De ese modo, el lenguaje se desmarca de su función de herramienta para la expresión del sujeto, y se abre un espacio de experimentación con los discursos que dan sentido a esa experiencia. Dicho espacio, en lugar de expresar al sujeto, le expone al límite de los enunciados que lo configuran. De ese modo el lenguaje se torna campo de experiencia del límite y condición de posibilidad de la creación en el terreno subjetivo.

En ese sentido, Foucault analiza la función que ha desempeñado la figura del autor en la literatura a partir del siglo XVIII, como forma a través de la cual “se obstaculiza la libre circulación, la libre manipulación, la libre composición, descomposición, recomposición de la ficción”⁶¹. La figura del autor capitaliza y ajusta el régimen de producción y circulación de discursos, la potencia transgresora que habita la literatura y las formas de arte. De ahí que la figura autor se afirme regulando la ficción que conduce y controla la proliferación de sentido en el ámbito del saber. Es decir, la función que desempeña el autor en la literatura no sólo regula la experiencia de la literatura, sino que corresponde a la regulación y al control del orden de los

⁵⁸ Ver Proust, Marcel. *Por el camino de Swan. En busca del tiempo perdido*. Madrid: Unidat, 1999

⁵⁹ Foucault, Michel. “Lenguaje y literatura”. En: *De lenguaje y literatura*. Barcelona: Paidós, 1996

⁶⁰ Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Madrid: Siglo XXI, 1999.

⁶¹ Foucault, Michel. “¿Qué es un autor?” En: *Entre filosofía y literatura*. Barcelona: Paidós, 1999

discursos⁶². Así, la noción de autor equivale, de algún modo, a la función obstaculizadora de la identidad y de la propiedad, que corta la circulación de lo que no es propio de la identidad y se manifiesta por el orden regulado de los modos dominantes de saber.

De ahí que a la función disciplinante del autor corresponda a la función de normalización, regulación y propiedad de la obra⁶³ sobre el fenómeno de creación. Foucault enseña el modo de funcionamiento de ese tipo de mecanismo que consolida la identidad y la propiedad en el orden del saber moderno. Y, de ese modo, devuelve el proceso de formación del sujeto a su condición de creación, composición e improvisación. En ese contexto, la obra ya no es un objeto exterior al sujeto, y el sujeto ya no es la identidad propietaria de la obra, en la medida en que la obra se produce también de lo que no es determinación y definición en el sujeto, en la medida en que se produce en las relaciones. Foucault señala la mezcla de los procesos entre vida y arte, entre formación y transformación, entre existencia y obra, entre elección e indeterminación; señala la fundamentación ética de los procesos estéticos que los constituyen.

A través de la ética como fundamentación de la estética de la existencia, Foucault da una nueva dirección a los procesos de producción de subjetividad, pues en la medida en que ‘desmaterializa’ la obra, desarticula el fondo sustancial del sujeto e indetermina la identidad del autor. Foucault devuelve los procesos de formación del sujeto a su condición experimental e improvisadora, que permite incorporar la experiencia de exterioridad de la obra. De ese modo, el terreno subjetivo puede incorporar la obra a través de un proceso de creación, orientado por valores estéticos y principios éticos. Con Foucault, la estética de la existencia ensaya con las micro-percepciones y sus efectos sobre lo cotidiano, orienta su performatividad por criterios de belleza y busca favorecer lo heterogéneo en la vida misma.

⁶² Foucault, Michel. *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets, 1999

⁶³ Ver apostilla sobre la Exposición “Maquettes sans-qualité. Trabajo en huelga”, de autor anónimo, en la Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, del 12 de noviembre del 2004 al 16 de enero del 2005.

1.2 LO NO PERSONAL EN LA ELECCIÓN PERSONAL

La elección personal de hacer de la propia vida una obra de creación es inherente a la idea de vida como obra de arte. La vida como obra de arte se ocupa de permitir que el deseo fluya, de estar alerta para garantizar sus flujos, para que éstos tengan pasaje y también para hacer de ellos la propia materia de la vida. Según Foucault, una obra fruto de un inmiscuirse entre el arte como composición e invención, y la vida, no se da de forma espontánea o innata, no se da por azar. Para una existencia que se asume como tarea estética no basta con estar infestado de arte como información, curiosidad o técnica: hay que elegir, apostar por ella, eligiendo tratarla e hidratarla con lo que le pasa a esa existencia, con el deseo que la recorre.

La vida como obra de arte se instala en el terreno de la estética de la existencia, de una existencia que se toma a partir de sus formas, de sus procesos de formación. En esos procesos cuentan mucho las formas que se van configurando y desfigurando, porque es a través de ellas que la existencia se constituye, se convierte en lo que es. La estética de la existencia tiene que ver con un campo hecho de la complejidad que concierne a un saber sobre el *sí mismo*, a una producción de ese sí mismo, de una actitud. Es decir, concierne a unas formas de vida como producción de modos de estar. La cuestión de la elección personal, en ese contexto, plantea el problema de la fundamentación como proceso compositivo de una tarea ética que atañe a la estética y a la política de las formas de vida.

La estética de la existencia supone una contemplación activa de lo minúsculo y de lo mayúsculo, de lo individual y de lo colectivo, de la materia con la que están hechas las redes que sostienen la subjetividad. Y esa materia no es más ni menos que lo que nos pasa, que los flujos de deseo que recorren lo ínfimo y lo grandioso, los macroconductos y las capilaridades que componen la naturaleza de las relaciones. La materia con la que se traman las figuras de una vida como obra de arte son

intensidades: sensaciones, fuerzas, humores. Con ellas se ensamblan las formas de una vida como tarea elegida, en el ámbito de una existencia que se ocupa de su estética, de sus figuras, composiciones y desfiguraciones. No obstante, aunque sean la materia de una vida que se entiende como obra en proceso, las intensidades, por sí solas, no la promueven. Hace falta algo más. Se demanda una acción reflexiva sobre dichos procesos, sobre cómo se recibe y se nombra a lo que le pasa a una subjetividad, que implica un cuidado consciente de la experiencia de ser en movimiento, de ser una actitud, de ser el conjunto de movimientos y actitudes que conforman a una ética.

Hay una relación de intimidad y mutuo engendramiento entre la ética y la *estética de la existencia*, porque tanto una como la otra se forman a partir de la mencionada materia vital, de los flujos de intensidad. Sin embargo, cada una los trata y se nutre de ellos de maneras distintas. La ética, a partir de lo que le pasa a un sujeto, compone una serie de principios que le permiten desplazarse por la vida, que permiten la existencia de una serie de referencias que emplazan una actitud del sí mismo ante la vida, y una actitud del sujeto ante el sí mismo y ante la vida. Esa actitud tampoco se engendra del acaso, sino que se constituye de una cierta dedicación y atención a dicha materia vital, para con ello poder engarzar algunos principios, criterios y referencias éticas, a través de una acción productora consciente. La estética atañe a un terreno de prácticas con dicha materialidad, y con los principios y referencias de los que se compone, que configuran su performatividad, se ocupa de dar unos contornos a la existencia y de dotarla de unas determinadas formas. Las formas de esas figuras son muy importantes para la vida como obra de arte, porque a través de ellas va a circular la materia vital sensible. Las figuras de una estética de la existencia son modos de circulación de intensidades, modos de darles expresión y de nombrarlas: de encarnarlas, percibir las y saber lo que pasa en el terreno vital. Foucault⁶⁴ consideraba decisivas esas figuras y los procesos subjetivos que permitían e impedían la circulación de ciertos flujos de intensidad, porque con estos flujos se constituye una actitud para la vida, una ética como estética de la existencia. De ahí, que la ética en Foucault tiene que ver con el permanente trabajo reflexivo sobre las formas de una

⁶⁴ Foucault, Michel. *O dossier: Últimas entrevistas* (Ed. Carlos Enrique Escobar). Rio de Janeiro: Taurus, 1984

existencia, y la estética tiene que ver con los modos a través de los cuales se compone una figura existencial, que dará o no circulación a determinadas materias sensibles.

Foucault se dedica al problema de la fundamentación de una ética como estética de la existencia basada, entre otros aspectos, en la elección personal⁶⁵. Insiste en el problema de la elección personal porque, en la medida que subvierte la comprensión de la idea de sujeto y lo desustancia, hace posible una ética del proceso y en proceso, hecha de lo que asalta al sujeto, de la potencia de lo frágil y lo efímero en una continuidad existencial. Con lo cual, la ética (al no tener ya un lastre sustancial que moldear progresivamente hasta darle una forma definitiva) pasa a ser la fuerza de una mirada atenta y actuante, de un saber sobre el sí mismo, de un saber sensible que transforma a través del conocimiento, y que se activa en contacto con lo desconocido.

La elección personal está en relación con las acciones de problematización y ficción. La elección personal en los procesos de producción de subjetividad tiene que ver con los modos de problematización de lo que uno es, con las maneras de cuestionar las palabras de uno mismo, con el cómo se cuestiona uno mismo las propias palabras y sus atributos, y las palabras de las que se apropia el sí mismo para constituir sus verdades. Así, la problematización de los discursos en los que se articula la subjetividad tiene que ver con una cierta resistencia a los enunciados que amparan y a los saberes que conforman al sujeto. De ese modo, puede articularse un orden de resistencia que no sea necesariamente de oposición o negatividad, sino que puede configurarse como un juego de sentidos, como una experiencia reflexiva que insufla en las palabras con las que se nombra el sí mismo, preguntas sobre su propio orden de saber. La problematización se resiste a la acomodación del sujeto a ciertos conjuntos de palabras, pues la elección personal proviene del desacomodamiento de la verdad.

La ficción, a su vez, tiene que ver con la composición de figuras existenciales a partir de fragmentos y flujos de vida, tiene que ver con la configuración de las acciones y

⁶⁵ Sobre esta problemática véase, principalmente, Foucault, Michel. *Tecnologías del yo. Y otros textos afines*. Barcelona, Paidós, 1991; *Historia de la sexualidad*. Madrid: Fondos de cultura, 1974; Schmid, Wilhelm. *En busca de un nuevo arte de vivir. La pregunta por el fundamento y la nueva fundamentación de la ética en Foucault*. Valencia: Pre-Textos, 2002

discursos que permiten y producen las figuras, que encarnan las figuras. La elección personal en los procesos de ficción de la figura, trata del trabajo reflexivo sobre las formas de vida que objetiva al no permitir que se estanquen en determinados esquemas formales y discursivos. Las elecciones del sujeto configuran sus caminos y dislocaciones a partir de una actitud ética, configuran una cierta cartografía existencial, hecha de pequeños incidentes, hitos, sucesos minúsculos, saltos, conexiones, alejamientos. De ahí el lugar que ocupa en la ética foucaultiana la cuestión de la elección personal, porque a partir de ella se da un aspecto u otro a la obra en la que se puede convertir una existencia. Y de ahí, también, la importancia del cuidado y del trabajo con las fuerzas, porque constituyen la materia de formación del sí mismo, porque la subjetividad trata de fuerzas y de empeño sobre fuerzas, bajo estas fuerzas y a partir de ellas, que articulan y desarticulan los modos de ver y saber lo que le pasa al sujeto.

De ese modo, en la estética de la existencia, la elección personal está en relación con una voluntad de forma. Es decir, la elección personal está relacionada con una especie de voluntad que pertenece y es inmanente al campo subjetivo. Esa voluntad funciona en concordancia con la performatividad de ese campo, con los modos de composición y recomposición de ese campo. La voluntad de forma pone en acción el trabajo de composición de una nueva figura, cada vez que una de ellas está al borde del colapso. El desfase entre la ruina de una figura y la dificultad de producir otra capaz de dar circulación a lo que pasa en el terreno subjetivo, tiene que ver con la desactualización de los propios medios por los que funciona la voluntad de forma. El problema pasa a ser entonces la composición de los modos mismos de formación de la figura. De ahí que la voluntad de forma sea inmanente al terreno subjetivo, pues sobre ella hay que producir una conciencia reflexiva a partir de la elección personal.

La voluntad de forma se compone con una especie de conciencia ética, en la medida en que presupone reflexión y atención, que solicita una cierta percepción dedicada a las formas del sí mismo. Esa conciencia se genera de la necesidad de reflexión sobre los acontecimientos que movilizan las figuras subjetivas. La conciencia ética puede dar acogida a lo que pasa, no necesariamente ilustrando, explicando o justificando ciertos movimientos subjetivos, sino actuando pacientemente, y practicando maneras de resistir a los caminos trazados. O incluso adoptándolos, pero desde una elección

consciente. La conciencia ética, articulada de ese modo con una voluntad de forma, engendra una voluntad de saber. Es decir, modos de actuar que constituyen modos de saber, un saber de la vida y para la vida. De ahí que la subjetividad se defina a partir de procesos de producción de saber, de relaciones de saber que la constituyen y la transforman. La conciencia ética tiene conciencia de sí misma: se sabe como interferencia, se sabe como intervención en lo sabido y en la vida misma. Por eso las formas de esa conciencia tienen como modo de saber la modificación de la materia por la que se pregunta, allá donde el saber es la textura y la densidad propias de lo vivido.

Dediquemos un instante más a los compuestos voluntad de forma y conciencia ética. Los modos reflexivos de la conciencia se refieren a las maneras por las que se hace sensible a lo que pasa, y ello le requiere unas maneras de organizarse discursivamente en relación con lo que percibe de sí misma. La conciencia ética, al recorrer ciertos caminos (determinadas figuras de pensamiento, criterios de circulación), proporciona algunas vías al flujo discontinuo del pensar, que se configura en formaciones de su misma manera de entenderse. La estética de esa conciencia constituye las formas mismas de las reflexiones del sujeto. Por eso es tan importante actuar sobre esas formas, problematizar las figuras de la conciencia. Practicar una ética como estética de la existencia, congrega una agudeza observadora a una actitud inventiva, puesta en juego con la trama de los filamentos de las fuerzas que componen las formas de una ética. La voluntad de forma remite a una performatividad de lo que le pasa a un terreno subjetivo. Y como lo que le pasa y le mueve a un terreno subjetivo es la constante irrupción de una irregularidad en la regularidad, de una discontinuidad en la continuidad, la tarea ético-estética es permanente e interminable. Se forma, modifica y transforma de acuerdo con lo que la deforma, con lo que la desfigura y altera.

La voluntad de forma se activa cuando la sensibilidad y el saberse tornan insuficientes para dar acogida y producir sentido con lo que la atraviesa y desacomoda. La necesidad de nuevos contornos para el sí mismo denota la no-perennidad de su textura, y la procesualidad de sus perfiles. El calibre y la potencia de los micro-acontecimientos que van saturando la compleja trama de la subjetividad, hace que ya no sea capaz de mantener la tensión de un foco, de un determinado

juego de ideas. La tensión del entramado se desfasa estrangulando la trama, provocando la irrupción de un acontecimiento que hace variar su cartografía. El colapso de la perspectiva antes perfilada dispara la necesidad de reconfiguración de una mirada que pueda ser competente para dar circulación a las mismas fuerzas que contribuyeron al anonadamiento de la antigua formación. La elección personal tiene tanto que ver con la aceptación de una ruina (la de un modo de circulación de energías y saberes), como con la tarea incesante de la recomposición de las formas. De ahí la exclamación de Lezama Lima: “ah, doloroso parto del hombre que nunca acaba de nacer”⁶⁶.

La condena y la libertad de Sísifo están en su elección de no interrumpir su tarea, de volver a nacer incesantemente del esfuerzo. Regresa una y otra vez a la tarea porque la obra consiste en dejarse fecundar por intensidades que a la vez le hacen sucumbir. La obra se constituye de los gestos éticos y estéticos, de los abrazos a entramados inconexos de fuerzas vitales que le imprimen tensión. La obra se alimenta de cuerpos de abrazos sin anularnos, sin aniquilarlos: es una suavidad tensa que incorpora.

“La razón viene después” —resuenan Proust, Deleuze, y Rolnik. La razón viene por invocación de la sinrazón, de la ausencia de referencias, convocada por la voluntad de forma. Que la conciencia ética practique con grupos de fuerzas que la afectan, y que produzca referencias después de haber sido alterada, provocada o colapsada, implica que la voluntad de forma sea activada a partir de una experiencia con lo informe, con lo que no tiene figura. Lo que viene antes o, más bien, la potencia de la práctica de una ética, está en relación con las intensidades que la han desplazado. La fuerza de impacto sufrida por una figura concierne a la intensidad de una experiencia, a la desestabilización que alcanza y que se combina con la figura. “La razón viene después” de una experiencia de sinrazón, que le implica y solicita. La razón, como saber de vida, viene después de la experiencia con el sinsentido. Sin embargo, saber y sinsentido se habitan mutuamente, se afrontan y son permeables el uno en el otro, se problematizan y se generan mutuamente, porque la materialidad del saber se constituye de lo que le deforma. Dice Foucault: “la forma no es sino un modo de

⁶⁶ Lizano, Jesús. *Lizania*. Barcelona: Lumen, 2001, p.244

aparición de la no forma”⁶⁷; la forma se compone de lo que la desfigura, de lo indeterminado, de lo aformal.

* * *

¿Qué no es personal en la elección personal? ¿Qué va más allá de lo personal en la persona? La experiencia, por ejemplo. La experiencia estética como disruptora de belleza. Por cierto, belleza entendida como la suavidad y la tragedia concentradas en las formas de moverse del sentido y de vivir su desfallecer. La belleza desprendida en una experiencia (su aroma, su drama, su potencia) constituye las formas del saber, en la medida en que la experiencia es disgregación de una perspectiva, alteración de un modo de vida, es un colapso del sentido. De ese modo, la experiencia está en relación a un acontecimiento que pertenece y se escapa del ámbito del sí mismo, que afecta o impugna sus modos de nombrarse y de reconocer el sentido y la propiedad de sus propias palabras.

La elección personal se compone también de lo que se le escapa. Lo personal en el proceso de las elecciones no trata de un subjetivismo exacerbado o de ansias solipsistas, sino de lo que en la subjetividad es la forja de una verdad, que depende de un juego en el que lo que está en juego es la consistencia y la densidad de una ética. Sin embargo, la elección personal se compone también de lo que se le escapa, de lo que no se ha elegido y viene adherido a lo que sí se ha elegido, de lo indeterminado que compone la determinación de una elección. De hecho, para hablar de lo no personal en los procesos de elección, necesito ahora, curiosamente, hablar en primera persona. Por ejemplo, no es personal en mí todo lo vivido que más cuenta, un enamoramiento, un instante de belleza, una violencia, un pensamiento de verdad, un encuentro. No es personal en mí casi todo lo que más vale la pena: el otro, un pensamiento otro, un verso recién nacido, un acorde que me desencuentra. No es personal en mí lo que no depende de mi voluntad, de mi intención y de mis necesidades, no es personal una imagen que se forma inesperadamente, una rima vulgar o abrupta.

⁶⁷ Foucault, Michel. *De lenguaje y literatura*. Barcelona: Paidós, 1996, p. 243

La vida tiene más poder de impacto cuando no concuerda con el sí mismo, cuando no se deja subyugar por la forma del sí mismo, cuando en el sí mismo se hace posible la aparición de la no forma, de lo otro, de lo que no se conforma con afirmar el sí mismo. Por eso los procesos vitales son y no son de la naturaleza de la elección, aunque apostemos por ellos, por su afirmación. Pues los procesos vitales no pertenecen al orden del sí mismo. De ese modo, la elección personal constituye el gesto estético en el espacio de las formas de vida, un gesto que mueve también el acaso, la indeterminación y las metamorfosis de la forma. El movimiento de los criterios y principios puestos en juego en el juego estético, a través de las elecciones y de los sentidos que toma, dibuja figuras, traza la estética de sus gestos y performativiza su acción. Configura las formas de lo subjetivo y sus procesos de constitución. Como dijo Foucault, “la forma es un modo de aparición de la no forma”. Es un modo de hacer visible lo que no tiene forma en lo subjetivo, un modo de enunciar lo que desarticula el curso de los discursos que sostienen al sí mismo, de hacer reflexivo lo que escapa a la lógica subjetiva.

Cuanto mayor es el empeño en la proyección y la regulación de la existencia, más impresiona su capacidad de escapar, y de deslizarse hacia lo ajeno. De hecho, la acción de proyectar proporciona una ilusión de estabilidad mínima que no es despreciable, pues puede ser hospitalaria con lo imprevisto y el acaso. Los proyectos pueden ser más útiles cuando se permiten cambiar sus propiedades, sus dimensiones y su alcance, cuando pueden cambiar su estilo y su dirección de acuerdo con los movimientos vitales. Los proyectos pueden ser más útiles cuando componen con la inestabilidad de los movimientos vitales.

Lo que se realiza en los proyectos del sí mismo y en las elecciones que hace, concierne a la expectativa y a la conveniencia. El sí mismo no traduce un proyecto de vida, pues puede asumir la vitalidad de lo implanificable. Lo que no es del orden de la elección en las elecciones, atañe a una sutil conciencia del sí mismo con relación a la libertad de elegir, y a la percepción de una especie de “procedencia” de la “improcedencia” de su voluntad de autodeterminación. Las elecciones manifiestan en la contemporaneidad de su acto, el ejercicio con el presente y, al mismo tiempo, las implicaciones en el futuro de los posicionamientos presentes. Las elecciones juegan, de algún modo, con el futuro de los proyectos que prepara el presente, juegan con lo

que apuntan en el porvenir, y con el futuro de un presente que no se puede prever ni prevenir.

La voluntad de forma activa un cierto trabajo de ascesis en el que la subjetividad se debate con más o menos gracia. En esa tarea, la subjetividad dedica especial atención a su experiencia, a su propia materialidad y contornos, como procedimientos de ajuste, desajuste, ruina e innovación. De ese modo la ambición por la forma es un afán que se cumple y que hace cumplir en ella lo que no preveía, lo que no podía proyectar. La lucidez literaria de Lezama Lima lo dice así: “la voluntad es también misteriosa, cuando ya no vemos sus fines es cuando se hace para nosotros creadora y poética”⁶⁸.

En ese sentido, esa tarea que configura el sí mismo no necesita ampararse en una figura de dominio, pues puede practicar la aventura de la ficción. Una aventura épica en lo ínfimo y trágica en el lirismo de los juegos cotidianos. De ahí que la tarea del sí mismo sea menos la de controlar la voluntad de forma, sea menos la de justificar lo que se sabe (sobre lo que se es y lo que se piensa), que la de abarcar lo incomprensible de esa partícula de conciencia que llamamos “yo”. Toda intención y todo plan, cada proyección y cada esperanza, no pueden definir o reducir a esa experiencia.

Es en ese sentido que se puede manifestar el “misterio” del que habla Lezama Lima, el misterio que crece en una voluntad sin ímpetu, involuntaria, de la que se puede hacer cargo la poesía. La voluntad de forma es inherente a la formación del sí mismo y a unos ejercicios y juegos que hacen visible la labor de la conciencia ética. Esos procesos hacen visibles también las ficciones que componen el sí mismo a partir de sus relaciones con el otro. Dice Imre Kèrtzs, “yo: una ficción de la que a lo sumo somos coautores”⁶⁹.

Las artes de la existencia configuran una ética como obra de composición y ficción. Esa obra es materia que encarna una sensibilidad, unas maneras de percibir y enunciar lo que le pasa. El proceso de composición y ficción de esa obra se constituye de cada elección tomada por la conciencia ética, se constituye de todo lo

⁶⁸ Lezama, José. *Paradiso*. Madrid: Espiral, 1974, p. 47

⁶⁹ Kèrtzs, Imre. *Yo, otro. Crónicas del cambio*. Barcelona: Acantilado, 2002, p. 13

que viene adherido a cada pequeña elección. El tratar a esa materia vivida con criterios de belleza constituidos en ese proceso, configura a la obra como una experiencia estética en las artes de la existencia.

Hay que “incorporar un misterio para devolver un secreto, o sea una claridad que pueda compartir”⁷⁰. El secreto del que nos habla Lezama puede referirse a la conciencia ética y al “saber” que genera en la composición de la obra. A un saber que no aclara una lógica explicativa sino que puede producir una “claridad”, un saber que hace tangible lo que no tiene la forma del saber. Un saber que puede mantener vívido lo que no se puede explicar, que puede conservar una forma de claridad en la falta de sentido de lo que da a ver. Una obra también puede contener un saber sin voluntad, un saber no razonable, que se sabe ajeno a lo útil. Una obra puede contener un saber transitivo y en tránsito, variable, que no está al servicio de los enunciados del saber. Un saber que se desprende, más bien, de lo poético como potencia de los juegos cotidianos en las artes de la existencia.

⁷⁰ Lezama, José. *Paradiso*. Madrid: Espiral, 1974, p.47

2. ARTE Y SUBJETIVIDAD EN EL PENSAMIENTO ESTÉTICO DELEUZIANO

Entre 1988 y 1989, Gilles Deleuze concedió una serie de entrevistas a Claire Parnet para ser grabadas en vídeo con el título de *El abecedario de Gilles Deleuze*. En estas entrevistas se traza un recorrido por algunos de los temas más significativos de su obra articulados bajo esa forma alfabética. Llegados a la letra “P” del abecedario, Parnet le pregunta acerca de la palabra “profesor”. Deleuze habla de su experiencia y alude a una determinada actitud que parece atravesar todos los ámbitos de su actividad en el campo de la filosofía, incluyendo la docente. Esa actitud le lleva a hacer una importante distinción entre el liderar una “escuela” del pensamiento y el participar de un movimiento⁷¹. Afirma que nunca había pretendido fundar una “escuela” basada en su obra o tener discípulos, pues esto supondría un maquiavélico trabajo de administración y legislación sobre las ideas. En cambio, dice, le interesaba mucho participar de un movimiento, poner las ideas en movimiento. No tratar de introducir nociones que constituyeran una “escuela”, sino hacer que las nociones pudieran circular por una “clase”.

Esa imagen que nos ofrece Deleuze escenifica la actitud con la que había producido su obra, y nos da una clave de acceso a su pensamiento estético. El trabajo de lo estético en la filosofía deleuziana nunca se ha esforzado por establecerse como “escuela”, como una nueva estética, sino que ha participado de una puesta en movimiento de las formas de entender y producir la experiencia estética. El trabajo de lo estético traspasa toda la filosofía de Deleuze, tanto a través del cuidado con las formas por las que su pensamiento mismo se pone en movimiento, como a través de

⁷¹ “El Abecedario de Gilles Deleuze”. Entrevista realizada por Claire Parnet, con dirección de Pierre-André Boutang, emitida por el Canal Arte entre noviembre de 1994 y la primavera de 1995. Transcripción disponible en: <http://www.ufrgs.br/faced/tomaz/abc3.htm>

la atención a la experiencia estética de los sujetos. Es en función de este cuidado y de esta atención puesta en el campo del arte que se puede hablar de un pensamiento estético deleuziano. Pues el cuidado con las formas por las que se manifiesta el propio pensamiento, con sus principios de referencia y de fuerza, tiene que ver con los modos de pensar la experiencia estética colectiva.

Las referencias estéticas acompañan el discurrir de todo el pensamiento deleuziano. En el territorio del arte, este trayecto ha desplegado recorridos por la literatura, por el cine, la pintura y la música. Sin embargo, el arte nunca ha sido su objetivo o finalidad. De hecho, Deleuze afirma que “el arte nunca es un fin, sólo es un instrumento para trazar líneas de vida”⁷². El arte es un “instrumento” para pensar la vida, un instrumento para dar visión a los modos de vida y para dar vida a la visión de la vida. Es decir, el pensamiento estético deleuziano entiende el arte como un artefacto con una doble capacidad: la de hacer visible las formas de vida del hombre, y la de “vitalizar”, de poner en movimiento estas formas. Acercarse al trabajo de lo literario, de lo cinematográfico, de lo pictórico o de lo musical en Deleuze sin considerar su íntima relación con una crítica social, política y filosófica, debilita las condiciones de su comprensión. Pues la filosofía de Deleuze conduce el trabajo de lo sensible hacia lo que no es filosofía, hacia los principios de forma y de fuerza de la vida de los sujetos, hacia los juegos de composición de la realidad. Es decir, el trabajo de lo sensible en Deleuze traza “líneas de vida” sobre la experiencia del pensar en el campo del arte, que conducen al campo de la existencia.

El presente estudio aborda algunos elementos del pensamiento estético deleuziano se interesa por su modo de plantear el arte como “instrumento” que da visibilidad y pone en movimiento las ideas y las formas. Se interesa por su comprensión del arte como ámbito privilegiado del pensamiento que da acogida al problema de la forma y de lo sensible en la experiencia estética del hombre. Se interesa por su comprensión del arte como ámbito en el que ocuparse de la circunstancia formal en la que se constituye el hombre. El arte le permite al pensamiento estético deleuziano hacer perceptibles los procesos de transformación de la forma-hombre, de hacer perceptibles los procesos de formación del hombre como experiencia estética.

⁷² Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. “Rostridad”. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 2000, p. 191

En este capítulo se estudia el pensamiento estético deleuziano con la pretensión de ponernos al lado de su fuerza, con la intención de ponernos al lado del compuesto de fuerzas en el que consiste su pensamiento, y movernos con él. Se busca también abrir ese compuesto de fuerzas y seguirlo de cerca, viajar con él alternando una mirada de proximidad y una cierta distancia. Para ello, se han utilizado instrumentos y referencias que Deleuze nos ofrece en algunas de sus obras dedicadas, directa o indirectamente, al pensamiento estético. Del libro *¿Qué es la filosofía?* se trabaja especialmente las nociones de pensamiento estético, sensación, afecto y percepto, nociones que Deleuze amplía en *Conversaciones* y en *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. De este último libro, se desarrolla también el problema de la percepción a través de la visión óptica y háptica. De *Kafka. Por una literatura menor* se extrae la noción de “literatura menor”, que permite problematizar la producción de sentido dentro y fuera del campo del arte, articulado con la *Lógica del sentido*. *Crítica y clínica* ofrece material para proponer una visión del arte como una clínica del sinsentido y una salud de la paradoja, es decir, como resistencia a la lógica establecida y como potencia de creación. Y diferentes referencias a capítulos de *Mil mesetas*. *Capitalismo y esquizofrenia* recorren todo el cuerpo de este apartado.

Así, este apartado de la tesis se propone desplegar algunos de los instrumentos conceptuales del pensamiento estético deleuziano que contribuyen a la comprensión de la relación entre las formas de la percepción del hombre y las formas de su experiencia. Con ello, en los capítulos siguientes se tratará de agenciar la fuerza de ese pensamiento de dos maneras complementarias. La primera: para utilizarla como el “instrumento” que abra los compuestos de fuerzas de algunos objetos, proposiciones, hechos o discursos estéticos actuales, ya sea para resistir a ellos o para asociarse a ellos. Y la segunda manera: para utilizarlo como “instrumento” de propulsión para los ensayos con esos objetos, proposiciones, hechos y discursos estéticos que permiten proponer una Pedagogía de las Afecciones.

Pensamiento estético deleuziano

Para Deleuze, el arte tiene que ver con una forma de accionar el pensamiento. Una forma distinta de las demás, propiamente estética⁷³. Pero en este ámbito, su obra no se propone como una teoría cualquiera sobre las artes, o una historia sobre las teorías estéticas, sino como un pensamiento sobre los modos de vida engendrado a partir del territorio del arte. Deleuze planteaba el arte como una forma específica de producir pensamiento con lo que afecta al terreno subjetivo. Se interesaba por las composiciones, agenciamientos y articulaciones que se producen en esa forma de pensar⁷⁴. Se trata de una reflexión sobre lo que el arte pone en juego y da que pensar sobre los modos de vida. El pensamiento para Deleuze tiene unos modos de funcionamiento particulares, pues no es fruto de la voluntad de un sujeto que piensa, sino de los acontecimientos que le fuerzan a pensar. Los acontecimientos presionan los modos de pensar, no respetan sus límites, e interfieren en la voluntad del sujeto. Los acontecimientos desencadenan una especie de violencia sobre el sujeto que le hace pensar. De ese modo, el pensamiento se produce por una violencia sufrida y no por una voluntad subjetiva. Y cuando esa violencia sobre el sujeto se encuentra en el territorio del arte, le hace pensar de una manera diferente, a través de procesos específicos.

La estética deleuziana se interesa por los conceptos a través de los cuales el arte genera obras que producen y alteran la vida misma. Para Deleuze, los conceptos estéticos desarrollados en el territorio del arte son maneras de vivir y generar la experiencia estética misma. Las obras de arte materializan los conceptos como el modo propio del pensar y del dar a pensar la experiencia de los sujetos. Esas obras (proposiciones, proyectos, objetos) encarnan los *conceptos estéticos* a través de los cuales el arte reflexiona acerca de la vida e interviene sobre ella. Las obras de arte materializan los conceptos estéticos que ponen en juego la vida y la realidad mediante modalidades específicas. Es decir, las obras son producidas por una forma específica de pensamiento, propiamente estético, que trata de poner en juego las formas de vida del hombre. En ese sentido, Navarro dice que: “la teoría estética deleuziana, como práctica de los conceptos del cine, de la novela, de la pintura, no se distingue ya de

⁷³ Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *O que é a Filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996

⁷⁴La referencia a un pensamiento estético deleuziano, no deja de lado la importante contribución de Guattari para este pensamiento. Sin embargo, se destaca aquí intereses filosóficos más específicamente deleuzianos, que se refieren a la forma en el territorio del arte.

las preguntas propiamente filosóficas sobre la condición del hombre, de la vida o del pensamiento”⁷⁵. Según Navarro, la estética deleuziana reflexiona sobre los modos de vida del hombre a partir de lo que le dan que pensar los conceptos estéticos.

El arte es una forma de pensar por la cual el hombre se hace cargo de su condición subjetiva. Es una manera de dar visibilidad y dar voz a esa condición. El arte da a ver esa condición y sus conflictos, a través de conceptos que tratan de las formas de la vida y de las formas del hombre. Los conceptos que componen una obra problematizan los modos de vida del hombre, problematizan las formas en las que la vida se hace y los modos en que el hombre la experimenta. Los conceptos estéticos se engendran a través de imágenes, gestos, palabras y sonidos, a través de las formas bajo las cuales tornan visible y audible la experiencia humana. Por eso, las obras visten la fuerza de los acontecimientos que afectan las formas de vida y las formas de ser hombre.

El pensamiento estético deleuziano se ha constituido en relación a la estética kantiana, problematizando su estatuto de legitimidad y dominancia en Occidente. La empresa de ese pensamiento ha pretendido hacer visible los modos en que aquella había influenciado decisivamente las formas de vida modernas y contemporáneas. La estética kantiana se fundamenta en los principios de la jerarquía del juicio y de la crítica. Se fundamenta en la jerarquía de la conciencia sobre el mundo empírico, en el juicio de las ideas que legislan sobre lo sensible, y en la crítica que parte de la percepción pura de tiempo y espacio⁷⁶. La estética kantiana subordina la imaginación a la razón, en la medida en que lo sensible en Kant no se constituye como territorio propio del pensamiento. Es decir, no produce conceptos. De ahí la necesidad de la intervención de la razón en la imaginación, como forma de producir entendimiento sobre lo que le pasa al hombre en el terreno de lo sensible. Ahora bien, la estética kantiana se genera a partir de ideas puras, que existen a pesar de lo sensible, por ello lo sensible es concebido a través de categorías ideales. Dichas categorías tienen la prerrogativa de enjuiciar lo sensible, es decir, de ordenar lo sensible.

⁷⁵ Navarro Casabona, Alberto. *Introducción al pensamiento estético de Deleuze*. Valencia: Tirant lo Blanch, 2001, p. 199

⁷⁶ Sobre los principios de la estética kantiana véase Kant, Immanuel. *Crítica del juicio*. Madrid: Colección Austral, 2001

De ese modo, la estética kantiana puso en juego un juicio del gusto que ha prevalecido en el orden sensible de Occidente desde el siglo XVIII, legislando sobre la experiencia sensible a través de categorías ideales. El juicio estético kantiano ha categorizado, clasificado y jerarquizado lo sensible, dejando la experiencia sensible en manos de la razón. De ese modo, lo que ordena, clasifica y discrimina el juicio estético es lo que el hombre percibe en su experiencia. Es la percepción misma del hombre sobre su experiencia. Por eso, uno de los problemas que plantea el pensamiento estético deleuziano a la estética kantiana atañe a las formas por las que lo sensible se ve representado por la razón. Atañe a la misma posibilidad de que categorías ideales legislen sobre la percepción y la representación de lo sensible.

El pensamiento estético deleuziano supone un espacio de resistencia a esa idea de percepción que venía definida por la representación de lo sensible. Esa resistencia se da mediante la creación de un pensamiento estético de la experiencia, de la diferencia y de la percepción liberada de la representación. Se trata de una “teoría de lo sensible” que Deleuze va a desarrollar acerca de la experiencia real. Se trata de producir conocimiento a partir de la experiencia real y no a partir de la representación de la experiencia ordenada. La “teoría de lo sensible” se interesa por las formas de la experiencia, por las condiciones que hacen que una experiencia sea real y no sólo una representación de lo “posible”. Es decir, Deleuze va a desarrollar un modo de tratar la experiencia estética que la desmarca de los límites de la representación posible, para liberarla a la potencia de lo real.

Como se ha señalado, una de las críticas más importantes que hace Deleuze a la estética kantiana tiene que ver con el condicionamiento de la experiencia de lo sensible a una razón que la representa. En la estética kantiana, los límites de la experiencia estética están condicionados por un modo de percibir que representa la experiencia misma. La Teoría de lo Sensible argumenta en favor de que las formas de la experiencia no estén representadas y ordenadas por una percepción enjuiciadora, pues ese hecho las condiciona. De hecho, la experiencia de lo sublime en Kant se vincula a una teoría de la recepción del arte. Esa teoría de la recepción concierne a las representaciones por las que la razón interviene entre lo sensible y el sentido que le propone. Dichas representaciones sobre la experiencia definen las formas de la percepción que tienden a convertirse en formas fijas. Ahora bien, las formas de la

percepción no se refieren sólo a la recepción por parte del sujeto de las obras producidas en el territorio del arte. Las formas de la percepción a las que se resiste la estética deleuziana, condicionan los modos sensibles que configuran las formas de la experiencia de los sujetos. La estética de la percepción no se limita a la “recepción” de objetos de arte, sino que atañe a la vida de los sujetos y a los modos en que se constituyen los límites de su experiencia. De ahí que la conformación a priori de la experiencia mediante juicios de valor y criterios de jerarquía suponga una restricción de la potencia de la realidad. Lo que se ordena y dosifica en la representación de la experiencia es la potencia de vida, y lo que se recorta en las formas de la percepción son modelos de posibilidad. De ese modo, la estética deleuziana activa una manera de abordar la realidad y de dejarse interpelar por ella, una manera de producir discurso con la experiencia y no con sus representaciones. Y en ese abordar y dejarse interpelar por la realidad no se ignora lo que pueda alterar a la percepción misma, no se ignora lo discontinuo ni lo desconocido, como tampoco se tiene prisas en volverlo familiar.

Ya se ha señalado que las maneras de pensar en el arte se formulan de un modo singular en ese campo, y que atañen a la realidad misma, configurada de una cierta manera. Pero, ¿en qué consiste el poder singular de los conceptos estéticos? Para Deleuze, el poder de tales conceptos concierne a su capacidad de hacer variar las formas de la experiencia sensible. Es decir, de hacer variar la percepción del sujeto, de alterar las formas de lo que se percibe como realidad. Esas variaciones no son necesariamente violentas, sino, más bien, micro-variaciones capaces de alterar, aunque ligeramente, un punto de vista. En una obra se articulan unos determinados conceptos estéticos que se tornan visibles, audibles o legibles, y que pueden provocar algún grado de variación en la percepción del sujeto. La singularidad de los conceptos articulados en una obra reside en su capacidad de poner en circulación, o de hacer circular de un modo nuevo, la realidad como potencia. Esa potencia tiene que ver con la fuerza contenida en los acontecimientos que impactan al terreno subjetivo. Esa potencia desestabilizadora es lo que contiene una obra. Deleuze se refiere a ello como la “fuerza de novedad” de la que está hecha una obra, su capacidad de producir variaciones en el orden de lo sensible, las nuevas formas de experiencia que es capaz de crear.

El pensamiento estético deleuziano no se interesa por interpretar esa realidad materializada en el hecho estético, sino por tratar de cómo este hecho estético mueve la realidad. Lo que interesa en un hecho estético son sus formas de composición, sus modos de funcionamiento, las “velocidades” que se arremolinan en su interior. Una idea que Deleuze y Guattari exponían a propósito de Kafka: “es absolutamente vano censurar un tema en un escritor, si no se pregunta cuál es su importancia exacta en una obra, es decir, exactamente cómo funciona (y no su ‘sentido’)”⁷⁷. El modo de abordar un hecho estético implica su actividad performativa, lo que este hecho pueda dar que pensar, lo que pueda suscitar como reflexión y experiencia. Por eso, la “teoría de lo sensible” observa más las líneas de la composición de una práctica estética, las articulaciones que hace con otros campos de saber, que lo que parece “decir” esta práctica. Este modo de preguntarse sobre una práctica estética no indaga sobre su sentido, sino que lo abre y desmonta, pues rompe los carteles indicativos de lectura o experimentación de esa práctica.

Las referencias que el sujeto tiene o que se le ofrecen para acercarse a una obra pueden funcionar como una especie de puerta de acceso. Sin embargo, la relación con esa obra no debe protegerse o refugiarse en esas referencias. Pues, para que de hecho algo le pueda pasar al sujeto en el encuentro con esa obra, lo que menos importa es su sentido y sus significados. De ese modo, no hay formulación de un método de interpretación de obras de arte en Deleuze: lo que importa es cómo acceder a las líneas de intensidad de las que se compone lo nuevo en una obra. Importa acceder a esa composición de fuerzas, porque es a través de ella que un hecho estético se compone con el poder de la realidad, porque es con esa fuerza que un hecho estético puede afectar la realidad.

Ahora bien, el pensamiento estético deleuziano parte de una inversión de la estética kantiana (ya no se trata de ir de la representación a las cosas, sino de la experiencia con las cosas a la reflexión), y no tiene el arte como punto de llegada. El arte no es propiamente el objetivo de sus análisis. El pensamiento estético de Deleuze se presenta, más bien, como un territorio de crítica a los órdenes de los saberes y modos de ser dominantes de la sociedad y, a la vez, como territorio de creación de

⁷⁷ Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Kafka: por una literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago, 1977, p. 68

nuevos saberes y modos de ser. Los órdenes de los saberes dominantes intentan mantener inmóviles las fuerzas que desarreglan el sentido de la experiencia del sujeto. Intentan controlar el poder de afectación de lo real, para que no desordene el sentido construido de la experiencia. De ese modo, a través de los códigos de mantenimiento de dichos saberes, se inmovilizan tanto las formas de la experiencia como las formas del sujeto. Es decir, para la estética deleuziana el terreno del arte funciona como un campo de prácticas con las fuerzas que pueblan la realidad, en la medida que el arte puede hacer variar la percepción de la realidad y alterar la comprensión de la experiencia. De ahí que el arte pueda llegar a afectar a los órdenes de los saberes dominantes que componen el sentido que el hombre atribuye a la experiencia. Puede llegar a afectar las formas de la experiencia.

El arte es un campo de experiencia con las intensidades que problematiza la percepción del hombre, presiona la “identidad” de la percepción y de lo que percibe. El arte promueve una experiencia de no reconocimiento de su propio sentido. En el campo del arte, los conceptos estéticos pueden promover la creación de nuevas percepciones fuera del sentido de las cosas tal como las conocemos. El arte, como campo de producción de experiencias, no corrobora la “lógica del sentido”, y no deja confortables a los órdenes de saberes que controlan las líneas de vida. Por eso el arte interesa tanto a la filosofía de Deleuze, porque actúa sobre las formas de la percepción y del sentido del hombre, actúa sobre sus modos de vida. El arte tiene que ver, por tanto, con un territorio de extrañamiento de lo más íntimo del hombre y de sus propias formas. Y en ese aspecto, Deleuze es profundamente nietzscheano⁷⁸.

El pensamiento estético deleuziano se interesa por el arte como forma de crítica a los modos de vida dominantes de la sociedad. Se interesa por hacer variar los esquemas de sentido que condicionan o interrumpen los flujos vitales. Esa capacidad de crítica y de liberación de flujos vitales no tiene que entenderse vinculada al arte que se dice político o socialmente “comprometido” en sentido tradicional. La producción de arte que interesa al pensamiento deleuziano es la que se compone con los flujos y fuerzas vitales que actúan sobre los modos de ver y relacionarse con la existencia. Por eso dicen Deleuze y Guattari que “el arte nunca es un fin, sólo es un instrumento para

⁷⁸ Deleuze, Gilles. *Nietzsche e a filosofia*. Porto: Rés, 1998

trazar líneas de vida”⁷⁹. Líneas que se proyectan hacia el territorio del sinsentido, el territorio de lo sin-significado y lo no-subjetivo. El arte traza líneas de vida que escapan al sentido del arte, que escapan al sentido atribuido a la realidad. Esas líneas arrastran consigo el sentido hacia una *zona de indeterminación*, donde es difícil identificar el significado de la realidad que se percibe. En esa zona no reconocible, las representaciones y las interpretaciones sobre la realidad tienen poco sentido, pues la percepción no se identifica con su propio sistema perceptivo. La apuesta del pensamiento estético deleuziano por la producción de novedad en la creación atañe a nuevas formas de existencia, en la medida que el arte se compone de la potencia de la realidad.

Pensar con las sensaciones

El arte atañe a unos “modos de hacer” con los que se materializan objetos, hechos, propuestas (visibles, auditivas, legibles) que se componen de fuerzas inmateriales (invisibles, silenciosas, ilegibles). Las fuerzas o intensidades inmateriales con las que se compone un hecho estético se articulan con las fuerzas de la realidad que constantemente atraviesan al sujeto. Los hechos estéticos no irrumpen al azar, sino que provienen de un ejercicio con esas fuerzas, de una atención respecto al modo en que esas fuerzas pueden forzar lo que ve y lo que piensa el sujeto. El “hecho estético” abraza esas fuerzas, se configura con las fuerzas, y las materializa. Un hecho estético agrega intensidades que se condensan bajo determinadas formas.

El conjunto de ejercicios que realiza el sujeto puede llegar a configurar un cierto “campo de pruebas”, un terreno de experimentación con las fuerzas. Dicho terreno se constituye como estético en la medida en que permite que esas fuerzas, materiales e inmateriales, puedan ser articuladas en un “hecho”. Ahora bien, ese “hecho” se constituye como tal sobre un determinado terreno, sobre un *terreno de composición estético*. Ese terreno no se define como subjetivo pues, como ya hemos dicho, la creación en arte no se hace con el modo de ver del sujeto, sino con una experiencia que lo altera. El terreno de composición estético se concibe como un campo de

⁷⁹ Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. “Rostridad”. En: *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 2000, p. 191

pruebas con las fuerzas que afectan al sujeto, mediante las cuales oscila la percepción de ese sujeto. Ese terreno es un campo de experimentación con la realidad material y con las fuerzas inmatriciales, a las que da acogida para componer con ellas hechos estéticos.

De todos modos, la relación de la realidad de las cosas visibles y de los discursos legibles con las intensidades que no están articuladas con una lógica causal, no es una relación explicativa. Lo que se ve en arte no explica necesariamente lo que no se ve. En el campo del arte, no se trata de dar explicaciones sobre lo que no tenemos codificado en nuestro saber, no se trata de familiarizarlo. El poder del arte pone en contacto lo aprensible de las cosas con lo que cuesta aprehender de ellas, sin atribuirle una razón, sin reducirlo a una explicación. El arte tiene el poder de dar a ver, a través de su propio cuerpo, las partículas inmatriciales de las que está hecho. La capacidad que tiene el arte de afectar la percepción del sujeto tiene que ver con la capacidad de activar esas partículas de intensidades en la experiencia del hombre. Sin embargo, las formas de dar a ver las partículas inmatriciales no son demostrativas, porque lo que se manifiesta en el arte no pasa por una lógica de demostración. El pensamiento estético deleuziano se interesa por esa forma de dar a ver, por esa forma de manifestar lo que no es fácilmente reconocible por los saberes del hombre. Se interesa por el modo que tiene el arte de favorecer una conciencia de la realidad que incorpora lo que no tiene sentido en la experiencia del hombre, por una conciencia que no controla la experiencia del hombre. A esas partículas inmatriciales que componen la realidad, el arte, y la experiencia estética, Deleuze las llama *sensaciones, afectos y perceptos*.

Las sensaciones y los perceptos no son idénticos a las percepciones, como los afectos tampoco se identifican con los sentimientos⁸⁰. Las percepciones y los sentimientos conciernen al orden de la subjetividad, de los procesos de formación de lo sensible y de lo razonable en el sujeto, mientras que las sensaciones, los perceptos y los afectos, no refuerzan ese orden. Las sensaciones, afectos y perceptos pertenecen, más bien, al orden de lo inmaterial, de lo invisible y de lo silencioso, que interfiere en el orden subjetivo. Las sensaciones sobrepasan al ámbito subjetivo y se adentran en una

⁸⁰ Estas diferenciaciones están tratadas, principalmente, en Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *O que é a Filosofia?* Río de Janeiro: Ed. 34, 1996

realidad no subjetiva, porque es mediante una sensación que se ve comprometido el orden subjetivo. Es mediante los afectos y los perceptos que la percepción y la lógica del sentido del sujeto se desestabilizan. Esa realidad no subjetiva en la que se desorganizan las formas del sujeto da acceso a la zona de indeterminación en la que el sujeto ya no se reconoce.

El cambio que promueve el pensamiento estético deleuziano se refiere a un cambio de registro, pues las sensaciones, los perceptos y los afectos no le suceden a un sujeto sino mediante su desaparición. Las sensaciones desacomodan las formas de referencia y las formas de la experiencia del sujeto. Tienen una naturaleza caótica que no da soporte a la forma sino que la desorganiza. El terreno subjetivo es sensible a las sensaciones, pero al pasar por ese terreno las fuerzas no dejan incólume su configuración. Las sensaciones desorganizan sus formas, promueven micro-variedades en sus formas de percibir y ser sensible. Las fuerzas no brotan de ese terreno, pues las fuerzas no tienen origen en la subjetividad, sino que la atraviesan, la traspasan. Y en este recorrido desordenan su percepción y confunden su sentir.

En la estética deleuziana, las fuerzas vitales son entendidas como grados de intensidades que el cuerpo del hombre advierte como sensaciones. Las fuerzas son advertencias de un exterior que afecta el territorio subjetivo, de un exterior a la forma subjetiva que, sin embargo, le es inmanente. Las sensaciones, afectos y perceptos ponen la subjetividad en contacto con lo que no es subjetivo, con lo caótico, con lo que no tiene sentido en sus propios modos de subjetivación. Al atravesar el terreno subjetivo, las fuerzas denuncian la existencia de un afuera, de un exterior a sus contornos, y desarticulan la forma de ese terreno subjetivo. Y sin embargo, esas mismas fuerzas que hacen variar el modo sensible de la subjetividad, que le provocan micro-alteraciones perceptivas, son la materia con la que se recompone el terreno subjetivo. Las sensaciones, afectos y perceptos, son la materia misma con la que el terreno subjetivo vuelve a constituir otros modos de ver y entender la realidad. Paradójicamente, la materia con la que se configura y bajo la cual se diluye la forma subjetiva es la misma.

En la estética deleuziana, las sensaciones, los perceptos y los afectos son grados de intensidad que pueden ser advertidos por el sujeto. En *Conversaciones*, Deleuze se

refiere al percepto como “nuevas maneras de ver y oír” y al afecto como “nuevas maneras de sentir”⁸¹. Esa referencia pone en relación directa a un sujeto que ve, oye y siente, con lo nuevo que conllevan los afectos y los perceptos. Es decir, las “nuevas maneras de ver, oír y sentir” son el resultado de una subjetividad que ha sido recorrida por perceptos y afectos. Esa subjetividad se ve afectada en sus modos de percibir y entender lo que le pasa. Ahora bien, esas alteraciones que proporcionan “nuevas maneras de ver, oír y sentir”, son la materia misma de creación de un hecho estético, en la medida que un hecho estético se constituye precisamente de esa variación y de sus efectos. Las “nuevas maneras de ver, oír y sentir” que le suceden a un terreno subjetivo son la materia misma con la que puede practicar para la creación de un hecho estético.

Al poner en relación el conjunto de conceptos de la estética deleuziana que estamos tratando (hecho estético, terreno de composición estética, sensaciones, perceptos y afectos) se puede observar que dichos conceptos se articulan a través de la idea de forma. En dicha relación se alude a una determinada materia de creación que es común tanto a los territorios subjetivos como a los hechos estéticos. Esa materia (las sensaciones, los perceptos y los afectos) producen efectos sobre el funcionamiento del orden sensible de la subjetividad. Esos efectos son las micro-variaciones que intervienen en el territorio subjetivo. Los hechos estéticos se componen de estas variaciones, y para configurarlos se necesita un territorio de composición estética. De ese modo, se pone en evidencia el hecho de que la materia con la que se componen las formas del territorio subjetivo, y la materia con la que se compone un hecho estético, es la misma. Es decir, se pone en evidencia que la materia de creación de las formas, ya sea de las formas subjetivas como de las formas de arte, coinciden. La forma es una de las ideas que permiten abordar tanto el proceso de composición del sujeto, como del objeto.

De hecho, en *Francis Bacon. Lógica de la Sensación*, Deleuze va a establecer una importante relación entre sujeto y objeto, a partir de la idea de indisolubilidad. Para la estética deleuziana, sujeto y objeto son indisolubles en la noción misma de cuerpo que actúa y padece, que afecta y es afectado, que crea mediante una acción y sufre

⁸¹ Deleuze, Gilles. *Conversações*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992, p. 203

alteraciones mediante una fuerza⁸². Se trata de que, al mismo tiempo, un cuerpo se constituye en creador y creación. Se constituye como sujeto de acciones que engendran cosas, hechos y discursos, y como objeto afectado por esas mismas cosas, hechos y discursos. Un cuerpo se forma en procesos constantes, de configuración y desfiguración, de modos de hacerse a sí mismo y a lo que le es exterior. Con las sensaciones vividas en un objeto exterior, un cuerpo puede materializar “nuevas maneras de ver, oír y sentir” que, de cualquier manera, le afectarán. De ese modo, el cuerpo que actúa es, al mismo tiempo, intervenido por lo que materializa. Y el objeto que engendra genera las “nuevas maneras de ver, oír y sentir” de las que se compone. El sujeto que crea es también objeto de creación, en la medida que este sujeto se recrea en el objeto que engendra. El objeto creado guarda en sí la fuerza de la que está hecho, y puede entrar en actividad en cualquier momento como sujeto de nueva acción. Por eso, los términos sujeto y objeto no se oponen en la estética deleuziana, porque lo que se crea son “nuevas maneras de ver, oír y sentir” que implican a ambos. El sujeto se hace de esas nuevas maneras, y con ellas puede componer un objeto de arte.

La sensación es la materia vital que el cuerpo experimenta y, al mismo tiempo, con la que crea. En el campo del arte, la sensación implica una variación (una oscilación de temperatura, un espasmo) que el cuerpo experimenta en el encuentro con un hecho estético. Esa oscilación afecta a las maneras de ver, oír y sentir del cuerpo. Es con esa oscilación de la percepción que el cuerpo crea. Cuando el cuerpo pierde sus medidas de reconocimiento, cuando se desentiende de sus coordenadas y referencias (de las cosas, de sus percepciones y de los discursos que las definen) se encuentra apto para acoger el poder de los afectos y perceptos. Un cuerpo es alcanzado por una sensación cuando le cuesta nombrar lo que le pasa, cuando lo que le pasa desestabiliza los discursos que tiene preparados para explicarse. La sensación viene del exterior y hace oscilar los contornos del cuerpo. Las sensaciones son invasiones extra-territoriales, son “invasiones bárbaras”⁸³, porque vienen de una zona no identificada y atacan de forma incierta. Uno de los límites más resistentes de la formación subjetiva se refiere, precisamente, a las formas de armarse contra esas

⁸² Deleuze, Gilles. *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Madrid: Arena, 2002

⁸³ Pelbart, Peter Pal. “Poder sobre a vida, potência de vida”. En: *Multitudes*, Paris, nº 9, mayo-junio/2002

invasiones que desestabilizan lo que le es propio al territorio. Al resistir a la pérdida de sus límites y referencias, los territorios pierden el poder de constituir nuevas formaciones y espacios para vivir. Al resistirse a abandonar sus propios límites, el territorio subjetivo se fija en determinadas medidas de referencia y palabras de orden. Fija lo que le es propio como una propiedad.

Por eso, la sensación no coincide con el sentimiento, porque el sentimiento tiene nombre y se ampara en discursos que le justifican y que le enlazan con otros sentimientos y otras explicaciones. El sentimiento tiene motivos, las sensaciones, no. El sentimiento es una producción de discurso a partir de la oscilación vivida con una sensación. Tal vez ese discurso tenga que ver con la resistencia a esas invasiones, con el ímpetu de atribuirle rápidamente un lugar y una razón en la formación subjetiva. El sentimiento es un modo de amansar a los bárbaros invasores.

Atender a las oscilaciones provocadas por las sensaciones significa no recurrir a los sentimientos y sus discursos justificadores, prescindir de ellos. En el plano estético, crear con las sensaciones está del lado del atender a las alteraciones perceptivas, y del darles expresión. Crear con las sensaciones es de un orden distinto a producir representaciones, o a reproducir modelos de expresión. El universo estético que habitamos está repleto de representaciones convertidas en clichés, de los que echamos mano constantemente para dar sentido a lo que nos pasa. El uso de estos clichés para articular y construir imágenes, son también fórmulas para visualizar lo que nos pasa. La repetición de tales fórmulas de representar lo que nos pasa convierte esta experiencia en una representación de lo que nos pasa, en una representación de nosotros mismos.

Para pasar por las representaciones y seguir sin arrastrarlas con nosotros, adheridas en nosotros, hay que pasar por los clichés de todo orden que pueblan nuestro universo estético. Es preciso entender cómo funcionan los clichés para poder prescindir de ellos el máximo posible. Deleuze dice que los clichés son como enunciados, que son como normas a las que no basta maltratar. Dice que para crear en el territorio del arte hay que vaciar el lienzo, hay que vaciar la página en blanco, vaciar la pantalla, antes de atender a las sensaciones. Deformar la forma del cliché es todavía una manera de permanecer en su lógica, aunque sea por oposición, ya que es

todavía una operación muy intelectual. “Las reacciones contra los clichés engendran clichés”⁸⁴, dice Deleuze. Pues, en esas reacciones aún prevalecen las razones, aún se sigue trabajando la fórmula, se sigue trabajando el modelo de representación de lo que nos pasa. Crear a través de las sensaciones trata de una operación que vuelve a empezar siempre de nuevo, cada vez que el artista se encuentra con el desafío de dar expresión a las alteraciones perceptivas sufridas. Y a cada vez hay que volver a resistir a los clichés, a cada vez hay que volver a vaciar el lienzo antes de empezar. Cada vez un nuevo comienzo.

Para Deleuze, crear en el plano estético es pensar por sensaciones. Y pensar estéticamente pasa por un ejercicio de resistencia al cliché y por un ejercicio de creación a partir de lo que no tiene justificación. El proceso de creación pasa menos por el desarrollo de las razones y explicaciones del proceso creador, que por desmarcarse de ese orden de pensamiento. El ejercicio de creación en la estética deleuziana se refiere a una tarea de liberación del proceso de creación de sus propias representaciones y justificaciones. Crear fuera de la lógica de la representación trata del inventar maneras de escaparse a fórmulas explicativas, a sus códigos y normas discursivas. Para Deleuze, pensar con las sensaciones es pensar en fuga de los modelos y códigos estéticos. Es crear “seres de fuga” que no refuercen la razón de las cosas, pues la razón de las cosas representa un pensamiento que ya conoce sus objetivos y su destino, representa un pensamiento que ya sabe dónde quiere llegar, y deja poco espacio para lo nuevo. La repetición de clichés refuerza modos de ver, oír y sentir dominantes, refuerza el modo de hacer lo homogéneo, que se repite a sí mismo⁸⁵. Por eso, crear por sensaciones es pensar fuera de la significación de las cosas, y prescindir de justificaciones razonables sobre lo que son las cosas y cómo representarlas.

En su ensayo sobre la obra de Melville, *Preferiría no hacerlo: Bartleby el escribiente*, Deleuze habla de la conservación del carácter enigmático de las obras de los grandes escritores. Habla de la conservación de un carácter cabalístico como creación de “una nueva lógica, una lógica plena, pero que no nos remite a la razón, que expresa la

⁸⁴ Deleuze, Gilles. *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Madrid: Arena, 2002, p. 91

⁸⁵ Deleuze, Gilles. *Diferencia y repetición*. Madrid: Júcar, 1988

intimidad de la vida y la muerte”⁸⁶. Deleuze habla de una lógica de la sensación que no recurre a las razones que la justificarían, sino que sencillamente se afirma, afirmando la vida y su complejidad.

De hecho, la lógica de la sensación trata de una “bio-lógica”, trata de una lógica de la vida misma que incorpora lo que no puede o no pretende representar. La lógica de la sensación torna expresables y no explicables las intensidades que la constituyen. De ese modo, favorecer la bio-lógica implica una no-voluntad de control de la experiencia a través de la resistencia a modelos constituidos para representarla. Favorecer la bio-lógica implica un cierto tránsito por lo que no tiene significado, un cierto tránsito por zonas de indeterminación de las cosas y de sus razones. La bio-lógica tiene que ver con una “lógica solar”⁸⁷ que no necesita más justificación que la afirmación del propio movimiento vital que la constituye. Y esa bio-lógica se fortalece en lo que crea, en la experiencia que expone sin explicar. La bio-lógica se expone como lógica creadora sin pretextos o antecedentes que la justifiquen, se expone como afirmación de lo paradójico que contiene la experiencia del sujeto. Su movimiento vital es otro: “la vida justifica, no tiene necesidad de ser justificada”⁸⁸.

Afectos y perceptos

La estética deleuziana dice que se crea con las sensaciones. El cuerpo las advierte y se pone en actividad de creación con ellas, entre ellas. Crear supone un infinitivo, supone una clase de verbo que no permite ser conjugado, pues concierne a una acción no personal, de despersonalización. Quien ejerce esa actividad es un cuerpo y no una identidad. Este cuerpo es quien produce el territorio estético que piensa con las sensaciones, que piensa a través de los conceptos estéticos que compone con las sensaciones. El proceso de composición del territorio estético es similar al del

⁸⁶ Deleuze, Gilles. “Bartleby o la fórmula”. En: Deleuze, Gilles; Agamben, Giorgio y Pardo, José Luis. *Preferiría no hacerlo: Bartleby el escribiente de Herman Melville, seguido de tres ensayos sobre Bartleby*. Valencia: Pre-Textos, 2001, p. 79

⁸⁷ Para el concepto de “lógica solar”, véase Onfray, Michel. *Teoría del cuerpo enamorado. Por una erótica solar*. Valencia: Pre-Textos, 2002

⁸⁸ Deleuze, Gilles. “Bartleby o la fórmula”. En: Deleuze, Gilles; Agamben, Giorgio y Pardo, José Luis. *Preferiría no hacerlo: Bartleby el escribiente de Herman Melville, seguido de tres ensayos sobre Bartleby*. Valencia: Pre-Textos, 2001, p. 79

territorio subjetivo, en la medida en que actúan con las fuerzas, pero no se les puede confundir. Pues el territorio estético “piensa” con las sensaciones y produce conceptos estéticos materializados por las obras de arte, mientras que el terreno subjetivo produce principios y referencias para una manera de ser.

El territorio estético tiene una doble función: permitir la invasión de las fuerzas y, a la vez, protegerse de las fuerzas con poder aniquilador. Dicho territorio acoge el impacto de las fuerzas, y agencia con ellas una forma de pensar, de producir conceptos estéticos y materializarlos en un hecho estético. Cuando el territorio se ve invadido por las fuerzas sufre una desestabilización. Se desorganizan sus referencias y coordenadas. Ocurre lo que en el vocabulario deleuziano se llama una *desterritorialización*⁸⁹. El territorio deja de funcionar como antes.

A veces, el proceso de desestabilización del territorio estético se da por acumulación de intensidades, se da por varias invasiones sufridas que le presionan hasta que ya no puede seguir haciendo circular las intensidades del mismo modo en que lo hacía. A veces, este proceso ocurre por una invasión violenta que hace que el territorio estético se desterritorialice súbitamente. La desterritorialización y la territorialización no se refieren a una aniquilación territorial y a una posterior reterritorialización desde la nada. Se refieren, más bien, a la desorganización y la reorganización de un modo de agenciar las fuerzas y de darles expresión. La territorialización cuida las inestabilidades de los procesos y modos de funcionamiento del territorio. Es una manera de componer con las fuerzas y de hacerlas visibles en el territorio desestabilizado.

El territorio estético desestabilizado tiende a volver a componerse, pero no necesariamente del mismo modo que antes. La actividad de incorporar las intensidades en un nuevo modo de funcionamiento es lo que permite al territorio estético darles pasaje y componerse con ellas. De hecho, el territorio afectado vuelve a recomponerse, a reterritorializarse a cada presión o impacto sufridos, pero, cada vez, su trazado se modifica para poder funcionar con las nuevas intensidades que circulan por él. Esa diferencia en el trazado es producto de las variaciones

⁸⁹ Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. “Del Ritornelo”. En: *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 2000

provocadas en los modos de percibir, con las que el territorio estético ha sido capaz de articularse. Por eso, la composición de un hecho estético tiene que ver con el proceso de territorialización, en la medida que hace visible las variaciones de un modo de pensar en arte.

En el ensayo *Del Ritornelo*, Deleuze y Guattari analizan los territorios como precarias cantinelas que protegen a la subjetividad de la oscuridad de la noche, como si fueran un halo sonoro. Su precariedad consiste en que la entonación de la cantinela dura solamente hasta el próximo ruido nocturno, que la hará desentonar completa o parcialmente. La cancioncilla territorializa las fuerzas cósmicas que el ritornelo repite hasta estabilizarlas. Sin embargo, dado que un ritornelo se constituye también de los ruidos y las fuerzas de la noche, conserva brechas de oscuridad, conserva porciones caóticas. De ahí que entonar una cantinela no asegure una protección definitiva al caos. Es también la manera de mantener abierta una puerta a la oscuridad. Por eso, el ritornelo es un territorio precario, pues si por una parte articula los ruidos oscuros en una cantinela, por otra abre puertas al caos y favorece sus sombras.

El ritornelo consiste en un agenciamiento de fuerzas en forma de territorio, que puede producir conceptos estéticos. “El ritornelo es un prisma, un cristal de espacio-tiempo”⁹⁰. Es un cristal que interfiere en la visión de lo que le rodea, altera las superficies, las vibraciones luminosas y sonoras de lo que le rodea. Interfiere en su visibilidad y audibilidad. Es decir, el ritornelo actúa sobre la superficie de lo que contacta y la altera, pues le provoca nuevas vibraciones. Las fuerzas agenciadas en un ritornelo tienen la capacidad de afectar la superficie de un objeto, hecho o discurso, a través de las alteraciones que le provoca. Esas alteraciones son de naturaleza visual y auditiva, interfieren sobre lo que dan a ver y decir esos objetos.

Rescatemos ahora las definiciones que nos ofrecía Deleuze, en *Conversaciones*, acerca de los perceptos y los afectos. Los perceptos definidos como “nuevas maneras de ver y oír”, y los afectos como “nuevas maneras de sentir”. Las variaciones causadas por el ritornelo, ese “cristal de espacio-tiempo”, cuando encuentra la superficie de un objeto, hecho o discurso que le rodea, son variaciones de naturaleza luminosa y

⁹⁰ Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. “Del Ritornelo”. En: *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 2000, p. 351

sonora. Esas variaciones modifican la superficie del objeto contactado: transforman la visibilidad y la audibilidad de tal objeto. Es decir, cuando este “prisma” se encuentra con los objetos de la realidad, produce efectos sobre el modo como son vistos y entendidos, produce efectos sobre la realidad misma. Dichos efectos atañen al modo de producir la visión de la realidad y al modo de interferir sobre ella. Es así que se producen nuevas maneras de ver, oír y sentir, que se produce una nueva percepción de la realidad. Y esas nuevas maneras de ver, oír y sentir, ¿qué son sino nuevos espacios y nuevos tiempos que irrumpen en el objeto afectado? Por eso, un concepto producido por un territorio estético contiene ese “prisma”, ese “cristal de espacio-tiempo”, pues es capaz de alterar maneras de ver, oír y decir la realidad. Ahora bien, como un concepto estético no es un ente abstracto, sino un producto concreto del pensar por sensaciones, se materializa en un hecho estético, en una obra de arte. Este hecho estético sostiene el concepto y se sostiene a través de su poder, es decir, se sostiene sobre el poder del concepto estético de afectar a la superficie de lo que le rodea. Por tanto, el hecho estético es un “prisma”, en el sentido de aquello que guarda el poder de afectar a los modos de ver, oír y sentir de lo que le rodea, en el sentido de las fuerzas caóticas que conserva. La materia con la que se produce un concepto estético, que le es propia, son las “nuevas maneras de ver, oír y sentir” de los perceptos y los afectos.

El percepto no es una percepción cualquiera. Nos lo enseñan Deleuze y Guattari en *¿Qué es la Filosofía?*⁹¹. Como se ha dicho, la percepción la tiene un sujeto, mientras que el percepto es de otro orden, de un orden no subjetivo, no personal. El percepto pertenece, más bien, al orden de las intensidades. Tiene más que ver con una “videncia” que con un punto de vista. Una videncia produce oscilaciones en el punto de vista subjetivo, de acuerdo con el impacto que le provoca a éste. Cuando este punto de vista se encuentra con un “prisma”, sufre grados de interferencia sobre la superficie de su visión. Cuando un punto de vista se ve alcanzado por una videncia se pone en estado de variación. El percepto conlleva un acontecimiento visual y auditivo que interfiere la percepción del sujeto y la enturbia. En ese estado, la visión se torna variación, y ya no punto de vista. El estado al que hay que acceder para que sea posible ir más allá de la visión subjetiva, es un estado fuera de perspectiva. Un

⁹¹ Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *O que é a Filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996

estado en el que la mirada pueda perderse en lo que mira. La mirada que se pierde en lo que mira, en un estado de variación que ya no pertenece al sujeto, se transforma con lo que ve. De ese modo, la mirada se disuelve en lo mirado y se pierde en aquello de lo que ya no tiene distancia. Se torna, junto a lo mirado, un mirar infinitivo. Es así como “el paisaje ve”⁹².

En el pensamiento estético deleuziano, *crear* supone un adelantarse o retrasarse al foco de la visión, supone el alcanzar y ser alcanzado por una videncia. Crear depende de lo que uno elige hacer con esta videncia. Depende de una actitud y del gesto que le corresponde: depende de la capacidad que se tiene para arrancar a un percepto de una percepción. La visión que sufre alteraciones corresponde a modos de ver y de hacer visibles las cosas, corresponde al sujeto que ve y señala las cosas en concordancia con un régimen de visibilidad. Dicho régimen de visibilidad sólo es capaz de ver lo que cabe en su horizonte, sólo es capaz de percibir lo que filtran sus lentes. Es justo en este régimen de percepción y en sus filtros donde interfiere un percepto. Pues, como dice Deleuze, el poder del percepto consiste en “tornar sensibles las fuerzas insensibles que pueblan el mundo, y que nos afectan, nos hacen devenir”⁹³. El percepto es precisamente la materia con la que se crea, es el “prisma” que hace variar a lo que le rodea.

En el terreno estético, ser capaz de capturar un percepto a partir de una percepción tiene que ver con la capacidad de componer con él un hecho estético. Y la capacidad o el poder del hecho estético es hacer visible la realidad que los filtros de los regímenes sensibles no permiten ver. Es hacer visible la fuerza de la realidad y la realidad de las fuerzas que la componen. Esas fuerzas no son subjetivas, sino que son fuerzas de desubjetivación. Por eso, el percepto tiene el poder de advertir al hombre de una realidad intensiva que constituye el mundo, y que es algo infinitamente mayor y menor que la forma-hombre y sus correspondientes regímenes sensibles. Un percepto es una visión que no cabe en el punto de vista y que por ese motivo le afecta radicalmente. Pues, en estado de variación, la mirada se torna capaz de advertir la intensidad contenida en los hechos estéticos. Y la advertencia de las intensidades

⁹² Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996, p. 219

⁹³ Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Id. ibidem*, p. 235

que le afectan al punto de vista le hace *devenir*. De ahí que los hechos estéticos generen devenires. Es decir, generan afectos, producen “nuevas maneras de sentir”.

Del mismo modo que los perceptos no son percepciones, los afectos tampoco son sentimientos. De hecho, si el percepto puede ser definido como un más allá o más acá de la percepción, como videncia extraída de la visión, el afecto puede ser definido como un más allá o más acá del sentimiento, como devenir extraído de la sensibilidad. Y del mismo modo que el percepto no cabe en la percepción, el afecto tampoco cabe en el sentir. El afecto sobrepasa a un orden sensible. Sobrepasa, por ejemplo, el orden de los sentimientos y sus códigos, mediante los cuales la realidad puede ser convertida en una narrativa lógica con causas y consecuencias. El orden sensible es un modelo de ordenación de la sensibilidad del sujeto, llegando a funcionar como un orden de regulación de lo que le pasa al sujeto, a través de principios de reconocimiento del sujeto con ese orden. De ese modo, el afecto rebasa el orden sensible que codifica la experiencia del sujeto y reduce la potencia de la realidad.

Cuando un percepto hace variar un punto de vista, la variación sufrida hace que este punto de vista se pierda en lo que mira. Irrumpe en la visión una especie de confusión con lo que ve. Pero es una confusión que no mezcla completamente la mirada con lo mirado, que no la funde con lo que ve. Es, más bien, como si lo mirado y aquél que mira asumieran los dos papeles a la vez, y miraran a un mismo espacio que no se localiza en uno o en otro. Es como si miraran a un espacio que es exterior a los dos, pero que está en ellos mismos. Es como si miraran a un espacio en el que no pueden reconocerse, como si accedieran a un espacio de indeterminación a través de la mirada. Ese espacio no pertenece a lo mirado o al sujeto de la mirada y, sin embargo, les constituye. La confusión entre aquél que mira y lo mirado no trata de una identificación cualquiera con lo mirado, no trata de una imitación cualquiera de lo mirado, pues los perceptos y los afectos -no está de más repetirlo- no son del orden de la subjetividad ni se identifican con un orden sensible. Tampoco se trata de un pasaje en el que aquel que mira se transforma en aquello que ve y que era su exterior. Deleuze y Guattari lo dicen así: “el afecto no es el pasaje de un estado

vivido a otro, sino el devenir no humano del hombre”⁹⁴. En el devenir no se pasa de una condición vivida a otra. Por ejemplo, la condición vertebrada de aquel que mira no se transforma en la condición invertebrada de lo mirado. No hay fusión de comportamientos, no se trata de alcanzar otra condición de vida. El devenir trata, más bien, del estado de alteración que experimenta un punto de vista afectado por las intensidades, y que en esa alteración le provocan “nuevos modos de sentir”.

Los “nuevos modos de ver, oír y sentir” están muy presentes en la obra de Kafka, especialmente en *La Metamorfosis*. Deleuze y Guattari dedicarán a la obra de Kafka la idea de *literatura menor*⁹⁵. Según los filósofos, Kafka escribió con afectos y perceptos, escribió “el devenir no humano del hombre”, pues Kafka pudo escribir desde un lugar “no humano”, a partir de un lugar no subjetivo. Kafka pudo escribir a partir de un lugar en el que lo subjetivo y lo no subjetivo se implican sin fundirse. Este lugar que habitaba al escribir no se localizaba en el escritor o en el objeto de su escritura; este lugar no pertenecía a ninguno de los dos, porque este lugar es una *zona de indeterminación*⁹⁶ en la que se encuentran tanto el escritor como su objeto. Según Deleuze y Guattari, Kafka logró escribir a partir de una zona exterior a todo lo que condiciona lo vivido, a todo lo que determina la realidad.

El devenir en el proceso creador corresponde al alcance de una zona más allá o más acá de aquél que mira, a una zona que le expone a una mirada en la que ya no es el sujeto absoluto, que expone su propia mirada en lo que ve. El devenir en el proceso creador proporciona el encuentro entre aquél que mira y lo que es mirado, en una zona en la que ya no se reconocen. En esta zona, lo “propio” de uno y de otro se indetermina en un punto exterior a los dos. Aquél que mira y lo mirado co-inciden fuera de sí mismos y son afectados por esa exterioridad. Alcanzar esa zona de indeterminación tiene que ver con la liberación de flujos de intensidad que afectan y transforman el orden del sentir. Éstas son las zonas de indeterminación de las que se constituye el arte, las zonas en las que se liberan los flujos intensivos que provocan “nuevos modos de sentir”.

⁹⁴ Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996, p. 224

⁹⁵ Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Kafka. Por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago, 1977

⁹⁶ Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996

Francis Bacon da a ver en su pintura esa zona de indeterminación. En su obra hace visible lo más allá y lo más acá de la forma humana, que permite advertir esa zona. Sobre la advertencia de esa zona en la pintura de Bacon, dice Deleuze que ella no se define por “correspondencias formales”. Dice que “lo que la pintura de Bacon constituye es una zona de indiscernibilidad, de indecibilidad, entre el hombre y el animal”⁹⁷. El hecho de que la pintura de Bacon constituya esa zona indiscernible entre “hombre y animal” no significa que el pintor haya combinado formas humanas y no humanas. No se trata de un arreglo o de un ensamblaje entre estas formas; se trata, más bien, de un hecho común entre ellas, que implica a ambas. Se trata de un “hecho estético”, de un acontecimiento estético “entre” la forma hombre y la forma animal. Es decir, una forma no se convierte en otra, sino que entre ellas pasa algo que les altera. Para Deleuze, ese “algo” que pasa entre la forma hombre y la forma animal, son flujos intensivos que permiten el encuentro de ambas formas en un punto no formal. Ese acontecimiento instaura una zona de indiscernibilidad entre la forma humana y la forma no humana, de la que irrumpe un devenir. El acontecimiento estético que implica tanto las formas de lo humano como de lo no humano en una zona donde esas formas no son reconocibles: libera a la realidad de los afectos, libera a una realidad que se torna sensible porque las formas del sentir se han vuelto indeterminadas.

Una de las imágenes con la que la estética deleuziana configura el devenir es el trazado de una *línea de fuga*, a partir de la estabilidad de un orden sensible, hacia esa zona en la que se indetermina. Esa línea de fuga trata de una especie de escape de la forma que condiciona un modo sensible. El devenir concierne al envío de esta forma hacia fuera de sus límites sensibles. Concierne al deslizarse de un modo sensible hacia una zona donde este modo se desestabiliza y no se reconoce. El trazado de una línea de fuga hacia más allá de un orden sensible mueve el territorio de la percepción. Es decir, el devenir pone en movimiento los límites de lo percibido, de lo que se identifica con lo sensible, y los desplaza, los desterritorializa. Ese movimiento que irrumpe en el devenir va de la percepción codificada hacia una zona de indeterminación. Al indeterminar el orden sensible, esa zona potencia lo no

⁹⁷ Deleuze, Gilles. *Francis Bacon. Lógica de las sensaciones*. Madrid: Arena, 2002, p. 30

codificado, lo no ordenado en el orden sensible, potencia lo que no tiene sentido en el sentir.

La línea de fuga parte de un terreno más o menos estable, que es el orden sensible, y alcanza aquello a lo que ese orden no sabe atribuir un sentido. En el campo del arte, el devenir corresponde al tránsito a la zona de indeterminación donde el que mira ya no se identifica con un punto de vista, y por eso puede ser afectado por las intensidades de las que está compuesto el hecho estético. En arte, el devenir pone al que mira en contacto con los afectos que componen un hecho estético. Entrar en un devenir es embarcarse en un movimiento con dirección a lo infinito, hacia aquello que la identidad y las formas de la subjetividad no alcanzaban. O, dicho de otro modo, la identidad y la subjetividad sólo embarcan en una línea de fuga para transformarse. Las líneas en fuga fuerzan el trazado de las formas del sentir y del saber al liberarse de sus límites. De todos modos, es importante aclarar que en la estética deleuziana el devenir no esboza una fuga de la realidad sino de las representaciones de la realidad⁹⁸. En el devenir no se da la fuga de un sujeto hacia el afuera del mundo, ni tampoco se trata de huir a otra realidad. Se trata, más bien, de desmontar el modo del sentir y del saber que constituyen las representaciones de la realidad. Se trata de una fuga de las formas sensibles y sensatas del sujeto, de huir de una realidad codificada, para dejar más lugar a lo indeterminado en la experiencia de la realidad. Esa experiencia en el territorio del arte puede conducir a aquél que mira a una zona de afirmación de la potencia de los afectos. El movimiento del devenir conduce a un espacio en el que las representaciones, al no tener sentido, se desarticulan. En las palabras precisas de Deleuze y Guattari, el devenir es “hacer el movimiento, trazar la línea de fuga en toda su positividad, ultrapasar un umbral, alcanzar un *continuum* de intensidades que no valen más que por ellas mismas, encontrar un mundo de intensidades puras, donde todas las formas se deshacen, y todas las significaciones también”⁹⁹.

El devenir es un movimiento hacia lo que no se es, un movimiento en el que la mirada no se identifica con un punto de vista. El devenir sucede en una zona que se

⁹⁸ Sobre el arte como el trazado de líneas de fuga de las representaciones véase Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Kafka: por una Literatura Menor*. Rio de Janeiro: Imago, 1977

⁹⁹ Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Kafka: por una Literatura Menor*. Rio de Janeiro: Imago, 1977, p. 20

ubica antes o después del sentimiento, es una zona de pre- o post-sentimiento. Sucede en una zona pre- o post-subjetiva, y hace variar la forma subjetiva. Pues el devenir concierne a la transformación o, más bien, a la metamorfosis. Volvamos, una vez más, a la definición de Deleuze de los perceptos como “nuevas maneras de ver y oír”, y de los afectos como “nuevas maneras de sentir”. El poder del devenir transforma los modos de sentir a través de los afectos. Y altera los modos de percepción a través de los perceptos. A través de los perceptos y de los afectos, de las sensaciones y de los devenires, la estética deleuziana reconcilia en el territorio del arte lo no subjetivo con lo subjetivo¹⁰⁰ y lo no formal con la forma. Y esta reconciliación pasa por la alteración de los modos del sentir y del pensar del sujeto.

La tarea del arte

Como hemos señalado, el pensamiento estético deleuziano realiza una serie de rupturas con la estética kantiana. Rompe, por ejemplo, con las nociones de obra, artista y espectador. Rechaza la noción de obra de arte como representación de lo real y problematiza sus clasificaciones, jerarquías y juicios. Supone también una ruptura con la noción de sujeto desplegada en el campo del arte, tanto respecto al sujeto creador, el artista, como respecto al sujeto que contempla, el espectador. De hecho, la estética deleuziana supone un alejamiento de la noción de subjetividad para la creación de la obra. Ya no hay obra de arte en sentido clásico, como objeto excepcional, producto de la mirada del sujeto que representa el mundo y que se ubica en él mediante esta representación. Si en la estética kantiana el acto creador está del lado del artista genial y de su exuberancia técnica, en el pensamiento estético deleuziano el acto creador está del lado de la desubjetivación, y el plano técnico es tan sólo un plano más en la composición de la obra. Con ello el papel del espectador que contemplaba la obra a través de las normas de percepción y de la escala de juicios estéticos cambia a una actitud más abierta en relación con ella. En la estética deleuziana el sujeto que crea y el que contempla ya no tienen una función cerrada o definitiva, su función ya no es precisa ni predeterminada. Se potencia una cierta

¹⁰⁰ Acerca de esta reconciliación véase Deleuze, Gilles. “Bartleby o la fórmula”. En: Deleuze, Gilles; Agamben, Giorgio; Pardo, José Luis. *Preferiría no hacerlo: Bartleby el escribiente de Herman Melville, seguido de tres ensayos sobre Bartleby*. Valencia: Pre-Textos, 2001

actividad creadora por parte del espectador, y una actividad menos activa por parte del artista. Es decir, en el pensamiento estético deleuziano, la actividad del espectador consiste menos en juzgar la obra que en hacerse cargo de lo que le pasa en relación con la obra. Y la actitud del artista, basada en la voluntad de representación, se relaja, pues el artista pretende menos representar la realidad que experimentarla y dar a ver a esa experiencia. En la estética deleuziana, artista y espectador adquieren una forma más procesual, que se define en la indefinida experiencia con las sensaciones, en el devenir que actúa sobre las formas y las fuerzas virtuales de la realidad. Por eso, el poder del arte está en relación con las intensidades de la realidad vivida, pues se compone de ellas. El poder del arte consiste en hacer posible una ventana a lo invisible y componer una cantinela con lo inaudible.

La cuestión de lo invisible y de lo visible, de lo inaudible y de lo audible, atraviesa el pensamiento estético deleuziano, pues el territorio del arte se considera como una especie de antena potente capaz de captar señales asignificantes, como una especie de territorio de imantación capaz de dar acogida a las fuerzas caóticas sin territorio. Deleuze escuchó con fina atención a artistas que se enfrentaron a la creación como antena y territorio de imantación: Cézanne, Klee, Bacon, Kafka, Virginia Wolf, Melville, Schumann, Boulez, Bartok... Con el pensamiento estético de estos artistas, Deleuze compuso puentes, ascensores y vías de tráfico conceptuales, entre lo *actual* y lo *virtual*, entre lo posible y lo potencial, entre lo sensible y la sensación. Escuchar a los que están en el campo de liza, a los que frecuentan este territorio agudo y frágil, a los que se disponen al juego con lo incierto que es el proceso de creación, fue una de las estrategias y delicadezas del pensamiento estético deleuziano. Y lo que formuló este pensamiento es que las antenas o territorios de imantación –los territorios estéticos que componen los artistas– tienen la capacidad de hacer advertir lo invisible, porque tienen la capacidad de componer con lo virtual de las sensaciones.

“Hacer visible”, decía Klee, “y no hacer o reproducir lo visible”¹⁰¹. “Hacer visible” no se define como un hacer demostrable, como un aclarar o esclarecer. “Hacer visible” no es una concesión de nuestra razón a lo irrazonable, sino que es una operación que se ejecuta en los límites de lo que vemos y de aquello a lo que somos

¹⁰¹ Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. “Del ritornelo”. En: *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 2000, p. 346

sensibles. “Hacer visible” no se refiere a hacer lo invisible visible, o lo inaudible escuchable. Para el pensamiento estético de Deleuze, lo invisible en el arte permanece como tal y, sin embargo, está sintonizado de manera tal que puede ser advertido por el espectador. Es decir, el arte conserva lo indeterminado sin determinarlo, acoge la sensación sin demostrarla, porque el arte tiene el poder de conservar las intensidades de la experiencia sin familiarizarlas. Deleuze dice que el arte es el único ámbito del pensar que “conserva” las intensidades. Las conserva en un grado y en un tono tales que lo invisible puede ser advertido, experimentado por el espectador. Lo que el arte conserva, a fuerza de su experiencia, es la fuerza de la experiencia vital. Lo que se conserva en el arte es la variación sufrida por un punto de vista que se desliza en la sensación: el arte conserva este deslizar, este desequilibrio, esta inestabilidad. Por eso el arte produce devenires, pues es con estas variaciones de la experiencia que se ve afectado el espectador. De ese modo, el “hacer visible” de Klee-Deleuze no tiene nada que ver con una reproducción de lo visible porque, en última instancia, “hacer o reproducir lo visible” significa hacer de nuevo lo que ya conocemos, reproducir el mismo punto de vista, repetir la percepción. En cambio, de lo que se trata en el arte no es de repetir lo mismo, de reforzar un orden sensible, sino de dar curso a “nuevas maneras de ver, oír y sentir”, dar paso al por-venir.

El arte es un concentrado de sensaciones y devenires que toman cuerpo en un material. De hecho, la materia es la condición de posibilidad del arte: hace posible que las sensaciones tomen cuerpo en un plano material, cualquiera que sea este material y el tiempo que dure. El tiempo que se conserva en el arte no es cronológico, aunque el tiempo de duración del material que le conserva sea efímero. La sensación conservada en un plano material es un intempestivo, un fuera del tiempo, a pesar de la durabilidad de este plano. Deleuze distingue dos planos de composición en el arte: un *plano material* y un *plano estético*, el plano de las sensaciones¹⁰². El plano material concierne a materiales específicos, cualesquiera que éstos sean: tierra cocida, metal, óleo, tela, fotogramas, sonidos, escenas, palabras. El plano material por sí mismo manifiesta solamente su condición material y técnica. No concierne todavía al hecho estético, pues se resume a problemas de orden

¹⁰² Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996

material y técnico. El plano de composición material no vale por sí mismo, no se sostiene solo. El arte surge del movimiento de creación conjunto de un plano material y de un plano estético, de un plano con el otro y a través del otro. El acoplamiento del plano de composición material con el plano de composición estético genera un hecho de un orden específico. Así, el hecho estético se produce del movimiento de creación del plano de composición material conjuntamente con el plano de composición estético. Deleuze dice que ocurre una especie de “subida” del material hacia la sensación, que le da al material otro espesor. Esta “subida” hace que uno y otro planos ya no sean independientes: la sensación pasa a conservarse de modo indistinguible en lo material. Para Deleuze, el arte es lo que se alza en este movimiento y “se mantiene de pie solo”¹⁰³. Hermosa imagen para el surgimiento de un *ser de sensación*, nacido del acoplamiento de un plano material con un plano estético.

Lo que se compone en el arte (o lo que el arte compone) es una posibilidad de que advirtamos la intensidad de las fuerzas. Lo que se conserva en el arte (o lo que el arte conserva) es un compuesto de sensaciones, afectos y perceptos. Lo que el arte hace visible y que se hace visible en el arte es siempre otra cosa además del arte mismo: otras formas de ver, oír y sentir. Lo “otro” del que el arte está hecho consiste en un agregado de sensaciones y materiales que tiene el poder de hacernos devenir. Y como dice Cézanne citado por Deleuze y Guattari: “la sensación no es colorida, es colorante”¹⁰⁴. Un ser de sensación no es una combinación de colores, sonidos, palabras, es lo que hace colorir, sonar, decir “otra cosa” en nosotros mismos.

Volvamos a lo que nos decían Klee-Deleuze: el arte es un “hacer visible”, y lo que el arte hace visible o, más bien, “vivable”, son las intensidades inmateriales con las que se compone una obra. Hace visible lo que sólo es vivible a través suyo, a través de su manera de acoger y agenciar las fuerzas caóticas de la realidad. El arte tiene una manera de crear que sólo es posible en ese territorio, pues el arte hace pasar por lo visual una fuerza no visual, hace pasar por lo sonoro una fuerza no sonora. Acaso lo que dice Bacon respecto a lo que para él es una de las plasmaciones más altas de la

¹⁰³ Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996, p. 214

¹⁰⁴ Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Id. ibidem*, p. 217

pintura: “pintar el grito antes que el horror”¹⁰⁵. “Pintar el grito” tiene que ver con la acción de hacer pasar por lo visual, por la pintura, una fuerza no visual. La fuerza no se torna visible, sino que atraviesa lo visible, atraviesa lo que se ve y alcanza el punto de vista. Lo que la visión advierte es la sensación que esta fuerza es capaz de suscitar. La sensación es lo que hace gritar. Según Bacon-Deleuze la función de la pintura es pintar la sensación advertida, es pintar la expresión no articulada del grito, es pintar lo que hace gritar cuando pasa por el grito. La función de la pintura es poner en relación la sensación advertida con la fuerza que la provoca. Pero, ¿de qué modo el arte pone en relación las fuerzas con las sensaciones? ¿Cuáles son los efectos sobre la visión del cuerpo que contacta? El territorio del arte capta las fuerzas invisibles y pone estas fuerzas en relación con las sensaciones que suscitan en un cuerpo. Deleuze afirma que poner las fuerzas en relación con las sensaciones que provocan en un cuerpo es la tarea misma del arte. De ese modo, la tarea de la música no consiste en volver el grito (la sensación advertida) armonioso, como la tarea de la pintura no es dar color a un sonido particular, sino poner el grito sonoro y el grito visible en relación con las fuerzas que lo provocan. Pero, ¿para qué hacer visibles y sonoras las fuerzas? ¿Por qué la tarea del arte consiste en poner en relación las fuerzas con las sensaciones que provocan?

Según Deleuze, la tarea del arte es una tarea que rebasa su propio territorio, que no se circunscribe a él. Poder advertir lo invisible y lo inaudible significa poder “vivirlos”, significa poder afrontarlos. Permitir el acoplamiento de un plano estético con un plano material significa hacer “vivibles” las fuerzas mediante las sensaciones que ellas provocan en un cuerpo. Es decir, significa darles visibilidad, significa poder saber de qué clase de fuerzas se compone un hecho estético, saber cuál es la naturaleza de las fuerzas de las que se compone la realidad que materializa el hecho estético. El arte hace visible las fuerzas que componen y afectan la realidad, y que los sujetos advierten como sensaciones. El arte permite que esas fuerzas sean confrontadas con las sensaciones que afectan a los sujetos en la realidad en la que viven. Por eso la tarea del arte es tan importante, pues al advertir las fuerzas que afectan y componen la realidad de los sujetos permite que los sujetos afronten esa realidad en relación con las fuerzas que la configuran.

¹⁰⁵ Deleuze, Gilles. *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Madrid: Arena, 2002, p. 67

Poner la sensación en relación con las fuerzas permite un proceso de resistencia a lo condicionado y lo codificado, y a sus efectos sobre el cuerpo de los sujetos, que determina su percepción y su sensibilidad. Permite un proceso de resistencia contra los clichés y las representaciones normativizadas de la realidad. El ser que resulta de ese proceso de resistencia es también campo de lucha, en el cual se tornan visibles las fuerzas de la realidad vivida que se mantienen enmascaradas, disimuladas. Por eso la tarea del arte es tan alta, pues al dar visibilidad a las fuerzas, pone en relación lo que siente el cuerpo con lo que lo provoca esa sensación. Permite que los cuerpos se encuentren con el orden sensible que compone su percepción de la realidad. La obra de arte compone con las fuerzas, en su propio cuerpo, y se resiste a ellas en la medida que permite advertirlas, que las “desenmascara”. Nos enseña Deleuze que “cuando la sensación visual se enfrenta a la fuerza invisible que la condiciona, despeja entonces una fuerza que puede vencer a ésta, o bien hacerse su amiga”¹⁰⁶. Se trata de un juego de fuerzas, de hacer pasar una fuerza invisible por lo visible como forma de resistencia contra lo que condiciona lo que sentimos, contra lo que condiciona la experiencia con la realidad. Hacer pasar por lo visible la potencia de lo invisible “despeja una fuerza” a la que agenciarse, o contra la cual luchar. Crear con las sensaciones es dar visibilidad a las fuerzas que componen el orden sensible del que participa el sujeto para desestabilizar ese orden, y hacer que esa inestabilidad se abra en variaciones.

Visión óptica y visión háptica

En *Francis Bacon: Lógica de la Sensación*, Deleuze va a tratar del problema de la visión a propósito de cuestiones específicas de la pintura. Ahora bien, como sabemos que para Deleuze el arte no se reduce sólo a sus cuestiones particulares, no remite sólo a lo circunscrito en su territorio, podemos adelantar que la conexión que hace entre la visión y la pintura se transmite a conjuntos de problemas más amplios. En este apartado se va a tratar de la relación entre el punto de vista del sujeto y lo que lo desestabiliza, desestabilizando al sujeto. Al hacer el recorrido por las características de la visión óptica y de la visión háptica, podemos tener en cuenta la tensión entre las

¹⁰⁶ Deleuze, Gilles. *Francis Bacon. Lógica de la Sensación*. Madrid: Arenas, 2002, p. 68

formas de ubicarse del punto de vista y la no-forma que lo desubica y desmarca, así como su implicación en la percepción del sujeto. Al analizar la visión, a propósito de la pintura, Deleuze analiza la estética de la mirada y las formas de la percepción.

La visión, en principio, remite a un cuerpo que ve del que no puede separarse. Sin embargo, en el trabajo de Deleuze sobre lo sensible, el cuerpo tiene menos que ver con un organismo organizado y el desempeño previsible de sus funciones, que con un cuerpo en el que los sentidos no funcionan de una forma tan previsible¹⁰⁷. “Todo es visual en la pintura, pero la vista tiene por lo menos dos sentidos”, dice Deleuze¹⁰⁸. La pintura no trata al ojo como un órgano fino, como órgano perteneciente al esquema funcional del organismo, que cumple con una función específica. La pintura, por el contrario, libera el ojo de un funcionamiento especializado, libera la visión de lo puramente óptico. La visión en la estética deleuziana ve, pero también toca. Sin embargo, este hecho sólo es posible porque la pintura moderna a la que se refiere Deleuze está liberada de la lógica de la representación de la realidad. Una lógica en la que estaba atrapada la función especializada del ojo, que veía y reproducía la experiencia del sujeto a través de sus esquemas visuales.

Las líneas y colores que constituyen la pintura ya no representan la realidad mediante un esquema visual sino que presentan una visualidad: hacen visible. La pintura le concede al ojo otro estatuto de funcionamiento, un estatuto sin normas que le permite convertirse en un órgano de múltiples funciones. Y a la vez, proporciona al cuerpo otro orden de experiencias, en la medida en que ya no cobra un funcionamiento organizado y una percepción especializada. La pintura libera al cuerpo de la representación sistematizada de sus funciones que “normaliza” su experiencia. De ese modo, la pintura misma pasa a pintar una experiencia en la que el cuerpo se hace imagen, como presencia y visibilidad y ya no como representación de esquemas visuales. Así, la pintura da a ver la presencia de un cuerpo liberado de los sistemas que organizan la percepción y que lo retenían en una imagen ilustrativa. Se deja lugar a la aparición de un cuerpo trazado con líneas de intensidad, y ya no con

¹⁰⁷ Las diferencias y relaciones entre organismo y cuerpo están tratadas en Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. “¿Cómo hacerse un cuerpo sin órganos?”. En: *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 2000

¹⁰⁸ Deleuze, Gilles. *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Madrid: Arena, 2002, p. 142

líneas esquematizadas. La pintura moderna, para la estética deleuziana, se libera a sí misma de la ilustración de la realidad orgánica, y lo hace como abolición de los esquemas y las funciones orgánicas de la vista.

Al analizar la pintura en la historia del arte o, más bien, en la historia del pensamiento estético, Deleuze dice que los esquemas orgánicos de representación de la vista son abandonados en el momento en que lo que se pinta ya no es la esencia de las cosas, sino el *acontecimiento*. Dice también que este fenómeno ocurre en la historia de la pintura occidental ya en las formas de representación del cristianismo. Esas formas tratan, por ejemplo, la Ascensión, el Descenso, la Encarnación, como acontecimientos y no como unos motivos religiosos cualquiera. En esa lógica de representación el pintor pudo ser indiferente al motivo religioso que pintaba, pues podía establecer relaciones entre la forma y el acontecimiento. La pintura moderna tiene su comienzo cuando el propio hombre empieza a comprenderse como una forma de acontecimiento y ya no como sustancia esencial. En la pintura moderna, la forma pasa a servir al acontecimiento en el que se convierte el hombre, o en el acontecimiento que habita la forma hombre. Así, la pintura moderna pasa a pintar el acontecimiento en la propia forma-hombre, lo que le permite un devenir no-humano, le permite situar la forma-hombre más allá o más acá de lo humano. Ello implica que pintar el acontecimiento sea algo muy distinto a pintar la representación de lo orgánico natural. Esa distinción abre paso a otra posibilidad de la pintura: la pintura como composición del hombre mismo, como acontecimiento que está en relación con las intensidades que lo provocan. Y la pintura se convierte en una composición con estas fuerzas. De esa forma, la organización clásica de un modo de ver y representar la realidad abre paso a la composición con las intensidades de la realidad.

En el arte moderno la visión del hombre respecto a sí mismo sufre una transformación que le provoca cambios perceptivos. La visión se altera profundamente en la pintura moderna, en la medida en que ya no necesita cumplir con una representación orgánica del mundo, y tampoco solicita un órgano especializado. La visión deja de ser puramente óptica. Ocurre una especie de disfunción del órgano de la vista, dando lugar a una confusión de las funciones de la vista y el tacto. Esta idea es la que lleva a Deleuze a pensar que hay por lo menos dos formas de mirada, o dos actitudes diferentes de la vista: una visión más orgánica,

llamada *óptica*, y una visión del cuerpo, llamada *háptica*. Por eso, en la pintura “la vista tiene por lo menos dos sentidos”. En la pintura moderna se le devuelve al tacto su actividad, pero a través de la vista. Se desordena ligeramente las funciones orgánicas de uno y otro sentido, se alteran las funciones de los sentidos. El ojo pasa a “tocar” las superficies de muy cerca, y el tacto pasa a “ver” a partir del con-tacto del ojo con esas superficies.

La visión háptica se refiere a la reunión de dos sentidos: la visión y el tacto. En la visión háptica, la vista y el tacto proceden conjuntamente, crean otra posibilidad de percepción más allá o más acá de las funciones de una y de otro. Lo háptico designa una “posibilidad de la mirada” distinta de la visión óptica. Sin embargo, eso no significa que la visión háptica vea más que la óptica, ni tampoco mejor. La visión háptica es un efecto de la corrupción de las funciones orgánicas de los sentidos, se constituye a través de la perversión del órgano de la vista, mediante un trastocamiento de los sentidos que se produce entre el ver y el tocar. La visión háptica “palpa con la mirada”¹⁰⁹ y actúa de cerca. Por tanto, se hablará de háptico “cuando la propia vista descubra en sí una función de tacto que le es propia, y que no le pertenece más que a ella, distinta de su función óptica”¹¹⁰. En la visión háptica no hay subordinación entre los sentidos. Lo háptico en la visión es una “posibilidad de la mirada” que existía en potencia. Se trata del descubrimiento de una propiedad de la vista que pasa a actuar cuando la propia vista se descubra en sí misma otra función que le es inherente.

En un orden distinto a la visión háptica, Deleuze dice de la visión óptica que es la visión propia de un arte clásico que descende de los griegos antiguos: es la visión que habilita la representación clásica y es confirmada por ella, como un modo específico de ser sensible a la realidad. De hecho, el surgimiento de la representación clásica depende del surgimiento de una determinada mirada, de un espacio visual propiamente óptico. La constitución de modos diferentes de ver, a lo largo de la historia de las artes, ha generado formas distintas del uso de la visión, y con ello la formación de espacios pictóricos también distintos. Las visiones óptica y háptica no tienen funciones opuestas, no se contradicen o impugnan mutuamente, sino que han

¹⁰⁹ Deleuze, Gilles. *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Madrid: Arena, 2002, p. 124

¹¹⁰ Deleuze, Gilles. *Id. ibidem*, p. 158

dado a ver espacios visuales distintos, han dado a ver imágenes y universos estéticos distintos¹¹¹. Las funciones y procedimientos de las diferentes visiones han fundado espacios pictóricos también distintos, pues tratan de modo diferente el espacio visual. En los distintos espacios pictóricos generados por las diferentes visiones emergen dos problemas que comentaremos a continuación: el problema de la distancia de la mirada y del contorno de la forma.

La distancia que la vista toma del lienzo pintado tiene que ver con el tipo de composición del plano pictórico. En el caso de la visión óptica, el plano pictórico fue sujeto de una descomposición por la representación clásica. Es decir, en la representación clásica el plano pictórico se desmembró en forma y fondo, que pasaron a establecer planos distintos. La visión óptica es siempre una visión alejada, pues en la representación clásica del plano pictórico, forma y fondo no se encuentran en el mismo plano. De esta separación surge la perspectiva que atraviesa los planos de la pintura clásica, y en la cual se constituye la profundidad de la imagen pintada. La instauración de la distancia de la mirada es la condición misma de la perspectiva clásica. En cambio, en la visión háptica, el fondo no está delante o detrás de la forma, está al lado de ella, al su alrededor. En el espacio pictórico generado por la visión háptica, forma y fondo habitan el mismo plano. Por eso la necesidad de una visión de proximidad, pues forma y fondo necesitan ser captados en su misma vecindad.

La correlación entre forma y fondo en el espacio háptico no significa que ambos se diluyan el uno en el otro. Entre forma y fondo hay, más bien, una conexión tal que hace aparecer el límite entre ellos. Están en el mismo plano espacial, pero no se confunden, sino que manifiestan su presencia uno frente al otro. Deleuze cita a Bacon cuando éste decía, acerca de las sombras que pintaba, que procuraba hacerlas tan presentes como las *Figuras*. Es como si la Figura y la sombra protagonizaran al mismo tiempo la realidad del lienzo. Es como si figura y fondo se hicieran presencia mutuamente, la una ante el otro, y ante nosotros mismos. Figura y fondo se hacen ver en el mismo plano, donde todo es proximidad, coexistiendo en el plano de la

¹¹¹ Sobre la idea de espacio a propósito de la visión háptica, véase: Roy, Kaustuv. “Gradientes de intensidad: o espaço háptico deleuziano e os três ‘erres’ do currículo”. En: *Educação e Realidade*, Porto Alegre, v. 27, n° 2, jul/dic. 2002

superficie y cerca de nosotros mismos. Otro ejemplo de visión háptica que destaca Deleuze es el bajorrelieve en el arte egipcio de la antigüedad, donde figura y fondo están sobre una misma superficie, convocando la proximidad de una mirada táctil. El bajorrelieve está concebido para ser visto de cerca, para ser tocado por una visión de proximidad.

No obstante, figura y fondo no se diluyen en la misma superficie que componen, y el elemento que impide esta dilución es el contorno. El contorno es el límite y el elemento de unión entre la figura y el fondo del mismo plano. Es un límite común, lo que los separa y une al mismo tiempo: separa en la unión y une en la separación. El contorno dibuja la cercanía entre figura y fondo, dibuja un espacio háptico en lo que se separa a través del contacto, en lo que se toca por ser distinto. El contorno en el espacio háptico permite que la relación entre figura y fondo se dé en cercanía, sin que se identifiquen el uno con el otro. En cambio, la línea óptica presenta características muy distintas. El contorno que dibuja esta línea es una delimitación entre forma y fondo sobre el espacio pictórico que define la precisión de sus límites y veda sus fronteras. Esta línea dibuja una geometría del espacio óptico que lo secciona en varios planos, entre los cuales se distribuyen los elementos del lienzo. La línea óptica distribuye la forma y el fondo por el espacio constituido por planos diferenciados, reforzando sus límites.

La función de la línea óptica que dibuja el espacio de representación clásico es también una delimitación que especifica los límites de acción y de relación entre lo que tiene forma y lo que no la tiene. La línea óptica acota los contornos de la figura y la define en oposición al fondo, a lo que no tiene forma. Ambos, figura y fondo, se vuelven irreconciliables sobre la superficie seccionada del espacio de representación de la realidad. La acción de delimitación de la línea óptica que lleva al fraccionamiento de los planos de la superficie de representación, incita una especie de reconciliación entre ellos a través de la narrativa. Pues, la manera de poner en relación lo que está aislado sobre la superficie de representación, va a ser la narrativa que recorre los distintos planos de la pintura, articulándolos nuevamente, aunque bajo su lógica.

Hagamos una breve recapitulación de los elementos que disponemos hasta el momento para poner en evidencia otros problemas que el pensamiento estético deleuziano deja entrever, mientras subraya los distintos espacios pictóricos. Deleuze, con estas diferenciaciones entre la visión óptica y la visión háptica a partir de la pintura, prepara una manera de dar a ver espacios estéticos distintos que generan pensamientos estéticos también distintos. Concretamente pone en evidencia dos maneras de ver que producen diferentes espacios de “representación” y de “presentación” de la realidad, aunque esas maneras de ver y de generar espacios no sean excluyentes. Se refiere a una visión óptica que separa y desarticula la relación entre figura y fondo, y una visión háptica que las pone en relación de cercanía. Al poner la atención en las distintas relaciones entre figura y fondo y en lo que son capaces de hacer ver sobre un espacio pictórico, Deleuze deja entrever que el problema de la relación entre forma y no forma se extiende más allá de la historia del pensamiento estético. Los problemas de la distancia de la mirada y del contorno de la forma atañen al problema de la producción de la percepción del sujeto sobre su propia experiencia. Al referirse a dos maneras distintas de ver la relación entre figura y fondo, entre forma y no forma, Deleuze nos permite reflexionar sobre dos maneras distintas de la relación entre lo subjetivo y lo no subjetivo, entre la identidad y lo no identitario, entre el sujeto y el objeto. Por una parte estaría un orden perceptivo que aísla la subjetividad de lo no subjetivo, y por otra estaría un modo perceptivo que no necesita apartarlos para reconocer sus condiciones diferentes. Podemos observar que a través de este análisis de la pintura, Deleuze se refiere constantemente a distintos modos de ver y entender la realidad, a distintas actitudes ante ella. De momento, sigamos con el problema de la forma y del fondo en las dos visiones.

La línea que dibuja el espacio háptico no aparta la forma del fondo, sino que le da al espacio pictórico otra distribución. El contorno es lo que logra mantener la forma sin que se desintegre en el fondo, en lo que no tiene forma. La línea del espacio háptico da el contorno, pero no bloquea la resonancia entre forma y no forma pues, tanto una como la otra, están hechas de la misma materia. Es decir, de las fuerzas que componen y actúan sobre la realidad. Sobre ello, Deleuze nos da una bella imagen: “allí donde la visión es próxima, el espacio no es visual, o más bien, el propio ojo tiene una función háptica y no óptica: ninguna línea separa la tierra y el cielo, que son

de la misma sustancia; no existe horizonte, ni fondo, ni perspectiva, ni límite, ni contorno o forma, ni centro”¹¹². La visión háptica aproxima la visión del tacto, es una “posibilidad de la visión” que genera un espacio de encuentro y no de rechazo, de resonancia y no de bloqueo, entre lo formado y lo no formado. La visión de proximidad permite ver y hacer visible la materia que compone tanto lo que tiene forma como lo que no la tiene, permite hacer pasar por lo visible “las intensidades invisibles”. La visión de proximidad proporciona un espacio de percepción y de conciencia del sujeto que articula la forma (de ser sensible y de pensar) con lo que la pone en estado de incon-formidad.

Al tratar de la visión háptica, Deleuze pone de manifiesto un modo de entender y percibir la realidad donde el contorno de las cosas, de los hechos y de las ideas, funcionan como límite y al mismo tiempo como unión con lo que afecta su orden de funcionamiento. De hecho, el pensamiento estético deleuziano afirma que la visión háptica y la óptica no se excluyen. La visión háptica es “una posibilidad de la visión” que se articula, que emerge, que se desliza sobre la visión óptica de perspectiva. Los ejercicios de distancia de la visión óptica y de aproximación de la visión háptica no se oponen, en la medida en que pueden ser articulados para la composición de una imagen de realidad y de un modo de entenderla y vivirla. Es decir, afirmar la importancia de descubrir en la visión óptica otra “posibilidad de la visión” no significa deslegitimar totalmente la visión de perspectiva, sino “ver” lo que nos da a ver, y con ello hacerle la crítica necesaria. Significa afirmar que ésta no es la única visión de la realidad posible o legítima, significa que se puede usar la percepción de otras maneras. Afirmar otra “posibilidad de la visión” significa apostar por el movimiento de la mirada que se aproxima a las cosas, hechos e ideas para acercarse a la materia de la que están hechos, para acercarse a la no-forma que está contenida en las cosas, hechos e ideas. Volvamos al problema de la forma y de la no-forma en los modos de ver.

La visión óptica construye perspectivas modelando la forma, modelando sus límites, instaurando un interior y un exterior a la forma, mientras que la visión háptica no

¹¹² Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. “Lo liso y lo estriado”. En: *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 2000, p. 501

modela la forma sino que constata su *modulación*¹¹³. La visión háptica proporciona un espacio de cercanía y resonancia, un contorno que une y no excluye, que pone en relación y no aparta. Deleuze dice que “moldar es modular de manera definitiva; modular es moldar de manera continua y perpetuamente variable”¹¹⁴. Lo que no se bloquea en la modulación y no se resuelve en la visión háptica es la tensión entre forma y fondo que constituyen la superficie pictórica. Esa tensión es lo que permite que la forma no esté fijada dentro de sus límites y limitada dentro de sus contornos. Lo que hace oscilar la forma a través de la visión háptica es, precisamente, la tensión de la proximidad entre lo formado y lo no formado.

“Ninguna línea separa la tierra y el cielo”, ninguna línea separa las formas del territorio de la no-forma del cosmos caótico, ninguna línea separa la forma del contenido, el cuerpo de lo incorporal, el sujeto del objeto: “no existe horizonte, ni fondo, ni perspectiva, ni límite, ni contorno o forma, ni centro”. O, dicho de otro modo, la línea que separa la forma del fondo, la forma del contenido, el cuerpo de lo incorporal y el sujeto del objeto, no es más que una línea óptica que proyecta la visión de perspectiva. Es de ese modo que se instituyen el horizonte, la forma, la perspectiva, el límite y el centro. En ese sentido, parece que se trata menos de reforzar la oposición entre el espacio óptico (trazado en perspectiva) y el espacio háptico (de cercanía entre forma y fondo), que de poner en juego las maneras de moverse entre uno y otro espacio. Es decir, el modo de aproximarse a la línea que delimita el horizonte para que el horizonte de nuestra perspectiva se module.

Clínica del sentido y salud de la paradoja

Deleuze dice que “crear no es comunicar sino resistir”¹¹⁵. Resistir al orden del comunicar que pone en circulación una “opinión” entre los sujetos, que pone en circulación determinados enunciados que confirman este orden y conforman nuestra manera de decir las cosas. Crear no es comunicar sino resistir a este orden que hace

¹¹³ Deleuze, Gilles. *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Madrid: Arena, 2002

¹¹⁴ Deleuze, Gilles. *A dobra. Leibniz e o barroco*. São Paulo: Papyrus, 1991, p. 36

¹¹⁵ Deleuze, Gilles. *Conversações*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992, p. 179

circular el cliché hasta conferirle un poder de verdad. La comunicación mueve la opinión a través de sistemas de códigos establecidos por los que hace transitar la experiencia de los sujetos. De ese modo, la opinión instituye y reafirma un orden de realidad. La comunicación constituye modelos comunicantes, es decir, modos de constituir discurso sobre los hechos que conforman la experiencia narrativa de los sujetos. Se trata de códigos comunes mediante los cuales los sujetos narran su experiencia y emiten opinión y repiten los códigos de la opinión.

Para el pensamiento estético deleuziano la creación no tiene que ver con comunicar. En efecto, el arte trata, más bien, de una forma de resistencia a esos modelos que empañan la intensidad de la experiencia y debilitan su potencia. El arte trata de una forma de resistencia a los modelos hegemónicos y homogeneizadores a través de los cuales hacemos visible y decible lo que nos pasa. El arte, según Deleuze, se pone en otra vía de producción de pensamiento que escapa a los códigos de la comunicación y los pone en crisis. El arte no se produce a través de los códigos que controlan la comunicación, pues opera fuera del modelo de la opinión, fuera de los tópicos de la comunicación. De ese modo, la creación está más del lado de la resistencia a los modelos de control de las instituciones, más del lado de la resistencia a lo que comunica homogeneizando, que de la creación de nuevos códigos y modelos de comunicación. “Crear no es comunicar” supone una *crítica* a lo instituido, a los modelos mayoritarios que dictan y estabilizan la experiencia de los sujetos. La crítica deleuziana tiene que ver con un espacio de resistencia al pensamiento estético dominante y a sus discursos, que identifican las prácticas estéticas con lo subjetivo y la identidad. El pensamiento estético deleuziano supone un espacio de resistencia y de crítica y, al mismo tiempo, crea un espacio de *clínica* del pensamiento dominante.

En la crítica deleuziana, la resistencia se articula íntimamente con una especie de clínica estética. Si la crítica actúa como forma de resistencia a los códigos y discursos de la estética dominante, la clínica actúa sobre la opinión, sobre lo subjetivo y sobre el significado que refuerzan estos discursos. La clínica actúa liberando la potencia vital allá donde se encuentra sometida por el control de los regímenes estéticos. La clínica hace de la experiencia, de los encuentros y de la creación, algo más que un hecho personal, pues pone en juego la expresión misma de la experiencia como un más allá o más acá del sujeto, de sus opiniones y códigos de comunicación. La clínica

estética, mediante la resistencia al pensamiento estético dominante, inventa maneras de dar expresión a prácticas estéticas que escapan de los modos “mayores” de la expresión. Crea un “modo menor”.

En *Kafka. Por una literatura menor*¹¹⁶ y en *Crítica y clínica*¹¹⁷, Deleuze analiza la literatura como un “modo menor” del lenguaje. En los mencionados libros, Deleuze manifiesta la gran influencia recibida por la obra de Nietzsche, y entona el ritornelo del “artista como médico de la humanidad”, que compone el pensamiento nietzscheano. En resonancia con esa noción, Deleuze entiende la literatura como una empresa de salud para la opinión, para lo subjetivo y para el significado, en el orden de la comunicación. Sin embargo, esa empresa no se propone una “curación mayor”, es decir, no se propone sanar los modos dominantes de hacer literatura y generar otra “expresión mayor” sobre la experiencia. Esa empresa no establece un modelo dominante de salud a través de la escritura, sino que constituye un procedimiento menor de salud, a través de las líneas de fuga que traza. En la literatura, la clínica estética consiste en la producción de líneas de fuga a los modos dominantes de hacer literatura, consiste en una suerte de *fabulación* mediante estas líneas. Consiste en producir una escritura con las intensidades que hacen variar la opinión del sujeto, que hacen oscilar los códigos expresivos de la experiencia del sujeto. Escribir con líneas de fuga produce una literatura menor, produce un modo menor de hacer literatura que afecta los modos dominantes de expresión pero que no los sustituye. Dicho de otra manera, producir un modo menor en la literatura afecta los sistemas de códigos y el funcionamiento del lenguaje con el cual se produce la estética dominante de los discursos.

La lengua que habla una literatura menor es una “lengua menor”, una lengua sin voluntad de dominancia, sin voluntad de establecerse como “mayor”. No obstante, Deleuze nos llama la atención sobre el hecho de que una lengua menor, la que habla una literatura menor, no es una lengua minoritaria, ni otro idioma, ni tampoco un conjunto de signos sonoros incomprensibles. Una lengua menor concierne, más bien, a una especie de “habla excavadora”, pues, al pronunciarse, agujerea el sistema de códigos de la lengua mayor. Una lengua menor habla desde el interior de la lengua

¹¹⁶ Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Kafka: por una literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago, 1977

¹¹⁷ Deleuze, Gilles. *Crítica e clínica*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997

mayoritaria, excavando su sentido hacia el exterior de sí misma. Una lengua menor habla con el sistema de códigos de la lengua mayor, pero no deja intacto ese sistema, pues en él hace emerger lo no codificado, lo que desarma su código. La escritura menor opera un viaje real entre los códigos del lenguaje y lo no codificado: hace una fabulación con este viaje. Sin embargo, esas salidas que traza o excava una lengua menor no tienen que ver con trazar “alternativas”, no tienen que ver con un “arte alternativo” o “*underground*”. No se trata de alternativas a una estética dominante, sino de cómo hacer, desde dentro del funcionamiento de una lengua mayor, conociendo y manejando este funcionamiento, que el sistema dominante se desestabilice, que se ponga en evidencia el sistema mismo (su poder y su fragilidad). La lengua que habla una literatura menor hace delirar el modo mayor, interrumpe sus modelos de comunicación para hacer irrumpir lo no codificado, lo no sistematizado. La clínica por la que procede una literatura menor actúa por devenires, se escribe con devenires. Un modo menor de la escritura se resiste a los modos perceptivos dominantes a través de la crítica y se produce con los devenires de la clínica estética.

Lo que cualifica como “menor” a una literatura son “las condiciones revolucionarias de toda literatura en el seno de aquélla a la que llamamos grande (o establecida)”¹¹⁸. Un modo menor de hacer literatura no define lo que es más o menos literario, sino que alude a lo que se agita en toda literatura. Y, según Deleuze, lo que se agita en ella es el movimiento de las fuerzas a las que una lengua menor da expresión. Es la inquietud de las fuerzas lo que permite entrever una lengua menor. Y la excavación que emprende en el “seno de aquélla a la que llamamos grande”, en el interior de la “establecida”, es la labor con las fuerzas mismas con las que se compone y a las que da pasaje. Kafka, Lawrence, Faulkner, Joyce, Woolf: la excavación singular de cada uno agujerea la voluntad de código y de estabilidad de la lengua “a la que llamamos grande”.

Deleuze dice que la literatura “establecida” se compone de casos individuales que se remiten a casos individuales, y que el contexto en el que se insertan los casos individuales sirve sólo como elemento de fondo. En cambio, una literatura menor conecta el caso individual con lo que no es individual, con el entramado de fuerzas

¹¹⁸ Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Kafka: por una literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago, 1977, p. 28

de un contexto, que no se acaba en la literatura. La historia que cuenta una literatura menor se remite a otras historias, se remite a los juegos políticos, económicos, culturales, éticos, pedagógicos, jurídicos, con los que está en relación. El carácter político de una literatura menor trata de la capacidad de agenciamiento de la historia que narra con lo que no es literatura, con lo que es exterior a la literatura, con los juegos de fuerzas que sobrepasan la literatura.

“Las condiciones revolucionarias de toda literatura”, de las que habla Deleuze, se refieren al potencial revolucionario de lo que en la literatura se inscribe en forma de túnel o claraboya. “Las condiciones revolucionarias” se refieren a la condición de resistencia y de creación propia de la literatura, en tanto que lo que se escribe en ella la arrastra hacia fuera de sus límites; en tanto que lo que se escribe con ella son pasajes y aberturas hacia el exterior de los sistemas codificados de comunicación. Es decir, lo que habita el interior de toda literatura menor son pasajes y aberturas que conducen al exterior de los regímenes de significados. La excavación de túneles y la construcción de claraboyas son, precisamente, la producción de dispositivos de escape al entramado de códigos y normas de la literatura mayor. Y la producción de desviaciones creadas en el interior mismo de la lengua “establecida”, que conducen a un afuera del régimen discursivo, constituye el proceso de fabulación.

Las desviaciones de una lengua menor, en el interior de la lengua, le producen vibraciones, ocasionan el movimiento de las intensidades que se agitan en ella. Lo que se desvía de la lengua mayor y se agita en ella son las líneas de fuga que conducen a un más allá o más acá de los casos individuales, a un más allá o más acá de lo subjetivo. Las líneas de fuga se constituyen de una materia no personal y se mueven hacia zonas de indiscernibilidad, donde lo individual y lo subjetivo se indeterminan. Las líneas de fuga en una lengua menor trazan desviaciones, excavan túneles y construyen aberturas a los modos de subjetivación codificados que imponen a toda materia una forma de expresión dominante. Por eso, en una literatura menor se abre la potencia del devenir, de lo nuevo, de lo otro, pues en ella se puede advertir lo que no cabe en los modos de subjetivación normalizados.

El lenguaje es un material extraño que permite modos de uso dispares. Se constituye mediante la articulación de códigos de control de significados, de regímenes de

significación en forma de discurso, de relato. El lenguaje está establecido, estabilizado, normalizado, reglamentado y, sin embargo, admite lo inestable, lo no normalizado, lo no reglamentado. Hay algo en el lenguaje que admite lo que no confirma sus reglas y códigos, que acoge lo que no se acomoda a los significados, que confunde el significado. La lengua pone en movimiento la estructura de funcionamiento del lenguaje, y al mismo tiempo se ve trastocada por ese movimiento. Algo se mueve en la lengua cuando se remueve el lenguaje: su modo de producción (sus maneras de relatar y dar a ver la realidad) y sus mecanismos de repetición (el cliché, las normas lingüísticas). Algo se mueve en la lengua cuando se le da otro uso al lenguaje.

El lenguaje es un material especial. Con él se atribuye significados a las cosas y se produce *sentido* a partir de la realidad, pero el lenguaje mismo está compuesto de miles de partículas que no tienen ningún significado. El uso del lenguaje produce y reproduce significados para las cosas a través de juegos con componentes mínimos, que no son comprensibles por la lógica de los significados. De ahí que los significados de las cosas se compongan de partículas asignificantes. En el pensamiento deleuziano, significado y sentido no son sinónimos y no tienen la misma función. El significado tiene más que ver con una atribución de razones y relaciones lógicas entre las cosas, a través de un uso del lenguaje con vistas a la comprensión de las cosas. Mientras que el sentido no se localiza en el significado de una frase, sino que sobrevuela las palabras e implica el uso que hacemos de ellas. El sentido pone en juego una lógica del uso de los significados. El sentido sobrevuela los significados, les da cohesión¹¹⁹. Así, el significado se construye con partículas asignificantes, de la misma manera que el sentido se produce con lo que no tiene sentido en la lógica del significado.

De ese modo, lo que una literatura menor pone en movimiento son los componentes asignificantes y de sinsentido con los que se produce el sentido a través del lenguaje. El poder de una obra literaria es hacer vibrar a los componentes no significantes que la componen, es vibrar con la fuerza inquietante de tales componentes. Todo el movimiento que contiene la literatura y se desenfrena en ella es el movimiento de lo

¹¹⁹ Las implicaciones entre sentido y significado están principalmente desarrolladas en Deleuze, Gilles. *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós, 1994

que la lleva a otra parte, de lo que la conduce hacia fuera de la literatura misma. Deleuze dice que todo lenguaje está atravesado por lo que no tiene significado, por lo que no tiene sentido, lo que no tiene lógica. Sin embargo, en el campo del arte, esa condición especial del lenguaje asume una gran importancia, en la medida en que el lenguaje es su materia de creación. Esa condición proporciona una comprensión del arte como “clínica” del sinsentido para una “salud” de la paradoja.

La “clínica” del sinsentido en el arte actúa directamente en la producción de sentido y en los sistemas de códigos de los significados, causándoles una cierta disfunción. La clínica del sinsentido pone en funcionamiento un pensamiento estético, que incluye el sinsentido y lo asignificante en sus formas de pensar. Este pensamiento funciona en el campo del arte como una práctica de salud, a través de la cual arrastra el sentido único, la expresión subjetiva y la representación de la realidad dominantes, por un devenir menor. Esta práctica de salud permite que las experiencias que no se ajustan a la lógica del sentido y de los códigos de las narrativas dominantes desajusten esa lógica mediante la experiencia estética. Esta práctica de salud admite la paradoja en la experiencia, acoge y hace visible lo paradójico en el pensamiento estético. La clínica del sinsentido consiste en promover formas de pensamiento que se hagan cargo de las partículas de lo incomprensible acalladas por la lengua “establecida”, que se hagan cargo de lo que queda excluido de todo aquello que no sabemos y no podemos nombrar con la lengua codificada. La clínica del sinsentido no intenta solucionar los vacíos de sentido o los componentes no significantes de los regímenes de significación, sino que piensa sin pretender resolver lo que no tiene significado o sentido, piensa sin pretender disolver lo paradójico en la experiencia. Una clínica del sinsentido tendría por objetivo una “salud de la paradoja”.

Relaciones por resonancia

En el campo del arte el objeto de la práctica no es alinear cosas, hechos o ideas en una historia. Deleuze afirma el carácter no narrativo de las relaciones entre los componentes del arte tanto en *Francis Bacon, La Lógica de la Sensación*, como en el capítulo “Del Ritornelo” de *Mil Mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia*. En ambas obras Deleuze se ocupa del problema crucial para el arte que es el tipo de relaciones que se

configuran en su territorio. A propósito de la obra pictórica de Francis Bacon, trata sobre el modo en que estas relaciones se dan en el terreno de la pintura. Ya en las primeras páginas del libro, dice que las relaciones que se articulan en la pintura no son del orden de la representación o de la ilustración, que no son del orden de lo figurativo. Es decir, que las relaciones que se producen en la pintura no integran cosas, hechos e ideas en imágenes narrativas, que las relaciones en la pintura no producen discursos, sino que son de otro tipo. Y Deleuze llama a este tipo de relaciones: *matters of fact*.

Deleuze trata el problema de los tipos de relaciones en el terreno de la pintura con respecto a la obra de Bacon y, sin embargo, trata el terreno pictórico de un modo más amplio. Dice Deleuze que “si la pintura no tiene nada que narrar, ni historia que contar, de todos modos algo pasa que define el funcionamiento de la pintura”¹²⁰. Y el problema está, justamente, en este “algo pasa”. Es decir, esto que “define el funcionamiento de la pintura” es algo que pasa, es este “algo” que le pasa a la pintura, o lo que hace que “algo” pase por la pintura. El gran problema del pensamiento estético de Bacon, que analiza Deleuze, es la introducción de más de una Figura en el cuadro, y que la relación que se establezca entre ellas no sea narrativa¹²¹. Por eso, Bacon, en gran parte de su obra, pinta Figuras aisladas. Deleuze se refiere a estas Figuras baconianas como cuerpos, desplegando la importancia que la noción de cuerpo tiene en su propia obra. Y dice que lo que les pasa a los cuerpos de Bacon, son esfuerzos por eliminar el espectáculo. Es decir, son esfuerzos por impedir la narrativa y la ilustración que pueden generarse por la puesta en relación de dos o más cuerpos en un cuadro. Deleuze dice que este esfuerzo en el cual se concentra el cuerpo baconiano es una especie de atletismo: el atletismo de un cuerpo que se esfuerza y se fuerza a sí mismo, sobre sus propias formas, que se deforma en el atletismo de sí. Los cuerpos de Bacon sufren espasmos. Bacon pinta estos espasmos. El cuerpo intenta escaparse de sus formas por un espasmo, intenta disipar las propias formas pasando por un punto de fuga hacia un fondo plano, hacia una zona de colores planos. Bacon pinta estas fugas. Lo que pasa por el cuadro o lo que le pasa al cuadro es el atletismo del cuerpo hacia fuera de sí y hacia fuera del cuadro.

¹²⁰ Deleuze, Gilles. *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Madrid: Arena, 2002, p. 23

¹²¹ Sobre este problema véase Silvestre, David. *Entrevistas con Francis Bacon. A brutalidade dos fatos*. Roma: Cosac & Naify, 1995

Volvamos a las *matters of fact*. Por grande que sea el problema del espectáculo y de la narración para Bacon, el pintor nunca desistió de poner más de un cuerpo en el cuadro, o de pintar cuadros compuestos de diversos cuadros, como sus trípticos, donde podría aparecer una historia. Bacon nunca dejó de arriesgarse, porque pretendía algo cuando se decidía a pintar más de un cuerpo en el cuadro o más de un cuadro (cada uno con un cuerpo) que formasen un tríptico. Pero ese “algo” que pretendía Bacon no era de la naturaleza de la narración de historias o de la ilustración de ideas. Y, si no se trata de historias e ilustraciones, ¿de qué se trata, entonces? Algo pasa de un cuerpo a otro en el mismo cuadro, de un cuadro a otro del mismo tríptico, algo pasa entre los cuerpos, y ese algo que pasa, les pasa por resonancia. La resonancia entre dos o más cuerpos es un tipo singular de relación, que no los asocia en forma lógica o causal, en forma de lista o elenco, en forma de familiaridad o parentesco: no co-nexiona, no describe y no deduce. La resonancia es un modo por el cual se relacionan dos o más cuerpos fuera de la lógica, de la historia o de la ilustración. A estas relaciones no lógicas entre los cuerpos que habitan simultáneamente el espacio pictórico, como también el espacio musical, y en algunos casos, el literario, Deleuze las llama *matters of fact*. Las relaciones no narrativas y no ilustrativas que se producen en el campo del arte se dan por resonancia, por una cierta vibración entre sus componentes, por lo que hace que todo el espacio pictórico vibre con ellos. Ese algo que pasa en la pintura y que define su funcionamiento son relaciones entre cuerpos, objetos o ideas que no se amparan en un sentido lógico o causal. Lo que pasa en la pintura, pasa por resonancia entre sus componentes.

Los cuerpos, cosas o ideas que se ponen en relación por resonancia en un hecho estético, no tienen, necesariamente, algo en común, pues no se trata de relaciones lógicas entre los elementos. El “algo” que pasa entre los cuerpos, cosas e ideas, pasa fuera de la historia, fuera del nexo y, por eso, no se compone con conjuntos de elementos homogéneos. Ese “algo” que pasa entre los cuerpos no les pasa porque pertenecen a una clase de iguales o a un sistema de semejanzas. Lo que resuena en pintura, lo que hace resonar la pintura o lo que hace de la pintura una resonancia -ya lo sabemos- son las sensaciones, los afectos y los perceptos, a partir de los cuales se produce. Y aquello que forman los diferentes componentes de la pintura, puestos en relación entre sí a través de la resonancia, Deleuze lo denomina *conjuntos de consistencia*.

Conjuntos que adquieren consistencia no por estar basados en semejanzas o analogías, sino, precisamente, porque consolidan elementos heterogéneos, porque agregan componentes dispares.

En el *ritornelo*¹²², esa consistencia estaba tratada como una especie de ritmo que suena y resuena entre los diferentes elementos de un mismo hecho estético. Ese ritmo es lo que une dos o más disparidades o, más bien, es lo que resulta de la relación entre estas disparidades. En un *ritornelo* lo que amalgama los elementos heterogéneos es una consistencia rítmica. Así, los conjuntos de consistencia se consolidan por relaciones no lógicas entre sus elementos heterogéneos que, a través de la resonancia y del ritmo, constituyen una amalgama de sus diferencias. Un conjunto de consistencia no se forma por homogeneización de sus componentes, sino por el emparejamiento de sus heterogeneidades. Es decir, la potencia de un conjunto de componentes heterogéneos es que se mantengan como amalgama de heterogeneidades, unidos en la diferencia.

En las *matters of fact* o relaciones por resonancia, lo diferente permanece como diferencia. No hay una voluntad de sacrificio estético de las heterogeneidades que componen un conjunto de consistencia. El arte no se constituye como allanamiento de diferencias, sino como cohesión, pues la diferencia puede mantenerse unida a través de un ritmo. El problema de las relaciones en el arte es cómo mantener unido lo heterogéneo, sin que deje de serlo¹²³. De ese modo un hecho estético no es un condensado de incoherencias, sino una *comunidad de inconmensurables*. Pardo lo nombrará bellamente como “la comunidad de lo que no tiene nada en común. La comunidad de quienes no tienen nada en común”¹²⁴. Y la cohesión entre “lo que no tiene nada en común” puede surgir de los ritmos de sus movimientos, puede surgir de la resonancia entre ellos y el territorio que habitan. La resonancia produce una forma de cohesión entre heterogéneos, produce formas de relación que preservan la heterogeneidad de los componentes y acogen la paradoja en la comunidad. Una

¹²² Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. “Del Ritornelo”. En: *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 2000

¹²³ Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. “Del Ritornelo”. En: *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 2000

¹²⁴ Pardo, José Luis. “De cuatro fórmulas que podrían resumir la filosofía deleuziana”. En: Aragües, Juan Manuel (Ed.). *Gilles Deleuze, un Pensamiento Nómada..* Zaragoza: Mira, 1997, p. 70

“comunidad de inconmensurables” es una bella y precisa imagen para los conjuntos que adquieren consistencia a través de la resonancia y no de la lógica explicativa, que forman comunidad a través de un ritmo. La “comunidad de inconmensurables” pone en resonancia también el pensamiento estético de John Cage, quien decía que no hay ninguna relación entre dos sonidos, que un sonido no tiene nada que ver con otro. Que cada uno vale por sí mismo. Para Cage, el desafío era hacer música preservando la autonomía y la indeterminación entre los sonidos¹²⁵. La salud de la paradoja también funciona por resonancia.

Experiencia estética y sentido

El pensamiento estético deleuziano promueve un cambio respecto a las modalidades de la relación entre el mundo y el pensamiento mismo. Rompe la actitud utilitaria del pensamiento sobre los cuerpos, hechos e ideas, porque cambia la relación con ellos. En este cambio de actitud, el mundo, los cuerpos y las ideas ya no son meros útiles, ya no sirven, simplemente, a los fines del pensamiento útil. De ese modo, el pensamiento deleuziano promueve un cambio radical en las formas de pensar las relaciones entre lo objetivo y lo subjetivo. La crítica a las relaciones generadas mediante la lógica del sentido, los sistemas de códigos y las funciones de utilidad, materializa este cambio.

Las relaciones discursivas entre los cuerpos, hechos e ideas operan dentro de una lógica explicativa, dentro de una lógica causal. Esta articulación entre los hechos e ideas, a través de la forma discursiva, es lo que permite atribuir sentido y construir una narrativa. El sentido es una práctica subjetiva, en la medida en que el sujeto se afirma (afirma el sentido que atribuye al mundo y que se atribuye a sí mismo en relación al mundo) a través de la voluntad de sentido que ejerce sobre lo que le pasa. La subjetividad se produce mediante el sentido de los hechos y de las ideas que practica en el mundo, y a través del cual se compone con el mundo. Así, el mundo y el sujeto se constituyen en una experiencia menos experimental que discursiva. Y el mundo se convierte en una experiencia regulada que controla la relación del sujeto

¹²⁵ Cage, John. *Silencio*. Madrid: Árdora, 2002

con el mundo y con el sujeto mismo. La subjetividad deriva de juegos de sentido, se produce como efectos de sentido de la lógica en la cual hace visible su experiencia con el mundo y consigo misma. Esa lógica tiende a excluir de su visión, de su modo de entender las cosas, todo lo que no le parece tener lógica ni sentido, todo lo que no comporta una producción de sentido.

La resistencia de la crítica deleuziana a la lógica discursiva en el campo del arte se refiere al combate que se realiza en este campo contra la experiencia estética codificada, contra la experiencia estética que confirma los códigos, la subjetividad y el sentido. Una de las críticas más fuertes que plantea la estética deleuziana sobre la producción de subjetividad, a propósito del arte, se refiere a la lógica del sentido, a una lógica subjetiva que se funda en lo discursivo, en la representación y la ilustración del mundo. Y hace esta crítica afirmando la potencia de la experiencia ante la lógica del sentido. La importancia del análisis de la experiencia estética tiene que ver con el análisis de las condiciones que hacen que esta experiencia sea posible y se constituya de tal o cual manera, como también con la atención a los acontecimientos que hacen con ésta cambie sus formas. De todos modos, la crítica deleuziana entiende que la producción de relaciones entre cosas, hechos e ideas no debe adelantarse a la realidad, no debe imponerse al mundo. Es decir, se trata menos de repetir relaciones formuladas a priori e imponerlas al mundo, que de atender a la experiencia con el mundo y, a partir de ahí, producir nuevas relaciones. No se trata, por tanto, de repetir discursos, sino de construir relaciones entre las cosas y las ideas que partan de la experiencia con el mundo. Estas relaciones, como hemos señalado, no se basan en principios de semejanza entre las cosas, hechos e ideas, sino que se constituyen de cosas, hechos e ideas heterogéneas. Es la relación entre componentes diferentes la que funda “la comunidad de lo que no tiene nada en común”. La consistencia y la cohesión entre elementos dispares no se genera, necesariamente, suavizando sus aristas, sino que puede lograrse a través de la resonancia entre dichos componentes.

Acerca del problema de las relaciones en el pensamiento deleuziano, Pardo afirma que “el principio de semejanza no defiende, en absoluto, que relacionemos dos cosas (...) porque sean semejantes, porque tengan algo en común, sino más bien al contrario, que dos cosas tienen algo en común porque las asociamos; y que, por

tanto, no es la subjetividad quien produce asociaciones sino las asociaciones las que producen subjetividad”¹²⁶. Aquí está la vuelta de tuerca que le da el pensamiento deleuziano a la producción de subjetividad. La semejanza entre los componentes de determinados conjuntos de cosas e ideas no es lo que los une, sino que la semejanza se consolida como verdadera porque estos componentes han sido unidos. La repercusión de ese análisis sobre la producción de subjetividad y de los modos de vida, tiene que ver con las formas de producción de las narrativas a través de las cuales los sujetos producen sentido con su experiencia del mundo. Es decir, las formas a través de las cuales los sujetos hacen visible y comprensible la experiencia, y a través de las cuales se hacen visibles a sí mismos en el mundo, dependen de los tipos de relaciones discursivas que manejan. Pero el problema que señala Pardo no se acaba ahí, sino que es todavía más radical, pues “no es la subjetividad quien produce asociaciones”, no es el sujeto quien conduce el proceso de producción de sentido sobre lo que le pasa en el mundo, sino que son “las asociaciones las que producen subjetividad”. Los estatutos discursivos y los órdenes de relaciones que generan constituyen maneras de hacer visible la experiencia. Estos estatutos, los órdenes de relaciones que producen y las maneras de hacerlas visibles y comprensibles, constituyen una experiencia colectiva, constituyen conjuntos de asociaciones y modos de hacer relaciones entre las cosas o ideas que producen modos de vida, que producen la realidad misma y el propio sujeto. Dan lugar a unos modos determinados de ser sujeto y a sus correspondientes modos de vida.

El estatuto de verdad de los discursos, y sus maneras de relacionar las cosas y las ideas, se dan por la instauración y repetición de principios de semejanzas, y no porque tales principios de semejanza antecedan a las relaciones posibles. Los principios de semejanza entre ideas y objetos son producidos a través del ejercicio de una lógica discursiva. La repetición de esta lógica instaure un estatuto de verdad que legitima ciertos modos de relacionar cuerpos, hechos, ideas y objetos. Estas formas de relación no surgen porque haya principios de semejanza verdaderos que las antecedan, sino que estas formas de relación producen una determinada subjetividad y modos de vida que viven esos principios como verdaderos. La subjetividad, de ese

¹²⁶ Pardo, José Luis. “De cuatro fórmulas que podrían resumir la filosofía deleuziana”. En: Aragüés, Juan Manuel (Ed.). *Gilles Deleuze, un Pensamiento Nómada*. Zaragoza: Mira, 1997, p. 69

modo, se constituye de efectos de producción de sentido, de los efectos de las relaciones producidas mediante una determinada lógica que ella misma acciona. La subjetividad se produce a través de las relaciones de las que participa, pues lo subjetivo se constituye en las objetividades que asocia. La comunidad entre dos cosas o ideas crea o reafirma una determinada percepción, y con ello crea o reafirma las maneras de ser sensible del sujeto mismo.

El pensamiento estético deleuziano entiende el sujeto en relación con el mundo, a partir de su experiencia con el mundo, y no como sujeto que se atiene o somete a la experiencia. Entiende el sujeto como lo que mana del rebasar de la experiencia, pues producir sentido a través de la relación entre ideas y cosas es ir más allá de la experiencia vivida y del producir con ella una experiencia de sentido. La crítica deleuziana se refiere a la experiencia de un modo doble: como lo que se constituye a través de la repetición de formas de relación, pero también como lo que rompe este orden. Es decir, como aquello en lo que la experiencia específica se rebasa a sí misma, como una forma de acontecimiento que afecta al orden mismo de la experiencia.

Para precisar un poco más los términos de la experiencia, hagamos una pequeña digresión pensando la experiencia proyectada sobre dos planos distintos, como desarrollo horizontal y como acontecimiento vertical. Hay un tipo de experiencia que se configura en el plano horizontal del sentido, donde cada momento se justifica por otro que le sigue, y por el que le antecedió. Ese tipo de experiencia horizontal se articula como los pasos de un dis-curso, como los pasos de un curso que nos lleva de un lugar anterior a otro posterior. La experiencia de la horizontalidad funciona como las relaciones que comentábamos antes, que articulan y agregan las cosas e ideas por principios de semejanza. Ese tipo de relaciones legitiman la lógica del sentido por una experiencia de la repetición que se teje con objetos e ideas. En cambio, en el otro plano se puede constatar una experiencia de otro orden, en la que cada momento vale por sí mismo. En el plano vertical, las experiencias no siguen ningún curso, no se pautan por principios de igualdad o de cualquier otro tipo. La experiencia vertical no es dis-cursiva, porque acontece fuera del orden de las relaciones lógicas, incorporando lo paradójico y el sinsentido. De hecho, la experiencia vertical tiene que ver con un acontecimiento fuera del sentido, con una fractura del sentido en las

relaciones sobre las que se ampara la subjetividad. Es pues significativo diferenciar esos dos planos de la experiencia con naturalezas radicalmente distintas: las experiencias discursivas y las experiencias como acontecimiento¹²⁷.

La experiencia puede ser un acontecimiento de pérdida de sentido por el que las formas de relación que daban referencia a un modo de sentir se desarticulan. Lo que se abre a través de la experiencia como acontecimiento, o del acontecimiento en la experiencia, es un campo de potencias que irrumpe en las formas de relación consolidadas. Esta irrupción hace que las relaciones varíen y puedan recomponerse de otra forma. De ese modo, las maneras de producir sentido con las cosas y las ideas pueden alterarse, especialmente si el sujeto atiende a esa experiencia como acontecimiento y se dedica a producir algún sentido con ella. Por tanto, el problema que debemos considerar aquí no es el de la afirmación o de la negación de la producción de sentido, pues la subjetividad no vive fuera del sentido, fuera de las referencias que dan sentido a la realidad. El problema a considerar es el modo como se produce sentido, es el cuidado de las formas con las que se produce, para que el sentido no preceda a la experiencia y condicione sus direcciones y modalidades.

El pensamiento deleuziano se interesa por la experiencia como acontecimiento, se interesa por la fuerza del acontecimiento que desterritorializa los campos del sentido, que afecta la lógica del sentido y del orden sensible. La experiencia se dice estética cuando la experiencia en cuestión se refiere a un orden de ideas y a un orden sensible determinados que configuran las formas de la subjetividad. Es decir, que configuran las formas de la percepción y de la lógica del sentido que opera el sujeto. La experiencia estética se refiere a las formas en que el sujeto percibe el mundo y se da sentido a sí mismo en el mundo. Se refiere a una estética de la percepción y del sentido a través de la cual el sujeto se forma. Sin embargo, como la experiencia misma, la experiencia estética contiene también la potencia de lo que rompe su orden de funcionamiento. Y es estética porque afecta a las formas de la percepción y del sentido que constituyen el sujeto. La experiencia estética es una experiencia intempestiva, un acontecimiento que sucede en un plano vertical, fuera del curso de

¹²⁷ Esa diferenciación entre dos planos de experiencia fue desarrollada por el Profesor Miguel Morey en el seminario “¿Qué cosa es la experiencia?” impartido en el Programa de Doctorado de Filosofía del bienio 2002/2003, de la UB.

los discursos. El acontecer de la experiencia estética trata de un cierto desbordamiento de referencias que compromete el punto de vista. La experiencia es estética en la medida en que afecta las formas del proceso con el que el sujeto se forma.

La experiencia estética permite una experiencia más allá y más acá de la experiencia discursiva, permite una experiencia más allá y más acá de la lógica del sentido. El pensamiento estético deleuziano se interesa por el modo en que el campo del arte produce pensamiento fuera de la lógica del sentido. Se interesa por lo que caracteriza a ese modo de producción que se afirma al alterar el sentido de la lógica. En el campo del arte, el pensamiento puesto en movimiento por una experiencia estética no funciona en los términos de la lógica discursiva. El pensamiento estético se produce de forma exterior al sentido, de forma exterior a los sistemas de códigos y a las formas de la percepción del sujeto.

La experiencia estética como acontecimiento se afirma como potencia que afecta la percepción del sujeto y le hace devenir. La experiencia estética altera las relaciones del sujeto consigo mismo y sus formas de habitar el mundo, altera sus formas de vida, altera la horizontalidad de su propia experiencia. En una entrevista, Guattari se refiere a un *paradigma estético*, donde la potencia de afectación del pensamiento en el campo del arte puede contagiar la lógica del pensar y la experiencia de ser sensible en la actualidad. Guattari, habla de un tipo de discurso que no se funda en los principios universales de la subjetividad, sino de “una producción de subjetividad, una producción de sentido, a partir de elementos de ruptura de sentido”¹²⁸. De hecho, el paradigma estético al que se refiere Guattari no se ubica en el campo del arte, sino que importa un modo de pensar del campo del arte al terreno de la existencia cotidiana individual y colectiva, para la producción de subjetividad. Importa un modo de producción de sentido que funciona fuera del sentido, un modo de producción de subjetividad “a partir de elementos de ruptura de sentido”. Con la noción de paradigma estético Guattari no se refiere a una estetización de lo social, no habla de la importancia de la “creatividad” o de lo “artístico” en la producción de sentido,

¹²⁸ Guattari, Félix. “El Paradigma estético”. En: *Cadernos de Subjetividade/ Núcleos de Estudos e Pesquisas da Subjetividade do Programa de Estudos Pós-Graduados de Psicologia Clínica da PUC-SP*, v.1, nº1, São Paulo: 1993, p. 32. Sobre el paradigma estético véase también Guattari, Félix. *Las tres ecologías*. Valencia: Pre-Textos, 1996

sino que habla de maneras de producción de subjetividad que hagan posibles otras formas de relaciones de sentido, que incluyan “elementos de ruptura de sentido”. Es decir, que incluyan la paradoja, lo heterogéneo y el sinsentido.

La experiencia estética provoca oscilaciones en los modos dominantes de producción de sentido, en las formas homogeneizadoras de producción de subjetividad, pues insiere “elementos de ruptura de sentido” en sus modos de funcionamiento. Eso significa que la experiencia estética interfiere sobre las formas con las que el sujeto narra sus relaciones, sobre las formas mediante las cuales el sujeto se relaciona con el mundo. De ese modo, la experiencia estética, como acontecimiento que altera las formas del sujeto, tiene que ver con una experiencia de producción de subjetividad. Se trata de una producción de subjetividad que atiende a los efectos causados por los perceptos y los afectos experimentados en una experiencia estética de cualquier naturaleza, sucedida en cualquier contexto, pero siempre distinta. Lo que está en juego en ese proceso de subjetivación no son, simplemente, los impactos sobre las formas de la subjetividad que la hacen variar o desmoronarse, sino el modo de interferir en los procesos de reterritorialización, en la recomposición del terreno subjetivo, para que este proceso no reincida en los modelos dominantes de producción de sentido. Es decir, para que lo subjetivo pueda incorporar lo paradójico, lo heterogéneo y el sinsentido en su modo de ver y narrar la experiencia con el mundo. Lo que está en juego en los procesos de subjetivación son las formas de dar curso a lo que de hecho nos pasa, a lo que compone nuestra experiencia con la realidad y hace variar nuestras formas de habitar el mundo.

En una experiencia estética, la percepción, y todo el cuerpo, se deslizan por una línea de fuga, son arrastrados por un devenir que los lleva a una zona donde los modos dominantes de producción de subjetividad se indeterminan, sufren una ruptura de sentido. La percepción se desorganiza y se abre, fuera del sentido, una posibilidad de percibir y componer con las intensidades, componer con lo que nos pasa, componer una percepción para lo que de hecho nos pasa. Ahora bien, poner en relación el problema de la experiencia, de la percepción, del sentido y de la subjetivación, con las fuerzas, con las sensaciones, afectos y perceptos que se generan en el mundo, es tratar de la existencia misma. Es tratar de las condiciones que hacen posible una experiencia, y de lo que sobrepasa esa experiencia. De hecho, el arte para Deleuze

trata de la vida, activa su máxima potencia en el espacio vital de la existencia cotidiana. En Deleuze se compone una asociación íntima entre pensamiento, arte y vida, donde lo que está en juego son los modos de vida del sujeto como forma de creación. Lo que está en juego son los modos de subjetivación como producción exterior a la lógica dominante. Está en juego la creación de nuevas formas de vida y de relación que no reproducen la lógica dominante de la identidad codificada. De ese modo, el arte deviene el lugar de los juegos en tanto que es la vida lo que está en juego. El arte deviene juego y experiencia allá donde lo que está en juego y en experimentación es la vida misma: la vida como resistencia, juego y creación.

II – LOS PLIEGUES DE LA EXPERIENCIA ESTÉTICA

1. POLÍTICA DE LAS FORMAS: HABITAR UN RÉGIMEN DE LO SENSIBLE

Lo estético y lo político

Este segundo capítulo de la tesis esboza un recorrido sobre el campo del arte, como espacio de mutua implicación de lo estético con lo ético y lo político. Su primera sección trata de situar el orden estético que habitamos a partir del análisis del régimen de lo sensible constituido en la modernidad, así como sus desdoblamientos en las vanguardias. Ello busca proporcionar un marco discursivo para situar un estudio de las relaciones entre Cuerpo y Formación; primero mediante un recorrido por la obra de Lygia Clark, y después mediante algunas reflexiones acerca de las prácticas estéticas actuales con el cuerpo.

Se trata aquí de reflexionar acerca la formación del sujeto a partir de la relación entre arte, estética y política en la modernidad, como espacio de producción subjetiva que se abre a nuevas inflexiones en la contemporaneidad. Se parte de la consideración de la importancia del arte en los desdoblamientos estéticos y políticos que han constituido la experiencia moderna. Y aborda esa experiencia a partir de las formas de percepción y pensamiento que han configurado un determinado orden perceptivo, un régimen de lo sensible, un modo de ver y decir la experiencia de lo común. Para ello, se propone estudiar algunos de los aspectos que constituyen la relación entre producción estética y educación estética en la lógica del pensamiento moderno. Los acercamientos hechos a los movimientos de las vanguardias han permitido pensar algunos de sus efectos, que siguen repercutiendo tanto en las prácticas de arte como en las prácticas de formación del sujeto contemporáneo. Este estudio trabaja las componentes de fuerza que agencian y configuran esas relaciones, es decir, se aborda su carácter político.

Mediante dichas relaciones entre lo estético y lo político, se hace referencia a una especie de régimen sensible de lo común, a una especie de orden perceptivo con el que se ha producido la formación de los sujetos de la modernidad y su recomposición contemporánea. Tal régimen sensible está tratado a partir de las relaciones entre el proyecto estético y el programa político modernos y sus efectos actuales en los modos de vida. Este planteamiento intenta poner en evidencia el funcionamiento estético de la política de formación de modos de percibir y saber, que configuran las formas del sujeto mismo. Se trata, aquí, de pensar las formas del sujeto a partir de una estética de lo político y de una política de las formas; se trata de reflexionar sobre la fuerza de la forma y las formas por las que se configuran modos de vida a partir de ejercicios de fuerza.

El orden de lo sensible

Aquello a lo que nos referimos como arte contemporáneo parece ser una infinidad de investigaciones, propuestas, críticas, relecturas, pastiches, mosaicos, palimpsestos, fusiones, alegorías, rescates, hibridaciones, que componen una especie de régimen estético. Se trata de un régimen estético y político de las formas que se hace visible en los hechos estéticos mismos. Un régimen estético tiene que ver con un régimen sensible y perceptivo, que genera unas formas específicas de experiencia, que son, ellas mismas, productoras de visibilidad y decibilidad. Jaques Rancière se refiere a esa experiencia como un régimen sensible, como una “división de lo sensible” que se constituye en modos de designación de posiciones y funciones del sujeto respecto a lo común¹²⁹. Afirma que la designación de los lugares, tiempos y funciones de cada sujeto en la vida común configura una estética: la estética de lo político, las formas de las relaciones colectivas. Dichas atribuciones espacio-temporales se refieren a mecanismos de legitimación y deslegitimación de lo sensible (de lo que se da o no se da a ver) que, según Rancière, configuran la actividad común. Es decir, configuran a las formas de lo político que definen una experiencia de lo común.

¹²⁹ Rancière, Jaques. *La división de lo sensible. Estética y política*. Salamanca: Consorcio Salamanca, 2002

Desde esa perspectiva, lo político se configura a partir de una determinada legitimación en la designación de las funciones y posiciones de cada sujeto en la experiencia de lo común, en las relaciones colectivas. En ese contexto, cada función está referida a una competencia determinada sobre lo que cada individuo puede ver y decir. Lo político tiene que ver, entonces, con capacidades e incapacidades atribuidas al sujeto, que componen la forma sujeto, de acuerdo con el lugar y la función que le es asignada. En ese sentido, Rancière entiende los modos sensibles de la práctica individual como una experiencia común, a través de lugares y funciones socialmente designados. Esos lugares a ocupar están identificados con funciones a desempeñar por parte del sujeto, cuyas articulaciones promueven visibilidades e invisibilidades de un sujeto o de un grupo, que configuran, de ese modo, órdenes de percepción que configuran las formas de lo político. Es decir, la estética de lo político se compone a partir de relaciones entre lugar y tiempo, que confieren una determinada legitimidad a lo que se es capaz e incapaz de enunciar y dar a ver. La estética de lo político trata de la fuerza que agrega y mantiene una posición específica, un lugar de permanencia, para hacer visible determinadas formas de enunciados y sujetos de enunciación. Se trata del juego topográfico entre planos y formas, entre fuerzas y funciones, entre lugares y posiciones que configuran las formas de lo sensible. Y lo que se comparte es un régimen sensible que instruye la percepción respecto a los lugares y funciones de expresión y acción en un orden común.

En ese sentido, Rancière reflexiona sobre las prácticas estéticas como “las formas de visibilidad de las prácticas del arte, del lugar que ocupan y de lo que ‘hacen’ con respecto a lo común. Las prácticas artísticas son ‘maneras de hacer’ que intervienen en la distribución general de las maneras de hacer y en sus relaciones con las maneras de ser y las formas de visibilidad”¹³⁰. De ese modo, las prácticas estéticas tienen que ver con las formas de hacer visible del arte, en las que se constituyen las relaciones de lo común. Las prácticas del arte, aquí, adquieren una mayor amplitud y complejidad de significados, como acciones que producen una experiencia común a través de los modos de hacer que crean e instituyen. Esos modos de hacer del arte, que configuran lo común, son prácticas que generan comunidad, que generan y mantienen maneras

¹³⁰ Rancière, Jacques. *La división de lo sensible. Estética y política*. Salamanca: Consorcio Salamanca, 2002, p. 17

de percibir y ser en las que consiste lo común. Las prácticas artísticas, tanto atribuyen funciones que ubican las maneras de hacer y los modos de ser del individuo, como distribuyen la legitimidad y visibilidad de esos modos.

Las prácticas estéticas “hacen” cosas, intervienen en lo común, en la medida en que ponen en actividad unas maneras de ser sensible, unos modos de hacer y de habitar los lugares por el individuo. Así, las prácticas artísticas se componen en prácticas de poder, en maneras de intervenir en las formas de ser, y en maneras de ocupar lo común. Pues, esas prácticas se despliegan también en usos de los espacios y del tiempo: las prácticas estéticas pueden ser comprendidas como redes espacio-temporales que enfocan las fuerzas con que el arte afecta a lo común. Esas prácticas se despliegan como un modo de “hacer cosas”, que intervienen en los modos de ser y de ver una existencia que hace comunidad. Es decir, las prácticas estéticas materializan unos modos de hacer cosas, materializan la actividad que constituye un régimen de lo sensible, que constituye una política de las formas de hacer ver y hacer decir la experiencia de lo común.

A partir de esa comprensión de las imbricaciones entre lo estético y lo político en un régimen sensible, Rancière da a pensar el problema de la relación entre forma y fuerza. El autor trata la estética no como una teoría de las artes o una deriva del campo filosófico, sino como la configuración de una política de lo sensible, a través de un orden de percepción. Es decir, se trata de cómo las prácticas de arte en la modernidad y en su revisión posmoderna, se han constituido como un campo de fuerzas capaz de interferir radicalmente en las prácticas políticas de lo común. Se trata de cómo el orden sensible moderno y sus actuales revisiones se han constituido como prácticas de un régimen de fuerza, como un modo de hacer los modos de ser de las relaciones colectivas.

Antes de seguir, aclaremos rápidamente el uso de algunas nociones como arte contemporáneo, arte moderno y vanguardias. Es posible considerar contemporánea cualquier práctica artística que esté sucediendo en la actualidad. Pero en el registro de lo que interesa aquí, se va considerar como contemporáneas (o si se prefiere, posmodernas) las prácticas de arte que ponen en juego, cualquiera que sea su filiación conceptual, estética o su soporte, la complejidad de lo contemporáneo. El arte

contemporáneo, en ese sentido, tiene que ver con una producción activa y reflexiva que, desde finales de los sesenta y principios de los setenta hasta hoy¹³¹, problematiza las cuestiones éticas, estéticas y políticas que constituyen lo común. Aun así, esta configuración temporal, que da un panorama de prácticas y discursos extremadamente complejo, diverso y fragmentario¹³², incorpora la revisión crítica del proyecto moderno, con sus efectos y desmoronamientos.

Dice Rancière al respecto, que la mayoría de los discursos sobre el arte moderno y las vanguardias están apoyados sobre nociones imprecisas, que confunden la historicidad de un régimen de lo sensible (la modernidad) con los procesos de ruptura y anticipaciones que se producen en este régimen (las vanguardias). La especificidad de la modernidad como régimen estético está, según Rancière, en toda una operación de desregulación específica del arte, en una desvinculación de lo que es el arte respecto a la jerarquía de los temas, géneros y artes (expresiones estéticas kantianas)¹³³, que se daba en otros períodos estéticos. El valor artístico de una obra ya no se le atribuye por tratar de episodios históricos, sagrados o cotidianos, o por realizarse en tal o cual medio de expresión artística (pintura, escultura, grabado...), como había sucedido en períodos anteriores. Pues su especificidad reside en una operación de autonomización del arte que, en la modernidad, se establece como campo singular en relación a los demás campos. Y esto ocurre al mismo tiempo en que, paradójicamente, el arte se identifica con las formas con las que la vida se configura a sí misma, ocurre al mismo tiempo en que el arte quiere coincidir con las formas de vida. Es decir, la modernidad estética se ha configurado como un régimen determinado de las artes, cuando, en un mismo proceso, se desvincula de las regulaciones jerárquicas del valor del arte, se da autonomía como campo específico, y se inmiscuye en el espacio de lo cotidiano, identificándose con las formas con las que la vida se configura. Triple acción de desvinculación, emancipación e identificación, que promueve una especie de extrañamiento de sí mismo, de una razón que se

¹³¹ Wallis, Brian (ed.). *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Akal, 2001. Ver prólogo.

¹³² Sobre la configuración de este panorama véase David, Catherine y Virilio, Paul. “Alles Fertig. Se acabó”. En: *Acción Paralela*, nº 3, octubre de 1997; y Foster, Hal. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal, 2001.

¹³³ Kant, Immanuel. *Crítica del juicio*. Madrid: Espasa, 2001. Ver primera parte.

extraña a sí misma, de un modo sensible que se convierte en extraño respecto a sí mismo.

Tradición de lo nuevo y novedad de la tradición

Respecto a las relaciones entre arte moderno, vanguardias y arte posmoderno o post-vanguardista, José Jiménez se dedica a problematizar la fuerza de los clichés que componen tales nociones en *La vida como azar. Complejidad de lo moderno*¹³⁴. Empezando por lo que califica como el tópico del agotamiento histórico de las vanguardias, Jiménez pone en cuestión su superación por otra estética, a saber, por la posmodernidad. El autor dice que es cierto que las vanguardias hoy se han convertido en nuestra “tradicón artística”, en el “clasicismo de la contemporaneidad”, en habitantes casi apaciguados de los museos y contenido obligatorio de los currículums escolares. Pero no se puede asegurar que la potencia de algunas de esas propuestas, movimientos y artistas, haya sido completamente digerida o familiarizada. No se puede afirmar que la fuerza ética, estética y política de algunas de esas prácticas haya sido totalmente asimilada, difuminada o despotencializada.

La puesta en evidencia, aquí, de esta cuestión no pretende evocar un continuismo de corte estético, o la rancia deslegitimación de la complejidad de la experiencia artística actual. Se trata, más bien, de problematizar las formas en que las prácticas contemporáneas se producen en relación (por rechace, reflexión, cuestionamiento, adhesión, respeto, diferenciación...) al orden estético de las vanguardias, y de señalar que esos problemas son tanto de orden estético, como ético y político. Es decir, preguntarse aquí por los efectos en las prácticas estéticas contemporáneas del despliegue activo-reflexivo de las vanguardias, no significa ninguna clase de impugnación en bloque a tal producción, sino una forma de intentar abrir un tópico, para tratar de hacer otras preguntas a la estética del presente.

¹³⁴ Jiménez, José. *La vida como azar. Complejidad de lo moderno*. Madrid: Mondadori, 1989

Las vanguardias tienen que ver con formas de ruptura que produjeron el régimen estético de la modernidad. Fueron nuevas formas de entender las prácticas estéticas que se manifestaban a través de lo “nuevo” como ruptura y que, muchas veces, se afirmaban por oposición al movimiento anterior. Este régimen estético tiene que ver con una especie de despliegue, en el campo del arte, de los modos como se generaba la razón científica y la lógica filosófica modernas. Las vanguardias, como producto y espacio de producción del arte de la modernidad, no han cesado de afectar a nuestro presente de diversas formas. De hecho, los desdoblamientos de la razón moderna, siguen de algún modo en repercusión. En lo que atañe a la producción del arte actual, esos efectos se refieren menos al modo evolutivo que marcaron las vanguardias, que a la radicalidad de su inserción espacio-temporal con la cual intervenían en su contexto.

Jiménez atribuye al mercado del arte, a la presión de los medios de comunicación y de las instituciones culturales, de un modo general, la implementación del tópico de la superación de las vanguardias. Pues esas instituciones necesitan fomentar el consumo de eventos y modismos en el campo de la cultura y del arte. Así, según la lógica implementada por la industria cultural, después de superados los movimientos de vanguardia y agotada su noción estética, estaríamos en un momento histórico-estético distinto. Pero, la instauración de esa noción sólo es posible por medio de la reactivación del aspecto más “moderno”, inmanente al funcionamiento de las vanguardias: el de la evolución (por quiebres y rupturas) de un modelo estético como forma de rechazo y deslegitimación del anterior. Y parece evidente que dicha noción simplifica la complejidad de la estética contemporánea.

Más allá de la validez de las reflexiones de Jiménez respecto a las íntimas relaciones entre arte y mercado, hay que incorporar a la discusión un elemento más. La perspectiva desde la cual se evoca el mercado del arte y los medios de comunicación, como agentes decisivos para el fomento del consumo en este campo, está enfocada desde la experiencia y el contexto de los años ochenta. Si por una parte, la idea de lo que Debord llamó “sociedad del espectáculo”¹³⁵ (la auto-generación de situaciones, eventos y modismos de los que retro-alimentarse) es sin duda actual, por otra parte

¹³⁵ Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos, 2002

habría que señalar los cambios sufridos desde los ochenta en el mercado del arte. Si hasta esas fechas tenemos que hablar de un mercado de arte especialmente ligado al consumo de objetos, actualmente, tenemos que hablar de un mercado que agencia tanto lo privado y lo público. Es decir, para pensar las configuraciones de la lógica actual del campo del arte, hay que tener en cuenta la aceleración ocurrida en las composiciones entre mercado privado e instituciones públicas, entre mercado y Estado. El arte como recurso¹³⁶, como generador de inversión y valor (económico, cultural, turístico, educativo...) ha pasado por importantes transformaciones en los noventas, cuando el Estado, a través de sus aparatos y dispositivos institucionales, pasó a ocupar un rol decisivo en la financiación de esta producción. De este modo, esa red institucional se convirtió en uno de los principales inversores y beneficiarios de la producción artística, incorporando la naturaleza de las propuestas y experiencias actuales en este campo. Y esa es una reflexión que no está de más destacar, aunque no nos dediquemos directamente a ello.

Algunos aspectos que marcaron la constitución de las vanguardias pueden sonar hoy falsos o incluso inocentes, como el aura heroica y revolucionaria que recubría algunos artistas. Sin embargo, ese no es un argumento que en sí mismo pueda revocar todos los problemas y proposiciones estético-políticas levantadas por las vanguardias. Respecto a la “tradicción de lo nuevo”, como noción que entiende la construcción de la modernidad estética bajo la tradición del volver a innovar, Rancière afirma que, en la misma medida, hubo un eje complementario: la “novedad de la tradición”. Es decir, la modernidad no se inauguró bajo las banderas de ruptura con la tradición, sino con una voluntad de reinterpretar el “quién hace arte y de qué hace el arte”¹³⁷, quién es el que crea y en qué consiste los poderes, límites y efectos de esta creación.

En el régimen estético moderno no hay oposición entre lo nuevo y lo antiguo: hay reinterpretación. Se establece un nuevo régimen de relación con lo antiguo, una nueva forma de concebir lo antiguo en el seno de lo moderno. Se construye la idea de Historia del Arte, y al mismo tiempo los aparatos culturales que la ponen en

¹³⁶ Yúdice, George. *El Recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa, 2002

¹³⁷ Rancière, Jacques. *La división de lo sensible. Estética y política*. Salamanca: Consorcio Salamanca, 2002, p. 38

funcionamiento: los museos, los centros culturales, las galerías de arte, etc. La estética moderna impone una mirada a partir del presente hacia el pasado, fundando una narrativa histórica que instituye un futuro en función de las “superaciones” que establece como novedad de la tradición. Se instaura algo así como un discurso de convencimiento cuya intención va en uno solo sentido, que sirve para poner en continuidad pasado y presente, relacionando a ambos para reafirmar el hoy y descalificar el ayer, con vistas al futuro y al progreso.

Lo que hace todavía ese régimen discursivo es ensartar la realidad en una narrativa que hila pasado y presente con la idea de progreso: de un progreso evolutivo del saber que supuestamente libera del no-saber anterior. Así, el pasado (conocimiento insuficiente) queda impugnado por lo que hemos sido capaces de “descubrir” (conocimiento científico), y el presente (razón moderna) queda legitimado, al tiempo que se le sustrae a toda crítica¹³⁸. De ese modo, según Jiménez, las llamadas posvanguardias se configuran como una especie de acción reactiva, como superación de un régimen estético a través del mismo dispositivo del cual se busca diferenciar, a través del mismo dispositivo que critica. Reflexionar sobre las prácticas estéticas contemporáneas trata también de reflexionar sobre la estética de la contemporaneidad, sobre las formas y funcionamientos de un régimen de fuerzas, sobre un orden político. La simplificación de un discurso sobre los fenómenos contemporáneos, bajo la aplicación fácil de tópicos asimilados, no los simplifica, sino que simplifica nuestra propia experiencia reflexiva en relación a ellos.

La tarea moderna: la política de la formación

Se trata de pensar aquí las relaciones entre proyecto estético y programa político modernos, y su crítica desde la actualidad. La modernidad se ha establecido a partir de todo un proyecto de formación del sujeto, a través de un régimen sensible y de una lógica discursiva que implementaba ese modelo. La modernidad es indiscernible de un proyecto de sujeto para la construcción de un futuro, constituido como progreso, evolución del saber y conquista del porvenir. De ese modo, se ha

¹³⁸ Foucault, Michel. “¿Qué es un autor?”. En: *Entre filosofía y literatura*. Barcelona: Paidós, 1999

promovido una modalidad de proyecto estético que es el destino político mismo de la modernidad. Se trata del proyecto de formación de una figura capaz de emprender y sostener la fuerza política de sus propias formas. Un proyecto que en el campo del arte acabó por identificarse con el cumplimiento de un objetivo, de una tarea que se convierte en su propio destino. Claro está que esa tarea —en la que, parece, seguimos todos de algún modo implicados—, pasa por las nociones gastadas y reacondicionadas de progreso y libertad. La noción de progreso, como apuesta inequívoca por la labor de la razón promovida por el conocimiento científico, consiste en la ejecución misma de la idea de libertad¹³⁹ como autodeterminación, en la medida en que asume la tarea colectiva de superación del pasado. En ese aspecto, es ilustrativo recordar a Kant pensando el futuro de Europa en términos de mayoría y minoridad, e identificando aquella con la asunción libre de una tarea individual y colectiva que consistiría en una experiencia de libertad compartida¹⁴⁰.

La importancia del arte en el régimen estético moderno estaría en el cumplimiento de un proyecto estético, de un proyecto de formación del sujeto que implica el destino mismo de la modernidad. El éxito del cumplimiento del proyecto coincide, así, con la implementación de un régimen de fuerzas en las formas del sujeto en formación. Por eso, el arte adquiere un poder y un valor específicos en la modernidad, porque se inserta en una experiencia estética también específica, donde el arte tiene que ver con el entendimiento de una política de forma y con un modo de formación de la vida. Ya en la noción de “educación estética del hombre”, Schiller sostenía esa voluntad de establecer la actividad pensante (de liberación a través de la acción de la razón), en concordancia con la recepción sensible (contrapunto del dominio de la razón). La contradicción entre los términos se va a resolver, en Schiller, en una especie de nueva región del saber, que produce una relación de igualdad entre acción del pensamiento y recepción sensible.

Así, estética y razón se aúnan en una manera de comprender y vivir el mundo sensible, mediante una educación estética capaz de promover una comunidad política libre. La educación estética es la que recibe la misión de forjar una sensibilidad

¹³⁹ Larrosa, Jorge. “La liberación de la libertad”. En: *Revista latinoamericana de estudios avanzados*. N° 5, Caracas, Centro de Investigaciones Pos-Doctorales, Universidad Central de Venezuela, 2001

¹⁴⁰ Foucault, Michel. “Was ist aufklärung?” En: *Anábasis – Revista de Filosofía*. N° 4, 1996/1

colectiva en cada individuo, funcionando como dispositivo de formación que promueve y engendra la creencia de que el arte mejora, perfecciona, desarrolla, evoluciona el hombre. De ese modo, la educación estética pasa a ser responsable del perfeccionamiento y elevación del ser a la condición libre, mediante el uso de la razón sensible como forma de conocimiento. La educación estética se propone dar forma a un tipo de humanidad, para la cual arte y vida se engendran como espacio político constituyente de lo cotidiano, de las formas que debe adoptar el cotidiano. He aquí una de las apuestas más radicales de la modernidad estética: implicar arte y vida a través de un proyecto político colectivo de formación.

“Sobre ese punto puede decirse que la ‘revolución estética’ ha producido una idea nueva de la revolución política, como realización sensible de una humanidad común solamente existente aún en forma de idea”¹⁴¹. La “revolución estética” a la que se refiere Rancière, se define como una revolución de formas y como una revolución política, pues se instituye como la fuerza de la forma, como el poder revolucionario de la forma que se materializa en la “realización sensible de la humanidad”. Pero, una especie de revolución de formas, cuyo poder nunca acaba de cumplirse, como una realización inconclusa, como una formación que nunca se acaba de lograr. La fuerza de la forma trata tiene el poder de instituirse como voluntad, como proyecto universal, como programa de un destino político común.

Aquí se encuentra también una relación entre el romanticismo alemán y la revolución estética moderna, en el sentido de que es a través del “estado estético” schilleriano que se llega al “programa estético” romántico. Con Hegel, Hölderlin y Schelling se construye un proyecto de realización en la vida mediante la libertad del pensamiento puro. De ahí la ligación y la importancia del arte en el proyecto político de la modernidad —y de la posmodernidad en relación a ella—, porque es en este campo donde se marcan e instituyen las formas de vivir lo político que definen la experiencia de lo común.

Pese al poder de tal proyecto, se revela una contradicción en la liberación del hombre como protagonista de su propia historia, a través de la educación estética. Si por una

¹⁴¹ Rancière, Jacques. *La división de lo sensible. Estética y política*. Salamanca: Consorcio Salamanca, 2002, p. 43

parte el hombre pasa a ser entendido como autónomo frente a fuerzas trascendentes que le condicionaban, libre de ataduras transcendentales, por otra parte, está destinado a la exigencia de cumplir con la “naturaleza humana” latente en sí mismo, hacia su plenitud. De ese modo, la realización de una “naturaleza humana” libre y autodeterminada, potencial en el hombre, se ve transformada en un proyecto de fondo esencialista y universalizante. La trascendencia no sólo no ha sido expulsada del proyecto estético moderno, sino que permanece como elemento intrínseco al funcionamiento del programa político de este régimen.

Las vanguardias encarnaron lo nuevo como evolución y, al mismo tiempo, como novedad de lo tradicional, como relectura del pasado artístico. El pasado, así, encuentra un lugar de refuerzo de los objetivos y funciones a los que se propone el presente. Y se constata que la difundida “crisis de las vanguardias” ha sucedido en un contexto más amplio de transformaciones y críticas a los principios legitimadores de la modernidad. La crisis de las vanguardias pone en cuestión su modo de funcionamiento, en tanto que modo de romperse y regenerarse un régimen estético en relación a un programa político.

La actitud vanguardista: la estética de lo político

Con el proyecto estético moderno se conforma una experiencia de lo sensible y un programa político designados a promover la plenitud de una forma de hombre. Detengámonos un poco más en el tema, a partir de la crisis de la actitud vanguardista. Respecto a esa crisis, Jiménez afirma que la actitud vanguardista no se ha frustrado, sino, simplemente, estancado¹⁴². La actitud en cuestión se refiere a la de las primeras vanguardias, cuando todavía la crítica y las instituciones culturales no habían asimilado sus provocaciones y choques.

La crisis de esa actitud de innovación traumática, dice Jiménez, deja inconcluso el proyecto de las primeras vanguardias: la universalización del arte y la transformación del modo de vida de la civilización, de manera amplia y en su conjunto. Por eso, las

¹⁴² Jiménez, José. *La vida como azar. Complejidad de lo moderno*. Madrid: Mondadori, 1989

prácticas estéticas de las vanguardias se amparaban en la educación estética del sujeto, con el objetivo de implementar unas formas de vida basadas en la libertad como voluntad de progreso. De ese modo, el arte y la vida se enlazan en la modernidad con la fuerza de lo político. Sin embargo, el despliegue histórico de las vanguardias generó una especie de “auto-enclaustramiento” del arte, en contraposición a su voluntad de expansión e implementación en la vida. La creencia en el “designio superior” del arte y la confianza en su “misión”, hizo con que la secuencia de los nuevos movimientos vanguardistas, según Jiménez, fueran comprendidos como una especie de progreso que conduciría el hombre a su plenitud a través del arte. Esa creencia en el poder perfeccionador y redentor del arte que también compuso la actitud vanguardista de un modo general, acabó por configurarlo como una especie de universo cerrado, autónomo, autosuficiente. La producción estética ahí realizada se auto-refería y se retro-alimentaba, al mismo tiempo que se dificultaba su encuentro con otros campos, con otros ámbitos de la vida misma del sujeto. De ahí que la actitud vanguardista no tuvo en cuenta que la formación y transformación de lo común no se da en el aislamiento de un territorio específico, sino que es efecto de articulaciones colectivas más complejas. Con lo cual, la crisis en cuestión se engendró a partir de una contradicción intrínseca a la actitud vanguardista, en tanto que una doble dirección de ese proyecto estético: debía implementar un programa político (movimiento de expansión) y mantener un reducto autónomo y cerrado (movimiento de contracción). Precisamente, ese auto-enclaustramiento, ese cierre alrededor de sus propios valores y planteamientos, va a debilitar la fuerza estética de la actitud vanguardista. Tal vez, desde ahí se pueda pensar el divorcio (si se puede plantear la cuestión en estos términos) o la distancia, entre unas formas de arte que se pretenden crear desde el espacio cotidiano, de la vida, y el cotidiano de la mayoría de los sujetos para los cuales estas formas de arte no tienen ningún sentido. Y también se pueda pensar en qué medida, a pesar de esa falta de sentido, los sujetos de la contemporaneidad seguimos participando de la implementación del programa político moderno remodelado, en permanente modulación neoliberal, a través de la reformulación de los principios de la educación estética y del mercado.

Dando secuencia a esas reflexiones, nos encontramos con los efectos de los desdoblamientos de la fuerza estética del proyecto moderno en la contemporaneidad. Actualmente, el poder perfeccionador y redentor del arte ha asumido otro perfil, y ha incorporado una nueva performatividad, más de acuerdo con las necesidades de una "sociedad políticamente correcta", moderna e innovadora, más de acuerdo con la "sociedad de la ayuda humanitaria". De ese modo, asistimos y participamos de las maneras en que la ampliación del ámbito de la cultura, articulada con la economía política, reparte la propina de sus acciones financieras entre los países desfavorecidos para la obtención de valores y resultados útiles en la gestión de los problemas relacionados con la economía y el comportamiento de las poblaciones.

En ese sentido, proliferan proyectos, especialmente de organizaciones no gubernamentales de países ricos, para el "rescate" de la condición humana de poblaciones y colectivos marginales de países pobres, a través del poder del arte. La invocación de ese poder tiene la capacidad de cautivar empresas interesadas en dibujar su *logo* al lado de proyectos de salvación de niños, ancianos, enfermos de SIDA, campesinos, etc. La invocación del poder del arte y la cultura tiene la curiosa capacidad de la formación ciudadana de valores, de la instrucción ilustrada, y de la enseñanza de un "lenguaje artístico" (muchas veces, de corte erudito) que al mismo tiempo repercute en el orden económico, político y social de las poblaciones.

De ese modo, si por una parte las contradicciones derivadas de la creencia del arte en el "diseño" del proyecto estético moderno han minado su funcionamiento mismo, y ocasionado su repliegue, por otra, ha afectado de un modo complejo la configuración política actual. Los efectos de la apuesta estética moderna en esa "misión" adquieren hoy los singulares contornos de lo que Benjamin denominaba la estetización de lo político. El arte absorbido por la administración financiera en el terreno de la cultura, se mueve a través de la fusión de lo público con lo privado en la industria del turismo, del ocio y de las reordenaciones urbanísticas. En ese contexto, una de las principales operaciones del proyecto estético moderno, la entrada del arte en la dinámica del espacio vital, adquiere una cotidianeidad amparada en la figura económica del ciudadano informado y del consumidor.

Después de esta pequeña ubicación del despliegue histórico de las vanguardias, se puede decir que las prácticas estéticas de la modernidad se han retro-alimentado de un orden de lo sensible que se ha instituido como fuerza necesaria para dar forma a una política de relaciones colectivas. En ese sentido, la cuestión de la educación estética, de la formación del sujeto moderno, juega un papel decisivo en las prácticas estéticas. Están en juego cuestiones referentes a la formación de un modo perceptivo, de una política de lo sensible. Dice Jiménez: “en lugar de elemento de ruptura, el arte tiende entonces a convertirse en instrumento de homogeneización de una sensibilidad estética fuertemente jerarquizada (y sometida al dictado autoritario de los medios de masa)”¹⁴³. La reflexión de Jiménez debería matizarse, pero pone en evidencia los procesos de ruptura de las vanguardias ya no sólo desde el punto de vista de una evolución de las prácticas estéticas, sino como un dispositivo de homogeneización de lo sensible.

El proceso de transformación de la actitud vanguardista se va constituir desde series de antinomias que impugnan el designio del arte en la modernidad. Algunas de esas series de oposiciones son listadas por Jiménez a partir de la actividad de las vanguardias. Están, por ejemplo: “el designio de universalización del arte y su estrechamiento reductivo en un universo escindido de especialistas y entendidos; la afirmación de la creatividad de todo hombre y la agudización hasta el paroxismo de la idea tradicional del artista como ‘genio’; la pretensión de acabar con todo dogmatismo academicista y la conversión final de las distintas experiencias vanguardistas en nuevos academicismos (...)”¹⁴⁴. Esas series de contradicciones intrínsecas al despliegue histórico de los movimientos de vanguardia están en relación con las contradicciones mismas que constituyen las relaciones de la modernidad y de la posmodernidad: la creencia y la apuesta en un progreso social universal, donde precisamente la condición social precaria de unos proporciona y posibilita el desarrollo económico y el bienestar de otros; la propaganda de un modo de vida que prima las libertades individuales, y que, sin embargo, funciona por dispositivos homogenizadores de las formas de ser y estar; la diseminación colonizadora del modelo político-económico democrático de gestión de los Estados-

¹⁴³ Jiménez, José. *La vida como azar. Complejidad de lo moderno*. Madrid: Mondadori, 1989, p. 145

¹⁴⁴ Jiménez, José. *Id. ibidem*, p. 145

Nación impuesto a través de guerras más y menos frías, descaradas, disimuladas y preventivas. Y esa serie, desde luego, estaría muy al principio de lo que se podría listar como las contradicciones perversas que han constituido las bases de las relaciones políticas actuales.

La importancia conceptual, sociológica, económica, cultural, pedagógica, del arte en el régimen estético de la modernidad está en relación con una composición específica con lo político. Es decir, las relaciones de fuerza en las que se constituye lo común, se producen a través de un régimen sensible, de un orden de lo visible y de lo decible. El orden perceptivo de ese régimen se configura en unos modos de ser sensible y activar la razón, en unas formas de producción de saber, en una estética de las relaciones de saber-poder. Por eso, lo político se produce en juegos de poder entre modos de ver y decir, que legitiman estos o aquellos discursos, que legitiman sensibilidades específicas, y que promueven un orden específico de lo sensible. Se trata de que los juegos de fuerzas que instituyen el estatuto de verdad de determinados modos de ver y decir son modalidades políticas de percibir lo real. En ese sentido, el ámbito de la estética tiene que ver con las formas de habitar ese orden de lo sensible, de habitar la forma sujeto, y con las formas de experimentar nuevos modos de ser y estar.

De ese modo, el régimen estético-político moderno se ha constituido desde unas prácticas de la experiencia de lo común, desde un modo específico del vínculo entre estas prácticas y las formas de darles visibilidad y de producir discurso sobre ellas. Ese vínculo, en la experiencia moderna y posmoderna, se produce de modo ineludible en procesos de formación. Es decir, en procesos de ordenación y reordenación, de crítica, relectura y reacomodación de ese mismo régimen, que se da en la experiencia común de los sujetos. Así, la tarea colectiva que surge de esa problemática no es la necesidad de una evaluación precisa de la medida en que ese proyecto ha sido eficazmente implementado, sino, tal vez, de una conciencia de cómo seguimos o no habitando y rehabilitando este proyecto. Pues el acto estético es un acto político en la medida en que configura una actitud y un modo de ser sensible y saber. El proceso de formación de la modernidad ha tenido que ver con la configuración de una estética de la existencia, de modos de funcionamiento a través

de los que se han establecido las formas de nuestra conciencia, la estética de nuestras razones y la política de nuestra sensibilidad.

La estética de la educación estética

Tratar del régimen estético moderno implica tratar de procesos de formación y modos de funcionamiento de los sujetos con los que el romanticismo alemán tuvo mucho que ver. Han sido sus principales filósofos y poetas quienes han constituido un proyecto estético para la modernidad. De hecho, a partir de Schelling, los Schlegel, Novalis y Hölderlin, los vínculos entre estética y formación se rediseñaron radicalmente. Uno de los autores que se dedica a pensar los temas de la lectura, la literatura y la formación, a partir de estos vínculos en el romanticismo, es Jorge Larrosa. En su libro *La experiencia de la lectura*¹⁴⁵, cuenta que lo que hoy reconocemos como literatura, escritor y lector se ha engendrado en el romanticismo como una revolución en el lenguaje. Algo que se puede extender a las nociones de arte y artista, que en paralelo se transformaron en dicho período. El romanticismo se vuelca sobre esos temas, para releer y resignificar la experiencia del lenguaje. La experiencia estética romántica se extiende, así, como una “atmósfera” que altera la comprensión de quién es aquél que crea y en qué consiste tal proceso. La resignificación del arte y sus agentes pasa también por el replanteamiento de una formación que sea capaz de educar el hombre en el ejercicio de la razón y de la libertad —o del ejercicio de la libertad a través del uso de la razón. Es decir, la atmósfera romántica corresponde a un proyecto antropológico que se articula en un determinado momento histórico, poético y político, y que se desplegará como proyecto a través de la modernidad.

En las vanguardias, la asunción de ese proyecto antropológico y estético supuso una especie de compromiso del artista con el futuro de la sociedad, con la idea de que el artista puede contribuir a ampliar la experiencia vital de los sujetos. Por eso, y entre otros motivos, el artista de las vanguardias se preocupaba en desarrollar una cierta reflexión sobre su trabajo artístico, para que esa contribución pudiera ser consciente y potenciada por dicha conciencia. De ese modo, las prácticas artísticas de las

¹⁴⁵ Larrosa, Jorge. *La experiencia de la lectura*. Barcelona: Laertes, 1996

vanguardias se constituyeron en relación a una atribución de valor a la producción discursiva, reflexiva y crítica en el campo del arte. Y esa es, según Jiménez, una de las prácticas y efectos de la actitud vanguardista que permanecen en el actual momento de “revisión” de la modernidad estética. El autor dice que permanece, también, el rechazo al academicismo en favor de una multiplicidad abierta y proliferante de propuestas estéticas, cuestión que está en relación directa con la anterior. Es decir, si para las prácticas de arte de vanguardia se consideraba un valor significativo la producción de conocimiento crítico en el territorio del arte, es bastante coherente la inversión en unas prácticas que refuten a cánones preestablecidos en favor de la experimentación e investigación estética, reflexiva y política. Por eso, otro de los rasgos que persisten, en la actualidad, del proyecto vanguardista, es la inversión en la experimentación como principio y abertura estética. Se trata de que la necesidad y el interés por una autoconciencia artística está inmediatamente relacionada con la necesidad y el interés por la intervención del conocimiento en el campo del arte; y se trata de que, contemporáneamente, el arte se pueda constituir como un campo legítimo de conocimiento en la experiencia del sujeto¹⁴⁶.

Según Jiménez, en las prácticas estéticas de las vanguardias, el territorio del arte se despliega como espacio de “*formación de la (auto) conciencia humana. Por eso la vanguardia es, ante todo, des-identificación (...)*”¹⁴⁷. Pues la formación de tal “(auto)conciencia” se produce y se extraña en la tensión entre un proyecto estético colectivo (a la vez, designio y potencia del arte), y la ausencia de una identidad universal del hombre que desarrollar y perfeccionar. Por eso, la reflexión sobre la actividad creadora en las prácticas estéticas de las vanguardias produce desidentificación, porque se hace consciente de la imposibilidad de la realización de su proyecto histórico. Y lo que nos dan a ver, hoy, las prácticas vanguardistas es la inexistencia de una identidad común en la que volcar las energías y estrategias del proyecto moderno. No hay una humanidad inmanente al hombre a la que perfeccionar, porque no hay una identidad del hombre universal, entero, identificado consigo mismo, como proyecto histórico-político. Lo que aparece, entonces, es la contingencia de cualquier proyecto estético-político de formación. Lo que se evidencia es la imposibilidad del mantenimiento de

¹⁴⁶ Sobre el arte como campo productor de conocimiento véase Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *O que é a Filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996

¹⁴⁷ Jiménez, José. *La vida como azar. Complejidad de lo moderno*. Madrid: Mondadori, 1989, p. 148

la actitud vanguardista mediante el proyecto moderno de desarrollo del hombre. El despliegue histórico de este proyecto de formación revela un proceso complejo, accidentado y constantemente revisado, que ha permitido un orden de lo sensible. Es decir, que ha proporcionado un régimen sensible que permanentemente reconfigura un mismo modo de hacer ver y hacer producir la experiencia común.

La actitud vanguardista que sigue desplegando su fuerza sobre el presente comprende el arte también como campo de acción ética y política, como espacio de juego con las fuerzas vitales y con los principios constituidos desde ahí. No se ha desvanecido el principio a partir del cual el arte puede ser una dimensión creadora de la propia vida, agenciadora de modos de vida, de una experiencia comprometida con las formas de vida cotidiana de los sujetos. Pero esta experiencia comprometida debe abrazar, ahora, la radical complejidad de nuestras formas de vida contemporáneas. Presenciamos la potencia de ese compromiso en la producción actual del arte como, por ejemplo, en algunas prácticas activistas, en el arte relacional, o en el trabajo del arte como proyectos de intervención en el espacio público y en la vida cotidiana de determinadas comunidades y colectivos¹⁴⁸.

A lo largo del siglo que se acabó y del nuevo ya empezado, han sido varios los movimientos, artistas y eventos que reubicaron, estética y reflexivamente, la práctica del arte como actividad ética y política. Los principios de funcionamiento de los movimientos de vanguardia como el Dadaísmo o el Surrealismo, se extendieron por las propuestas de Fluxus, los Situacionistas y del Pop-art, y siguen afectando la producción estética contemporánea y sus desdoblamientos críticos. Muchas prácticas artísticas contemporáneas siguen proporcionando material de investigación a esa relación, donde el pensar estético se produce a partir de referencias éticas y políticas. En el contexto de las prácticas artísticas actuales se ha producido una reconfiguración radical de las formas de actuación de los sujetos y del modo en que se establecen las relaciones entre lo institucional y económico. Pero no se ha difuminado uno de los aspectos fundamentales de las vanguardias: la voluntad de reflexionar e intervenir estéticamente en la experiencia ética y política cotidiana. Esa voluntad de reflexión e intervención sobre lo real supone una voluntad no sólo de

¹⁴⁸ Blanco, Paloma; Carrillo, Jesús; Claramonte, Jordi y Expósito, Marcelo (Eds.). *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ed. Universidad de Salamanca, 2001

articular arte y vida, estéticamente, sino de generar desde el territorio del arte un saber que esté directamente implicado en la producción de una ética y una política de lo común.

2. LYGIA CLARK: LA PEDAGOGÍA QUE SEGREGA POESÍA, LA POÉTICA QUE SEGREGA FORMACIÓN

La torsión del espacio

En el arte del siglo XX, el singular bucle continuo de la cinta de Moebius ha marcado su presencia como tema y principio formal. Los gravados de Escher, las esculturas de Brancusi y las proposiciones de Lygia Clark, dan testimonio de ello. La cinta de Moebius tuerce la imagen convencional de espacio, poniendo en paradójica comunicación el dentro y el afuera. Interior y exterior pasan a ser dimensiones del mismo espacio, propiedades del espacio en el cual se constituye un pensamiento y una estética. La cinta de Moebius escenifica la torsión en el régimen de lo sensible del siglo XX, tanto en lo que se refiere al terreno discursivo como al estético.

Y la performatividad de la cinta de Moebius ha seguido desplegándose, tanto por el campo de la filosofía como del arte. Hemos visto algunos de estos despliegues en el capítulo anterior, en aspectos y formas de funcionamiento del pensamiento filosófico de Foucault y Deleuze. Más específicamente, en el análisis de la formación de la experiencia estética del sujeto, a través de algunas nociones como la de experiencia, que dobla el pliegue subjetivo hacia dentro, y la de acontecimiento, que abre este pliegue hacia su afuera. Con el pensamiento sobre la formación del sujeto, en Foucault, y entorno a la experiencia estética, en Deleuze, se ha mirado desde el campo filosófico hacia las composiciones entre el campo del arte y de la existencia.

El despliegue performativo de la cinta de Moebius en el campo del arte se deja ver en las prácticas estéticas con las que se ensaya en los textos que vienen a continuación. En esas obras el espacio es un recorrido, itinerario, forma, abertura de la forma y del límite, que solicita el gesto dinámico del pensamiento y del cuerpo del espectador. En ellas el espacio se tuerce con el tiempo, torciendo la estética de la experiencia del sujeto. Torciendo y transformando el proceso de formación del sujeto. Los textos

que siguen no dejan de moverse con la mirada que parte del campo filosófico hacia las composiciones entre estética y existencia. Sin embargo, se incluye otro movimiento, otra dirección de la mirada, que va de las obras y sus implicaciones en la vida, hacia el pensamiento que generan y al que dan consistencia. Se trata de un doble movimiento, de una composición móvil que va de los instrumentos conceptuales hacia la composición arte-vida, y de las prácticas estéticas hacia la composición pensamiento-vida. Las formas de vida, aquí, se refieren al objeto y al objetivo mismo por el que pasa toda reflexión conceptual y estética.

Caminbando y *O dentro é o fora* son dos obras de la artista Lygia Clark, que materializan la imagen de la torsión moebiana en el orden estético de las últimas décadas. La desmaterialización y la corporeización del objeto de arte que lleva a cabo en su obra hace visible (precisamente a través del principio paradójico de la cinta de Moebius) la transformación contemporánea del espacio de la experiencia estética, ética y política del sujeto. El *Caminbando* piensa estéticamente sobre el dentro y el afuera en la experiencia de la “forma-sujeto”, exponiendo el arte y la vida, el espacio y el tiempo, como problemas de modos de ver y entender la realidad.

La obra de la artista se ocupa de la formación del sujeto de una manera singular. Por una parte, propone una “torsión” y transformación en la experiencia del sujeto, que sólo puede suceder como elección personal, donde las proposiciones de Lygia Clark articulan la formación del sujeto con una experiencia estética, ética y política. Y por otra parte, la singularidad en ese proceso de formación pasa por la percepción y por el cuerpo del “espectador”, físicamente, gestualmente, activamente. La experiencia estética en Lygia Clark se constituye mediante la corporeización del arte por el participante de sus propuestas. La producción estética de esta artista se despliega y se completa como pensamiento estético, en la medida en que el otro elige participar de su trabajo y exponerse a la paradoja del espacio a través su propia experiencia.

Línea-espacio

Principio de los años 50: la pintora Lygia Clark rompe la moldura del cuadro. La moldura, elemento de adorno y sustentación, aparentemente poco significativo de la

constitución pictórica, se convierte bajo la mirada de la artista en elemento catalizador de algunas de sus cuestiones estéticas más importantes: las cuestiones del plano y del espacio. Lygia Clark, ubicada dentro del movimiento neoconcretista brasileño¹⁴⁹, tenía una forma de relación especial con el universo del arte, como si lo frecuentara desde dentro, pero a alguna distancia. Reinventaba constantemente una estética que le permitía dislocarse y posicionarse en ese universo, que le permitía pensar e incidir sobre su régimen sensible, a partir de una actitud. En ese contexto, no es que la moldura del cuadro se hubiera convertido en el problema formal de la pintora Lygia Clark, sino que aglutinaba una serie de cuestiones más amplias y complejas de un orden estético específico.

La moldura es un elemento que pertenece a la estructura física de la pintura: caparazón, hueso, viga; y también un elemento conceptual que evidencia que esa pintura es Pintura: le da un marco, un límite frente a lo no artístico, un modo de tejer relaciones con su exterior. Esa constitución física y filosófica va a ser tensada de tal manera por el pensamiento estético de Lygia Clark que acaba por sufrir una fractura: se rompe la fisicidad del marco de la pintura, y con él, el límite conceptual que la ceñía. La moldura es un caparazón que protege y recluye a la pintura, es una especie de prótesis que se le añade, que le permite determinados movimientos y le impide otros. La moldura hace parte de la apariencia de la pintura, pero no es pintura: se adhiere a su superficie, apartándola de la superficie de la pared. Es una cinta que envuelve la pintura, normalmente confeccionada con material aislante, la madera: es un caparazón. Pero, ¿qué es lo que está envuelto en el recorrido de ese marco? Y ¿de qué se aísla la pintura? La moldura encuadra el espacio de la superficie pictórica, al mismo tiempo en que la aísla de la superficie que la sostiene, y a la cual pretende referirse, inserirse o incidir. En algún momento la moldura, para Lygia Clark, fue la materialización física del encuadre institucional de la pintura: una prótesis estética

¹⁴⁹ El Concretismo en Brasil surgió en el centro del país, en los años 50, como movimiento vinculado al arte constructivo y el neoplasticismo, en relación a los planteamientos estéticos de artistas como Mondrian, Malevitch, Joseph Albers y Max Bill. El neoconcretismo fue un movimiento disidente del constructivismo racionalista de São Paulo, más intuitivo, desarrollado en Rio de Janeiro, por el heterogéneo grupo de artistas: Franz Weissman, Ivan Serpa, Ligia Pape, Hélio Oiticica, Amílcar de Castro, Aluisio Carvão y Lygia Clark.

para lo real. La moldura no era pintura y no era pared, no era la obra ni el mundo, como dijo Ferreira Gullar¹⁵⁰. Sobre ese encuadre institucionalizado, actuó.

La moldura del cuadro no es la obra del artista como tampoco es lugar de inserción de esta obra en el mundo. Para Lygia Clark, la moldura que delimitaba los márgenes de la pintura instituía una zona de anestesia del encuentro entre superficie de creación y superficie vital. La moldura del cuadro era una zona que amortecía el contacto entre las formas del mundo y el mundo de las formas. Pero la pintora no procede por negación y abolición de la moldura de sus cuadros, sino por una especie de quiebro y absorción plástica de este caparazón, que deja ver un proceso de asimilación progresiva. Lo que ocurre es la incorporación de la moldura al cuadro, del caparazón a la superficie de la pintura: queda desnuda la piel del plano pictórico. Y la pintora puede dedicarse, así, de otro modo, al plano y a la superficie que engendran el espacio estético de su pensamiento.

De 1954 es una de sus obras más emblemáticas de inclusión de la moldura en el cuadro: en *Composição nº 5* el cuadro abraza la moldura, mientras la pintura se libera de su marco. La superficie pictórica pasa a componerse también con la estructura, con la madera del marco. La pintura toca la pared y se encuentra con el mundo: el borde entre la superficie de composición de los planos y el plano de composiciones del mundo, se desborda. Lygia Clark incorpora la frontera entre ambos planos en la pintura, lo que va a marcar todo el recorrido de su obra. Lo que se produce en *Composição nº 5* es la articulación entre la piel de la pintura y el hueso del marco, entre la elasticidad de la tela y la rigidez de la madera: se produce una articulación de cualidades plásticas en la superficie pictórica que sólo es posible por la inclusión del marco; se produce una nueva cualidad de superficie. Esa nueva superficie se hace posible por el con-tacto de la tela con la pared, porque es generadora del plano estético de composición y el plano de composición con el mundo. Lo que se genera en esa composición es la liberación de la superficie de los marcos que la ceñían o aislaban, que discriminaban entre superficie de pintura y superficie del mundo. Lygia Clark, pintora, no utilizaba la superficie en favor de la pintura, no aludía al mundo en

¹⁵⁰ Ferreira Gullar. "Lygia Clark: uma experiência radical (1954-1958)". En: Clark, Lygia. *Lygia Clark. Textos de Lygia Clark, Ferreira Gullar e Mario Pedrosa*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980. (Arte brasileira contemporânea).

la pintura, sino que pintaba el mundo de las superficies: pintaba la superficie del plano y los planos de superficie. Por eso, romper la moldura para devolver la superficie del cuadro a la superficie de la pared, significó abrir la pintura a otro plano, y el plano a otro espacio. Significó poder concentrarse en sus problemas estéticos de superficie, plano y espacio. Problemas que asume como herencia de Mondrian.

En la *Carta a Mondrian* Lygia Clark le confiesa lo penoso de su tarea plástica, que seguía problemas abiertos en la pintura moderna, y que pasaba por la inserción del fragmento de superficie del cuadro en la superficie del mundo: “ya sabes que continúo tu penoso problema...”¹⁵¹. Lygia Clark se sentía sola en esa tarea. El plano y el espacio ligaban su pensamiento estético al de Mondrian: ella comprendía la radicalidad de esos problemas estéticos, experimentándolos también como éticos¹⁵². Ese pensamiento, que había ocasionado el desbordamiento de su pintura de los marcos de la moldura, se desmarcaba de las meras cuestiones geométricas para llegar al espacio de la vida cotidiana. Y precisamente ese es el punto de coincidencia entre las cuestiones plásticas de los dos artistas. Mondrian había sido un artista fundamental para la inmersión del arte en la vida, problema en el que se empeñaron también los Futuristas y los artistas profesores de la Bauhaus, cada movimiento según sus principios¹⁵³. Ese problema está vivamente presente cuando Lygia Clark rompe la moldura del cuadro en 1954 y cuando invoca a su mentor en 1959, y así permanecerá a lo largo de toda su obra.

Las investigaciones pictóricas de Lygia Clark le habían llevado a la ruptura del límite de la tela, que le llevaría al quiebro del marco de la pintura. Y la radicalización de esos procesos, afectaría de modo importante a los marcos mismos de la historia y el territorio del arte. Pero, de momento, volvamos a *Composição n° 5*. En ese cuadro, la fuerza de la pintura se expande a sus bordes: piel y pared; y la moldura se adentra en el cuerpo de la pintura: tensión enclavada. En *Composição n° 5* hay todo un juego de tensiones entre planos y colores (negro, gris, rojo y verde): el negro de lo que fue una

¹⁵¹ Clark, Lygia. “Carta a Mondrian”. En: *Lygia Clark*. (Catálogo de exposición). Barcelona: Fundación Antoni Tàpies, 1997, p. 115

¹⁵² Sobre esta componente ética del arte de Lygia Clark, véase: Venâncio Filho, Paulo. “Rio, cidade sensorial”. En: Cavalcanti, Lauro. *Artes Plásticas no Rio de Janeiro 1905-1960*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001

¹⁵³ Fiz, Simón Marchán. *Historia general del arte. Las vanguardias en las artes y la arquitectura (1900-1930)*. Vol. I y II. Madrid: Espasa, 2002

vez moldura es tragado por el cuerpo de la pintura, dejando fuera, a la vista, una línea oscura y precisa: resquicio y fuerza compositiva¹⁵⁴. El juego de fuerzas entre los rectángulos estira la superficie de la pintura, la mantiene tensa, y la construcción del cuadro, los elementos mismos de carpintería, dejan aparentes las líneas de unión de los planos rectangulares. Aparecen líneas agrietadas en un doble sentido: como abertura larga y estrecha que se forma en una superficie y que la abre, la separa en la proximidad, y, a la vez, como lo que desestabiliza la estructura o la solidez de esta superficie.

La tensión entre los planos de la composición se hace insostenible y la superficie se abre sutilmente por los bordes de los planos. El juego de fuerzas entre los planos de la composición tensa la superficie pictórica, le da vigor. Sin embargo, surgen rendijas entre ellos. Esas rendijas no son agujeros en la composición, sino que son, más bien, líneas agrietadas. Esas líneas aparecen agrietando la superficie pictórica, como una separación que no aleja, sino que aproxima. Pero aparecen también como abertura que ya no cicatrizará. La línea que agrieta el cuerpo de la pintura de Lygia Clark es una línea viva, una línea que abre la estructura de este cuerpo y amenaza su solidez, amenaza la solidez de toda la pintura. La línea agrietada se abre en la tensión entre los planos pictóricos, tensión que separa aproximando y que, sin embargo, abre definitivamente la obra de Lygia Clark a otro espacio, y hace irrumpir ese espacio desde dentro de la pintura. La pintura pasa a respirar por la herida. Lygia Clark llama a esa herida: línea orgánica.

La grieta es una frontera que se tensa, una línea que se adensa, una línea que se espesa y que gana cuerpo, en la obra de Lygia Clark. Se espesa de tal manera que se vuelve espacio: la pintora pasa a trabajar en equipo con un arquitecto y un escultor, a trabajar la ingeniería del espacio cotidiano para ser habitado. De ese periodo, resultan varias maquetas y proyectos plásticos para ser integrados en ambientes. El proceso creador sigue, y Lygia Clark ya puede conceptualizar la línea orgánica como “línea real, [que] existía en sí misma, organizando el espacio. Era una línea de espacio (...)”. En 1956, encontré la relación de esa línea (que no era gráfica) con las líneas de

¹⁵⁴ Para un abordaje más detallado de los elementos compositivos del cuadro, ver Herkenhof, Paulo. “A aventura de planar de Lygia Clark – de caracóis, escadas e caminhando”. En: Herkenhof, Paulo. *Lygia Clark*. (Catálogo de exposición). São Paulo: Museo de Arte Moderna de SP, 1999. Texto también publicado en: *Lygia Clark*. (Catálogo de exposición). Barcelona: Fundación Antoni Tàpies, 1997

encuentro de puertas y marcos, ventanas y materiales que componen un suelo, etc”¹⁵⁵. La línea orgánica no era gráfica, no dibujaba espacios, era una “línea de espacio”, una línea entre los cuerpos en el espacio y entre los espacios que construían las disposiciones de los cuerpos. La línea orgánica era la resultante de la conjunción de los planos: era una línea de encuentro, que surgía del encuentro entre los cuerpos, entre los planos en el espacio. Era el espacio de con-tacto con el mundo, una “línea real”.

A través del espacio que se abre en la línea se escucha el rumor del mundo. Se crea un espacio de rumor a través de una línea de contacto, del roce entre la obra y el mundo, entre el plano de composición estético y la estética del mundo. La línea es un espacio de resonancia. Lygia Clark pasa a concentrarse cada vez más en ese sonido. A través de la limpieza del plano, pasa a concentrarse en lo que es el plano construido por la “línea de espacio”, pasa a concentrarse en la desnudez cruda y espesa del plano, generada por la “línea espacio”. El plano se vuelve cada vez más austero y limpio. La pintura ahora se aplica con pistola sobre placas de madera, con tinta industrial. Lygia Clark empieza a tomar una progresiva distancia con la pintura. La materia pictórica adquiere la sobriedad de negros y blancos, se uniformiza el color, y se adensa por el uso de ciertos tonos de negro¹⁵⁶. De las series de *Superfícies Moduladas* (1956-57), los *Planos em Superfície Modulada*, los *Espaços Modulados*, y las *Unidades*, Lygia Clark llega, en 1959, a los *Contra-relevos* (Contra-relieves). La superficie del cuadro, abandonada a ella misma, ya no contiene figuras geométricas provenientes de la pintura o del grafismo, sino que pasa a ser la geometría de los planos de superficie. Las figuras geométricas se emancipan del cuadro, se manifiestan en su masa plástica misma, como si se presentaran por sí mismas. El cuadro se desentiende de las operaciones de caballete, en la medida en que el pensamiento estético de Lygia Clark se vuelve más constructivo y el plano más autónomo. El plano se desestabiliza sin perder el equilibrio: un gesto estético en el que el cuadrado da un medio giro sobre sí

¹⁵⁵ Clark, Lygia. “Lygia Clark e o espaço concreto expressional”. Entrevista concedida a Edelweiss Sarmiento. Río de Janeiro: *Jornal do Brasil*, suplemento dominical de 7 de julho de 1958, p. 3. Texto publicado en *Lygia Clark*. (Catálogo de exposición). Barcelona: Fundación Antoni Tàpies, 1997, p. 83

¹⁵⁶ Para una lectura más detallada de la obra pictórica de Lygia Clark, véase: Herkenhof, Paulo. “A aventura de planar de Lygia Clark – de caracóis, escadas e caminhando”. En: Herkenhof, Paulo. *Lygia Clark*. (Catálogo de exposición). São Paulo: Museo de Arte Moderna de SP, 1999; y Brett, Guy. “Lygia Clark: seis células”. En: *Lygia Clark*. (Catálogo de exposición). Barcelona: Fundación Antoni Tàpies, 1997

mismo, pasando a sustentarse sobre un vértice. La obra de Lygia Clark seguía rompiendo soportes. Ahora rompía con el soporte de la tradición del arte, con el plano como soporte del universo de la pintura.

En los *Contra-relevos* empieza un abultamiento del plano: toda la superficie del plano aumenta, se hincha. El plano empieza un crecimiento por fuerza del volumen del propio material, la madera, cuyos planos se encaballan, montan unos sobre otros. Una “arquitectura de apilamientos”, dice de estas obras Paulo Herkenhof¹⁵⁷: de apilamiento de planos, volumen resultante de su superposición. El plano gana cuerpo y se vuelve *Casulo* (Capullo) (1959). El plano liso y sin profundidad, empieza a desperezarse por las puntas: es el despertar de la dinámica del plano. La “línea espacio” será su hilo conductor. El plano abraza el espacio que le envuelve, se pliega para dar abrigo al espacio exterior: pasa a componerse de este gesto. El espacio se pliega también; para entrar en ese abrazo, se vuelve un pliegue del plano, un gesto de fuerza y afecto, que tiene ahora dentro y fuera. El espacio se torna un pliegue que no acaba de cerrarse (las dobleces del plano no encierran o separan totalmente el interior de la obra de su exterior), pues pone en comunicación el dentro con el afuera. El plano estético pasa a contener ese espacio de comunicación. Lygia, Leibniz y Deleuze: Vulcanos del espacio. Lygia Clark y Gilles Deleuze: Vulcanos que hacen emerger a la superficie las temperaturas de dentro, que soplan el magma en la justa temperatura para el pliegue del plano¹⁵⁸. Hacen subir a la superficie las masas de temperaturas, que se tornan movimientos del plano estético, agregando la fuerza de la subida al gesto que pliega. La fuerza de la subida y el pliegue del plano es el gesto estético, lygiano, deleuziano.

La línea se contornea y retuerce. Y la modulación del plano se hace “música, pero con hierro”¹⁵⁹, como el hierro en la obra de Chillida. La pintura de Lygia Clark asume una materialidad muy concreta, constructora, más arquitectónica que escultórica. La

¹⁵⁷ Herkenhof, Paulo. “A aventura de planar de Lygia Clark – de caracóis, escadas e caminhando”. En: Herkenhof, Paulo. *Lygia Clark*. (Catálogo de exposición). São Paulo: Museo de Arte Moderna de SP, 1999, p. 26

¹⁵⁸ Entorno a la idea de la subida a la superficie de las intensidades en el pliegue del espacio, véase: Gil, José. “O Corpo Paradoxal”. En: Lins, Daniel y Gadelha, Sylvio (Eds.). *Nietzsche e Deleuze. Que pode o corpo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002

¹⁵⁹ Frase del escultor mencionada en una antigua entrevista retransmitida por la 2a Cadena de TVE en ocasión de su desaparición en 2003.

piel de la pintura se ha vuelto compacta. De la madera, ha pasado a la lata y al hierro. La superficie pasa a construirse con una estética de lo compacto, de lo cohesionado, de la solidez. Sin embargo, esa voluntad constructiva no significa inflexibilidad. La superficie pictórica se vuelve saliente de su tensa inmovilidad, sobresale de la pared y descubre la elegancia dinámica del equilibrio. El plano adquiere gestualidad propia: el plano modula. Actividad que enlaza la pintura arquitectónica de Lygia Clark y la escultura musical de Chillida, con el pensamiento sobre las formas de Deleuze.

La modulación contiene un ritmo, una vibración y una variación constante que se materializa en los movimientos del plano estético. De ahí que el plano sea una especie de notación musical que, a partir de determinadas condiciones, tiene el poder de hacer vibrar las intensidades que le hicieron música. La música le dio más de una ocasión a Deleuze para pensar el plano y su génesis: sus pliegues, despliegues y repliegues están en relación con esta génesis, como también sus resonancias, ritmos y *ritornelos*. Por eso, la estética del plano atañe al territorio musical, porque el plano modula, cambia de ritmo, vibra y varía. Algo que ya planteaba Kandinsky en relación al color. Con Leibniz, Deleuze pensó la diferencia entre el moldeamiento y la modulación del plano: “moldar es modular de manera definitiva; modular es moldar de manera continua y perpetuamente variable”¹⁶⁰. En la pintura de Lygia Clark plano y forma coinciden: el plano es forma, no da a ver una forma. Así, tratar del moldeamiento o de la modulación del plano es tratar de una cuestión estética, de los procesos de constitución del arte como espacio de creación. La “música con hierro” de Lygia Clark, las formas de su pintura con hierro, no son un resultado al que se llega por moldeamiento, “de manera definitiva”, sino un proceso; no son la aplicación de una fórmula cerrada y duradera, ni una barrera para las masas de rumores y los flujos de temperaturas que pasan: las variaciones de forma son lo que les permite que pasen, que sigan su curso. La forma es lo que modula en esos pasajes, es lo que está en desarrollo continuo, en relación a la variación continua de la materia expresiva. Por eso sigue mutando, para darles pasaje. La forma es variación continua, efectos de la modulación del territorio estético. Y el territorio estético, en el pensamiento estético deleuziano, tiene la capacidad de dar expresión (una forma, un sonido) a las variaciones continuas de la materia expresiva, a lo que pasa. Es más, el

¹⁶⁰ Deleuze, Gilles. *A dobra. Leibniz e o barroco*. Campinas: Papirus, 1991, p. 36

territorio estético es una especie de catalizador de esa materia, de los flujos de humores, rumores y temperaturas, con los que tiene el poder de componer una forma propiamente territorial, de componer planos territoriales, visibles, audibles. Por eso, el plano territorial deleuziano no es un territorio de moldeamiento de la materia expresiva, sino un territorio de modulación: modula con la inestabilidad de los flujos de intensidad que pasan. El plano es el efecto de tal o cual modulación ocurrida en el territorio, es la forma audiovisual, el instrumento plástico-musical que ha sido tocado por las variaciones ocurridas en el territorio estético.

Pienso, desde esa perspectiva, en el proceso continuo de creación y re-creación de la obra de Lygia Clark, este generoso territorio de acogida a lo variable, este territorio de modulación formal capaz de dar visibilidad y tacto, capaz de hacer música, de hacer pliegues, despliegues y repliegues, con las masas de temperaturas y vibraciones que le inundan y desestabilizan. Pienso en la fuerza modulante que hace que la obra de Lygia Clark sea el arte de las fuerzas de superficie, de los pliegues del plano, y de la variación del espacio. La obra del territorio lygiano son las formas de su transformación, las formas en transformación. Y aun cuando ya no se pueda hablar del plano en la obra de Lygia Clark, se seguirá hablando de territorio estético y modulación, porque lo que modula es la forma y la materia del territorio estético mismo: lo que modula y hace modular es el territorio de creación. Y lo creado no es un primer o segundo plano, porque en la obra de Lygia Clark no hay relaciones de este orden, no hay niveles de plano porque no hay planos en perspectiva. No hay primer plano y segundo plano, no hay la jerarquía que secciona y selecciona el plano. El plano no es el fondo de nada, no es base de realce para cualquier figura: es la figura y el fondo en una coincidencia plena.

El plano de crecimiento que ha generado el *Casulo* abriga un espacio-gusano. Logra pliegues de espacio, a fuerza del calor del gesto estético: crea habitáculos de espacios para la generación del vacío y del silencio necesarios para el desarrollo de la forma y de la vida, para la generación de lo nuevo. El *Casulo* se hace espacio en la barriga de la pintura para engendrar nacimiento, para dar acogida a la forma de lo nuevo, a lo que recién llega, recién nace, por el brazo del gesto estético. Lygia Clark se hace *amiga*

de Hanna Arendt en el ejercicio de pensar y acoger a lo recién llegado¹⁶¹. La pintura es el habitáculo para la forma de lo nuevo que viene, la pintura se desangra en un hilo para esta nueva composición. Es el vientre embarazado de su extinción. Como el Arquitecto de Greenaway. La pintura de Lygia Clark es “El vientre del arquitecto”¹⁶²: casa de acogida, arquitectura autodestructiva y regeneradora.

Imre Kertész y José Hierro también se han dedicado a la arquitectura poética de la metamorfosis del Capullo. Pero, en Kertész¹⁶³ y en Hierro¹⁶⁴, lo nuevo no guarda ninguna memoria del Vientre del Arquitecto. El capullo muere, irremediablemente. En la arquitectura poética de Lygia Clark, lo nuevo permanece segregando una especie de memoria de la metamorfosis, una memoria del cambio. Como en Kafka. Lo que sale de esa arquitectura ya no será pintura, será una masa plástica de otra naturaleza, que no tendrá memoria de pintura, sino la memoria del gesto estético que constituye superficie con las masas de temperaturas y rumores, la memoria de esta subida a la superficie. Del gesto pictórico quedará, en la poética lygiana, la proximidad táctil con la superficie, el deseo táctil del ojo, y la acción sobre la superficie por contacto. Lo que se pliega en el *Casulo* son bolsas de espacio en el plano de la existencia y bolsas de existencia desde el territorio estético; se pliegan habitáculos poéticos.

El cuerpo del plano crecido pasa a solicitar nuestro cuerpo. El giro que había dado el plano sobre sí mismo, ahora convoca el giro de nuestro cuerpo alrededor del espacio que es y que abriga: el *Casulo* es útero de espacio dinámico. Volumen hinchado y vivo, el plano pasa a reclamar nuestro volumen e invoca el dinamismo de esta relación, hace más que admitir la corporalidad del espectador, pasa establecer con él una relación de movimiento. La masa plástica de ambos cuerpos se pone en relación de movimiento, fundando entre el cuerpo del plano y el cuerpo del espectador otro espacio. El espacio que surge entre los cuerpos en la estética lygiana tiene que ver con la nueva espacialidad de la pintura, pero también con la aceptación y la búsqueda creciente de lo orgánico, de formas orgánicas de relación con el arte. Ya antes de los *Casulos*, en 1958, Lygia Clark había convertido la conciencia del cuerpo del

¹⁶¹ Arendt, Hanna. *Entre el pasado y el futuro*. Barcelona: Península, 1996

¹⁶² *El Vientre del arquitecto*, película dirigida por Peter Greenaway en 1987.

¹⁶³ Kertész, Imre. *Yo, otro. Crónica del cambio*. Barcelona: Acantilado, 2002

¹⁶⁴ Hierro, José. *Agenda*. Madrid: Publicaciones de la Universidad Popular José Hierro, 1999

espectador, en relación con sus pinturas, en su objetivo: “mi objetivo era que el espectador participase activamente en ese espacio expresado, penetrándolo y siendo penetrado por él. Lo percibe menos en el sentido óptico-mental y lo siente de una manera también orgánica”¹⁶⁵. Lo que había crecido en el plano lo había hecho desde dentro, pero transformaba también la postura del objeto con relación a lo que le rodeaba. El espacio que crecía desde dentro de la pintura le situaba de otra forma, alteraba el espacio de relación de la pintura con el mundo, y la situación de lo que le rodeaba. Ese es el impulso al movimiento de una danza que se inicia entre los cuerpos y que ya no cesará. De esa relación que se inaugura con los *Casulos*, hablan las palabras más decididas de Lygia Clark: “participación activa, penetración, percepción orgánica”, que resonarán por toda su obra.

El cuadro se ha desorganizado con Lygia Clark, el cuadro se ha plegado sobre sí mismo, y el plano se ha vuelto pliegue de espacio y se ha animalizado. Lo orgánico de la línea, el espacio orgánico que abre y por el que ha sido abierta, se acentúa cada vez más, dando lugar a toda una vida exuberante y una fauna híbrida. La línea modula, se ejercita y se descubre ella misma concavidad, pliegue de espacio, se detiene en el espacio interior de sus pliegues, pero cada vez más se ve afectada por el espacio de fuera, que la contiene.

Réquiem del plano

Los *Casulos* se ven transformados desde dentro, por lo que crece en ellos. Son planos de contacto entre el interior y el exterior de su propia forma. Sin embargo, lo que crece dentro de los *Casulos* es el afuera¹⁶⁶, es lo exterior a sí mismos, a la forma *Casulo*. Lo que pasa a habitar el *Casulo* es el afuera en el que se mantiene como habitáculo, como forma penetrable. La presión sobre la estructura del plano, hecha desde dentro, por lo que le crece, aumenta hasta el punto de hacerlo estallar. El plano había sido forzado de tal manera, por el espacio que se abría desde sus

¹⁶⁵ Clark, Lygia. “Lygia Clark e o espaço concreto expressional”. Entrevista concedida a Edelweiss Sarmento. Rio de Janeiro: *Jornal do Brasil*, suplemento dominical de 7 de julho de 1958, p. 3. Texto publicado en *Lygia Clark*. (Catálogo de exposición). Barcelona: Fundación Antoni Tàpies, 1997, p. 85

¹⁶⁶ Foucault, Michel. “El pensamiento del afuera”. En: *Entre filosofía y literatura*. Barcelona: Paidós, 1999

entrañas, que no pudo soportar permanecer estructurado. El plano muere, y Lygia Clark le dedica una nota necrológica en 1960. Ese escrito supone mucho más que una nota de desaparición o de justificación de ese suceso, es todo un manifiesto, una declaración de principios. Dice la artista: “el plano es un concepto creado por el hombre con un objetivo práctico: satisfacer su necesidad de equilibrio. El cuadrado, creación abstracta, es un producto del plano. Marcando arbitrariamente límites en el espacio, el plano proporciona al hombre la idea enteramente falsa y racional de su propia realidad”¹⁶⁷. La artista dedicaba una profunda atención a la producción estética de su época, pensaba en relación a ella, se ponía y producía en relación a su orden estético, como ejercicio reflexivo y crítico, como ejercicio de libertad. Ese interés y esa escucha a la producción estética contemporánea generaban una especie de crítica de arte, al universo del arte, pero también una crítica que invadía otros universos sociales, otros espacios de relación. Las reflexiones de la artista trataban cuestiones de estética, desde luego, pero también de las implicaciones éticas y políticas de tales cuestiones.

A esas implicaciones se dirige la reflexión sobre el plano cuyo concepto tiene como objetivos el proporcionar estabilidad y “satisfacer la necesidad de equilibrio” del hombre. Estabilidad y equilibrios que, según Lygia Clark, marcan y definen “arbitrariamente límites en el espacio”: límites de las formas de relación, límites de puntos de vista, de perspectivas individuales y colectivas, límites en los modos de vivir la “propia realidad”. Lygia Clark dirige su reflexión ética, estética, política, a uno de los elementos de la geometría con la cual había compuesto el espacio plástico de su obra. Fue precisamente ese espacio del plano el que se descompuso, y lo que con ello desmontó no fue meramente el plano como elemento geométrico, sino toda una estructura de pensamiento, un régimen de lo sensible que le daba validez y vigor. El pensamiento estético de Lygia Clark reflexionaba no sólo las formas, sino la constitución de la geometría social, sus principios de equilibrio éticos y los juegos arbitrarios de sus fuerzas, la política de los límites racionales que producían la realidad. De ese modo, del plano se puede decir que es un “concepto creado por el hombre”, desde una perspectiva determinada, para satisfacer su “necesidad de

¹⁶⁷ Clark, Lygia. “A morte do plano”. En: *Lygia Clark. Textos de Lygia Clark, Ferreira Gullar e Mario Pedrosa*. (Arte brasileira contemporânea). Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980, p. 13

equilibrio”, que le permite erguir una voluntad de realidad, y forjar, así, el equilibrio de esa perspectiva de realidad. De ahí que el equilibrio del plano, es el que él mismo produce y sobre el cual se mantiene como medio de dar a ver la realidad.

La experiencia de Lygia Clark con el plano, desde el espacio pictórico, intervenía en toda la historia de la pintura que se movía dentro de ella. Así había sucedido con la fractura de la moldura, y así con la muerte del plano. Varios siglos después del Renacimiento, y de la *perspectiva artificialis* que sistematizó Alberti, el problema del espacio pictórico aún guardaba la *grade reguladora* por la cual se organizó la realidad sobre el plano¹⁶⁸. Problema que quedó expuesto como nunca en la pintura de inicios del siglo XX, y al que habría que volver, una vez más, Lygia Clark. Como pintora neoconcretista, heredera de algunas cuestiones estéticas de Mondrian, había reflexionado profundamente sobre los temas plásticos del plano y de la superficie, y ese proceso reflexivo seguía presente ahora de forma radical. Romper con la *grade reguladora* de la perspectiva occidental en el plano, que daba a ver una realidad “enteramente falsa y racional”, pasaba por la debacle de la estructura estético-filosófica del plano. Había llegado el momento de romper, una vez más, con la historia, la tradición y la perspectiva contenidas y continentales en el régimen sensible del universo pictórico. Si la fractura de la moldura de la superficie pictórica había supuesto una violación de los límites del espacio de la pintura, la ruptura del plano pictórico suponía la destrucción de la *grade reguladora* y con ella todo el sistema de la *perspectiva artificialis* occidental. Lo que sucedía ahora, en la obra de Lygia Clark, era el estallido de la estructura de la perspectiva misma, de un modo de ver. Ese estallido se hacía imprescindible, puesto que el plano cargaba todavía con la memoria de todo lo que había vivido y representado, con toda la memoria del espacio tradicional de la pintura, con toda la memoria occidental de la vista y de la formulación de la perspectiva, que ordenaba una experiencia de realidad a través de la regulación de la vista.

El problema del plano es una cuestión de límite, de visibilidad y de espacio de realidad. Es decir, de límite de experiencia. El plano “marca arbitrariamente límites en el espacio” y le proporcionan al hombre una idea “falsa y racional” de su realidad,

¹⁶⁸ Jiménez, Ariel. “Definiendo espaços. Os espaços de uma coleção”. En: Coleção Cisneros. *Paralelos. Arte brasileira da segunda metade do século XX em contexto*. Caracas: Fundación Cisneros, 2002

una idea de realidad falseada por la racionalización de una estabilidad ficticia, que funda esa falsedad del espacio en el ordenamiento racionalizante de la *grade reguladora*. Lo que regula el espacio falseado son los gradientes de la experiencia con lo real, a través de los modos de percepción que establece y sistematiza. La muerte del plano es una acción contra los sistemas de racionalización del espacio que proporcionan una falsa percepción de estabilidad de las formas del mundo. Forma, espacio y percepción: cuestiones de estética, pero también elementos compositivos de las formas de la ética y de la política. Pues la ética y la política se constituyen en formas que componen espacios de relaciones específicos. Los espacios generados en esas relaciones se producen, de hecho, desde unas determinadas coordenadas, ciertos ángulos, inclinaciones y perspectivas, que conforman la percepción. Por eso, la ética y la política son formas de poner en juego conjuntos de principios en modos de relaciones¹⁶⁹. Esas “formas” de poner en juego los principios éticos y las posiciones políticas que componen las relaciones es lo que se configura como estética. De ahí que la estética sean las formas que asume la composición de las relaciones colectivas e individuales, tejidas en espacios relacionales a través de determinados principios y posicionamientos. La estética se constituye en las formas de relación con esos espacios, principios y posicionamientos, y en las formas de percepción de uno mismo en relación consigo y con los demás. Como vemos, forma, espacio y percepción no son solamente cuestiones de estética, sino que configuran las figuras de la ética y de la política con las que asumimos nuestra “propia realidad”. Ética y política componen el plano estético con el que damos forma a la realidad y a nosotros mismos: ese es el plano de acción de la estética de Lygia Clark.

La actitud estética de Lygia Clark tiene que ver con una manera de posicionarse y relacionarse con los espacios que configuran el mundo, y con las diferentes especies de mundos que se configuran en estos espacios. Precisamente por eso dice Lygia que “el plano tal y como hasta ahora ha sido usado ya no tiene razón de ser. Antiguamente era un mero soporte para que el artista expresase un concepto mediante figuras, etc. Pero, incluso en esta época creo que el sentido más profundo era la propia relación artista-mundo, la confrontación a través de las variaciones

¹⁶⁹ Foucault, Michel. *O Dossier: últimas entrevistas* (Ed. Carlos Henrique Escobar). Rio de Janeiro: Taurus, 1984

formales utilizadas por el artista”¹⁷⁰. En sus palabras, “el sentido más profundo” del uso del plano, o de su descarte, de la utilización o rechazo de los elementos formales compositivos “era la propia relación artista-mundo”, pues el pensamiento estético se da a través de estos elementos. La manifestación del pensamiento estético del artista se constituye por conceptos propiamente estéticos, como nos enseñan Deleuze y Guattari¹⁷¹, que se establecen en la “relación artista-mundo”, y a través de los elementos estético-formales que el artista elige para esta composición. La relación y “la confrontación” del artista con el mundo se da en y a través de “las variaciones formales”, de las vibraciones poéticas producidas en este encuentro. Estas variaciones y vibraciones son formales, estéticas, pero, como hemos visto, son también éticas y políticas. En la “relación artista-mundo” es donde sucede la formulación de una estética articulada con una ética y una política, que son la producción de sentido mismo del artista en relación con el mundo. El sentido se produce con los elementos formales, que hacen parte de elecciones éticas y políticas, y que componen los conceptos estéticos por los que el artista piensa el mundo y actúa en el mundo, estéticamente. Una ético-política sirve para vivir, para dar algún sentido a lo que nos pasa en el mundo, para ponernos en relación a nosotros mismos en el mundo, y en relación con los demás, con los que componemos los espacios del mundo. La “relación artista-mundo” es lo que cuenta en la elección de los elementos formales que componen los conceptos estéticos por los que piensa el artista. De ese modo, el Artista se configura en el territorio estético que recorre, que le recorre, a través de las formas de la ética, de criterios y principios de relación formal que le ponen en relación con el mundo y con la configuración de sus espacios. La “relación artista-mundo”, que es el “sentido más profundo” de su arte, configura una ética como estética creadora, una ética como estética de las formas de relación, de los espacios existenciales, de la existencia misma.

El concepto de ética como estética de la existencia que mana de los estudios de Foucault sobre los procesos de subjetivación, es uno de los más potentes y hermosos de su obra, un aspecto que han recogido autores como Wilhelm Schmit, Paul

¹⁷⁰ Lygia. *Lygia Clark*. (Catálogo de exposición). Barcelona: Fundación Antoni Tàpies, 1997, p. 139

¹⁷¹ Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *O que é a Filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992

Rabinow y Hubert Dreyfus¹⁷². Este concepto tiene muchas resonancias con la obra de Lygia Clark, especialmente con los últimos periodos. Foucault, mientras la artista se ocupaba del falso equilibrio racionalista que se sostenía sobre el plano estético, causaba desplazamientos radicales para el pensamiento filosófico de Occidente. Michel Foucault y Lygia Clark coincidieron en el París de finales de los 60 y de los primeros años de los 70. Coincidieron, también, en la transgresión de toda una racionalidad asentada sobre el plano del pensamiento dominante de Occidente, del sujeto de la experiencia de esa racionalidad, y del cuerpo de ese sujeto, hecho a la medida del saber. Foucault y Lygia Clark coincidieron, una vez más, en la acción sobre las fuerzas y las relaciones que sostenían la forma sujeto, y sobre la percepción del mundo que configuraba esa perspectiva. Lygia Clark, en el terreno estético, y Foucault, en el campo discursivo, se enfrentaban a los modos en que el conocimiento del mundo, por parte del sujeto, había instituido un falso equilibrio asentado en el plano de la racionalidad, que perennizaba sus propias formas y saberes. Ambos señalarán, a lo largo de todo el trayecto de sus obras, la precariedad con que la forma sujeto eludía la visibilidad de los modos de regulación de sus propias formas. Ambos dedicaron su atención a los modos de percepción y expresión de las formas restrictivas y empobrecedoras de la experiencia racionalista; dedicaron atención al mundo regulado de la forma sujeto, y al “objetivo práctico” de “satisfacer su necesidad de equilibrio” con marcas arbitrarias, limitadoras del espacio. La coincidencia de sus preguntas y preocupaciones se tocan en las formas de la ética, como también de la política.

La “confrontación” vivida en la “relación artista-mundo” que menciona Lygia Clark, es un enfrentamiento entre el artista y el mundo, entre la realidad impuesta por el mundo y el mundo que inventa el artista. La “confrontación” “artista-mundo” se da en las relaciones de enfrentamiento, afectación y composición, entre formas distintas de producir saber sobre el mundo, más allá de los límites de la experiencia posible, desde la potencia de la experiencia con el mundo. Esa “confrontación” en la constitución de un territorio estético, de creación, pone en relación políticas de fuerzas distintas: tanto las políticas de fuerzas “arbitrarias” que marcan los límites del

¹⁷² Rabinow, Paul y Dreyfus, Hubert. *Michel Foucault, una trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Rio de Janeiro: Forense, 1995; Schmid, Wilhelm. *En Busca de un nuevo arte de vivir. La pregunta por el fundamento y la nueva fundamentación de la ética en Foucault*. Valencia: Pre-Textos, 2002

espacio de la experiencia, como las políticas de fuerzas que se resisten a esas arbitrariedades y buscan abrir el espacio de la experiencia. En la época en la que se encontraban Foucault y Lygia Clark en Francia, esa “confrontación” era evidente tanto en el campo discursivo como en el estético. Las políticas de fuerzas que se enfrentaban, en los campos discursivos y estéticos, se articulaban desde distintos principios de verdad, desde distintas formas de percibir la verdad y de practicarla, desde los principios y verdades que constituían sus éticas distintas.

Cuando Nietzsche proclama la muerte de Dios, lo que muere es una estructura de pensamiento por la cual se instituía una forma de conocer y de ser sensible al mundo, amparada por un plano único de verdad. La muerte de esa estructura, de esa figura de verdad, supuso el desmoronamiento del equilibrio racionalista, y también la libertad trágica del pensamiento en el afuera de sus propios contornos. La muerte del sujeto señalada por Foucault seguía, de un nuevo modo, profundizando en esa tarea: la de acentuar la potencia del pensamiento como ejercicio de libertad a partir de la experiencia. Lygia Clark, al matar el plano, vuelve una vez más a esa labor sin fin. Porque lo que ataca su pensamiento estético es la *grade reguladora* de la percepción, que condiciona y calcifica una misma forma de existencia, siempre igual a sí misma, y a las fórmulas de verdad que produce para la vida. La muerte de Dios sucedió con Nietzsche, pero no deja de volver a suceder siempre, con Foucault, con Lygia Clark, a cada vez que lo que se vuelve a producir es la conciencia de la propia finitud: como la muerte del plano que da un falso equilibrio a la forma hombre y a su modo de vida. Esa conciencia es reinstaurada, reelaborada, reactualizada, a cada nuevo acto ético, estético y político, que vive las formas de la existencia en su finitud, que afirma la precariedad del ser. Lo que abre Nietzsche es el espacio de la experiencia, al que vuelve Foucault y que transita Lygia Clark, desde sus distintos territorios ético-estético-políticos. Lo que ponen en juego, con la radicalidad de su pensamiento, es el ejercicio de la libertad como afirmación de la vida por ella misma.

Lygia Clark, en una carta enviada a Hélio Oiticica, otro gran transgresor del arte, amigo, interlocutor y cómplice en el proceso creador de la artista, decía que la carencia del hombre requería una “nueva expresión dentro de una nueva ética”, y no

la “búsqueda de una originalidad por la originalidad”¹⁷³, algo que ella detectaba en gran parte de la producción estética de aquel periodo artístico. Para la artista, una “nueva expresión” no se formula con una intención meramente innovadora: la “nueva expresión” que le interesa como artista, pero también como sujeto contemporáneo, es la expresión que se hace nueva porque es expresión de una “nueva ética”. Es decir, lo que se pone en juego es la estética por la que se da expresión a una ética, las formas por las que se conjugan principios y criterios. Una vez más, con Foucault: se trata de la composición de una ética expresada en las formas de lo nuevo, de nuevas formas de percibir y expresar, de nuevas formas de construir espacios existenciales como ejercicio estético vital. Lo nuevo en el campo estético no es lo novedoso, sino una especie de re-ingeniería caleidoscópica, una renovación, una re-articulación, una re-composición de las formas, de la percepción, que proporciona nuevas formas de espacio vital, que se compone de realidad, conocimiento y sensibilidad.

La estética de Lygia Clark se afirma como expresión de una nueva política de la sensibilidad para una ética como creación de las formas de la existencia. El pensamiento estético de Lygia Clark —y la estética de su pensamiento—, afirman un proceso creador como ejercicio de autonomía y acto de libertad, donde la ética está implicada en un ejercicio político, contra las fuerzas arbitrarias, contra las *políticas fascistas*¹⁷⁴ de ordenación del espacio. La ética cobra sentido, en esa estética, como plano de acción y reflexión que se engendra y que es engendrado por el ejercicio de creación. La libertad en la estética lygiana, es la disposición a actuar de acuerdo con un principio ético-político engendrado, por más lejos que lleve, aun cuando, expandido, se derrame más allá de la propia obra.

Bichos

¹⁷³ Clark, Lygia. “Carta sem data”. En: Clark, Lygia y Oiticica, Hélio. *Cartas - 1964-74*. (Ed. Luciano Figueiredo) Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1998, p. 34

¹⁷⁴ Véase la noción de fascismo que implica un régimen molecular de las relaciones en Deleuze, G. y Guattari, F. En: “Micropolítica y segmentariedad”, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 2000.

Lo que había muerto con el plano era su condición de fijar opuestos. Lygia Clark, en algún momento, sacó el hilo que cosía el plano y que demarcaba el espacio de realidad. Con esa línea descosió los límites arbitrarios del espacio, y empezó a coser otras espacialidades sin revés ni derecho, sin arriba y abajo, sin dentro y afuera. O tal vez con todas las referencias al mismo tiempo, en el mismo espacio. Esa línea era viva. Lygia Clark la sopló desde dentro, por una punta tal vez, y el soplo le dio espesor: el espacio de su experiencia estética nunca más sería el mismo.

Estalla el Vientre del Arquitecto. Nace un mutante, un ser híbrido, entre orgánico y matemático, una arquitectura dinámica viviente. Se incorpora sobre sus propias rodillas, sobre sus uñas, sobre sus costados y “se pone de pie sólo”¹⁷⁵: vive —está claro— es un ser autónomo, pulsa, late, pero hiberna. Ha nacido con la marca del gesto compartido, es cinético por complicidad. No se le reconoce por algún específico perfil, no se parece a nada, y por eso empiezan a identificarlo por lo que no es: no es una figura cerrada, no tiene entrañas, no se desplaza solo, no es zoomorfo, puede que incluso sea un no-objeto¹⁷⁶. Del *Casulo* pegado a la pared, cae al suelo un espécimen raro, al que le llaman *Bicho*. El *Bicho* es un animal de extraña constitución, porque es un cuerpo que se expone todo a la vez, no tiene una faz o un ángulo determinado por el que se le identifica. Es un cuerpo de superficie, con superficies como miembros, lo que le hace un cuerpo abierto al mundo, al toque del mundo, a la promiscuidad con el mundo, con las corrientes de aire y la incidencia de la luz.

De la muerte del plano surge vida nueva. Del *Casulo* nace el *Bicho*. El *Bicho* son placas de aluminio, acero inoxidable, o metal pulido, articuladas por bisagras. Especie de construcción hecha de varios planos, que no se define escultóricamente por una masa determinada, como tampoco por una base o pedestal. Es, más bien, una arquitectura de láminas móviles que tiene carácter: un carácter constructivo. Los planos metálicos que se articulan en torno a las bisagras son de naturaleza geométrica, sin ser faltos de vida. Los *Bichos* son una conjugación de las formas de lo orgánico con las formas de la dinámica del espacio matemático. Mário Pedrosa, uno de los más importantes

¹⁷⁵ Según la estética deleuziana, “el objeto de arte se pone de pie sólo”. Ver: Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *O que é a Filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992

¹⁷⁶ Ferreira Gullar. “Teoria do Não-objeto”. En: *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte: 1950-1962*. São Paulo/Rio de Janeiro, 1977

críticos del neoconcretismo brasileño, destaca ese aspecto, dice que ahí reside su fuerza expresiva¹⁷⁷. ¿Cómo puede un cuerpo de tantos brazos ser tan sobrio y elegante?

Los *Bichos* son visualmente atractivos, plásticamente ricos, curiosos y austeros. Se multiplicaron de 1960 a 1963. El dispositivo básico es el del movimiento de los planos articulados por bisagras, pero los *Bichos* fueron muchos, y formalmente muy variados. Sus formas variaron desde las más puntiagudas a las más voluptuosas, con toda una gama combinatoria entre ellas. Algunos tienen formas nerviosas, ariscas, y una voluntad vertical de desplazamiento, otros son redondez por todos los lados, otros tienen el cuerpo germinativo, vegetal, floral, se desabrochan en nuestras manos. Algunos tienen picos y uñas, alas y axilas, y bailan, otros se pliegan sobre la timidez de sus aristas. Pero, todos son sonoros: rugen, crujen, gimen, se debaten, rumorean y modulan. Los *Bichos* resplandecen superficies flacas y abundantes, generosas de reflejos y sombras. Superficies plegables de luz y pliegues de oscuridad, los *Bichos* son estrellas modulables que reflejan luz y generan imagen. El mundo que se refleja en la superficie de sus pasos se ve alterado, ve su propia imagen modificándose en la experiencia que ilumina y oscurece la espacialización del tiempo y el pasaje del espejo. Las imágenes que se generan en el encuentro de la superficie del mundo con la superficie del objeto son torsiones vivas, dobles movientes de luz y oscuridad, son imágenes de encuentro, imágenes de inflexiones de una superficie sobre la otra. Son imágenes del tiempo espacializado, de pliegues de tiempo.

Los andares del *Bicho* no llevan a ningún lugar específico. Tal vez su camino sea un ofrecimiento de la propia superficie a otro cuerpo, como en una danza de cuerpos territorializados, que se mueven conjuntamente, uno a través del movimiento del otro. El tacto del *Bicho* tiene una temperatura diferente a la del cuerpo que le toca: no se mezcla, no se confunde con el cuerpo que le da la mano. Caracol alado sin gusano, habitáculo y habitante, caparazón sin médula, el *Bicho* es pura exterioridad, movimientos de la exterioridad, pliegues, despliegues y repliegues del exterior en la superficie. Lo que guarda en sí mismo es el discreto calor de su dinamismo que se propone entero al toque. Suave y frío, duro y maleable, ofrece superficie, luz y voz,

¹⁷⁷ Pedrosa, Mario. "Significação de Lygia Clark" (1963). En: *Lygia Clark. Textos de Lygia Clark, Ferreira Gullar e Mario Pedrosa*. (Arte brasileira contemporânea). Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980

en un lenguaje sin comunicación, porque no pronuncia palabra, pronuncia movimiento en comunidad. La superficie abre y cierra bocas cuya palabra es el gesto.

Su traducción más adecuada al español tal vez sea la de “animal”. Bicho, en portugués, no tiene connotación despectiva: es un animal indefinido, un animal cualquiera. Es como si la palabra Animal fuera el nombre civilizado del Bicho. Los *Bichos* constituyen una familia política que salta los muros de los reinos. Son animales vegetales, vegetales minerales, minerales fabricables, fábrica filosófica, filosofía poética. Muchos se han llamado sencillamente por el nombre de familia: *Bicho*. Otros se han llamado por rasgos más específicos como *Bicho ponta* (bicho punta), *Invertebrado*, *Parafuso* (tornillo), *Caranguejo* (cangrejo), *Pássaro* (pájaro), *Bicho flor*, *Desfolhado* (deshojado), *Prisma*, *Pancubismo*, *Metamorfose*, *Relógio de sol*, *O Dentro é o fora*, *Bachiana*, *Projeto para um planeta*, *Em si*, *Máquina*, *Monumento em todas as situações*, *Bicho de bolso* (de bolsillo), etc. Los *Bichos* son cosas de poesía que ponen en cortocircuito el reino de la significación, porque hacen parte de una cosmología mutante y contagiosa. Son híbridos con la contemporaneidad industrial, pero destornillan su mecánica. Los Bichos no son una mecánica útil, sino una “máquina” en sentido deleuziano, una máquina poética: subvierten el funcionalismo de los engranajes y motores del cuerpo social, articulándose con el mundo poéticamente. Son engranajes de dinámica poética.

Los *Bichos* son construcciones modernistas, han sido posibles en el contexto del arte moderno brasileño de los años 60, empeñado en desmitificar la obra de arte como objeto único, y en el contexto artístico más amplio del arte, influenciado por el *pop-art* norte-americano. De ahí su relación con la sociedad del diseño, y su voluntad de multiplicación¹⁷⁸. La escultura de la época abogaba por un cambio en el ámbito del espacio, que pasaba por la revelación del interior de la obra, y un cambio en términos de material, que investigaba sus propias posibilidades. El uso de nuevos materiales también está en relación a las investigaciones de reproducción de la obra, y a cuestiones técnicas, estéticas y conceptuales que despiertan; está en relación a la sociedad industrial, a sus nuevas indagaciones, exploraciones, producciones y residuos éticos y políticos. El *Bicho* nace en ese medio. En relación también con el

¹⁷⁸ Guardiola, Juan (Ed.). *Andy Warhol: cine, video y TV* (Catálogo de exposición). Barcelona: Fundación Antoni Tàpies, 2000; Honnef, Klaus. *Pop art*. Berlín: Taschen, 2004

arte constructivo ruso y con el arte cinético¹⁷⁹, aunque no haya una adhesión, por parte de los neoconcretistas como Lygia Clark y Hélio Oiticica, a su propuesta integradora entre arte e industria. La construcción de figuras en el espacio a través del movimiento en los *Bichos* asume otro carácter, diferente, incluso, al de los *Móviles* de Calder (que se podían mover apenas con un soplo de aire, o con un impulso inicial del espectador)¹⁸⁰. Lo cinético en los *Bichos* es de otra naturaleza, se trata de un movimiento compartido con el sujeto.

Los *Bichos* parecen hechos de la conjugación de los fragmentos astillados del plano, y confunden nociones de referencia tan corrientes como pueden ser las de dentro y fuera, o de sujeto y objeto. Las referencias se encuentran desplazadas en la dinámica misma del *Bicho*: se constituyen en la relación, a la deriva de la relación. Y para hablar de la relación sujeto-objeto en la obra de Lygia Clark, especialmente a partir de los *Bichos*, se hace importante considerar la implicación de los sentidos del sujeto en la obra misma. El proceso de transformación de la línea orgánica en el plano pictórico, abultó el espacio desde dentro del plano, y acabó por hacer estallar al plano y a las referencias de estabilidad que forjaba. El espacio, a continuación, pasó a construirse de sus fragmentos. La superficie del espacio pasó a componerse de la descomposición de las nociones de sujeto y objeto, de espectador y obra, de actividad y pasividad. En el espacio constructivo de los *Bichos* lo que ocurre es una especie de arquitectura permanentemente inacabada, de reestructuración continua del espacio. Lo que ocurre es una apertura, ya irreversible en la obra de Lygia Clark, del objeto a la especialización del tiempo: la obra pasa a suceder en el tiempo, a construirse en el tiempo.

Esa apertura acarreará una mudanza de la actitud, tanto del espectador como del objeto de arte: la obra de arte pasa a existir plenamente como tal, sólo en relación carnal con el espectador. Relación carnal que significa, en última instancia, una aproximación radical al objeto, a tal punto que el objeto lygiano sólo acontece como

¹⁷⁹ Marchán Fiz, Simón. *Historia general del arte. Las vanguardias en las artes y la arquitectura (1900-1930)*. Vol. I y II. Madrid: Espasa, 2002; Jiménez, Ariel. "Definindo espaços. Os espaços de uma coleção". En: Coleção Cisneros. *Paralelos. Arte brasileira da segunda metade do século XX em contexto*. Caracas: Fundación Cisneros, 2002

¹⁸⁰ Calder. (Catálogo de exposición). Madrid: Museo Nacional de Arte Contemporáneo Reina Sophia, 2003

arte, sólo se completa como obra, en la medida de este encuentro. Se puede decir que esta relación es la materialización de una especie de pérdida de pudor en relación al mito del arte, de pérdida de pudor con el cuerpo sagrado o conceptual de arte, que se torna un cuerpo mundano, con textura, toque y temperatura. Es decir, las primeras vanguardias, especialmente el Dadaísmo, ya se habían encargado de la desmitificación del objeto formal, lo que seguía de algún modo con el arte pop, pero aquí se trata de algo más que eso. La pérdida de pudor tiene que ver con las distancias de los cuerpos, con el intercambio de fluidos, con las sensaciones no sólo mentales o espirituales, o como se las quiera llamar, sino con sensaciones de grados de calor y clima directamente en la piel; tiene que ver con el roce, la caricia, el arañazo, con la textura y la presión del tocar. Tiene que ver con la ascensión de los "bajos sentidos", con ofrecer otro lugar a los sentidos menos nobles del cuerpo, con el derrumbe de la asepsia como columna vertebradora de las relaciones de los cuerpos con el cuerpo del arte, y de lo audiovisual como distancia estructurante de las relaciones entre los cuerpos del sujeto y del objeto.

La estética lygiana, a partir de los *Bichos*, reclama otra experiencia a través de los sentidos, otra experiencia para los sentidos mismos. La ruptura de las referencias institucionalizadas por el plano vertebral de lo plástico, había roto también las formas tradicionales de la percepción del arte, las formas de cómo percibir el arte, a través de las cuales se define como tal. La estética lygiana se va a ocupar de las formas de la percepción como manera de trastocar, de alterar, de transformar las formas de ver, las formas de percibir el mundo. La aproximación radical en la relación carnal, a la que invita el *Bicho*, confunde totalmente los ritos cultos y de buena educación que legitimaban un uso específico y jerarquizado de los sentidos. "Esta relación entre obra y espectador – antiguamente virtual – se torna efectiva"¹⁸¹, dice Lygia Clark. Y se vuelve efectiva porque se hace concreta, porque lo que se efectúa en esa nueva forma de relacionarse, es una nueva materialidad: la materialidad de las relaciones sensoriales que recorren todo el cuerpo. Esa materialidad pasará a convocar, progresivamente, a los sentidos para su relación con la obra, sin perpetuar

¹⁸¹ Clark, Lygia. "Os Bichos". En: *Lygia Clark. Textos de Lygia Clark, Ferreira Gullar e Mario Pedrosa*. (Arte brasileira contemporânea). Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980, p. 17

la visión como canal perceptivo privilegiado, infringiendo las normas de las relaciones formales establecidas en el campo del arte.

Lo que se efectúa en la obra de Lygia Clark es una nueva política de la percepción, tema relevante para el pensamiento estético deleuziano. De hecho, Deleuze, en *Francis Bacon. Lógica de la sensación*¹⁸², dedica su atención a las distancias y proximidades de la visión, y más específicamente, a esa cuestión en relación a la pintura. Según Deleuze, hay una visión que requiere del cuerpo una toma de distancia respecto a la obra, o un tipo de obras que solicitan una cierta distancia para que, en la vista del espectador, puedan formarse. Esa es la visión óptica, la de la separación de los planos, que se conjuga en la mirada del espectador que toma distancia. Sin embargo, hay también otro tipo de obras que se revelan en la proximidad y despiertan otro sentido en el sentido de la visión, otra propiedad de la vista que es más bien táctil. Con esas obras, la vista se confunde y pasa a ver en con-tacto: deja de ser visión de la vista y se vuelve visión que pertenece a todo el cuerpo. Es como si el ojo tuviera dedos, brazos y estómago. En los *Bichos* de Lygia Clark, ya no será sólo cuestión de que el objeto solicite proximidad a la vista para que pueda tocar la obra con el ojo puesto en todo el cuerpo, sino que además de ello, el objeto pasa a solicitar el ser tocado: un tacto que puede ver. En la visión háptica deleuziana el tacto es una posibilidad de la visión, y en el tocar lygiano la visión es una posibilidad del tacto. Es como si la retina se expandiera sobre la superficie de todo el cuerpo. El tacto ve en la dinámica del tocar. Ve la temperatura de la luz, la textura de la sombra, la consistencia del instante, la densidad de la acción. Ve la relación que se inaugura: nueva, como actividad que conlleva tanto la desjerarquización del sentido de la vista y reintegración de todos los sentidos en el cuerpo, en actividad con la obra, como una nueva conjugación entre el cuerpo de la obra y el cuerpo que se dispone a ella. Ya no se podrá hablar de espectador en la obra de Lygia Clark.

El tocar es una necesidad y una capacidad del *Bicho*. Mientras no hay contacto, el Bicho hiberna. El *Bicho* es un territorio de superficies en permanente rearticulación. Un Animal gestual siempre dispuesto a nuevos equilibrios. Un ser móvil y mutante que, sin embargo, no se deja llevar totalmente por la acción del otro; ofrece

¹⁸² Deleuze, Gilles. *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Madrid: Arenas, 2002

resistencia, no es pasivo, sus bisagras no le permiten cualquier movimiento. No obstante, lo que le hace ser lo que es, móvil y mutante, se da precisamente en la dinámica de la relación carnal con el espectador, en la dinámica de acción, reacción, contracción, activación, articulación. Se da en la actividad con el ex-espectador. Dice Lygia Clark: “la conjugación de tus gestos asociados a la respuesta inmediata del *Bicho* crea una nueva relación y ello sólo es posible gracias a los movimientos que el *Bicho* sabe efectuar por sí mismo: es la propia vida del Bicho”¹⁸³. La “nueva relación” es una conjugación de gestos, una asociación de fuerza y resistencia, de manifestación y respuesta, que no se puede precisar donde empieza, si en la fuerza de atracción que ejerce el *Bicho* sobre el otro cuerpo, o en la fuerza dinámica del cuerpo que se dispone. El *Bicho* se pliega y despliega a través de la fuerza del otro cuerpo, pero “sabe” moverse por sí mismo: no es un esqueleto pasivo. Lo que el *Bicho* “sabe” es el arte de la conversación, “sabe” moverse en la relación porque sabe efectuar “por sí mismo” sus movimientos, como también “sabe” que la conversación es conjugación de movimientos, de gestos fluidos y de fuerza, de escucha, aceptación y resistencia, de la asociación de preguntas, desviaciones, repuestas, inquietudes. Lo que el *Bicho* “sabe” es el arte de entregarse a la deriva de la relación, a la acción de ofrecer su superficie para el movimiento del otro, como “sabe” aprovechar la acción del otro para moverse: es “la propia vida del *Bicho*”. El *Bicho* conoce el arte de la conversación, como Jorge Larrosa¹⁸⁴.

La nueva constitución de relación estética que propone el *Bicho* es lo que le distingue. Algo que sólo se hace posible por su naturaleza orgánica; o su naturaleza orgánica es precisamente el signo de esa distinción. La organicidad no es cualquier tipo de humanización de las formas de la obra, sino un juego de fuerzas y de escucha entre el cuerpo de la obra y el cuerpo que se pone en relación con ella. Ese juego de fuerza y quietud se materializa en la relación que se da entre los cuerpos, en la acción compartida, que implica cierta disponibilidad para el movimiento conjunto y también para darle otro rumbo. El cuerpo articulado de la obra se mueve “con” el cuerpo que le pone en movimiento, porque no es simplemente manipulado, no cede a todas sus solicitudes, también se resiste. La reacción es, en el cuerpo de la obra, atracción y

¹⁸³ Clark, Lygia. “Os Bichos”. En: *Lygia Clark. Textos de Lygia Clark, Ferreira Gullar e Mario Pedrosa*. (Arte brasileira contemporânea). Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980, p. 17

¹⁸⁴ Larrosa, Jorge. *Entre las lenguas. Lenguaje y educación después de Babel*. Barcelona: Laertes, 2003

resistencia. El *Bicho* es un cuerpo orgánico y dinámico, que sólo se manifiesta como tal por medio del gesto orgánico y dinámico del aquél con quien está tratando. El *Bicho* activa un juego de fuerzas entre los cuerpos, y lo que se produce es una política de acción en la relación. Lo que se produce, según Lygia, “es una especie de cuerpo a cuerpo entre dos entidades vivas”¹⁸⁵. Una nueva política de la percepción solicita una nueva política de la acción, desde la cual derivan los *Bichos*. Y ambas se concentran en el desplazamiento del campo estético para dar entrada al espacio del cuerpo. Lo que pasa a potenciarse en la estética lygiana es la dinámica de las sensaciones, y lo que pasa a exponerse es la superficie de contacto del cuerpo con el mundo.

Caminando

No todos los *Bichos* tuvieron la misma anatomía: fueran mutando de constitución. Esa mutación pasó tanto por las propiedades físicas de sus materiales, por su constitución formal, como por su constitución conceptual. Algunos de los últimos *Bichos* ya no tenían los miembros articulados por bisagras: habían cambiado la naturaleza de su organicidad, se habían tornado invertebrados. *O dentro é o fora* y *O antes é o depois* (de 1963), por ejemplo, están hechos de acero inoxidable, pero son bandas de planos continuos, con otro tipo de movimientos y flexibilidad. De aquí en adelante la materia del universo de Lygia Clark adquirirá otra plasticidad: se poblará de *Trepantes* y *Obras moles* (obras blandas), de una plástica elástica, flexible, blanda; con cuerpo de caucho (aunque vuelva al acero en *Abrigo poético*, u otros metales para los proyectos de *Arquiteturas fantásticas*). El universo de Lygia Clark cambiará la temperatura del tacto y adquirirá otra actitud constructiva, otro carácter arquitectónico: una inestabilidad creciente que necesita un soporte para ponerse de pie. Este soporte será la propia superficie cotidiana. Una superficie, blanda y adherente, cada vez más pegada a la superficie del mundo y al espacio de la existencia, y con una organicidad cada vez más próxima a la visceralidad de lo vivo.

Algo muy especial se estaba gestando en la estética arquitectural lygiana, hasta que le pudo ser dada una expresión. Verbalmente, Lygia Clark lo expresó como “un

¹⁸⁵ Clark, Lygia. “Os Bichos”. En: *Lygia Clark. Textos de Lygia Clark, Ferreira Gullar e Mario Pedrosa*. (Arte brasileira contemporânea). Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980, p. 17

itinerario interior fuera de mí”¹⁸⁶. Nació el *Caminhando* (Caminando): “un nuevo concepto de lo bello, el de la cosa viva”¹⁸⁷. Con la propuesta *Caminhando*, Lygia Clark hace una nueva e importante ruptura con la tradición del arte, al mismo tiempo que reafirma la profunda coherencia de su proceso de creación. Lygia Clark incumple con el orden estético para seguir respetando sus propias percepciones y principios, su actitud ético-estética. Pero aunque por una voluntad de sistema, ubiquemos la primera parte de su obra en los estertores de las segundas vanguardias, no es la voluntad de ruptura vanguardista lo que encontramos en el proceso creador de Lygia Clark. Por lo menos no la voluntad vanguardista, recreada históricamente, que cumpliría con la nueva tradición de innovación.

Lo nuevo en la obra lygiana es la expresión de una composición con los efectos sufridos por un acontecimiento en el terreno estético, y no una búsqueda de expresión. Algo que se da como efecto de la actividad de un pensamiento estético constituido en relación a los acontecimientos y experiencias que se conjugan en una subjetividad. Esa subjetividad estética¹⁸⁸ se creaba en relación cada nuevo concepto que producía. Cada nuevo concepto era la encarnación estética de acontecimientos vividos, que desencadenaban nuevos procesos subjetivos. Lo nuevo en la estética lygiana es la plasmación estética en dos sentidos correspondientes: el de las nuevas formas dadas a la existencia (desde los procesos subjetivos experimentados), y el de las nuevas formas dadas a la expresión plástica (desde los conceptos creados en este terreno) La estética aquí es un doble proceso, o un proceso doblemente creador: de las formas subjetivas y de las formas de expresión plástica. La obra lygiana es, antes de todo, un proceso radicalmente implicado en las formas de vida, coincidente con ese proceso, porque el concepto estético por el que el arte piensa y la obra se crea, corresponde a un modo de vida. Es una actividad al mismo tiempo ética, estética y política. Por eso Lygia Clark nunca se refiere a su proceso creador como hallazgo o descubrimiento. Se refiere, en primera persona, a lo que vive más allá del contorno

¹⁸⁶ Clark, Lygia. “Del acto”. En: *Lygia Clark. Textos de Lygia Clark, Ferreira Gullar e Mario Pedrosa*. (Arte brasileira contemporânea). Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980, p. 23

¹⁸⁷ *Lygia Clark*. (Catálogo de exposición). Barcelona: Fundación Antoni Tàpies, 1997, p. 140

¹⁸⁸ Para el desarrollo de la idea de subjetividad estética en la obra de Lygia Clark, véase: Rolnik, Suely. “Subjetividade em obra: Lygia Clark artista contemporânea”. En: Lins, Daniel y Gadelha, Sylvio (Eds.). *Nietzsche e Deleuze. Que pode o corpo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002; Teixeira Filho, Fernando. Subjetividade estética: o gesto da sensação. São Paulo, Dissertação de Mestrado, PUC-SP, 1993

de su persona, a lo que vive en complicidad con lo que no es su personalidad. Se refiere a experiencias individuales, vividas en primera persona que, al mismo tiempo, son también colectivas: su obra pasa a ocuparse, más y más, de los modos de vida en la contemporaneidad. La arquitectura lygiana constituye un espacio existencial, hecho “abrigo poético”, devenido un pliegue en la superficie del mundo.

Por eso, el *Caminbando* es “un itinerario interior fuera de uno mismo”, porque es un recorrido individual de uno mismo pero hecho en relación con lo que no es uno mismo, hecho en relación con lo que no se es. Es un itinerario de lo precario, de lo efímero, de lo frágil, como también de lo electivo, de lo incisivo, de la presencia y del tiempo. Es un itinerario que juega con la apuesta por lo precario y con la precariedad de las elecciones; con la presencia de lo efímero y con la fugacidad de lo que se hace presente; es un itinerario que juega con la fragilidad del tiempo y con el tiempo de la fragilidad: con el tiempo de la incidencia del arte en itinerarios interiores en el afuera de uno mismo y del propio arte.

El *Caminbando* es un itinerario “fuera” de uno mismo porque se recorre en atención al gesto, en la tensión gestual de las manos, bajo nuestra propia mirada, en el toque de su cuerpo frágil. Pero, a la vez, es “interior” porque lo que se recorre, es ese trayecto, son las referencias espaciales que constituyen a ese “dentro” llamado sí mismo, llamado yo. Es también un “itinerario fuera” de uno mismo, fuera del sí mismo, porque se encuentra fuera del plano de referencias del dentro y fuera, porque pone en tensión el dentro y el afuera, recortando un espacio que es la experiencia de uno mismo fuera del plano demarcador del dentro y fuera de sí¹⁸⁹. Lo que se abre es un extraño abrigo, es un espacio exterior dentro del sí mismo o, más bien, un exterior dentro de una nueva experiencia de espacio en el sujeto: fuera de las referencias del adentro que soy, y del afuera que delimita esta vivencia. Por eso, el *Caminbando* es una fragilidad tan potente, porque es apertura a una experiencia activa de constitución de otro orden de espacio subjetivo, donde la experiencia del sí mismo, como un interior cerrado y delimitado, no resiste. Se actúa en otra configuración espacial, donde dentro y fuera se reconcilian como lugares de intimidad en la experiencia. El *Caminbando* parte del recorrido por un cuerpo frágil de

¹⁸⁹ Foucault, Michel. “El Pensamiento del afuera”. En: Foucault, Michel. *Entre filosofía y literatura*. Barcelona: Paidós, 1999

papel para acontecer como una experiencia de fragilidad de las ficciones del plano roto. Lygia Clark coincide nuevamente con Foucault en un pensamiento del afuera.

El surgimiento de la "arquitectura blanda" en la obra lygiana, no significó apenas un cambio de los materiales y formas de contacto de los objetos de arte con la superficie cotidiana del mundo. Con la arquitectura blanda se abrieron muchas más experimentaciones, tanto materiales como formales y conceptuales. Surge toda una arquitectura de lo frágil, y más específicamente, un *Monumento*¹⁹⁰ de lo precario: el *Caminhando*, que parte de un cuerpo de papel, donde la piel del espacio es recorrida por láminas de tiempo, que tiene cuerpo físico insignificante y materialidad poética potente. Lygia nos invita a él de la siguiente manera: "haz tú mismo un *Caminhando*: coge una de esas fajas de papel que envuelven un libro, córtala a lo ancho, tuércela y pégala de manera que obtengas una cinta de Moebius. A continuación, coge unas tijeras, clava una punta en la superficie y corta sin parar a lo largo. Ten especial cuidado de no recaer en el corte ya hecho —lo que separaría la cinta en dos pedazos"¹⁹¹. Es decir, para empezar, uno mismo debe montar un plano torcido, debe torcer él mismo la superficie de esta faja¹⁹², debe montar el desmontaje del plano. Sin embargo, ese es apenas el principio de la operación, porque, a continuación, hay que hacer la incisión sobre el plano, siguiendo su trayecto con las tijeras, que es el trayecto de la torsión hecha. Surge un tiempo arquitectónico, y un espacio temporal, como procesos de incisión e insistencia cortantes, como construcción del tiempo que vuelve procesual el espacio. Surge un tiempo arquitectónico, y un espacio temporal, como deconstrucción de los esquemas mentales estabilizadores de espacio y tiempo. Se abre la posibilidad de otro tiempo en otro espacio y viceversa. La posibilidad de esa construcción deconstructiva tiene que emprenderla uno mismo: nadie se hará cargo por tí. El *Caminhando* es una invitación a la experiencia de cada uno con lo precario y lo procesual, que constituye sus propias formas, una invitación a ponerse en proceso. En la invitación del *Caminhando* resuenan el finito nietzschiano y el cuidado de sí foucaultiano.

¹⁹⁰ Véase la idea de obra de arte como Monumento en: Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *O Que é a Filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992

¹⁹¹ Clark, Lygia. "Caminhando". En: *Lygia Clark. Textos de Lygia Clark, Ferreira Gullar e Mario Pedrosa*. (Arte brasileira contemporânea). Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980, p. 25

¹⁹² La faja a la que se refiere Lygia Clark es la cinta de papel que a veces rodea la cubierta de los libros con rótulos promocionales de las editoriales.

Y sigue Lygia Clark: “cuando hayas dado la vuelta a la cinta de Moebius, elige entre cortar a la derecha o a la izquierda del corte ya hecho. Esta noción de elección es decisiva”¹⁹³. La incisión en la superficie del plano torcido es compleja, porque abre otro orden de tiempo en la escenificación de otra vivencia de espacio. La escenificación es un montaje espacial de lo precario, de lo efímero, como vivencia real, tangible, concreta. El espacio se escenifica porque es actuado, es una actuación deconstructivo-constructiva, una especie de performance espacio-temporal. No obstante, es una performance que no se representa, que no actúa como una simulación, sino que es una puesta en escena del acontecer mismo: el acontecimiento en acción y expresión. Tal actuación no se da por una voluntad de acontecimiento, términos inconjugables por sí mismos, sino por una incomodidad con la inmovilidad, por una disponibilidad para la invitación. Esa actuación es compleja, pues, a la vez que ejercita otra vivencia de espacio y tiempo, también ejerce la conciencia para tal vivencia. Es decir, el *Caminhando* no se propone como puro entretenimiento, o apenas como actividad lúdica, que también lo es, sino que demanda una acción consciente, una conciencia activa para el gesto. Torciendo el tiempo y el espacio, el *Caminhando* incluye en su trayecto estético, un trayecto ético, el de la elección. La “noción de elección es decisiva” porque el ejercicio activo que se introduce en ese trayecto es un proceder ético, en la medida en que la ética es un ejercicio de libertad de elección¹⁹⁴. La ética es una actividad de libertad porque la elección del qué hacer con lo que nos pasa, pasa por una elección conciente de qué caminos tomar, y de los caminos por inventar. La elección necesita del ámbito de la conciencia reflexiva para poder convertirse en elección ética, para convertirse en principios y criterios de elección que darán las formas al recorrido que hacen del itinerario una actuación estética. El *Caminhando* es un itinerario estético del ejercicio ético.

“El único sentido de esa experiencia reside en el acto de hacerla. La obra es tu acto”¹⁹⁵. Con esa afirmación, Lygia Clark traza un sinfín de desvíos inéditos sobre el territorio del arte, que hasta hoy no hemos cesado de recorrer. El arte se convierte, con el *Caminhando*, en una experiencia de inmanencia, en una experiencia del aquí y

¹⁹³Clark, Lygia. “Caminhando”. En: *Lygia Clark. Textos de Lygia Clark, Ferreira Gullar e Mario Pedrosa*. (Arte brasileira contemporânea). Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980, p. 25-26

¹⁹⁴ Foucault, Michel. *Hermenéutica del sujeto*. La Plata: Altamira, 1996

¹⁹⁵ Clark, Lygia. “Caminhando”. En: *Lygia Clark. Textos de Lygia Clark, Ferreira Gullar e Mario Pedrosa*. (Arte brasileira contemporânea). Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980, p. 26

del ahora, del acontecimiento de un tiempo concentrado en el presente, y en presencia del espacio realizándose. Y la torsión del espacio que se hace en la contracción del tiempo, es la performance del gesto del aquí y del ahora. Es la materialización del objeto como proceso y del arte como acción: el arte se vuelve el acontecer de una experiencia estética. Y “el único sentido de esa experiencia reside en el acto de hacerla”: la experiencia con el arte se transforma en una actividad, en una experiencia activa, de elección, de libertad, corporal, sensorial. El *Caminbando* es un acto de torsión del arte: el arte se vuelve no la materialidad de una vivencia, sino una vivencia materializándose; deja de ser el objeto material de la acción creadora, para convertirse en la acción misma. El recorte del espacio que promueve el *Caminbando* se produce sobre la superficie de la existencia, de la conciencia, de la experiencia.

¿Qué es el *Caminbando*? ¿Una simple torsión de la faja de papel, la unión de las láminas de las tijeras a la vulnerabilidad del papel? En cualquier caso no se trata de una receta; tiene que ver, más bien, con el ejercicio matemático-poético de subversión del espacio de Escher, o con las fantásticas torsiones del espacio de Borges. Tiene que ver con la cinta de Moebius en el contexto de las vanguardias, utilizada por Max Bill en las *Espirales de Arquímedes*, y por Brancusi en sus esculturas. Sin embargo, el *Caminbando* es de otro orden estético. La singular transgresión del *Caminbando* es hacer que la fantasía que es la obra, se incorpore, en el acto, al cuerpo que la actúa. Es hacer que el arte se incorpore al gesto de un cuerpo, que sea en la actividad de un cuerpo, y no que se incorpore a la superficie de un cuerpo que se expone como objeto de arte, como en el *Body art*. Lo que se tuerce y desvía es el cuerpo del arte mismo y el cuerpo en el arte. Y la importancia de esa gimnasia estética radica, dice Lygia Clark, en “que el acontecimiento es la propia expresión”¹⁹⁶. En el ejercicio del *Caminbando* ya no se trata de la expresión de un acontecimiento, sino que se realiza en un acontecimiento que es su propia expresión, que acontece mientras se expresa, y sólo en este momento, porque es inseparable de la acción, del aquí y ahora de esa acción. El arte se desvía en nuevos caminos con Lygia Clark: ella percibe que el ponerse en acción puede llevar a la conciencia de la acción, porque puede llevar a la producción de una conciencia de un modo especial, desde la

¹⁹⁶ Lygia Clark. (Catálogo de exposición). Barcelona: Fundación Antoni Tàpies, 1997, p. 156

experiencia, desde el disponerse a la actividad experimental. Ella percibe que la experiencia es inmanente a las formas de la existencia, por tanto, estas formas se convierten en su territorio de experimentación, de sus experimentaciones estéticas como creadora y como invitante a la creación.

Las nuevas propuestas de Lygia Clark se ubicarán cada vez menos en el terreno plástico, y cada vez más en el campo de la formación, entendida como acción creadora y como tarea ético-política que atañe a la vida misma. El pensamiento estético de Lygia Clark apuesta por una práctica creadora del “sí mismo” que se afirma en el ejercicio de la libertad: se afirma en una obra que se compone desde esos principios, y que se ofrece al otro como práctica de esos principios. O, dicho de otro modo, sus nuevas propuestas se ubicarán como desplazamiento del territorio plástico, por la “línea espacio” y por la “línea tiempo”, que son el límite y el contacto de las prácticas existenciales cotidianas con el territorio de la formación. El acto en la obra de la artista abre un nuevo campo inmanente de experiencia para el cuerpo en el arte, y un nuevo concepto estético. Abre el ejercicio de la libertad y de la precariedad como conceptos de formación creadora de la existencia. La libertad se afirma en la realización del acto por sí mismo, sin finalidades exteriores al propio acto, y a la disponibilidad de volver a actuarlo. La libertad se afirma en el acto, en cada nuevo gesto, poniendo de relieve la precariedad del gesto mismo y de las formas que dibuja en su trascurso. Es decir, la forma se constituye en el acto estético que vive en la acción. La figura que se forma en la actividad estética no se paraliza. Su duración está en relación con el tiempo en que este espacio creado mantiene su vigor, mantiene la tensión del gesto que la ha dibujado, por eso la forma es siempre precaria. De ese modo, en la estética lygiana, a partir del *Caminbando*, la precariedad de las formas que se pone en evidencia es doble y es la misma: es la precariedad de las formas del arte en tanto que objeto, y al mismo tiempo es la de un sujeto en permanente proceso de formación creadora. El itinerario del *Caminbando* es la trama de esta red conceptual que, pasando por los hilos de la ética y la política, tejen una estética de la formación.

La estética lygiana renuncia a un modelo plástico y artístico ya reconocidos, cuestionando las formas mismas del régimen de lo sensible en el campo del arte, cuestionando la naturaleza del modelo de reconocimiento de lo que se ha dado llamar arte. Pardo, a propósito del pensamiento de Deleuze, habla de un pensamiento

naturalmente torcido, que no tiene miedo a la locura, a la estupidez o a la abyección, que no tiene miedo a diseñar otra imagen del pensamiento¹⁹⁷. Creo que el *Caminhando* es una de esas imágenes torcidas, es una forma de pensamiento estético de lo curvo y una forma de torsión de la estética del pensamiento en el arte. Una forma de pensamiento que diseña la desviación en lo poético y como poesía, que no tiene miedo al descontrol, a lo que desconoce, que no teme al cuerpo y a poner en juego la propia existencia como territorio de experimentación. El trayecto del *Caminhando* es el trayecto del desvío, es el diseño de un espacio construido en la torsión del espacio, recorriendo la línea orgánica, la línea tiempo, la línea viva. Se recorre un trayecto de abandono de sí mismo para construirse el espacio del devenir. La torsión lygiana diseña un pensamiento curvo, en desviación de los parámetros de reconocimiento de lo que llamábamos y todavía, en gran medida, seguimos llamando, arte. En sus desviaciones, la estética lygiana diseña otras formas de arte, en las que la torsión de lo estético genera un espacio para vivir.

Cuerpo antropófago: abrigo poético

Lygia Clark da otro lugar al arte y lo habita de otra manera. No niega el arte, sino que transforma su materialidad y expresión. Dice ella: “*Caminhando* es el nombre que he dado a mi última proposición. A partir de ahí, atribuyo una importancia absoluta al acto inmanente realizado por el participante”¹⁹⁸. La artista establece un signo diferencial en su pensamiento estético, y “a partir de ahí” se pronuncia en el arte un vocabulario distinto. No se trata de juegos lingüísticos, sino de nombres surgidos del imperativo de dar a ver otro régimen estético, nombres que sean capaces de dar cuenta de estas especificidades. El concepto de objeto de arte pierde su sentido en la obra de Lygia Clark. *Caminhando* es el nombre de una “proposición” y ya no de un objeto. El valor de tal proposición ya no se puede encontrar materializado en un objeto, porque el objeto, en tanto que ser resultante del proceder artístico, en tanto que cosa de arte, ha sido incorporado en el proceso de creación, ha sido incorporado

¹⁹⁷ Pardo, José Luis. “De cuatro fórmulas poéticas que podrían resumir la filosofía deleuziana”. En: Aragüés, Juan Manuel (Ed.). *Gilles Deleuze. Un Pensamiento Nómada*. Zaragoza: Mira, 1997

¹⁹⁸ Clark, Lygia. “Caminhando”. En: *Lygia Clark. Textos de Lygia Clark, Ferreira Gullar e Mario Pedrosa*. (Arte brasileira contemporânea). Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980, p. 25

en el acto, por el gesto. Curiosa antropofagia lygiana, que hace despertar toda la devoradora tradición estética brasileña, desde el “irracional” canibalismo tupí, según la mirada del Padre Vieira, a la poética antropófaga de Oswald de Andrade¹⁹⁹. El objeto ha sido devorado, absorbido, integrado. El objeto ha sido incorporado al cuerpo del sujeto que crea, al sujeto que participa de la obra. El cuerpo estético lygiano ha devorado el ser del objeto: el sujeto-objeto se torna cuerpo, se conjuga en una superficie corpórea. Se vuelve un ser “de” creación y un ser “en” creación: figura de lo precario y de la libertad del ejercicio creador. Sólo la irracionalidad antropófaga los une: sujeto creador y objeto de creación en un mismo cuerpo.

Si ya no tiene sentido hablar de objeto de arte en la estética lygiana, tampoco lo tiene hablar de artista o de espectador. La obra de arte acabada, encerrada en un objeto, que todavía persistía en la anatomía de la serie *Bichos*, se ha metamorfoseado en proposición, en una invitación a la experiencia antropófaga del sujeto-objeto. La proposición es la expresión de un acontecimiento, en el “acto inmanente realizado por el participante”. El espectador puesto en actividad ya no contempla, actúa con la obra, participa en la “hechura”, que es la expresión del acontecimiento mismo, de la obra como acontecimiento y expresión del acto en el aquí y el ahora. La obra se vuelve proposición. Según Lygia Clark, el poder de la proposición se concentra en la percepción simultánea al acto, por parte del participante, de la acción que él engendra, del sentido que se concentra en este acto. La proposición vive en el acto de experimentarla como vivencia y, no obstante, no se extingue en cada acto. Es inacabada porque no se encierra en los contornos de un objeto, pero también porque retorna, siempre como una nueva experiencia, en cada nuevo acto que encarna esta experiencia. Los efectos de sentido producidos posteriormente, desde la potencia de la experiencia vivida, son efectos de la proteína incorporada. Es decir, la proposición no se clausura ni se agota en ella misma, porque puede ser nuevamente practicada, una y cuantas veces se quiera o se proporcione; pero también porque no se resume al tiempo practicado, porque la intensidad de la experiencia vivida sigue repercutiendo en las formas y los espacios subjetivos. Es cuando el sujeto se asume objeto en acción; con la proposición, desde la experiencia con ella. La participación, como

¹⁹⁹ Andrade, Oswald de. “Manifiesto da poesia pau-brasil”. En: Buenos Aires: *Grumo*, n° 1, marzo de 2003

acción perteneciente a la proposición, es lo que hace posible la abertura y el retorno en la proposición misma. La participación es lo que reúne sujeto y objeto en la poesía de la proposición, y la proposición es lo que convoca esta unión. De ahí que la proposición y la participación se encuentren en una comunidad indisociable, en una política común de relaciones.

La proposición *Caminbando* se dirigía al gesto automatizado del hombre moderno, al gesto repetitivo y sin expresividad que conformaba el hombre moderno. Lygia Clark se preguntaba si el *Caminbando* no podría suponer un cambio perceptivo en quienes lo practicaban, si el gesto rutinario revivido en el contexto de la proposición no podría ofrecer otra conciencia de este gesto y de cada gesto que realizamos, inclusive los más habituales²⁰⁰. El *Caminbando* se dirigía al cuerpo normalizado y condicionado del hombre moderno, a la desnaturalización de este cuerpo forjado en la repetición estéril de gestos que son los gestos de la inconsciencia de sí, de la acción de los tópicos, del cliché y de la opinión, que son los gestos de la inexpressividad. El cambio perceptivo que podría sufrir el participante, tenía que asumirlo él mismo, tenía que pasar por su cuerpo. El objetivo de Lygia Clark, de que su proposición actuara sobre los modos sensibles del hombre, tenía que ver con una preocupación por despertar otras sensibilidades en su gesto, a través de las que el propio hombre se hiciera cargo de su experiencia sensible, se hiciera partícipe consciente del gesto sensible que le pone en relación con lo social y consigo mismo. Lygia Clark formula en el corazón de sus proposiciones una Política de lo Sensible que recorrerá, de aquí en adelante, toda la red nerviosa de su obra.

La proposición parte de la experiencia creadora de aquél que propone: el *proponente*. Pero no se confina al ámbito del quehacer del proponente, no se queda en propiedad del proponente. El proponente ya no es "artista", no en su acepción tradicional dominante, como aquél que tiene la capacidad de cristalizar el arte en un objeto. El privilegio de la creación artística ya no se concentra en el monopolio del artista, ya no se designa por la exclusividad de la actividad del artista. Su función deja de ser un privilegio: se vuelve interacción colectiva²⁰¹, para la cual se necesita otro además del

²⁰⁰ Clark, Lygia. "A propósito da magia do objeto". En: *Lygia Clark. Textos de Lygia Clark*, Ferreira Gullar e Mario Pedrosa. (Arte brasileira contemporânea). Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980

²⁰¹ Milliet, Maria Alice. *Lygia Clark: obra-trajeto*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992

artista, y que acaba por trastocar el rango y la definición de artista. El confinamiento de la actividad creadora dentro de los altos muros del arte (donde la acción queda exclusivamente delegada al artista, y cuyos objetos creados contienen algo misterioso e inquietante), ha sido una necesidad social tranquilizadora para una determinada forma de ser en comunidad. La estética lygiana atañe precisamente a la política que configura esos límites y designaciones, interpelando a los regímenes de códigos que los hacen posibles. También desmonta los dispositivos de codificación de la acción y los regímenes homogeneizadores de esta misma acción cotidiana, enmarcada y repetitiva. Construye conceptos estéticos imposibles de ser asimilados, reordenados y digeridos por el sistema del arte y sus aparatos institucionales: les causa malestar. La estética lygiana crea conceptos inapropiables por parte de las fuerzas fascistas que detectaba Deleuze, para el espectáculo de la unanimidad y de la opinión: justo lo que propuso Walter Benjamín²⁰². Lygia Clark se encuentra con Walter Benjamín en la crítica radical y en la acción política en el campo de la percepción del sujeto.

La estética no objetual, efímera e inmanente al acto del participante, de Lygia Clark, rompe con cualquier compromiso productor y reproductor del aparato institucionalizador del arte. Y su preocupación por el gesto perceptivo automatizado del sujeto, pone su obra en relación al conjunto de las causas de la contracultura del movimiento *hippie*, en los años 60. El arte de Lygia Clark es un arte de resistencia en el sentido más radical, porque resiste precisamente a unos modos de ejercer la creación como un dominio divorciado de lo cotidiano, disociado del ámbito del sujeto común, de la esfera de la existencia. Es también un arte de resistencia a la fetichización y a la mercantilización del objeto en las manifestaciones contemporáneas dominantes del arte; tanto como objeto de consumo y distinción de las clases altas y cultas de la sociedad, cuanto como objeto democratizado para la clase media, insertado en la producción de la lógica del mercado del ocio y de la industria cultural. Se afirma nuevamente como arte de resistencia, en la medida que recusa el papel de portavoz de las necesidades poéticas del público, recusando el lugar que la sociedad le asigna al artista como habitante de los dominios encerrados

²⁰² Benjamín, Walter. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. En: *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus, 1987

del universo del arte²⁰³. Y es arte de resistencia, una vez más, porque reinventa tanto "el" público, como "lo" público: el público, a través de la reunión en la acción efímera del participante, el sujeto y el objeto, el creador y la creación; y lo público, como un espacio colectivo de creación, de interacción, como un espacio común generado por la proposición, que no tiene lugar previo determinado para acontecer. Es arte de resistencia porque reinventa lo público como esta comunidad en torno a la experiencia de creación que se expande en el espacio de lo cotidiano, y expande el espacio del arte en lo colectivo. La estética de resistencia lygiana repercute también en la producción estética "interactiva" contemporánea en la medida en que pone en cuestión su interacción, especialmente en el ámbito de las instalaciones y del *net art*, pues éste, en la mayor parte de los casos, interroga la interacción con el objeto de arte a través de un gesto mecánico que repite condicionamientos tradicionales, a pesar de todas las capas tecnológicas que le suele revestir.

El protagonismo decreciente del artista le condujo a ser *proponente*, y el aumento creciente de la actividad del espectador le condujo a ser participante. La creación en la estética lygiana toca nuevamente el pensamiento filosófico foucaultiano en la pregunta por quien es el autor, haciéndolo desde un territorio no bautizado, sin propietarios, donde la creación se hace colectiva. Lygia Clark y Michel Foucault señalan el creador y la obra como agenciamientos, conjugaciones, articulaciones discursivas, estéticas, políticas²⁰⁴. En ese contexto el proponente se constituye como aquél que se manifiesta a través de una invitación, haciendo un convite. Y después se va, como aquél que deja espacio, aquél que, propone el juego y se quita del medio, haciendo un convite para la práctica inventiva de los demás. El espacio que deja libre es el espacio de abertura a la experimentación, para todo aquél que se quiera adentrar en él por su propia cuenta y riesgo. La proposición convoca al cuerpo sensible y a la conciencia perceptiva, en la inmanencia de la acción, donde ésta emprende, con el movimiento del cuerpo, un espacio sensible de conciencia. Es decir, la proposición es un acontecimiento constructivo, en la medida en que genera un espacio de implicación del movimiento de la conciencia y de la sensibilidad en el propio cuerpo. Dicho espacio no es estático, precisamente porque se constituye en la experiencia

²⁰³ Clark, Lygia. "Nós recusamos". En: *Lygia Clark. Textos de Lygia Clark, Ferreira Gullar e Mario Pedrosa*. (Arte brasileira contemporânea). Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980

²⁰⁴ Foucault, Michel. "¿Qué es un autor?". En: *Entre filosofía y literatura*. Barcelona: Paidós, 1999

como acción y activación del sujeto. La proposición lygiana, a través del abrazo del gesto con la poesía, se torna una especie de danza que se desarrolla en el tiempo: en un tiempo que tiene la duración de la experiencia de la conciencia como expansión sensible del cuerpo. Lo que danza en la proposición es el encuentro entre conciencia y sensibilidad, en el espacio del cuerpo y en el espacio creado por el encuentro danzante. La proposición pone a bailar conciencia y percepción, en contacto e improvisación.

Cuando Lygia Clark solicita el cuerpo del espectador de manera directa, por primera vez la “línea espacio” se vuelve también “línea tiempo”. El tiempo pasa a articularse con la expresión de un espacio real, donde este espacio se dibuja en el tiempo de los cuerpos en acción: se produce una “arquitectura efímera con los movimientos de esta relación. Y poniendo en relación la línea espacio (que se desarrolla como línea tiempo) con las palabras de Lezama Lima, se podría hablar de un “tiempo entrecruzado, horizontal y vertical que se entierra, forma adquirida sobre la fuga y forma que utiliza al hombre como intermediario, borrándolo después”²⁰⁵. Con Lezama Lima se puede ver el tiempo arquitectónico que germina en el espacio de la proposición, como un “tiempo entrecruzado” en la tensión de su fluir horizontal y vertical, cronológico y aiónico, apolíneo y dionisiaco. El “tiempo entrecruzado” que nace en la proposición, tiempo “horizontal y vertical”, que tensa el horizonte del tiempo y un tiempo sin horizonte, adquiere una consistencia espacial, entre el tiempo de la forma y lo intempestivo amorfo. Es como si en la grieta abierta por la línea tiempo surgiera una grieta de espacio, una grieta que espacializara el tiempo, una línea que tramara espacio. Y como si en la arquitectura tensa del “tiempo entrecruzado” se agrietara el propio espacio que genera, por la extrema tensión entre el eje horizontal y el vertical: es cuando la proposición de experiencia se torna espacio de experiencia en la proposición.

Vemos ahora lo que ha implicado para el sujeto participante la incorporación del objeto de arte en la proposición. Como forma de pensar la formación de la subjetividad. Empecemos por un acercamiento deleuziano al concepto de objeto de arte. La incorporación del objeto por el sujeto se dio en la tensión constructiva del

²⁰⁵ Lezama Lima. José. *Paradiso*. Madrid: Espiral, 1974, p. 57

“tiempo entrecruzado”, en la tensión de la experiencia horizontal con la vertical, que es la constitución misma del espacio del cuerpo. El objeto de arte es un condensado de intensidades, una concentración de afectos y perceptos que han agrietado la percepción de su creador. Este creador da una forma y una expresión a esas intensidades que alteran su percepción.²⁰⁶ Por eso mismo, el objeto es una grieta formal en lo informe y una grieta de lo informe en la forma. Se trata de que esa concentración de intensidades es materializada en una determinada forma (objeto de arte), y de que esta forma está en íntima relación con la no-forma de las intensidades. Por eso, la forma expresiva ha sido arrancada del espacio informe (intensivo) a partir del gesto que la conforma, y se convierte, así, en una grieta formal sobre lo informe. Sin embargo, como lo informe se inmiscuye en las formas del objeto de arte, como sus formas son extraídas de lo aformal por el sujeto creador, el objeto se convierte en una grieta de lo informe en lo formal.

La desmaterialización del objeto de arte en la obra lygiana implica una corporificación de este objeto. Ese proceso de desmaterialización y corporificación se hace mediante el “devorar” del objeto por el sujeto. Se engendra de ese modo un cuerpo antropófago, una “arquitectura entrecruzada”. Pues lo que ha sido incorporado por el sujeto son las intensidades de las que se compone el objeto de arte. Se ha incorporado el tiempo arquitectónico, horizontal y vertical, en el que se agrieta lo informe en la forma del objeto. Lo que ha devorado el cuerpo antropófago es el espacio de tensión entre la forma que se ve en el horizonte, y lo informe fuera de perspectiva. El cuerpo antropófago de la estética lygiana, el cuerpo antropófago al que aspiran sus proposiciones, agrieta el cuerpo del sujeto con las intensidades del objeto, agrieta las formas de la subjetividad con la fuerza de lo informe. De ese modo, lo informe es lo que se entrecruza con la forma sujeto para dar nacimiento a otro ser, compuesto con intensidades que no le pertenecen, intensidades desubjetivadas, mundanas, cósmicas. El cuerpo antropófago que excitan las proposiciones tiene una forma curiosa: “la forma adquirida sobre la fuga y forma que utiliza al hombre como intermediario, borrándolo después”. El cuerpo antropófago es forma, es expresión, pero una forma que no se asienta sobre lo cristalizado, sino

²⁰⁶ Para la noción de obra de arte como condensado de intensidades, véase: Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *O que é a Filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992

una “forma adquirida sobre la fuga”, una forma en fuga sobre lo informe. En la fuga, lo que se borra es el hombre, la forma sujeto, porque el hombre es apenas el soporte necesario para proceder al despegue, para dar forma a la fuga.

El objeto incorporado en la vivencia de la proposición por el participante, abre dentro del hombre lo que Lygia Clark llama el “vacío pleno”²⁰⁷, y hace de la forma sujeto-objeto un “abrigo poético” para las intensidades, para lo que no tiene forma. Por eso se puede hablar de la forma sujeto-objeto como una forma obtenida en movimiento, de una forma adquirida sobre la fuga del objeto y del sujeto como tales, porque se articulan en el proceso de la vivencia de la proposición. Así, proposición, proponente y participante se articulan también en una “forma adquirida sobre la fuga”; tal vez, sobre la fuga del concepto de objeto de arte, de artista y de espectador. Eso significa tratar a los tres como componentes de un mismo proceso y de un mismo proceder del arte, en la medida en que la proposición, el proponente y el participante, no tienen existencia separadamente. Es decir, si el objeto creado puede ser un objeto de arte, aunque nadie, además de su creador, entre en contacto con él, aun cuando su existencia tenga una duración mínima, en la estética lygiana, la proposición sólo se entiende como tal en el ejercicio del participante, y no como una existencia aislada. En esa acción, se materializa un concepto estético que pone en relación indisoluble, el creador y lo creado a través de la experiencia del participante, que es lo que le da sentido. De ese modo, el proceso de creación no se acaba en la concepción de la proposición, porque necesita del ejercicio del otro, que la activa y completa, pero nunca se finaliza, pues siempre puede volver a ser encarnada.

Desde esa perspectiva, las poéticas de Lezama Lima y Lygia Clark, además de “abrigo” para las intensidades que desbordan el hombre, pueden ser vistas también como “formas adquiridas sobre la fuga” de la forma-hombre, como “formas adquiridas” sobre la fugaz forma hombre, como fugacidad intensiva vivida desde la forma hombre en evasión. En el devorar del objeto por el sujeto, específicamente en la poética lygiana, las intensidades tragadas necesitan ser procesadas de algún modo, con lo cual pasan a componer el propio cuerpo antropófago como cuerpo intensivo. Ese cuerpo pasa a vivir la experiencia de la proposición como una abertura dentro de

²⁰⁷ Lygia Clark. (Catálogo de exposición). Barcelona: Fundación Antoni Tàpies, 1997

sí mismo al exterior, como “vacío-pleno”, pasa a vivirla como fuga del mundo para un mundo intensivo, como grieta que se abre en el mundo y que le abre al mundo. El cuerpo antropófago es una forma contenedora de potencias que, accionadas, activan la incontinencia de lo informe, es una forma intensiva generadora de formas, un cuerpo que crea y se re-crea en las formas a las que da expresión.

La noción de cuerpo como producción tensa del entrecruzamiento de la forma y lo informe nos permite pensar la producción de subjetividad de un modo especial. La constitución misma de la frase de Lezama, que estamos entonando continuamente, nos sirve para pensarlo. Se trata de una materialidad comprensible dentro de los códigos del lenguaje, se compone de palabras comprensibles, todas ellas articuladas en un universo de significación. Sin embargo, de la fricción entre sus palabras surge algo que parece que no está dicho o, más bien, surge algo que parece residir más allá de cada palabra. Ese algo en la frase de Lezama Lima, que está y no está dicho, es lo que desborda la significación. El cuerpo antropófago es también una inscripción que tiene su génesis en el sujeto-objeto, un modo de inscripción que nunca se acaba de escribir, que abriga la poesía que es forma y va más allá de lo formalizado. La poesía no se distribuye por cada una de las palabras escritas y entonadas, sino que es lo que se mueve entre las grietas que abren los nombres, que se abren dentro de los nombres, y que abren la pronunciación de los nombres entonados por el sujeto-objeto. El sujeto-objeto es también una poética: “una forma adquirida sobre la fuga” de la forma rígida, de los modos dominantes y homogeneizadores de la forma; es también un agujero negro en el vientre del sujeto devorador de objetos intensivos, generador de cuerpos: un objeto-agujero devorador de sujetos. El sujeto-objeto es una poética devoradora: la forma que devora lo informe que devora la forma. Una poética de un modo alimentar, de la forma que se alimenta de lo que no se deja formalizar.

Insistamos un poco más sobre la literatura de Lezama Lima: “tiempo entrecruzado, horizontal y vertical que se entierra, forma adquirida sobre la fuga y forma que utiliza al hombre como intermediario, borrándolo después”. La forma de la que se habla es una forma que se refiere al entrecruzarse de un tiempo vertical y un tiempo horizontal, y es también una forma “adquirida”, no una forma resultante. El verbo que acciona la forma y la fuga se adquiere, es una acción que se refiere al lograr,

conseguir, obtener algo que no es propio, que no le pertenece a uno, que está fuera de su poder o de su control. El verbo adquirir, en el contexto de la frase, advierte sobre una acción intencional, sobre “una forma adquirida sobre la fuga”, sobre la forma que no se gana, sino que se adquiere, mediante una acción pretendida. Es decir, esa acción encierra intención y conciencia sobre el acto. A continuación se dice que esa forma que se obtiene sobre la fuga es la misma que borra al intermediario que la hizo posible.

Se puede decir que el espacio que se genera del entrecruzamiento de los dos tiempos es una especie de “arquitectura poética”, una especie de *Abrigo poético*, como el nombre de uno de los *Bichos*. En ese abrigo, el tiempo horizontal puede ser leído como el tiempo de la conciencia, y el tiempo vertical, como el tiempo del acontecer poético. Así, el “abrigo poético” puede ser habitado en el entrecruzamiento de los tiempos horizontal y vertical, que se refieren al tiempo de la forma, de la conciencia, y al tiempo intempestivo, poético, actuando uno a través del otro y con el otro. Se puede decir también que este “abrigo poético” es una especie de pliegue subjetivo, abrigo y puerta de conexión exterior, con lo que le es exterior dentro del sí mismo. Siguiendo ese camino, podemos pensar que la trayectoria de la “línea espacio” dibuja, en movimiento, un espacio de conciencia; y que la “línea tiempo”, traza la trayectoria no de un tiempo lineal, sino del entrecruzamiento de distintas temporalidades, de un tiempo formal y de un tiempo aformal: de un tiempo poético. De ese modo, podemos decir que el “abrigo poético” se trama y se hace habitar de conciencia y poesía.

La acción intencional que se desprende de la obtención de la forma sobre la fuga, pone a esta forma en relación a una conciencia en actividad, en relación a una acción de la conciencia. La forma, para ser el efecto de una empresa ético-estético-política, está necesariamente en relación con un pensamiento, y con una dimensión de conciencia de ese proceso. Pero esta dimensión intencional de la conciencia mediante la cual se da el proceso creador, es precisamente lo que se sobrepasa, lo que se borra cuando se accede a un estado de creación. Tal situación no significa que la composición de la forma sobre la fuga, suceda en un estado de inconsciencia, donde el sujeto ya no tiene conciencia de sus acciones. Lo que se borra en la creación de la forma es la forma-hombre, una forma de conciencia de las propias formas, para

alcanzar un estado de singularidad. Para que el propio hombre pueda vivirse como proceso de creación, tiene que desvanecerse. Tiene que sufrir una pérdida de contornos, una pérdida de sentidos, un enturbiamiento de perfil; tiene que transformarse su propia conciencia de sí. Esa pérdida de sentido no significa desintegración sino una entrada en un estado de plasticidad, de cambio, de transformación de los modos de ser, en un estado de singularidad. Así, la producción de subjetividad se puede pensar como la producción de una poética, en la medida que se trata de una “forma adquirida sobre la fuga”, en tanto que implica a la conciencia y la poesía en el proceso de creación de un abrigo poético, de la creación de uno mismo. En ese proceso, conciencia y poesía no se contraponen, se necesitan y se implican mutuamente en un mismo movimiento.

Lygia Clark, tratando del *Caminhando*, parece referirse a la conciencia como una especie de concentración de voluntad y gratuidad simultánea: “ahí es necesaria la concentración y, tal vez, una voluntad ingenua de aprehender el absoluto por el acto de hacer el *Caminhando*, conservando la gratuidad del gesto”²⁰⁸. Lygia Clark coloca en tensión, en el mismo gesto, la voluntad como intención y como gratuidad, y el acto como trabajo y experimentación, como ejercicio de ascesis y gesto gratuito, como tarea de la voluntad y como juego lúdico. “Es necesaria la concentración” para aceptar la invitación y realizar la tarea con “voluntad ingenua”. La concentración lygiana alude a una puesta de atención, a la disposición de los sentidos, a la voluntad como ejercicio de atención a lo que nos pasa en el campo de juego, mientras nos disponemos al juego. La voluntad, en las palabras de Lygia Clark, parece tratar, más bien, de una aplicación voluntaria y a la vez desinteresada, de una atención como cuidado, de una voluntad como atención a lo que le pasa a uno, al cuidado de sí mismo en la “gratuidad del gesto”, al cuidado de sí mismo como voluntad ingenua que conserva la “gratuidad del gesto”. Parece que el encuentro de la voluntad con la ingenuidad, en las proposiciones de Lygia Clark, hace parte de un tener en cuenta el juego, especialmente si se conserva “la gratuidad del gesto”, como afirmación del juego por sí mismo. La ingenuidad aquí suena como generosidad del acto que no se defiende de lo que pasa, sino que le presta atención y cuidado.

²⁰⁸ Clark, Lygia. “A propósito da magia do objeto”. En: *Lygia Clark. Textos de Lygia Clark*, Ferreira Gullar e Mario Pedrosa. (Arte brasileira contemporânea). Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980, p. 27

Me parece posible, a partir de los elementos puestos de composición del cuerpo antropófago (y de la transformación del objeto de arte en proposición, del artista en proponente y del espectador en participante), una lectura de la estética lygiana como cuidado de las formas del sujeto, como cuidado de su proceso de formación. La subjetividad es un modo de estar en el mundo, una forma con la que habitarlo, con la que nos constituimos con el mundo, una forma que se repite, y en la que se puede generar una “forma adquirida sobre la fuga”, porque es también una puerta abierta a lo informe, como señalan Deleuze y Guattari. La subjetividad como modo de ser y actuar, como esa frase rítmica que entonamos para protegernos de lo que no controlamos, para protegernos de las intensidades que vagan por el mundo y que afectan a la forma-sujeto, se hace de la misma materialidad, de las mismas intensidades que agrietan sus formas. La subjetividad, en la estética lygiana, parece ser tratada como una arquitectura de espacios habitables, como “abrigo poético” en permanente construcción y deconstrucción, sobre las bases de lo precario y de lo procesual; parece ser tratada como frase rítmica entonándose, desentonando y volviendo a entonar otro ritmo, incorporando sonidos cotidianos, ruidos prosaicos, que resuenan en la existencia del hombre común. La subjetividad en la estética lygiana se constituye como una especie de danza, como gesto constructivo de espacios en movimiento, como ritmo y duración del gesto. Por eso, la idea de procesualidad, como espacio, ritmo y duración, en la estética subjetiva, trata de las formas que reúnen proposición, proponente y participante, en la creación de un mismo cuerpo, que es a la vez cosa creada, creadora, y experiencia. ¿Podría generar el proceso de subjetivación una especie de cuerpo intensivo que encarnara una “forma adquirida sobre la fuga”? Creo que la propia obra de Lygia Clark nos seguirá dando pistas para pensar la cuestión. La forma es necesaria, inevitable, y es el modo a través del cual nos ponemos en contacto con lo que no tiene forma, porque puede ser también una forma singular y la formación de una singularidad.

Lo que se dobla bajo la “voluntad ingenua” de Lygia Clark es una especie de Origami de las superficies del espacio, un arte del doblar las superficies de la existencia. El Oriente en Lygia Clark se inscribe con láminas de tijera, es la inscripción del aquí y del ahora, es la presencia de un cuerpo concentrado en la materialidad del tiempo, y en la cisión de la superficie del plano, que ya no tiene dentro o afuera, antes o

después. Es un acontecimiento de tiempo y espacio: es la espacialidad del tiempo y la temporalidad del espacio. Lo que se inscribe en ese recorrido es una cartografía intensiva de un trayecto interior que se materializa fuera de uno mismo. Es la cartografía de una vivencia incisiva, de una incisión sobre el plano subjetivo, del plegamiento del plano, como forma de experiencia y de atención a la experiencia. Es un acto subjetivo concentrado en el gesto del arte del pliegue. Es el arte del Oriente que se pliega en Lygia Clark.

El *Caminhando* se desparrama sobre las palabras, las trae a la superficie. Como en Lewis Carroll, cuya lectura es también un acto sobre la superficie de las palabras y del sentido. Pongamos el *Caminhando* en las manos de *Alicia en el país de las maravillas*, escuchando a su autor: “la continuidad del revés y el derecho sustituye a todos los niveles de profundidad; y los efectos de superficie en un solo y mismo Acontecimiento, que vale por todos los acontecimientos, hacen que todo el devenir y sus paradojas aflore en el lenguaje”²⁰⁹. Dejemos, por ahora, el *Caminhando* en manos de *Alicia*, resonando en el texto.

Nostalgia del cuerpo: para hacerse un tambor cósmico

Después de que Lygia Clark empezara la sollicitación de los sentidos del espectador, además de la vista, con los *Bichos*, y de que incluyera el tacto en el acto del *Caminhando*, ocurre un proceso de radicalización de lo sensorial en su obra. La profundización en lo sensorial producirá un flujo creador de conceptos estéticos fecundos, ética y políticamente, que podríamos ubicar en dos momentos o fases que trataremos en este apartado: la Nostalgia del Cuerpo (1966-1967), y El Cuerpo es la Casa (1967-1969).

La voluntad constructiva de la estética lygiana permanece actuando en por lo menos dos órdenes de espacio: en “arquitecturas táctiles” y “arquitecturas contactables” una a través de la otra. Las arquitecturas táctiles son las palpables, las visibles, son los espacios surgidos en las relaciones físicas del participante con los objetos y elementos

²⁰⁹ Lewis Carroll citado por Gilles Deleuze, en *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós, 1994, p. 34

que implican sus sentidos. Pero, esas relaciones físicas no se producen sólo como tales, sino que implican relaciones intensivas, de cuerpo intensivo a cuerpo intensivo, con las que se puede construir las arquitecturas contactables. Éstas, son los “abrigos poéticos”, espacios construidos desde los procesos corporales desprendidos en las relaciones cuerpo a cuerpo, entre participante y proposición. La voluntad constructiva de la estética lygiana, en su fase sensorial, realza superficies de contacto entre los cuerpos. Primero, entre los objetos y el cuerpo, y más adelante, entre los cuerpos que absorben el objeto. Lo que construye la estética lygiana son espacios procesuales que tratan el proceso de subjetivación como espacios de singularización.

En la fase Nostalgia del Cuerpo, el objeto todavía tiene una función importante, es un objeto de disrupción de sensaciones en el cuerpo del participante. Aquí el objeto es exterior al cuerpo del participante: no se constituye en el acto, tiene una materialidad anterior al ejercicio de la proposición y, no obstante, no es un ser autónomo. Es decir, los objetos de esa fase son exteriores al cuerpo del participante, aunque sólo cobren sentido, sólo cobren vida, en relación al cuerpo del participante. Es en la actividad del participante que los objetos se activan sensorialmente, estéticamente, conceptualmente. Su existencia, no es la de un objeto de arte, no es la de un objeto plástico, de contemplación, sino más bien, de un objeto de estimulación, de provocación. De ahí que el objetivo estético de Lygia no sea el objeto en sí mismo, sino el cuerpo del participante como “arquitectura contactable”, como espacio intensivo. Digamos que el objetivo de la estética lygiana parte de las arquitecturas táctiles (del cuerpo físico) para alcanzar y construir las arquitecturas contactables.

El primer objeto de esta serie fue un insólito cuerpo de aire, piedra y plástico, llamado *Pedra e ar* (Piedra y aire), que acunaba y equilibraba una piedra sobre un pulmón transparente, una membrana plástica de aire que se movía al ritmo que le imprimían las manos del participante. Una especie de “respiración asistida” en la Nostalgia del Cuerpo. Después vinieron muchos más: el *Respire Comigo* hecho de un tubo de caucho que servía para la respiración de submarinistas, cuyo movimiento emitía un desconcertante sonido de respiración; las *Luvas Sensoriais* (guantes sensoriales) que consistía en, primero, vestir guantes de las más diferentes dimensiones y materiales, para apañar bolas de diferentes tamaños y texturas, y,

seguidamente, desvestirlos y apañar las mismas bolas. Vino también el *Ping-pong*, una bolsa de plástico resistente con aire y bolas de ping-pong en su interior; el *Desenhe com o dedo* (dibuje con el dedo), una bolsa también de plástico, con un poco de agua, sobre cuya superficie se podía dibujar al desplazar su contenido; el *Agua e Conchas*, otra bolsa que contenía agua y conchas con una división simétrica hecha con goma elástica, que no la dividía totalmente. Hay también un libro, el *Livro Sensorial*, que deja inscribir en sus páginas el movimiento curioso del tacto que se pone en contacto con estas "hojas" de plástico transparente, rellenas de burbujas de agua, piedras, conchas, elásticos, estropajos de aluminio, y que en la última página deja leer en un espejo la imagen reflejada de su lector. Las dimensiones de los diferentes objetos están todos en una escala humana, son todos fácilmente manipulables. Y todos implican el tacto, la audición y la visión²¹⁰.

En los objetos sensoriales de la Nostalgia del Cuerpo, dice Lygia Clark, "el hombre encuentra su propio cuerpo a través de sensaciones táctiles realizadas en objetos exteriores a sí mismo"²¹¹. Esos objetos de variadas formas, sonidos y texturas, están hechos de los más diversos materiales, pero todos nacen de un gesto creador que construye un campo de exploración perceptiva: antes que objetos, un campo de experimentación de los sentidos. Ese campo exploratorio es una especie de superficie tenue que se adensa en el momento mismo de la acción. Una relación que no precede al acto del participante, a la invitación de la proposición, porque adquiere consistencia precisamente en el encuentro de ambos. Lo que se genera en ese momento, es una piel invisible, un espesor de sensibilidad, entre la superficie de los cuerpos del participante y del objeto de la proposición: una entre-piel en el roce de las superficies. Algo que nos hace pensar en el "inframince" duchampiano²¹². Esa entre-piel es una membrana que recubre los sentidos, una especie de secreción del cuerpo provocada por la estimulación del objeto que deriva de las propiedades mismas del cuerpo, activadas por el objeto. Pero la entre-piel no es una capa cualquiera, no es un caparazón protector o una capa impermeable, es más bien, una

²¹⁰ La experimentación de los objetos Nostalgia do Corpo se puede realizar en la Reserva Técnica de las obras de Lygia Clark, perteneciente a la Associação Cultural O Mundo de Lygia Clark, en Rio de Janeiro – Brasil.

²¹¹ Clark, Lygia. "O corpo é a casa". En: *Lygia Clark. Textos de Lygia Clark, Ferreira Gullar e Mario Pedrosa*. (Arte brasileira contemporânea). Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980, p. 35

²¹² Véase: Duchamp, Marcel. *Notas*. Madrid: Tecnos, 1998

capa disolvente, una capa que reacciona con las costras endurecidas de los sentidos. La entre-piel funciona como un vaso de agua fría después de un caramelo de menta. Despierta el paladar, su componente lúdica que se despliega sobre toda la superficie del cuerpo. El chorro de agua fría sobre la infancia del paladar es también un juego lúdico, con objetos-juguete.

Los objetos de la Nostalgia del Cuerpo son objetos delicados y lúdicos, juguetes de niño pobre que crean universos con un mínimo de materiales y con materiales mínimos. Atreverse a los objetos es ya poner el caramelo sobre el paladar. Disponerse al juego, curiosear los objetos, es también curiosear los propios sentidos, sentirse curioso por el toque, sentirse curioso en el toque, tocar la curiosidad del toque, coger el vaso de agua fría. El toque de los objetos es un toque curioso porque toca el propio tacto, pero también porque hace que le toque a la audición y la vista ser tacto. Los sentidos son membranas, pliegues de piel que se doblan en capacidades y propiedades perceptivas diferenciadas. Los pliegues de piel, en los que consiste la sensibilidad de los sentidos, son despertados por los objetos para su condición de pliegue sensible, para una condición de sensibilidad infinitiva. Una sensibilidad anterior al pliegue, anterior a la definición de las funciones perceptivas, que despierta en los sentidos algo que les es propio, que es propiamente su infancia. El despertar de la sensibilidad infinitiva despierta en los sentidos una capacidad que no le concierne, o una incapacidad de ser capaz de distinguir sus funciones aparentes. Nuevamente, el objeto de menta cae en la boca de la filosofía deleuziana. Los objetos estéticos de la Nostalgia del Cuerpo son juguetes que despiertan la infancia del cuerpo, de los sentidos, que despiertan una sensibilidad de la infancia del cuerpo. ¿Sería esta la Nostalgia del cuerpo?

Objetos precarios para cuerpos ordinarios: la precariedad de los materiales tienen como propósito una materialidad precaria, una estética precaria de las formas del cuerpo. Los objetos tienen por objetivo la descongelación de cuerpos formateados y la asunción de la caducidad de sus formas de ser. Los cuerpos que le interesan a la estética lygiana son cuerpos ordinarios, comunes, el cuerpo de todos, el de cada uno, individual y colectivo, amortecido, previsible y normalizado. Los objetos también son cuerpos precarios que tienen por objetivo la precariedad de cuerpos ordinarios, porque pretenden activar su condición precaria para que, en movimiento, el cuerpo

se desorganice, se desentienda de la norma, del gesto regulado, del gesto ordenado, especificado. Por eso, los materiales utilizados son sencillos y corrientes, materiales de todos los días, que pertenecen a nuestro cotidiano. El objetivo “es hacer que el hombre encuentre su propio cuerpo”, el cuerpo de todos los días, que encuentre el cotidiano de su cuerpo, pero no simplemente para ser testigo de esa cotidianeidad, sino para trastocarla a través de “objetos exteriores a sí mismo”, para activarse la singularidad en el cuerpo. Lo que se pone en contacto es la estética del cuerpo del participante, las formas del hombre, con la estética del cuerpo de la proposición, con las formas de los objetos y sus fuerzas. Y por eso mismo lo que se pone en evidencia son unas formas de vivir esas formas, las formas de ser hombre, las formas del cuerpo hombre. Es decir, se pone en contacto unas formas de vida con objetos que inquietan esas formas: se pone en evidencia la formación de una política del cuerpo.

La estética lygiana propone al propio hombre que atienda y experimente sus gestos, que encuentre un sentido en sus gestos rutinarios, en los gestos repetidos como tópicos del moverse, del desplazarse, como gesto insensible e inconsciente de un cuerpo despotencializado, para la reinención de los sentidos mismos a través de la experiencia. Los objetos con los que se propone la experiencia son objetos de materiales ordinarios, pero que se convierten en el acto de la experiencia en objetos excepcionales, en objetos del exceso, porque exceden la inconsciencia de la repetición con una saturación de lo ordinario, o que exceden lo rutinario precisamente mediante su depuración. La fragilidad de los materiales empleados en los objetos posteriores a los *Bichos*, componen una elección ética y también política. El valor de objetos construidos con materiales encontrados en la calle o en la cocina, o el uso de todo lo que le llega a las manos de la proponente como “sacos vacíos de patatas, cebollas, plásticos que envuelven ropas que vienen de la tintorería, o guantes de plástico (...) para teñir el pelo”²¹³, no reafirman propiamente el valor de mercado del objeto de arte. El material utilizado es vulgar y abundante, reciclado, no tiene glamour alguno o nobleza, en lo que remite al *arte povera*. Su valor y su fuerza estética se afirma en el ámbito ético y político de la vida cotidiana contemporánea. Pero

²¹³ Clark, Lygia. “Carta de 21 de setembro de 1968”. En: Clark, Lygia y Oiticica, Hélio. (Ed. Luciano Figueiredo) *Cartas - 1964-74*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1998, p. 36

también en el campo del arte mismo, cada vez más complejo y cambiante, que se redefine mediante esta ético-estético-política.

Potenciar la infancia de los sentidos es una empresa que se opone al juguete excesivamente detallado, industrializado, pormenorizado, acabado, porque sería un objeto de poco margen para la fantasía²¹⁴. Lo que ofrece la Nostalgia del Cuerpo son objetos concretos de fantasía, que apuestan en la relación que puede surgir en el roce curioso con un objeto lleno de sencillez y misterio. Los objetos rozan, en la entre-piel, los elementos vitales que constituyen nuestro cuerpo físico: agua, piedra, aire y calor. Rozan, en la entre-piel, las fuerzas y elementos que nos constituyen, las fuerzas y elementos que constituyen el cuerpo terrestre, con el cuerpo cósmico. Pone en contacto lo que no empieza en nosotros y tampoco se acaba fuera de nosotros: pone en contacto elementos y fuerzas que circulan por lo que vive, que se desplazan y constituyen lo que vive. Lo que se ofrece al cuerpo son temperaturas y humores: del aire, del agua y de la piedra. Temperaturas y humores que viven en nosotros y nos sobrepasan. Se ofrecen temperaturas cósmicas al cuerpo, se expone el cuerpo a temperaturas cósmicas y a sus presiones.

Lygia dijo que en la Nostalgia del Cuerpo “el hombre encuentra su propio cuerpo”, que el objetivo de las proposiciones no son los objetos, sino que el hombre se encuentre consigo mismo a través de los objetos. O, más bien, que el hombre se encuentre con el cuerpo a través de los objetos, a través de la provocación de los sentidos, a través de la sensación de ser cuerpo. La sensibilidad es algo concreto, tangible, inmanente a un cuerpo: es el propio cuerpo, en la medida en que se forma mediante una política sensible, una política de la percepción de las fuerzas que le afectan. Por eso, “el hombre encuentra su propio cuerpo a través de sensaciones”, a través de las sensaciones que componen y afectan la política sensible del cuerpo, a través de las sensaciones que este cuerpo permite que circulen y de las sensaciones que afectan a esos modos de circulación²¹⁵. En el contexto de la proposición, el objeto es el provocador directo de sensaciones, el provocador del encuentro del hombre en su mismo cuerpo, y de un cuerpo que excede la ordinaria forma hombre.

²¹⁴ Milliet, Maria Alice. *Lygia Clark: obra-trajeto*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992

²¹⁵ Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. “Como fabricar para sí un cuerpo sin órganos”. En: *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 2000

Pese a ello, ¿por qué ese énfasis tácito en la sensación, en el objeto provocador de los sentidos, en el cuerpo del participante, en la Nostalgia del cuerpo, hasta el punto de que la proposición sólo se admita como tal en el acto del participante? Creo que aquí se sitúa una de las cuestiones más importantes de la estética lygiana desde la revolución del *Caminbando*: una cuestión propiamente estética. Afectar a los sentidos es afectar a la percepción: a la percepción del cuerpo en el mundo y del mundo en el cuerpo. Tratar de una política de la percepción, es tratar de las formas a través de las cuales el hombre existe e intenta dar cuenta de esta existencia, según determinadas formas de conciencia, a través de lo que significa la experiencia de existir y dar sentido a esta experiencia. Tratar de una política de la percepción es poner en juego las formas a través de las cuales el hombre produce conocimiento sobre lo real, porque expone al juego las percepciones de sí mismo que construyen lo real.

Una de las cuestiones estéticas de mayor relevancia en la obra de Lygia Clark es la de poner en evidencia y en juego la percepción del hombre, a través de una experiencia tan radical como puede ser la vivida en el cuerpo físico, desde el cuerpo físico. La fase sensorial de la obra de Lygia Clark pone en terreno de juego el propio territorio sensible, convierte en problema estético, en superficie de experiencia, el cuerpo físico mismo y el cuerpo antropófago, el cuerpo intensivo, sus poderes y misterios. La experiencia es el cuerpo, sus modos sensibles, los modos por los que se constituye una forma de ser sensible a lo que le pasa, de comprender lo que le pasa, de darle nombre y perspectiva. La experiencia en la obra sensorial de Lygia Clark se da en el cuerpo como campo de experiencia, como campo de sensaciones, como cuerpo perceptivo: literalmente, radicalmente, intensivamente. Lo que se explora en ese campo es la Política de la Percepción que constituye este cuerpo, a través de la experimentación del cuerpo mismo. La experimentación en el cuerpo, la experiencia sensible del cuerpo, es una forma de actuar sobre las formas de ser sensible, sobre la condición, los condicionamientos y la conciencia de esas formas. Porque las redes perceptivas son sensibles a lo real según determinadas formas, según determinados modos de funcionamiento de lo sensible. Captan determinados registros y figuras, se reconocen en determinados modos de ser sensible, y desconocen a otros, se desconocen en otros. Desconocer el tacto en el toque mismo, desnaturalizar la vista en la mirada misma, abre el tacto como potencia del toque, la vista como potencia de

la mirada. Se abre la posibilidad de otras propiedades del toque y de la mirada, de otras formas de tocar el ser de las cosas, de otras formas de ver las cosas. La percepción y la sensibilidad interesan a la estética lygiana en la medida en que es con ellas que vivimos y comprendemos una determinada manera de estar en el mundo, de ser nosotros mismos y otros, de ser con los otros en el mundo e inventarnos a nosotros mismos y al mundo. Lo que se abre en la apertura de la experiencia sensible del hombre es la vida como potencia del devenir.

Lygia Clark era consciente de los objetivos de sus proposiciones. Tan consciente que devolvía al propio hombre la actividad sobre el proceso de experimentación de su cuerpo: “haz tu mismo el *Caminbando*”. Sé tu mismo el actor, el artista, el experimentador, el participante de tus experiencias sensibles, de las experiencias que te alcanzan. Hazte cargo de tus elecciones, porque sólo con esa abertura activa a la experiencia se puede producir una conciencia para la experiencia, y que ésta sea un ejercicio de experimentación del estar en el mundo, más allá de las formas de la conciencia dominante que nos fijan formas perceptivas y existenciales²¹⁶. La noción de elección es decisiva, repite Lygia Clark con Foucault, porque el objetivo ético-estético-político de la obra lygiana no se acaba con el acto del participante o sobre la superficie de su cuerpo: se trata de una gratuidad en la experiencia, desde luego, pero una experiencia deja marcas en el cuerpo, y las marcas producen efectos²¹⁷. La elección de qué hacer con los efectos es la cuestión ética foucaultiana y lygiana. La experiencia del cuerpo como terreno privilegiado del juego estético tiene por objetivo la alteración de las percepciones, que son las formas de poner en contacto la superficie del cuerpo con la superficie del mundo. La superficie del cuerpo interesa como superficie sensible que se produce y se insiere en el cotidiano, en la vida de todos los días. Lygia Clark apaña con las *Luvas Sensoriais* el hábito de la piel, del ojo, y lo aplica directamente sobre la superficie cotidiana, lo implica en la superficie cotidiana a través de su revitalización. Las *Luvas Sensoriales* apañan el hábito sobre la piel y juegan con él, hasta convertirlo en caramelo de menta.

²¹⁶ Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. “¿Cómo hacerse un cuerpo sin órganos?” En: *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 2000

²¹⁷ Rolnik, Suely. “Pensamento, corpo e devir: uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico”. En: *Cadernos de subjetividade*. São Paulo: NEPS/PEPGPC/PUCSP, 1(2): set/fev, 1993

Tal vez esa sea una entrada en el movimiento, en la gimnasia filosófica de Deleuze y Guattari, para hacerse un cuerpo sin órganos²¹⁸: “haz tú mismo el *Caminbando*”, apaña tú mismo el caramelo de menta. Lygia Clark también va hablar de una especie de gimnasia, de una "gimnasia espiritual: (...) estiramiento de pliegues que inmediatamente se encogen sin definirse en una fisonomía inmóvil, pues la mutación permanente es la nueva ley”. Va hablar de una “gimnasia espiritual” que es una especie de “estiramiento de pliegues”, de un conjunto de movimientos que funciona como un “pulmón elástico, como la interiorización del vacío pleno, pulmón cósmico”. De ese conjunto de movimientos, que no se deja definir en una fisonomía, que no se deja inmovilizar en una fisonomía, “queda el cuerpo, bicho que respira (...)”²¹⁹. Queda la hermosa imagen de una gimnasia espiritual, de un movimiento orgánico que es un plegamiento de vacío, que se pliega tras un sorbo de “vacío pleno”, como la respiración de un “pulmón elástico”, tan elástico que puede respirar el cosmos. Surge un “pulmón cósmico”, una superficie precaria que vibra, que se expande y se contrae con las intensidades del cosmos, que tiene en “la mutación permanente” su ley. Lo que nace es un “cuerpo, bicho” que se estira y se encoge conforme oscila con el “vacío-pleno” del cosmos. Nace un pulmón-bicho, bicho-plegue, cuerpo-bicho. Un cuerpo en movimiento, en “mutación permanente”, que vive acompasando el movimiento del cosmos.

El cuerpo-bicho no se identifica con una fisonomía, no es una forma definida e inmóvil, porque lo que permanece en él es la mutación, es la mutación permanente. Y lo que se mueve en él, lo que le remueve, no es un movimiento voluntario: el cuerpo-bicho se mueve con lo que le hace vibrar, en la fuerza de lo que respira; con la fuerza del “vacío pleno” del cosmos. Es un cuerpo capaz de aspirar al cosmos y de respirar las fuerzas del cosmos, de recibir el cosmos en el propio cuerpo. El “pulmón” cósmico respira a fuerza de lo cósmico, y no de lo humano, porque es una superficie que vibra con lo que lo humano desconoce, con lo que no reconoce, es, más bien, un movimiento vital y no un órgano funcional. El cuerpo-bicho no es una fisonomía, no se identifica con un cuerpo físico, con un cuerpo común, tiene otra naturaleza: la de un cuerpo intensivo, de un cuerpo que se compone de las

²¹⁸ Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. “¿Cómo hacerse un cuerpo sin órganos?” En: *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 2000

²¹⁹ Lygia Clark. (Catálogo de exposición). Barcelona: Fundación Antoni Tàpies, 1997, p. 168

intensidades del “vacío pleno”. Es más bien una superficie capaz de recibir y moverse con las intensidades cósmicas que Lygia Clark alude, que no pertenecen al dominio del hombre. Es una superficie que se deja traspasar y oscilar por las vibraciones cósmicas. Por eso, Suely Rolnik le llama *cuerpo vibrátil*²²⁰.

El cuerpo es bicho, es animal indeterminado porque tiene una forma anterior al cuerpo humano, y es cuerpo en tanto que superficie viva y mutante. Es como si al invitar al “haz tu mismo el *Caminbando*”, Lygia Clark hubiera propuesto un ejercicio del cómo hacerse un cuerpo-bicho, del cómo hacerse una superficie de vibración intensiva, para dar acogida a las paradójicas fuerzas cósmicas del “vacío-pleno”. Porque, dicen Deleuze y Guattari, hacerse un cuerpo intensivo, un cuerpo sin órganos, es “un ejercicio, una experimentación inevitable”²²¹: inevitable como acción experimental, como riesgo y disponibilidad a la práctica. El riesgo tiene que ver con que sus movimientos sean orgánicos y no organizados, que sea capaz de un movimiento paradójico, de moverse con la paradójica potencia de las intensidades cósmicas, con la paradoja del “vacío-pleno”. Las proposiciones sensoriales de Lygia Clark tratan de un programa estético constructivo: del cómo hacerse un cuerpo-bicho, una superficie poética que no se localiza en el cuerpo físico del participante o en el cuerpo del objeto sensorial, sino que se adensa entre ambos en el proceso de la experiencia misma. La entrada en el ejercicio consiste, precisamente, en la desnaturalización de los sentidos del cuerpo físico, en poner en desequilibrio las capacidades sensoriales, en desestabilizar las percepciones.

En su precioso libro sobre el cuerpo y la danza, *Movimento total*, José Gil señala un pequeño desplazamiento que marca la posibilidad del nacimiento del arte en el cuerpo y la entrada del cuerpo en el arte. José Gil habla de la desnaturalización intencional de la postura del cuerpo como condición de posibilidad para el surgimiento del arte en su movimiento. Dice así: “al dejar de adoptar una postura natural, el cuerpo se da un artificio, se hace artificial: puede en adelante tornarse

²²⁰ Rolnik, Suely. “Lygia Clark e o híbrido arte e clínica”. Em: *Percurso. Revista de Psicanálise*. São Paulo: Departamento de Psicanálise do Sapietiae Institute, 1996, ano VIII, nº 16. También publicado, con revisiones, en: *Lygia Clark*. (Catálogo de exposición). Barcelona: Fundación Antoni Tàpies, 1997. En ese texto Suely Rolnik también se refiere al cuerpo-bicho lygiano.

²²¹ Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. “¿Cómo hacerse un cuerpo sin órganos?” En: *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 2000, p. 155

imagen, es decir, materia de creación de formas”²²². La desnaturalización de la postura del cuerpo pasa por su disposición a dejar de actuar como una movilidad estable, por asumir el desequilibrio como actitud corporal. Tal desnaturalización de la postura no significa una adhesión a otra posición, o una mecanización del desequilibrio, sino la asunción del desequilibrio después de haber aprendido a moverse en equilibrio. Se trata de dejar de adoptar esta postura después de tenerla pegada al cuerpo. Y eso hace toda la diferencia, porque ya no se trata de un cuerpo común: lo que nace con tal desplazamiento es otra naturaleza corpórea. El cuerpo “se da un artificio”, se da la posibilidad de tornarse materia formal, de incorporarse como artificio de creación: el cuerpo se vuelve materia expresiva para el arte, “materia de creación de formas”.

Ese desequilibrio es también el del cuerpo perceptivo, lo que pone en relación el cuerpo-artificio de José Gil con el cuerpo-bicho de Lygia Clark. Las proposiciones sensoriales de Lygia Clark abordan el cuerpo común, pero no para hacerlo permanecer en su postura y percepción, sino para conectarlo a otra dimensión de sí mismo, a la que sólo se accede “al dejar de adoptar una postura natural”, al dejar de adoptar la función natural de los sentidos, en la inestabilidad sensorial. Ese desplazamiento es lo que permite una experimentación de la sensibilidad, y lo sensible como experimentación. Permite el adensar la camada poética como actividad corporal: permite el nacimiento del arte en el cuerpo, y del cuerpo como espacio estético. Es decir, permite el surgimiento de un arte constructivo del cuerpo, porque el cuerpo se hace capaz de segregar espacio, como dirá José Gil en ese mismo texto. Al salir de la estabilidad perceptiva de sí mismo, del sí mismo como plano de estabilización perceptiva, el cuerpo puede tornarse artificio, puede volverse “materia de creación de formas” y generar espacios, nuevos microcosmos.

En la obra sensorial de Lygia Clark, de la desnaturalización de los sentidos, surgen las condiciones para que el participante, tornado creador, copartícipe de la proposición creadora, acceda al cuerpo como materia de arte. Pienso en la estética lygiana desde la muerte del plano estabilizador, en la experiencia con los fragmentos astillados del plano en los movimientos del *Bicho*, hasta su disolución en el *Caminhando*. Pienso en

²²² Gil, José. *Movimento total. O corpo e a dança*. Lisboa: Relógio d'Água, 2001, p. 24

la implicación radical del cuerpo en la obra lygiana, donde la desnaturalización de su actitud pasa por la desestabilización de las percepciones, pasa por el extrañamiento de los propios sentidos, que pueden, desde ahí, servir como materia de creación para la vida cotidiana. A partir de ese lugar, de esa zona de experiencia, la vida se puede convertir en espacio de creación, segregada por un cuerpo-artificio, por un cuerpo-bicho. Y el cuerpo, al adentrar esa zona cósmica a través de un “itinerario interior” exterior a sí mismo, de un itinerario sobre la superficie de experiencia, segrega microcosmos, microespacios existenciales, como proceso de creación. En la obra sensorial de Lygia Clark, la estética es un proceder sobre la existencia sensible del cuerpo, para alcanzar un estado de creación, un estado de segregación de espacio: un *estado de arte*²²³.

El estado de arte sería, de ese modo, una propiedad del cuerpo accionada por los objetos sensoriales, un estado que irrumpe en el cuerpo desestabilizado, un estado que encarna el cuerpo, un estado de plasticidad, un estado de resonancia de lo cósmico, desde el cual el cuerpo se habita como instrumento poético. Hacerse un cuerpo sin órganos sería, entonces, fabricarse un instrumento poético, un artefacto de fabricación de estado de arte. El instrumento no son los objetos sensoriales o el cuerpo físico, sino el cuerpo-bicho, el cuerpo que tiene el poder de engendrar estado de arte y hacerse resonancia de lo cósmico, de vibrar con sus intensidades. La entrepiel del cuerpo-bicho se convierte en tambor, en un instrumento musical de la jungla cósmica lygiana, en una piel tensada que encierra y resuena; como bellamente dice Pardo, “la inmensidad del ruido cósmico en una gama de percusión. (...) El instrumento sirve a los hombres para hacer música, pero sirve a la naturaleza para hacerse audible a los oídos de los hombres”²²⁴. El instrumento poético sirve para hacer que la vida se haga sensible para los vivientes, así como también para que los vivientes inventen diferentes ritmos para la vida. El tambor lygiano resuena por un momento lo cósmico, le ofrece superficie, le permite graznar, rugir, crujir, sonar, opera como receptor y recipiente que hace audible lo cósmico, que le da un tono a lo cósmico.

²²³ Clark, Lygia. “A propósito da magia do objeto”. En: *Lygia Clark. Textos de Lygia Clark, Ferreira Gullar e Mario Pedrosa*. (Arte brasileira contemporânea). Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980

²²⁴ Pardo, José Luis. “Y cantan en llano”. En: *Gilles Deleuze: pensar, crear, resistir. Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura*. 1994, nº 17, p. 69

A diferencia de muchos de los artistas que están produciendo a finales de los sesenta y en los setenta, Lygia Clark no instala sus investigaciones estéticas sobre su propio cuerpo, aunque todo el proceso de gestación de sus obras se dé en su cuerpo, en el cuerpo-bicho. Su obra sensorial no es espectáculo, no se da como exhibición del cuerpo del artista; los problemas estéticos que encarna son otros. Por eso, Lygia Clark no hace *Body art*, contrariamente a lo que se sigue afirmando en algunos textos de la crítica actual²²⁵. Aunque se sitúe en un momento de especial problematización del cuerpo en el campo del arte, la obra de Lygia Clark no se puede clasificar dentro de ese movimiento (más allá de que, efectivamente, apenas se deje clasificar). En su obra, no permanece la dicotomía sujeto/objeto, artista/pieza de arte, que todavía marca la mayor parte de la producción del arte contemporáneo. Pues esas nociones estallan cuando el objeto sensorial sólo tiene sentido en el ejercicio de la proposición, en el acto del participante, y ya no hay un objeto de arte autónomo, separado de la experimentación del participante. Su obra no se instala sobre su propio cuerpo, como cuerpo en exposición; más bien a la inversa, Lygia borra sus rastros físicos, su imagen, de las proposiciones: lo que queda es la trepidación intensiva de sus experiencias, las intensidades con las que las concibe. Su obra no se expone sobre su cuerpo porque sus conceptos estéticos son de otro orden, sus objetivos estéticos son otros: tratan de estimular y proponer un modo de hacer cuerpos singulares, como instrumentos poéticos. Su objetivo parece ser, como señala Suely Rolnik, crear condiciones para la producción de un estado subjetivo que pueda soportar la precariedad, la contingencia de los pliegues del pulmón cósmico, de las formas subjetivas²²⁶. Lygia Clark se contenta en “proponer a los otros (...) que alcancen el singular estado de arte sin arte”²²⁷.

El artista se torna una actitud y el arte una actividad anónima, sin firma sobre el objeto, sin objeto de arte. Lygia Clark reivindicaba ese anonimato²²⁸. El arte se torna

²²⁵ Cruz, Pedro y Hernández, Miguel Angel. “Cartografías del Cuerpo. Propuestas para una sistemacización”. En: *El cuerpo. Debats*. Institució Alfons el Magnànim, 2002-2003, nº 79.

²²⁶ Rolnik, Suely. “Lygia Clark e o híbrido arte e clínica”. Em: *Percurso. Revista de Psicanálise*. São Paulo: Departamento de Psicanálise do Sapietiae Institute, 1996, ano VIII, nº 16

²²⁷ Clark, Lygia. “A propósito da magia do objeto”. En: *Lygia Clark. Textos de Lygia Clark, Ferreira Gullar e Mario Pedrosa*. (Arte brasileira contemporânea). Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980, p 28

²²⁸ Clark, Lygia. (Fragmento de texto sin título). En: *Lygia Clark*. (Catálogo de exposición). Barcelona: Fundación Antoni Tàpies, 1997

un estado de creación, un “estado de arte sin arte”: sin objeto, sin pieza, porque el cuerpo-bicho se lo ha incorporado. El arte se torna un estado de anonimato, porque el estado de arte no es un estado de fisonomía, sino un estado anónimo, sin perfil, sin firma, sin identidad. Es un estado de afección de la materia, un estado expresivo de “la materia como creación de formas”. El arte en la obra de Lygia Clark es un estado de producción de singularidad que no se reserva al ámbito de lo artístico, de los artistas, porque transforma estas nociones, afecta a sus fronteras. El arte en el cuerpo es un estado creador de formas, de espacios vivibles, de formas de vida. Los espacios que el cuerpo en “estado de arte sin arte” crea, son espacios cotidianos, para la vida de todos los días, son nuevas maneras de poner el cuerpo en la vida y la vida en el cuerpo, son nuevas formas de exponer el cuerpo a la vida y habitarla. Y el riesgo del que nos hablaban Deleuze y Guattari, concierne a que el cuerpo no se acomode en la resolución de una forma construida, a que los habitáculos creados, los microcosmos segregados, puedan ser vividos en su precariedad y contingencia, porque vida y cuerpo son ejercicio y experimentación y acontecimiento.

Arquitectura viva

Del concepto estético-sensorial que anima la Nostalgia del cuerpo, también surgen las *Máscaras* (1966-1967): cascos sensoriales hechos de tejidos, idénticos en la estructura y variables en los estímulos sensoriales. Las *Máscaras* son dispositivos de alteración perceptiva que, de forma sencilla, actúan sobre los sentidos del participante enmascarado. Afectan a los sentidos del participante, a través de los que recibe y se relaciona con el mundo. A la altura de la nariz, se encuentran bolsitas rellenas de diferentes olores: hierbas, semillas; a la altura de los ojos también hay dispositivos que alteran la regularidad de la vista: espejos, rendijas, estropajo metálico; y a la altura de los oídos se disponen elementos que afectan la audición, la escucha del ambiente: conchas, objetos metálicos, crujientes. Las *Máscaras* son también una capa de textura y color sobre la piel, que afectan a su temperatura, su tacto, y el contacto con el entorno.

Después de los cascos sensoriales, vinieron otras *Máscaras*: los *Óculos* (Gafas) (1968), las *Máscaras abismo* (1969), todas como proposiciones de exploración sensorial por

parte del participante, todas con propiedades desequilibrantes del plano sensorial. Los *Óculos* resultan de la transformación de gafas de bucear, a las que se les añade pequeñas estructuras metálicas plegables que sostienen dos niveles de espejos circulares de doble cara, que son manipulables por el participante: giran y se articulan, reflejando fragmentos de imágenes los unos en los otros, formando una especie de múltiples miradas, múltiples fragmentos de miradas. Los movimientos de los espejos crean juegos de reflejos que atraen la mirada desconcertada, que desalinea la perspectiva y la fragmenta. El juego de reflejos, más que producir un Doble en el espejo, como una imagen proyectada en la que se mira la mirada, produce un Múltiple, como una multiplicidad de vistas fragmentadas que alcanzan al contorno de la mirada única, entera: el participante se convierte en un conjunto de fragmentos de miradas que ya no se pueden articular en un plano de perspectiva. En las *Máscaras abismo* la propuesta y los materiales son otros, están hechas de aire y piedra ensacados: el aire dentro de sacos transparentes contenidos por sacos de arpillera de nylon, que abrigan también el peso de las piedras. A este saco está cosido una especie de venda que oscurece la visión. Del conjunto de los materiales empleados en esa especie de apéndice que es la *Máscara abismo*, resulta un gran estímulo táctil que bloquea la visión y despierta los demás sentidos para el peso que empuja la cara hacia abajo, hacia el abismo sensorial.

Hay algo que me parece importante mencionar sobre la naturaleza de las *Máscaras* y de los objetos sensoriales en general: se nos piden un tiempo. Cuando visitaba la Reserva Técnica, en Río de Janeiro, las obras de Lygia Clark me puse gran excitación por tener delante de mí todos los objetos sensoriales y la posibilidad de experimentarlos. Hice una primera exploración entre una excitación infantil y una alegría conmovida. Observando mi reacción, en algún momento, comentó la amable anfitriona que las personas necesitamos más de dos minutos para dejar de sentirnos idiotas, para que nos permitamos el extrañamiento de una determinada situación, para desconocernos, para salir de la perspectiva juzgadora de la situación desconcertante en la que nos encontramos. Antes de ese tiempo solemos deslegitimar la inquietud vivida, desautorizar lo que nos pone en cuestión. Lo que me hizo pensar que en la experiencia con los objetos, antes que nada, se trata de darnos el tiempo de la idiotez, de permitirnos no saber de que se trata, de permitir que la ignorancia

recubra nuestros sentidos puestos en cuestión, desconcertados. Antes de un par de minutos puede que la razón esté todavía demasiado activa en su labor de identificación, demasiado alerta, opinando sobre lo que nos pasa, y sólo después de un tiempo, de un tiempo de relajación, puede que la razón dé lugar a otras capacidades sensibles de la conciencia, y deje que el cuerpo piense. Los objetos de la Nostalgia del cuerpo no nos piden que descartemos la conciencia en la experimentación, sino que nos estimulan a una conciencia experimental sensible, como experimentación de los sentidos. Nos ofrecen la posibilidad de despertar una conciencia de lo sensible: de despertar lo sensible como forma de conciencia. Y para que eso pueda surgir, hay que darse el tiempo del desconcierto, el tiempo de la relajación de la razón, el tiempo de la idiotez.

Las *Máscaras* pertenecen a la fase Nostalgia del Cuerpo en la obra de Lygia Clark, en la medida que son una práctica solitaria del participante con el objeto de la proposición, como los demás objetos de esta fase. Pero, a la vez, algo nuevo se anuncia en estas propuestas. Las *Máscaras* se proponen para un ejercicio que no se define solamente como individual, sino, más específicamente, como un ejercicio de intimidad con uno mismo, con la sensibilidad que uno es. No obstante, las *Máscaras* son también una abertura, una conexión con el ambiente en el que se insiere el participante: las *Máscaras* envuelven a los sentidos no para bloquearlos, para taponarlos o enclaustrarlos en su propia percepción. No se trata de un encerramiento en una supuesta interioridad del sujeto. Las *Máscaras* son capas paradójicas, porque recubren para descubrir, revisten para desvestir, para abrir otras entradas, otros acercamientos a uno mismo y al entorno. Vestir una *Máscara* realza los sentidos del participante, le pone en contacto directo con sus propias sensibilidades, y por eso favorece una experiencia de intimidad consigo mismo. Al mismo tiempo, esa experiencia de intimidad con uno mismo le pone en relación con lo que le hace sensible a los sentidos, con lo que sienten los sentidos. Porque los sentidos no existen independientes de lo que les permite sentir, de lo que les hace sensibles: los sentidos son sensibles a algo, en relación a sí mismos, pero también en relación al entorno, al ambiente, al mundo. Y las *Máscaras*, justo porque envuelven, enturbian y alteran, despiertan, abren la sensibilidad al mundo y al otro: surge la *Máscara diálogo* (con la misma estructura de los *Óculos*, pero articulada a otras gafas que viste otro

participante) y toda una serie de ropas, para ser vestidas con el otro, para ser vividas con otro cuerpo.

Las *Máscaras* crecen y se derraman sobre toda la superficie del cuerpo, se convierten en ropas que quieren incrementar el ámbito de la experiencia sensorial y subjetiva, como los *Parangolés* de Hélio Oiticica²²⁹, y las prótesis de Rebeca Horn²³⁰. Si, como señalaba Milliet, en la fase sensorial se enfatizaban partes del cuerpo físico para llegar al cuerpo-bicho²³¹, enfatizando la relación con el propio cuerpo, en la serie de ropas de Lygia Clark la sensibilización del propio cuerpo empieza a incluir también la relación con otro cuerpo. Los objetos sensoriales son ejercicios de un campo de experimentación en el cuerpo mismo del participante, ejercicios de intimidad con uno mismo, que se afirman como lo que son y desde lo que se proponen, pero, a la vez, son también una especie de preparación para lo que viene, para la superficie de contacto con otro cuerpo. Surgen vestimentas para todo el cuerpo, ropa y casco, como *O eu e o tu* (el yo y el tu) (1967), de la serie Ropa-cuerpo-ropa. En esa proposición, un hombre y una mujer se visten con monos de material plastificado que les recubre totalmente, con la excepción de las manos y la parte inferior de la cara, lo que elimina el contacto con la piel y oculta la sexualidad de los cuerpos. Esos trajes están unidos por un tubo de goma, como un cordón umbilical, y contienen cremalleras en distintos lugares, que incluyen diferentes materiales, haciendo referencia al cuerpo del otro. La proposición invita a una exploración del cuerpo del otro, a una exploración de la sensualidad, que pone en relación la sensibilidad de los cuerpos, desnaturalizando sus identidades y signos de reconocimiento.

No todas las proposiciones de esa serie están pensadas para ser vividas por más de un cuerpo. No se trata de una supuesta “evolución” en la estética lygiana, que pasa a incluir más de un participante, sino de una nueva forma de pensar estéticamente, que convive, por un tiempo, con las proposiciones para un solo cuerpo. La instalación *A Casa é o corpo* (la casa es el cuerpo) de 1968, por ejemplo, fue una proposición

²²⁹ Salomão, Wally. *Hélio Oiticica: qual é o parangolé?* Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996; Exposición Hélio Oiticica: cor, imagem, poética. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica. 2002-2003

²³⁰ Ramírez, Juan Antonio. *Corpus Solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*. Madrid: Siruela, 2003; Rebeca Horn, Video-performances I y II (22 y 38 min.) de 1972 y 1973, respectivamente. Exposición Tras los hechos. Interfunktionen 1968-1975. Barcelona: Fundación Joan Mirò, 20/02 a 02/05 de 2004

²³¹ Milliet, Maria Alice. *Lygia Clark: obra-trajeto*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992

construida para la Bienal de Venecia, y reconstruida para la sala especial de Lygia Clark en la XXIII Bienal de São Paulo, que invitaba a una experiencia individual. Cuenta Lygia Clark sobre este laberinto que “el participante estaba invitado a atravesarlo recorriendo las diferentes células que imitan las fases del engendramiento: penetración, ovulación, germinación, expulsión”²³². El laberinto era una instalación, una especie de “útero poético”, que acogía al cuerpo del participante y le ofrecía una vivencia de transformación poética, le ofrecía un encuentro con su propio cuerpo como procesualidad, en la medida en que se desplazaba por su espacio. Como en las novelas modernas de formación, el lector-participante emprende un ‘viaje de formación’ del que sale transformado²³³, aunque no se pueda decir cómo y en que intensidad. Sin embargo, en esa proposición el viaje es carnal, sensorial, y lo que se transforma son las percepciones del cuerpo participante que, solicitado, interpelado, deformado, se transforma y vuelve a nacer, lúdicamente, eróticamente. *A casa é o corpo* es un laberinto de sensaciones, un abrigo y un desabrigo para el cuerpo, para los sentidos, que son acogidos, pero inquietados, perturbados, desconcertados. Aquí el espacio contiene el cuerpo del participante que emprende el viaje a través de las sensaciones en el cuerpo provocado por materiales, ambientes, iluminaciones y ventilaciones diversas. *A casa é o corpo* es un “viaje” que también recorre el artista plástico brasileño Ernesto Neto en sus *Úteros*, en sus *Tabas*: frágiles y delicadas arquitecturas para potentes desplazamientos²³⁴. Es un viaje que vuelve a emprender el grupo colombiano del Teatro de los Sentidos, que crea inmensos laberintos sensoriales cuyo recorrido son viajes de cuerpo y fantasía, por las sensaciones de un cuerpo que se re-crea en el movimiento viajero, en el sentido más amplio, y en contacto con el cuerpo de los actores-testigos²³⁵. *A casa é o corpo* sigue en construcción.

Todavía en la fase sensorial, empieza la inclusión de otros cuerpos en las proposiciones lygianas, inclusiones que ya no sólo ponen en relación el cuerpo a

²³² Clark, Lygia. Fragmento de “L’art c’est le corps”. En: *Lygia Clark*. (Catálogo de exposición). Barcelona: Fundación Antoni Tàpies, 1997, p. 232

²³³ Larrosa, Jorge. *La experiencia de la lectura. Estudios sobre literatura y formación*. Barcelona: Laertes, 1996

²³⁴ Ernesto Neto. *O corpo, nu tempo* (Catálogo de exposición). Santiago de Compostela: Centro Gallego de Arte Contemporáneo, 2001

²³⁵ Teatro de los Sentidos. *Oráculos*. Dirección: Enrique Vargas. Espectáculo presentado en Barcelona en el Mercat de les Flors, en abril de 2002; *El Hilo de Ariadna*. Dirección: Enrique Vargas. Espectáculo presentado en el Festival de Verano El Grec de Barcelona, en el CCCB, julio de 2003.

cuerpo del objeto sensorial con el participante, sino un cuerpo a cuerpo colectivo, entre el cuerpo del objeto y los cuerpos de los participantes que, poco a poco, se multiplican. En la medida en que las proposiciones incorporan la presencia de un número mayor de participantes, la presencia material del objeto pierde cuerpo. Es una cuestión de soporte: la inclusión de otro cuerpo supone la multiplicación de las superficies puestas en relación, que configuran todo un universo de formas creadas en las relaciones entre los cuerpos que soportan la obra, que se convierten en obra. Es una cuestión de soporte: si en la fase sensorial el encuentro con el propio cuerpo se da a través de objetos exteriores a él, en el nuevo momento de inclusión del otro, el encuentro entre los cuerpos de los participantes, la relación entre estos cuerpos, se vuelve el soporte mismo de la obra, la obra se torna forma de relación. Y el objeto se vuelve un elemento mínimo y depurado, un dispositivo de encuentro, de comunidad entre los cuerpos para que ellos se asuman como soporte, como materia de expresión en acontecimiento. El objeto se desmaterializa para que el cuerpo a cuerpo entre los participantes se vuelva materia de expresión en estado de creación, en estado de afectación, en estado de arte.

A esa fase de su trabajo Lygia Clark le da el nombre de El Cuerpo es la Casa: el cuerpo se torna el soporte de la obra, se torna la propia obra, porque la obra se torna, cada vez más, relación y acontecimiento. Dice Lygia que en El Cuerpo es la Casa “el hombre deviene soporte de la ‘obra’ y el objeto es incorporado: ha desaparecido. (...) El hombre llega a ser la estructura viva de una arquitectura celular, la malla de un tejido infinito y lo que queda del objeto (algunos elásticos, hojas de plástico, sacos de yute y filamentos) está completamente vacío de sentido y sólo se puede animar con el soporte humano”²³⁶. Es como si ahora ocurriera una segunda incorporación del objeto. Desde el *Caminhando* el objeto pasa a ser un trayecto interior fuera del cuerpo participante, es decir, la transformación subjetiva podía ocurrir en relación a la experimentación de un objeto que tenía una existencia material. Al mismo tiempo, el sujeto es tratado en la proposición como su propio objeto, el sujeto es también objeto del acto. Esa ha sido la primera incorporación del objeto: el hombre pasa a ser concebido, en la proposición, como sujeto y objeto de la

²³⁶ Clark, Lygia. Fragmento de “L’art c’est le corps”. En: *Lygia Clark*. (Catálogo de exposición). Barcelona: Fundación Antoni Tàpies, 1997, p. 232

experiencia estética. Pero, queda un objeto físico, el objeto a través del cual el participante emprende su experiencia. En *El cuerpo es la Casa* ese objeto “ha desaparecido” porque ha vuelto a ser incorporado, doblemente incorporado, porque ahora, además del hombre como objeto de su experiencia en relación al otro, ya no queda un objeto material más allá de “algunos elásticos, hojas de plástico, sacos de yute, y filamentos”, porque ahora “el hombre deviene soporte de la obra”. Es en el cuerpo donde pasa a vivir la obra: los cuerpos se tornan el soporte del arte en la estética lygiana.

Tanto en la serie *Ropa-cuerpo-ropa*, como en la instalación *A casa é o corpo*, se reitera en la estética lygiana una voluntad constructiva, donde el objeto mediador todavía guarda una estructura, una arquitectura, que indica también una cierta voluntad de ofrecer al participante la exploración de determinados campos de experiencia y acentúa partes del cuerpo. En la fase *El Cuerpo es la Casa* la voluntad constructiva permanece, pero se transforma: el campo de experimentación que se engendra es un espacio de indeterminación, un espacio que se construye en la relación entre los cuerpos, es una comunidad de la que nada se sabe antes de que se forme y se ponga en movimiento, de que se haga colectiva y baile. Algo que se hace patente en proposiciones como *Diálogo de Mãos*, en *Diálogo* y en *Luneta de Pele*, todas de la segunda mitad de los años sesenta. En el arte de este período, una de las cuestiones estéticas más destacados fue la desmaterialización del objeto de arte, el cuestionamiento de su estatus como objeto físico y también como valor monetario en el mercado especulador del arte. Lygia Clark reflexionaba ética y políticamente sobre esas cuestiones, en resonancia con planteamientos tan diversos como los del *arte povera* italiano o el conceptualismo norteamericano; ya fuese en las instalaciones de Kounellis o los *wall drawing* de Sol LeWitt. La voluntad constructiva que hace eco en este periodo dice menos de las cualidades físicas en las que se materializa la obra, que de las preocupaciones éticas y políticas generadas por el proceso en que se da esa materialización. En el caso de Lygia Clark esa voluntad pasa a instalarse sobre una arquitectura tan fugaz como puede ser la “arquitectura celular” de las formas surgidas en la relación entre los cuerpos de los participantes.

Diálogo de Mãos (diálogo de manos, 1966) es de las primeras proposiciones que, con un objeto mínimo —una cinta de Moebius elástica—, se realiza entre dos cuerpos.

Los participantes visten en las muñecas la cinta y experimentan, en la unión de las manos, límites de movimiento y potencialidades que se abren en esta conversación táctil. El *Diálogo de Mãos* es un itinerario táctil de recorrido conjunto, es un *Caminbando* dialogado, un *Conversando*. *Diálogo* (1968) es belleza y poesía entre tres cuerpos: los cuerpos de dos participantes y el cuerpo de una pequeña piedra. La piedra es el elemento de unión entre los cuerpos, el elemento de reunión de las manos en concha que se mueven, incorporando el cuerpo de la piedra, que forman comunidad con sus cuerpos y el cuerpo mineral de la naturaleza. Las conchas de las manos se ofrecen entre ellas, y se convierten en un continente de conversación de los cuerpos, un continente móvil, un baile de piel y piedra que será cantado por Caetano Veloso en el exilio. En *Luneta de pele* (luneta de piel, 1968) sólo queda piel y ojo, un cuerpo con otro cuerpo, un toque que mira. Para la *Luneta* sólo hace falta las manos de dos participantes y una disposición de infancia, para juntar y doblar los dedos, para formar un tubo que crece con el encuentro de las manos dobladas. Un tubo visual que une la mirada de uno con la mirada del otro en una luneta para ojos curiosos de otros ojos. Para la *Luneta* y para los *Diálogos* se necesita ojo y piel de niño: aquélla “voluntad ingenua” de la que nos hablaba Lygia.

En esas proposiciones se puede comprender lo que significa, en la fase de El Cuerpo es la Casa, el hombre como soporte de la obra y la incorporación del objeto. Se puede comprender el paso de la arquitectura concebida como cuerpo, para un cuerpo concebido como arquitectura. Lygia Clark hace visible y tangible el cuerpo como “abrigo poético”: el cuerpo como abrigo para la poesía generadora de cuerpos; hace vivibles unos cuerpos que soportan el arte y que se dan soporte mutuamente como movimiento de creación; hace posible un arte que soporta la relación entre los cuerpos. Lygia Clark propone la experiencia de una arquitectura viva y fugaz que abraza poesía, aunque ese abrigo no sea seguro, pues no es refugio. La estética lygiana se convierte, a finales de los sesenta y en los setenta, en una experiencia colectiva, una experiencia poética con otro cuerpo, donde un cuerpo toca el otro como otro, pero también toca un otro en sí mismo, y a sí mismo en el otro. El arte se torna un acontecimiento de frontera, en la frontera de las superficies de los cuerpos, en la piel de los cuerpos que es frontera y superficie de contacto, que es la superficie de los continentes que se conjugan poesía. Lygia lo tiene claro: “se trata de confundir el arte

y la vida”²³⁷. Se trata de invadir el cotidiano del cuerpo y el cuerpo cotidiano con arte y el cotidiano del arte con la vida del cuerpo. La aproximación radical del arte al cuerpo es una búsqueda consciente de la artista-proponente, que pasa a concentrarse en las relaciones entre los cuerpos participantes, porque busca una co-incidencia entre arte y vida.

Sabemos que la fusión entre el arte y la vida ha sido uno de los problemas estéticos desde las primeras vanguardias, desde el Futurismo al *Pop-art*, que ha tenido efectos importantes sobre la contemporaneidad²³⁸. Efectos que son tratados hoy como un problema de estetización de lo social. Walter Benjamín²³⁹ nos da algunas pistas para pensar en este problema cuando detecta un cambio de función en el arte, que pasa de una función estética a una función social. Trata el problema de la estetización del ámbito de lo social que se produce, entre otras cosas, por una percepción constituida a través los nuevos medios empleados en el arte, como es el caso del cine. Dice que esos nuevos medios técnicos afectan las formas de dar a ver, de hacer visible las relaciones colectivas, pues trabajan con el montaje de planos de realidad, a través de los cuales se produce una imagen de lo social para lo social, y del individuo en este conjunto. Esta cuestión está llena de complejidad y no nos detendremos en ello, pero simplemente destacar que la potencia de la fusión entre arte y vida, que acaba por desmaterializar el objeto en el campo del arte, a lo largo del siglo XX, y específicamente en la estética de Lygia Clark, significó algo más, o algo diferente para el territorio de la estética. La apuesta por la hibridación arte y vida en la obra lygiana, significó un incremento del territorio de la experiencia. Y hablamos de una experiencia que se va a materializar en un territorio tan especial como es el propio cuerpo, no el del artista, que también está implicado en la medida de la creación de la proposición, sino el de cualquiera que se disponga a la activación de la proposición y se ponga en relación a otros cuerpos. Las proposiciones colectivas de Lygia Clark se afirman como arte y no como prácticas sociales estetizadas, en la medida en que los

²³⁷ Clark, Lygia. “O Corpo é a casa”. En: *Lygia Clark. Textos de Lygia Clark, Ferreira Gullar e Mario Pedrosa*. (Arte brasileira contemporânea). Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980, p.36

²³⁸ Tema tratado en el Curso “Avatares de la sensibilidad en la era digital”, en el Doctorado de Filosofía de la Universidad de Barcelona, por la profesora de Estética Carmen Pardo.

²³⁹ Benjamín, Walter. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. En: *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus, 1987

agenciamientos colectivos propuestos son poéticos y no actividades funcionales²⁴⁰. Lygia Clark incide cuidadosamente sobre los modos de ver y sobre la superficie social estetizada, como la navaja de Buñuel²⁴¹.

Pedagogía del contacto: Espacio del cuerpo

Espacio del cuerpo

De 1970 a 1975, Lygia Clark ejerce de profesora-proponente en la universidad francesa de la Sorbonne, donde crea el Espacio del Cuerpo, un espacio pedagógico donde desarrolla sus proposiciones polinucleares, colectivas. Las resonancias del mayo de 68 recorren los pasillos universitarios y el ánimo de los jóvenes estudiantes que acuden al Espacio. Lygia Clark sigue en la línea de las proposiciones, pero de un modo totalmente nuevo, porque ahora se concretiza la posibilidad de dar secuencia a este trabajo, la posibilidad de dar continuidad a las experimentaciones con grupos de alumnos-participantes en “cursos” que duran un año lectivo. Es desde los efectos percibidos en la actitud de los alumnos-participantes, de las transformaciones perceptivas vividas y relatadas por ellos, que Lygia Clark se percata de otros trazos y potencialidades en su trabajo: de una fuerza formadora y transformadora de sus modos de relacionarse y de ubicarse en la realidad²⁴². Los grupos se aglutinan por la fuerza de las proposiciones y alrededor de la intensidad vital que hace circular el trabajo de Lygia, que es capaz de amalgamar y poner en marcha una especie de deseo colectivo que promueve nuevas formas de relaciones con uno mismo y con los otros. A pesar de ser cada vez más consciente de ello, Lygia Clark dice que no se considera precursora de nada en su trabajo, porque el estado de arte que propone, el vivir poéticamente, ya es lo que sucede como acción vital de muchos grupos de jóvenes en aquél momento. Los jóvenes, impactados actores de todo lo que supuso los disruptivos acontecimientos del mayo francés, impresionan a la proponente por las formas con las que dotan sus propias existencias de un sentido poético, por las

²⁴⁰ Yúdice, George. *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa, 2002

²⁴¹ *El perro andaluz*, película dirigida por Luis Buñuel y Salvador Dalí, en 1938.

²⁴² Entrevista de Lygia Clark a M. Susuki y L. Figueiredo en: Milliet, Maria Alice. *Lygia Clark: obra-trajeto*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992

formas en que viven un estado de arte. En ese contexto nace el Espacio del Cuerpo, un espacio de complicidad en la generación de formas de relaciones que expone las formas dominantes de relaciones sociales codificadas y ensaya con otras prácticas de lo individual y lo colectivo.

Lygia Clark fue consciente también de que la digestión del objeto de arte por el artista supuso la digestión del artista por la sociedad: una estetización de lo social. Supuso unas formas ligeras de asimilar el arte y la experiencia estética; lo social se quedó con lo fácilmente digerible y evacuable. Lygia Clark detecta el “título y la ocupación burocrática que, como efecto del proceso, la sociedad pasa a atribuir al artista: la de ingeniero del ocio del futuro”. Lúcida constatación. “Lo que le queda, en la medida de sus medios, es intentar inocular una nueva manera de vivir. (...) Su creatividad se expresará en lo vivido”²⁴³: esta es la posición ético-estético-política de Lygia Clark. De ahí que el Espacio del Cuerpo se constituya como espacio de experimentación del arte, como nuevas maneras de disponerse a las relaciones, como “nueva manera de vivir”, como nuevas formas de expresar lo vivido y “exprimirse en lo vivido”. Lygia Clark rechaza el “título y la ocupación burocrática”, que la sociedad le asigna al artista, y los rechaza tanto como actitud política, cuanto como actividad estética.

Las proposiciones que se inventan y se practican en el Espacio del Cuerpo generan toda una política de las relaciones y de los cuerpos: de los cuerpos como configuraciones de intensidades que se resisten a los modos homogeneizadores. Se resisten a una existencia encerrada en sus contornos, como forma individualizada y acabada, porque problematizan toda una lógica de vida y una razón de los cuerpos en un orden estético específico. El Espacio del Cuerpo resuena también con el pensamiento de Foucault, cohabitante de París con Lygia Clark, que pone en juego los juegos de fuerzas que instituyen esa bio-lógica, esa bio-política²⁴⁴. Como forma de resistencia al “título y a la ocupación burocrática” que le designa la sociedad, Lygia Clark pasa a integrar nuevos espacios, inclusive el espacio institucional universitario, para, desde dentro de lo institucional, “intentar inocular una nueva manera de vivir”.

²⁴³ Clark, Lygia. “O Corpo é a casa”. En: *Lygia Clark. Textos de Lygia Clark, Ferreira Gullar e Mario Pedrosa*. (Arte brasileira contemporânea). Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980, p.37

²⁴⁴ Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad*. Madrid: Fondos de Cultura, 1974

Las invenciones de ese arte, en el que vida y arte se confunden, se expresan en nuevas maneras de vivir, donde lo vivido es la expresión del acto creador.

El Espacio del Cuerpo fue un espacio de creación engendrado sobre el lugar institucional, sobre las relaciones de ese lugar y sus formas de percibir lo instituido como normalidad, como padrón, como fórmula codificada de convivencia. Sobre la cuestión del espacio, Lygia Clark reflexiona en una carta a Hélio Oiticica: “se encuentran nuevas relaciones entre los cuerpos a través de nuevas percepciones de espacios”²⁴⁵. Y creo que es precisamente sobre las percepciones de espacio que van a actuar las proposiciones pedagógicas practicadas en el Espacio del Cuerpo: la estética lygiana siempre ha sido arquitectónica. Ahora pasa a construir espacios pedagógicos, espacios de formación, en los que se trata de encontrar y habitar “nuevas relaciones entre los cuerpos”, nuevas formas de relacionarse. Se trata de vivir el espacio de otras formas, eludiendo o desintegrando sus coordenadas estructurales, sus puntos de referencia, lo que permite nuevos movimientos, nuevas gestualidades, nuevas conexiones entre los cuerpos, nuevos cuerpos. La afirmación de Lygia Clark da juego en la medida en que es verdad que se puede encontrar “nuevas percepciones de espacio” a través de “nuevas relaciones entre los cuerpos”. El espacio es una cuestión perceptiva: es una cuestión de estética. Y como percepción, como forma de percibir, como estética de una sensibilidad, es también una cuestión de cuerpo. La ruptura del plano llevó Lygia Clark a “nuevas percepciones de espacio”: a segregar espacio con el cuerpo, a través del acto. Y con ello el acto se tornó indistinguible del cuerpo, porque lo que le interesaba no era sólo sus rastros, sino el aquí y el ahora: le interesaba las nuevas percepciones de espacio y de tiempo.

No obstante, hay una cuestión más en la práctica ético-política de Lygia Clark, una cuestión propiamente estética, de alta densidad estética, que es importante destacar. Cuando la proponente habla del lugar que la sociedad ha dado al artista, difuminando la fuerza transgresora de sus obras, dice que lo que le queda es “intentar inocular una nueva manera de vivir”. Ese es el desafío y la tarea ético-política que inscribe Lygia Clark en el Espacio del Cuerpo. Así, el Espacio del Cuerpo se construye como un ámbito de experimentación de “una nueva manera de vivir”, como espacio de

²⁴⁵ Clark, Lygia. “Carta de 17 de maio de 1971”. En: Clark, Lygia y Oiticica, Hélio. (Ed. Luciano Figueiredo) *Cartas - 1964-74*. Río de Janeiro: Ed. UFRJ, 1998, p. 213

experimentación de nuevas formas de relación, de nuevas formas de relacionarse con la vida y de relacionar la vida con las formas de uno mismo. Es decir, de dar forma a uno mismo como la construcción de un espacio, como una arquitectura poética inestable que no se cierra, se acaba o se define en uno mismo. Las nuevas maneras de vivir en el Espacio, se practican en el cuerpo, en un cuerpo común, en el cuerpo relacional que se forma en la experimentación estética de las formas, de nuevas formas de segregar espacio. El Espacio pone en evidencia las formas del cuerpo y las formas con las que se forma y transforma un cuerpo; por eso mismo, el Espacio se constituye como pedagógico. Es una cuestión de estética: una cuestión de formación. El Espacio del Cuerpo es una práctica pedagógica que segrega poesía, y una práctica poética que segrega formación.

Una de las proposiciones practicadas en el Espacio del cuerpo fue *Arquiteturas biológicas* (1969). Su estructura material era muy sencilla: sacos de arpillera cosidos en las extremidades de un saco de plástico transparente más grande, con los que se podía proponer diferentes prácticas. La estructura material variaba, incluía un número mayor o menor de sacos, lo que favorecía la variación del número de participantes y las posibilidades de improvisar proposiciones. La *Arquitetura* no es los sacos cosidos, se construye con los cuerpos a propósito de este material. Es una arquitectura inestable y mutante, que se altera según el número de participantes que forman la construcción. Lygia la ve como “una arquitectura viva en la que el hombre, a través de su expresión gesticular, construye un sistema biológico que es un verdadero tejido celular”²⁴⁶. Una arquitectura que dura el tiempo de la experiencia, y que, como experiencia, sigue viva en cada célula de ese “sistema biológico”. Otra proposición practicada fue *Estruturas vivas* (1969), que como *Diálogos de mãos*, tenía como estructura material dos resistentes elásticos entrelazados que vestían a la altura de los tobillos dos participantes, y que invitaba los cuerpos al diálogo. Las *Estruturas vivas* podían formar una red con la unión de muchas gomas elásticas, a la que se incorporaban los participantes creando gestos en red, donde el movimiento de uno repercutía en los gestos de los demás. En 1973 se crea la proposición *Rede de elástico*,

²⁴⁶ Clark, Lygia. “O Corpo é a casa”. En: *Lygia Clark. Textos de Lygia Clark, Ferreira Gullar e Mario Pedrosa*. (Arte brasileira contemporânea). Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980, p.36

en la que es tan importante el uso de la red como su construcción colectiva por parte del grupo. El cuerpo colectivo se trama y se mueve colectivamente.

Lygia Clark, en otra carta escrita en 1974 a Hélio Oiticica, dice que se ha dado cuenta de que con los jóvenes de la Sorbonne su trabajo ha adquirido una potencia expresiva como nunca había tenido, porque allí ha encontrado las condiciones para comunicarlo. Las condiciones a las que se refiere Lygia pasan por un tiempo de "formación", por un tiempo de experiencia, que empieza con la preparación de los alumnos-participantes desde las proposiciones de la Nostalgia del Cuerpo, hasta la construcción de lo que ella llamó "cuerpo colectivo"²⁴⁷. Ese cuerpo colectivo se agencia en la actividad de proposiciones tales como *Túnel*, *Baba antropofágica*, *Canibalismo* (todas de 1973), y *Cabeça coletiva* (1975). El *Túnel* acontece cuando los participantes se adentran en los 50 metros de un tubo de tela, pegado al cuerpo como una media, y lo atraviesan con la ayuda de compañeros y del cuidado de Lygia Clark, que realiza los cortes necesarios en caso de vivencias asfixiantes. El *Túnel* es un trayecto que sólo puede hacer el cuerpo, que nace de su disposición de ponerse en marcha, de disponerse al recorrido: es un *Caminhando* para el tacto de todo el cuerpo, para el que el gesto de las manos ya no es suficiente. El *Túnel* se hace con itinerarios de cuerpos, porque el Cuerpo es la Casa y el recorrido es un viaje y un ritual de pasaje.

Baba antropofágica es una impresionante proposición donde cada participante del grupo se reúne entorno al que está echado en el suelo. Llevan carretes de líneas de color en la boca que, poco a poco, van deshilando con las manos, hasta recubrir el participante echado en el suelo. En la secuencia, todo el grupo se enreda con la baba colectiva. El cuerpo colectivo se recubre y se mezcla en su propia sustancia destilada. El cuerpo colectivo se torna un trayecto de babosas que se ponen en camino deshaciéndose de ellas mismas, vaciándose de sí mismas, para hacerse de nuevo con la sustancia expelida, que ahora es la sustancia de todos, el trayecto recorrido por cada uno y por todos. Con el conjunto de los trayectos enzarzados se trama un cuerpo colectivo, toma forma un nuevo cuerpo, un cuerpo común hecho del fluido y del fluir de cada uno.

²⁴⁷ Clark, Lygia. "Carta de 6 de julho de 1974". En: Clark, Lygia y Oiticica, Hélio. (Ed. Luciano Figueiredo) *Cartas - 1964-74*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1998

El *Canibalismo* celebra el paladar, el sentido "menos noble" del cuerpo, y la incorporación del otro, para que, con el otro en mí, nos hagamos cuerpo colectivo. Se trata de una especie de ritual encarnado por el grupo que celebra su cuerpo, incorporándolo. En *Canibalismo* se recupera las Ropas de Lygia Clark. Todos los participantes llevan vendas en los ojos y se disponen alrededor de un participante tumbado en el suelo, que viste un mono de plástico con una bolsa interior a la altura de la barriga. Esa bolsa contiene muchas frutas, que los participantes comparten, mordisqueando y pasando adelante, en un ritual celebratorio de la presencia de los cuerpos, de los sentidos y de primitivismo. Aquí, el sentido más "educado" que es la vista, se cubre, para que la devoración del otro y de sí mismo pueda degustarse con sutilezas de sabores y animalidad: el cuerpo se hace colectivo en lo primitivo, antes de la educación de los sentidos. En *Canibalismo* se reavivan las marcas-cicatrices caníbales tanto de la obra lygiana como en la cultura brasileña. Marcas que también están presentes en *Cabeça coletiva*. Junto a sus alumnos, Lygia Clark propuso y construyó una enorme cabeza para contener una especie de saber colectivo: una memoria de sabores y saberes, que fuera de cada uno de los participantes y que se pudiera convertir en una vivencia de todos. En una gran estructura de madera, que se hallaba en la casa de Lygia Clark, ella y sus alumnos depositaron a lo largo del tiempo, objetos, pequeños recuerdos, frutas, cartas, galletas, etc., hasta el día en que decidieron que uno de los participantes la encajaría sobre los hombros y se la llevarían a la calle para compartir ese saber de todos con los viandantes. El saber de la *Cabeça coletiva* no es una reunión de cosas cualesquiera, la heterogeneidad de los objetos allí reunidos responden al territorio de la experiencia de cada uno de los participantes. Lo que merecía ser guardado en la *Cabeça* correspondía a un saber afectivo, a un saber vital, que tenía sentido para la vida. Ese saber afectivo es menos del orden de la lógica que de una intensidad vivida: tiene que ver con una reflexión poética sobre lo que afecta a la existencia, lo que afecta al modo de pensar y actuar de uno. La heterogeneidad de los saberes vitales se convertían, de ese modo, en una experiencia de "sabor" para todos, en un saber que se tornaba sabor en un saber compartido. La *Cabeça coletiva* celebra el saber como construcción y degustación común de las intensidades vividas.

Y aunque se vea en las proposiciones lygianas trazos de *performances*²⁴⁸, tan presentes en el mundo del arte contemporáneo, la propia artista aclara que no se trata de ello. Las proposiciones no están concebidas para un público, para ser contempladas, como sucede en las *performances*, están concebidas para ser vividas, para ser puestas en acción. El sentido estético que tiene una proposición es menos del orden del valor plástico o escénico (aunque lo haya), que de una experiencia con las formas de participar con el otro en relaciones que exceden el yo y el tú, que atañe a las formas de poner en juego el yo y el tú. La estética a la que se refiere la obra de Lygia Clark, desde la Nostalgia del Cuerpo en adelante, es una estética de los modos de ser sensible a lo que le pasa al hombre, una estética de los modos de vida, que apuesta por la singularidad construida por cada uno en relación con los demás, por un arte como estado vital.

El cuerpo colectivo que se crea en la práctica estético-pedagógica, dice Lygia Clark, “no puede funcionar una sola vez como un *happening*, el sentido que le dan [los participantes] es que hay una convivencia en el tiempo y una elaboración conjunta en que cada individuo va cambiando, expresándose, uniéndose afectivamente o no a cada elemento del grupo, creando un intercambio de impresiones que va más allá de las propuestas, que alcanza la vida de cada uno de ellos”²⁴⁹. El cuerpo colectivo es procesual, se construye en el tiempo, se elabora en conjunto, en movimientos de transformación que son relacionales, que sólo son posibles en la relación entre los alumnos-participantes a través de las propuestas y de la proponente. El cuerpo colectivo empieza a formarse en el trabajo artístico “para alcanzar la vida de cada uno” de los participantes. Es decir, el objetivo del Espacio del Cuerpo no se localiza en el cuerpo físico, sino que entra por el cuerpo físico para alcanzar la vida que le fluye, las intensidades que le componen; asimismo, el objetivo del Espacio del Cuerpo tampoco se distingue como valor plástico o escénico, sino, más bien, como proceso de formación de la estética de uno mismo, colectivamente.

El cuerpo en la obra de Lygia Clark es una superficie poética, política y pedagógica. Es una *superficie de afecciones* que se compone estéticamente, que se genera en las

²⁴⁸ Ramírez, Juan Antonio. *Corpus Solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*. Madrid: Siruela, 2003

²⁴⁹ Clark, Lygia. “El cuerpo colectivo”. En: *Lygia Clark*. (Catálogo de exposición). Barcelona: Fundación Antoni Tàpies, 1997, p. 306

relaciones que forman y transforman una sensibilidad y un régimen de lo sensible, es una forma de ser sensible y de dar sentido a la experiencia. La atribución de sentido se refiere a una narrativa que el sujeto crea desde lo que le afecta en las experiencias vividas, se refiere a la invención de una forma de percibirse en relación con los demás, que le proporciona una actitud vital, un modo de actuar y de verse en acción. Por eso, la experiencia del cuerpo que proporciona la política y la poética lygianas es también pedagógica, porque pone en juego la formación del sujeto y los modos de dar sentido a lo que le pasa, a su forma de actuar y verse en acción. La arquitectura lygiana construye un espacio de trans-formación, desde los principios de la precariedad y la procesualidad de las formas del sujeto, donde éste puede encontrar la posibilidad de apostar por una formación de sí como creación singular colectiva.

La pedagogía que brota de la práctica estética de Lygia Clark tiene que ver con las intensidades con las que se compone un cuerpo, con las que se configuran las formas de un cuerpo, con las fuerzas que le afectan y le hacen necesario un cambio de formas. El cuerpo que se forma y transforma en las proposiciones pedagógicas de Lygia Clark se constituye de los *afectos*²⁵⁰ que le invaden, que le desestabilizan, y con los que se vuelve a componer. De lo que se trata es de un cuerpo como superficie poética. La práctica estético-pedagógica lygiana tiene por objetivo afectar a través de la experiencia colectiva, para, antes de todo, desinstitucionalizar este cuerpo²⁵¹: para que la vida pueda fluir en el cuerpo y que el cuerpo pueda ser una forma de dar flujo a la vida. Desinstitucionalizar el cuerpo es la primera medida para permitir que el cuerpo no se estanque en formas de relaciones definitivas, para que sea una obra abierta a las *afecciones*, para alcanzar un estado de arte. Se trata de la formación de un cuerpo que se disponga a la experiencia y que pueda, con ella, inventar sentidos, que pueda producir saberes desde la creación colectiva de sí mismo. La pedagogía que emana de la práctica estética y política de Lygia Clark es una Pedagogía de las Afecciones, una pedagogía que se ocupa de los “estados de afección”, de los estados alterados del cuerpo.

²⁵⁰ Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *O que é a Filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34,

²⁵¹ Clark, Lygia. Fragmento de texto. En: *Lygia Clark*. (Catálogo de exposición). Barcelona: Fundación Antoni Tàpies, 1997, p. 301

La pedagogía que exhala el arte de Lygia Clark, o la práctica estético-pedagógica de Lygia Clark en las clases en la Sorbonne, tiene la escala del cuerpo. Plantear la vida, las cosas, un modo de observarlas, de absorberlas, plantear un arte desde la escala del cuerpo, tiene que ver con unas maneras de improvisar una imagen, inventarse una historia desde lo que le pasa a uno, tiene que ver con una medida de proximidad de sí mismo en relación con otros cuerpos. Tiene que ver con una medida de sensibilidad de sí mismo. Dice la bailarina La Ribot, que hacer del propio cuerpo una escala del arte es hacer una performance cuyo material es lo que le pasa a uno²⁵², un material al que llamamos sí mismo. Tal vez, tenga que ver con una forma de poner el cuerpo en juego, de disponerse al juego en el cuerpo y jugar con escalas de proximidad y distancia. Somos un cuerpo, inmerso en su visión y vivencias, como también tenemos la capacidad de ver y vivir este cuerpo como desde fuera, desde una cierta distancia de nosotros mismos. Tenemos la capacidad de vernos en acción, de ver nuestra propia mirada mirándose, nuestro cuerpo incorporándose. Por eso, la práctica estético-pedagógica de Lygia Clark a la escala del cuerpo, es una práctica de proximidad, de inmersión en las sensaciones vividas por el cuerpo, de las afecciones sufridas, como es también una práctica de distancias de dicha inmersión. Uno de los momentos que la profesora-proponente consideraba más significativos en las clases era el momento de compartir la experiencia, de la escucha de los relatos sobre las experiencias vividas. Era el momento de la toma de distancia con lo vivido.

Se observa en el arte contemporáneo, incluso en el arte tecnológico y en el *net-art*, una llamada al cuerpo del espectador, el tratamiento de este cuerpo como territorio sensible, que recibe muchos estímulos, y una creciente invitación a la participación²⁵³. Respecto a esa implicación del cuerpo del espectador, convertido en muchos de los casos en co-creador de la obra, es como si se agotara en sólo una de sus capacidades, la de invocar una proximidad. El cuerpo del espectador copartícipe de esas obras, es invocado en la inmersión en una serie de imágenes y sonidos, es invocado en las sensaciones provocadas directamente sobre este campo sensible. Es decir, la

²⁵² La Ribot. *Instint bàsic*. Conferencia-performance presentada en las Jornadas de Arte Contemporáneo: Nuevos paradigmas para hacer, producir, representar, distribuir y discutir el arte. Barcelona: Fundación La Caixa, 13 y 14 de marzo de 2004.

²⁵³ Hernández, Domingo (ed.). *Arte, cuerpo tecnología*. Salamanca: Ed. Universidad de Salamanca, 2003

convocatoria se da en una escala de llamada a la proximidad, de inmersión y fascinación. Muchas de las obras creadas en el terreno del arte tecnológico se proponen esa inmersión en las sensaciones, con lo que muchas veces son bastante efectivas y potentes. Pero hay algo en esa experiencia estética con lo que ya poco se juega, una propiedad de la escala del cuerpo que es precisamente la distancia, el alejamiento respecto a uno mismo y a la propia experiencia. La cuestión está en que si ya no hay toma de distancia respecto a la experiencia, si ya no hay “contemplación” activa de lo vivido, el territorio existencial como producción de un modo de ver y decir, de una perspectiva, se ve comprometido, porque ya no se sale de la escala de la fascinación, de la inmersión en lo vivido. Si el cuerpo ya no es capaz de mirarse a sí mismo, de percibir las propias maneras de percepción, una de las capacidades del cuerpo, una de las posibilidades del cuerpo de ponerse en juego, de desplegarse a distintas escalas, deja de ser viable. Algo que apunta a un cambio perceptivo colectivo, es decir, apunta a un problema de estética y formación, en sentido filosófico amplio, de las formas de la experiencia en la que se configura el sujeto.

La práctica estético-pedagógica de Lygia Clark se situó precisamente en ese campo problemático, donde el cuerpo actúa y es actuado en una escala de proximidad, de inmersión en el aquí y el ahora, desplegado en un territorio de experiencias, que, al mismo tiempo, se activa como territorio existencial. El cuerpo también se activa en una escala de distancias de sí mismo, componiendo con la experiencia un distanciamiento respecto a sí mismo, una percepción sobre lo que le pasa, una crítica a lo vivido y a las formas de darse a lo vivido. En las “clases” de Lygia Clark era fundamental que la construcción del cuerpo colectivo se diera también desde la palabra, que se construyera un cuerpo de sentido poético. Ese cuerpo de palabras se podía hacer colectivo porque las experiencias con las proposiciones también lo eran, porque lo colectivo era un espacio de construcción conjunto. No obstante, el cuerpo de palabras también se hacía posible por medio de un ejercicio que, desde la intensidad de las afecciones tomaba distancia de la experiencia para ofrecer alguna palabra, aunque provisional y tartamudeante.

Esa articulación de escalas y palabras no operaba dentro de una lógica informativa o razonable; era, más bien, del orden de la creación, del sentido como ficción, como

invención. Dice Lygia Clark que “la palabra comunicación es demasiado débil para expresar lo que ocurre en el grupo”. (...) “Se trata más bien de que el hombre se da, haciéndose autor”. Se trata de “construir con el cuerpo un espacio para la palabra”²⁵⁴. Construir un cuerpo colectivo de palabras, construir palabras con el cuerpo, es muy distinto a comunicar. Lo que se da es el propio hombre, el viviente, que se ofrece al grupo, tomando alguna distancia de la experiencia, pero viviendo el mismo ofrecimiento de la palabra como producción de experiencia. El alumno-participante se ofrece, “se da” en forma de palabra cargada de intensidades, al mismo tiempo que se construye, que se hace autor en la experiencia de hacer ficción de sí mismo con las palabras: se hace autor en la distancia de sí mismo y en relación con los demás. La producción de sentido se convierte, así, en una experiencia de producción de un cuerpo colectivo, que no se localiza en cada palabra, en las frases de cada uno, sino que sobrevuela las palabras, dando consistencia y forma colectiva. Se trata de construir, “con” el cuerpo y “desde” el cuerpo, un espacio vivible. Un espacio colectivo, de contacto con otros cuerpos, con los sentidos y con la palabra, “un espacio para la palabra” cargado de intensidades. La escala del cuerpo también puede proporcionar, desde la proximidad consigo mismo, una proximidad a otros cuerpos: la extraña proximidad en la toma compartida de distancia. Extraña distancia verbal que cobra sentido desde la experiencia no-verbal.

De ese modo, el cuerpo se convierte, en la Pedagogía de las Afecciones, en una medida intensiva de la producción de sentido, de la producción de pensamiento. La producción de sentido es una cuestión de escala de percepciones, como dice José Gil, donde el encuentro entre los cuerpos no se da desde los códigos discursivos, desde la “palabra comunicación”, sino desde la desinstitucionalización de los discursos²⁵⁵. Como las performances colectivas de la bailarina La Ribot, la construcción del cuerpo colectivo en la Pedagogía de las Afecciones no es una actividad instrumental, metodológica o emocional: es una actividad corpórea, una actividad de contacto y contagio entre los cuerpos. La escala de percepciones de la que habla José Gil, es una escala intensiva, donde la medida del cuerpo no es la medida del individuo o de la

²⁵⁴ Clark, Lygia. “El cuerpo colectivo; La fantasmática del cuerpo”. En: *Lygia Clark*. (Catálogo de exposición). Barcelona: Fundación Antoni Tàpies, 1997, p. 303, 306 y 314

²⁵⁵ Gil, José. *Movimento total. O corpo e a dança*. Lisboa: Relógio d'Água, 2001

identidad. Los cuerpos no “miden” igual que un individuo, los cuerpos son superficies intensivas.

La arquitectura estético-pedagógica de Lygia Clark se constituye con superficies poéticas, se construye en la superficie de los cuerpos, deslizándose por la superficie, como diría Deleuze. El movimiento de la arquitectura pedagógico-estética de Lygia Clark suda superficies poéticas, se condensa con ellas, y con ellas produce una escala de distancias, un sentido provisional para lo vivido. El sentido pasa a ser un efecto de la actividad de la superficie poética, un efecto de los movimientos de superficie. Una idea que pone en resonancia, bellamente, las superficies poético-filosóficas de Lygia Clark, Gilles Deleuze y Paul Valéry, porque para ellos “lo más profundo, es la piel”. La vida pasa en la superficie. Dice Deleuze: “es siguiendo la frontera, costeano la superficie, como se pasa de los cuerpos a lo incorporal”²⁵⁶. Para Deleuze, el sentido es un incorporal, un efecto de superficie. Es por ese motivo que, deslizando por la superficie de los cuerpos, se puede llegar a estar a flor de piel, a experimentar la piel de gallina, los efectos de las variaciones, de los afectamientos, de los temblores de superficie. Lygia Clark repite con Paul Valéry y Gilles Deleuze: “lo más profundo, es la piel”, porque en la experiencia y en la poesía de lo que se trata es de efectos de superficie y escalas intensivas del cuerpo, de juegos entre proximidad y distancia. Se trata de “construir con el cuerpo un espacio para la palabra” que abrigue las intensidades vividas, se trata de una forma de pensar.

En la práctica estético-pedagógica de Lygia Clark el cuerpo se manifiesta en un lenguaje anterior al verbo, el cuerpo habla un lenguaje pre-verbal, un lenguaje de silencio, que abriga el silencio para dejar que se manifieste el gesto sensible, que hace silencio en el cuerpo como lo hacía el bailarín Merce Cunningham²⁵⁷. Aunque la práctica de Lygia Clark contemple el sentido que incluye la formulación discursiva, constituye una poética de las relaciones que no contempla lo verbal como contacto inicial, invierte en otras formas de relación que no comienzan ni se instalan en el verbo. La palabra es lo que viene después. Se puede decir que lo que ocurre en la experiencia colectiva con las proposiciones, son experiencias de producción de

²⁵⁶ Deleuze, Gilles. *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós, 1994, p. 33

²⁵⁷ Para esta relación entre danza y silencio, véase: Gil, José. *Movimento total. O corpo e a dança*. Lisboa: Relógio d'Água, 2001

pensamiento fuera de lo verbal, fuera del discurso, en el cuerpo mismo: el cuerpo se vuelve cuerpo de pensamiento, y lo que piensa en el cuerpo es creación y contacto en movimiento.

La palabra es lo que viene después del acto. También viene como acto, pero después de que se haga silencio en el cuerpo, y de que el cuerpo pueda escuchar su sensibilidad y las sensaciones generadas con el cuerpo colectivo. Por eso, muy a menudo, las “clases” de Lygia Clark danzaban un baile extraño, delicado y poderoso, una danza de contacto e improvisación, como baila Steve Paxton²⁵⁸. El contacto entre los cuerpos produce todo un conjunto de movimientos que no tiene coreografía alguna, que no tiene figura a priori, una figura a repetir, sino que el movimiento se genera del contacto con el propio cuerpo, y desde el encuentro con otros cuerpos. Se adentra, entonces, en una danza de escuchas donde ya no cabe la palabra, donde los cuerpos se mueven juntos, en conjunción, uno con el movimiento del otro, uno a través del gesto del otro: los cuerpos, en el movimiento generado por el encuentro, improvisan arquitecturas vivas y efímeras, se improvisan a ellos mismos.

La frase: “el hombre se comunica con el mundo desarrollandose fuera de sí mismo, dando al otro el soporte para que éste también se exprese”²⁵⁹ es de Lygia Clark, pero no desentonaría en los textos de Steve Paxton quien, en los Estados Unidos de principios de los 70, creó una danza de nombre sugestivo: el *Contact Improvisation*. Veo el *Contact* en las clases de Lygia Clark, veo la práctica estético-pedagógica de Lygia en el *Contact*. Suelo decir que el *Contact* es una danza que pone el cuerpo en movimiento a partir del contacto con las propias sensaciones, y que de su despliegue en el espacio surge el encuentro con otro cuerpo: se genera un baile de escuchas conjuntas, donde la piel se torna tímpano. La atención del tímpano se concentra en lo que pasa en la superficie, en los contactos de superficie, en el toque, roces y presiones sobre la superficie. El cuerpo deviene suelo, espiral, gancho, torre, base, plataforma, chorro, abrazo, ola. El encuentro y la escucha entre los cuerpos envuelve relaciones de

²⁵⁸ Sobre la danza Contact Improvisation, véase: Paxton, Steve. “Bailar solo”. En: *Contact Quarterly*, vol II, n° 3, primavera de 1970; Paxton, Steve. “Improvisación es...” (Traducción de Alma Falkenberg y Vicky Abramovic) En: *Contact Quarterly*, vol XII, n° 2, primavera/verano de 1987

²⁵⁹ Clark, Lygia. “O Corpo é a casa”. En: *Lygia Clark. Textos de Lygia Clark, Ferreira Gullar e Mario Pedrosa*. (Arte brasileira contemporânea). Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980, p. 37

entrega y acogida, de dar y ofrecer peso entre sí y con el suelo, improvisando la danza. No hay coreografías en el *Contact*; se trata de una danza de improvisación de las relaciones y de los cuerpos, de cuerpos que se tornan materia expresiva que construyen arquitecturas vivas y efímeras, tejidos vitales. En el *Contact* el cuerpo no es de uno o de otro bailarín, sino que es un cuerpo colectivo, donde el equilibrio dinámico de la danza no está en uno u otro cuerpo, sino que está en la entrega de peso de uno a otro y de ambos al suelo, que permite una estabilidad en la inestabilidad. El equilibrio dinámico de la danza está en la entrega de su propio cuerpo al cuerpo del otro, en la confianza en el otro y en la entrega de la danza que ocurre, a la improvisación de la relación.

Uno de los grandes aprendizajes en el *Contact* es saber ofrecer peso y superficie. La improvisación del baile entre los cuerpos parte del contacto y de la entrega de peso, de la entrega del cuerpo a cuerpo, una especie de baile de confianza. Al entregar su peso “el hombre se da, haciéndose autor”, como dice Lygia Clark. Se da en la improvisación de la danza, porque la creación de la danza se concretiza con la entrega del cuerpo de uno mismo a la danza, que es la conjunción de cuerpos. La danza se torna un cuerpo colectivo en una dinámica de la entrega de sí. Al mismo tiempo, lo que se ofrece al otro en el movimiento es superficie, la superficie del cuerpo, que escucha, soporta y se mueve con el otro. Lo que se pone en contacto es la superficie de los cuerpos en un baile de superficies, de entrega y ofrecimiento de superficies que construyen espacios habitables, “abrigos poéticos” dinámicos, en el flujo del movimiento. El movimiento conjunto destila un abrigo para la vida que fluye de los cuerpos: el cuerpo colectivo segrega espacios vitales, abrigos de flujos. Ofrecer superficie es “dar al otro el soporte para que éste también se exprese”. Ofrecer superficie es ser soporte para el gesto del otro, es ser soporte de la experimentación del otro, un soporte vivo que se ofrece a la improvisación conjunta en la que se transforma el cuerpo. Lo que se expresa es la improvisación en la que se convierten los cuerpos, desde el toque del encuentro, en superficie poética.

El contacto y la improvisación en la práctica estético-pedagógica de El Cuerpo es la Casa, permite la incorporación de las invenciones del otro, de la creación del otro, en el cuerpo de uno, en el movimiento de uno, que, de ese modo, se vuelve colectivo. Ser el soporte de la investigación del otro y del cuerpo colectivo que uno deviene con

el otro, con los otros, permite experimentar y crear nuevos contactos. Lygia Clark era un gran soporte, ofrecía una superficie intensiva para la experimentación del otro, para la improvisación del otro y de sí misma, en un cuerpo común, en la comunidad del cuerpo. La incorporación de la creatividad del otro en sus "clases", hizo con que el alumno-participante se convirtiera también en participante-proponente o en alumno-profesor. Es decir, a los gestos experimentales e inventivos que se generaban desde la vivencia con las proposiciones de Lygia Clark en el grupo, también se ofrecía superficie. Las proposiciones eran abiertas y muchas veces los participantes se convertían en proponentes, inventaban nuevos usos para la estructura material propuesta, y proponían la exploración y la vivencia de nuevos materiales. En la improvisación del gesto desde el contacto, "el hombre se da, haciéndose autor".

La propia estructura material mínima de las proposiciones invitaba a la improvisación, a la invención por parte de los alumnos-proponentes. Lygia Clark invitaba a formas de experimentar y activar las proposiciones, para que el participante pudiera convertirse también en proponente, en creador. En 1975, cuando escribía sobre este proceso de creación y la dificultad de comprensión de su trabajo desde el mundo del arte, decía: "ya no invento sola: las invenciones nacen entre dos o tres personas en un diálogo común, siendo eso lo que yo he conseguido proponer como lo más próximo a la vida. Comparto la proposición y acepto la invención del otro"²⁶⁰. La proposición es una invención a compartir. Si los objetos sensoriales sólo cobraban sentido en el acto de relación con los participantes, las proposiciones ya no es que sólo tengan sentido cuando son vivenciadas, sino que ellas mismas "nacen" entre varias personas, "en un diálogo común". La capacidad de la práctica estético-pedagógica de Lygia Clark era el contacto entre las personas como forma de generación de comunidad, de comunión en una relación de creación, de interlocución creadora, de acción inventiva que no tiene una sola vía, la suya, sino que tiene muchas, todas las que surjan en la comunidad de las experimentaciones entre los cuerpos. La invención de la práctica estético-pedagógica de Lygia Clark fue, sencilla y revolucionariamente, tomar en cuenta el cuerpo como escala vital intensiva a partir del cuerpo físico: fue tomar en cuenta el cuerpo en las relaciones, activar el

²⁶⁰ Clark, Lygia. "Pensamiento mudo". En: *Lygia Clark*. (Catálogo de exposición). Barcelona: Fundación Antoni Tàpies, 1997, p. 268

cuerpo como creador y creación de percepciones, como superficie de experimentación poético-existencial. El pensamiento, en esa poético-pedagogía, surge del cuerpo en movimiento, del cuerpo como actividad colectiva, que se improvisa en el contacto y afectamientos de superficies. El conocimiento desde el cuerpo como contacto e improvisación, de ese modo, no se puede resumir en conjuntos de saberes, o en una forma de saber. Tiene que ver con algo más, “más próximo de la vida”, con comunidades y afectamientos, con actos, tactos y gestos que se generan en el cuerpo, que se improvisan desde la experiencia de uno mismo, desde la experiencia de ponerse en movimiento y ofrecer superficie a lo que pasa. El saber, en esta estético-pedagogía, se sabe como efecto de un estado de arte en el cuerpo.

La formación de espacios poéticos en tiempos de intimidad

En algunas entrevistas Lygia Clark habló directamente de las relaciones entre arte y pedagogía. En 1960 Lygia Clark dio clases a niños sordos, y es de esa época un comentario suyo sobre la enseñanza de arte: “el arte no se enseña, el profesor es sólo un catalizador, que no impone lo que el niño debe hacer, sino que crea con él”²⁶¹. “El arte no se enseña”: he aquí la actitud estético-pedagógica de Lygia Clark en el trabajo con sus alumnos de la Sorbonne. Lo que importaba, tanto respecto a los niños como a los universitarios, era activar el cuerpo, la sensibilidad y las percepciones del cuerpo con el que se encontraba. Porque “el profesor no impone” lo que el alumno debe hacer, porque el profesor no es dirección: es superficie de contacto, soporte y propulsión, un soporte para la creación del otro, para la experimentación del otro y, al mismo tiempo, para su propia experimentación y creación. Y como partía de ese principio ético-político-pedagógico, pudo experimentar otras formas de ponerse en relación con sus alumnos, y compartir la creación de las proposiciones con los cuerpos con los que se cruzaba, donde no era la enseñanza lo que les unía: lo que les unía era el arte. Y el arte para Lygia Clark tenía que ver con un estado de afección, con un estado creador, donde arte no se identificaba con producción de objetos, sino

²⁶¹ Clark, Lygia. “Lygia vai mostrar arte de meninos surdos”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 29/09/1960. En: Fabbrini, Ricardo. *O espaço de Lygia Clark*. São Paulo: Atlas, 1994, p. 163

que el objeto era el propio sujeto, sus modos de ser sensible, sus formas de dar sentido a las percepciones, su existencia misma. Por eso inventaba una serie de dispositivos disruptivos de las intensidades del cuerpo, porque la materia de creación en la estético-pedagogía de Lygia Clark son las intensidades, los afectamientos, las sensaciones y percepciones que componen a los cuerpos. De ahí la importancia de actuar sobre la desinstitucionalización de las relaciones, porque el cuerpo es relación, comunidad, cruce, encuentro, acontecimiento, y porque la desinstitucionalización de las relaciones en el cuerpo era también la desinstitucionalización del arte. Lo que el cuerpo se da son artificios, espacios-artificio para nuevas formas de vida. Con el arte en el cuerpo se pueden inventar objetos, pero objetos como modos de ponerse en relación con la vida, de percibirla y experimentarla.

Y esa expresión de Lygia Clark de que “el arte no se enseña”, no debe ser leída como discurso fácil, o “ingenuo”, por proceder del terreno del arte y no de la educación. No debe ser identificado y reducido a “discurso de artista”, algo que muchas veces sirve para deslegitimarlo pedagógicamente. Sino que es una expresión radicalmente coherente con una práctica formadora, creadora, que no se deja definir como especificidad discursiva del campo del arte o del campo pedagógico, porque es una habla de frontera, que no se deja atrapar en metodologías o teorías pedagógicas, como tampoco en movimientos o corrientes artísticas. Lygia Clark produjo una práctica de frontera, entre arte y pedagogía, entre estética y formación, entre arte y vida, donde el saber y la razón son inventados, son efectos de encuentros y movimientos de superficie, donde el saber y la razón son arquitecturas vivas, espacios precarios y procesuales que abrigan palabras cargadas de intensidad. Por eso, la razón y el saber no se consideran propiedades privadas, sino precariedades singulares, espacios efímeros a vivir, y por eso también afirma Lygia Clark que “no existe razón. Todos tienen razón”²⁶².

Como hemos visto en la proposición *Cabeça coletiva*, por ejemplo, las “clases” de Lygia Clark no tenían un lugar único o propio para desarrollarse, lo que significó una duración diferente, un alargamiento de tiempo, que ya no cabía en lugares regidos por normas mercadológicas o conservacionistas que difícilmente integran la

²⁶² Clark, Lygia. Vida das artes, nº 3. En: Fabbrini, Ricardo. *O espaço de Lygia Clark*. São Paulo: Atlas, 1994, p. 163

procesualidad en la formación. En una entrevista de 1974, dice Lygia que la importancia de su trabajo se había convertido en el acompañamiento de la elaboración de las experiencias propuestas a sus alumnos, una elaboración redimensionada “para la vida y la relación entre ellos. Ya no es posible hacer esto en una galería, en un museo, una única vez en un solo lugar, como espectáculo”. Una de las cuestiones que se hacen presentes entre la proposición *Cabeça coletiva* y el habla de Lygia Clark, es que, en su práctica en la Sorbonne, los espacios como artificio están en íntima relación con los lugares, con sus características, cualidades y especificidades, pero no se definen y no se identifican con los lugares. La Sorbonne es una institución que vehicula y reitera el saber legitimado académicamente, reconocido como tal. Es un lugar de saber, de producción de saber en acuerdo con unas formas determinadas, pero esa condición, que no es una condición menor, no impide que los espacios surgidos en la desinstitucionalización de los cuerpos, sean espacios vitales, vitalizantes, poéticos. Aunque el clima posterior al mayo de 68 contagiaba la Universidad y fuera importante para la aceptación del Espacio del Cuerpo, éste no se produjo y se mantuvo por complacencia de la institución, sino, más bien, por la situación de disponibilidad de las relaciones colectivas a la experimentación, que no afectaban a lo institucional. El Espacio del Cuerpo, los espacios de reinención de los cuerpos y de las relaciones, se deslizaron sobre lo institucional y lo afectaron, pues fueron afectadas las relaciones entre los cuerpos que componen la institución. Lo que se vio afectado fueran las percepciones de los cuerpos, las relaciones mismas entre los alumnos llevadas también hacia fuera de la institución²⁶³. Ahí se hizo notar la elaboración de la experiencia individual y colectiva redimensionada “para la vida”.

Otra de las cuestiones que se evidencian es también espacial: en la medida en que las “clases” pasaban a ocupar otros espacios, como el espacio público, la calle, o integrar espacios privados, como el piso mismo de Lygia, ya no era posible ocupar galerías o museos. Porque uno de los elementos que hacía toda la diferencia era el tiempo, el tiempo procesual de la elaboración redimensionada “para la vida”, el tiempo de la experiencia y de la invención de palabras cargadas de afectamientos. Ese tiempo, el

²⁶³ Clark, Lygia. “El cuerpo colectivo”. En: *Lygia Clark*. (Catálogo de exposición). Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1997, p. 306

tiempo de la experiencia y de la producción de sentido desde la experiencia, era lo que generaba un estado de intimidad de los cuerpos consigo mismos y con los demás. Tal vez se pueda decir con Lygia Clark que el espacio de formación es una segregación de tiempo, de un tiempo de intimidad, por el contacto entre cuerpos bailarines. El trabajo de Lygia Clark en aquel momento perdía sentido en los lugares institucionalizados del arte, como museos y galerías, porque en él nada quedaba del carácter de espectáculo. Además de renunciar a la noción de objeto de arte, artista y espectador, el tiempo del Espacio del Cuerpo infringe el tiempo del arte institucionalizado que avalaría su legitimidad.

Actualmente, las galerías de arte, las bienales, centros de cultura o museos, han sabido acoger obras que se desarrollan en un tiempo dilatado, como algunas propuestas de performances híbridas con actuaciones o *reality shows* de varios días, o incluso el tiempo de las actividades laborales²⁶⁴. El mercado del arte, la industria de la cultura y del ocio impresionan por su plasticidad, por la capacidad de asimilar incluso aquello que los cuestiona, algo que ya hemos constatado hace mucho. Pero esa capacidad no es incondicional: lo que a los mecanismos de la institucionalización del arte les resulta difícil asimilar es ese tiempo de la elaboración de un cuerpo redimensionado “para la vida”. Un tiempo de la intimidad destilado por espacios poéticos, hecho del contacto de superficies, y de la improvisación de nuevos contactos, que se desliza sobre lo institucional sin ser atrapado, sin poder ser avalado o legitimado. Lo que las instituciones del arte les resulta difícil absorber es el tiempo estético-pedagógico de la formación, de las metamorfosis del cuerpo, de la escala de la distancia desplegada en un tiempo intensivo, porque eso no corresponde a la naturaleza y al tiempo del espectáculo o de la institución. El Espacio del Cuerpo no tiene sentido como espectáculo, no está propuesto para la lógica del escenario o del pedestal, no comporta espectadores. Y, aunque esta época es prolífica en investigaciones estéticas arriesgadas, eso no encuentra parámetros en la lógica del precio de la entrada, de la noche de inauguración, de la crítica especializada, de las

²⁶⁴ Sobre esta idea, podríamos ver como ejemplos la instalación de la artista Menna Barreto presentada en la III Bienal Latinoamericana de Porto Alegre, Brasil, de septiembre a diciembre de 2003, donde la obra era el trabajo del personal asalariado contratado para la confección de determinados objetos; o la obra de Santiago Sierra presentada en la exposición *Trans Sexual Express-Barcelona 2001: A Clasic for the third millennium*, puesta en marcha por el trabajo pago por horas de una prostituta, en el Centro de Arte Santa Mónica.

multitudinarias bienales, de los eventos culturales que mueven millones en divisas y público, de la industria del ocio y del turismo.

El Espacio del Cuerpo es un espacio de formación. Pero no de la formación de un público especializado, de espectadores atentos o alumnos interesados, sino de un espacio de formación de un nuevo pueblo, de un pueblo que todavía no existe, de un pueblo que falta, en las palabras de Deleuze²⁶⁵. No existía el pueblo habitante del microcosmos lygiano, no podría existir antes de que ese microcosmo se instaurara. Un pueblo es lo que busca el nuevo micro-universo, un nuevo pueblo que pueda contactar con la nueva superficie que ofrece, porque la potencia del contacto y del contagio surgen con ella. El pueblo es siempre lo que falta, lo que le falta al nuevo mundo, porque el pueblo es lo que deviene del encuentro, del contacto: lo que falta es una nueva sensibilidad, un nuevo toque, una nueva percepción. El trabajo del Espacio del Cuerpo es la formación de ese pueblo, de un pueblo que pueda habitarlo, que pueda vibrar con las intensidades activadas en el Espacio del cuerpo, con las trepidaciones de las formas del cuerpo. La tarea estético-pedagógica del Espacio del Cuerpo es formar a ese pueblo, procediendo radicalmente sobre la sensibilidad y las formas de los cuerpos, a través del contagio y de la vibración. El Espacio lygiano procede sobre los ritmos del cuerpo, procede con los cuerpos, sobre sus contornos y modos de resonancia con la vida. Formar “un pueblo que falta” para el micro-universo que se pone, es la tarea del hacedor de nuevos mundos, que no forma las formas de vida del pueblo, que no decide sobre esas formas, sino que abre, con las intensidades que conjuga, nuevos devenires, nuevos deslices sobre lo instituido, nuevas escobas de bruja, porque permite nuevos recorridos interiores fuera de uno mismo; nuevos *Caminbando*, nuevas *Lunetas de pele*, para mirar al cosmos con sensibilidad cósmica. El trabajo de la formación del pueblo que falta pasa por la invención de un “pulmón cósmico”, de “cuerpos-bicho”, de cuerpos colectivos, que puedan respirar y alimentarse de nuevas materialidades. Formar a un pueblo que falta trata del trabajo mismo del arte, del arte que pone en juego las percepciones, los modos sensibles y los modos de producir sentido.

²⁶⁵ Deleuze, Gilles. *Crítica e clínica*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997

La cuestión de la formación, de ese modo, tiene que ver con la elección de las maneras de afectar a los cuerpos, con las formas de ofrecer superficie de desliz sobre lo normalizado en el contacto, para la constitución de una actitud sensible y cognoscente que no está. Se trata de ser consciente de ello y de actuar, bien como Asesino, bien como Poeta; es la elección de actitud de la que hablan Deleuze y Guattari: “Asesino es aquel que bombardea el pueblo existente, con poblaciones moleculares que no cesan de cerrar de nuevo todos los agenciamientos (...). Poeta, por el contrario, es aquel que lanza poblaciones moleculares con la esperanza de que siembren o incluso engendren el pueblo futuro, pasen a un pueblo futuro, abran un cosmos”²⁶⁶. La cuestión de la formación es una cuestión de actitud, de un proceder con el pueblo existente, con el pueblo que está, porque todo empieza en presencia del pueblo que existe. El Asesino y el Poeta no actúan de forma abstracta, sus acciones son reales y concretas, porque se ejercen sobre y con la existencia del pueblo que está.

El Asesino habita el espacio de la formación como clausura, como cierre de conexiones, como estancamiento de agenciamientos en la existencia de ese pueblo, bombardeando posibilidades, interrumpiendo el tejer de redes de encuentro, aniquilando superficies de contacto. La acción del Poeta funciona de otro modo, porque se dirige al pueblo existente con nuevos micro-colectivos, con colectivos de nuevas micro-percepciones, “con la esperanza de que siembren o incluso engendren el pueblo futuro”. La formación del pueblo que falta implica el pueblo existente, las formas de tratar sus cuerpos, de afectarlos, y de abrir en esos cuerpos, entre ellos, otras formas de vida: otros cosmos. El criterio que registra las diferentes actitudes en las acciones que se configuran como asesinas o poéticas es, con Spinoza, el favorecer de la vida: la constitución de *Arquiteturas vivas*, de nuevos tejidos comunicantes, de nuevos cuerpos colectivos, de nuevos *Diálogos de Mãos*, nuevas *Cabeças coletivas*, nuevas *Redes* sensibles. La actitud asesina deja ver juegos fascistas, ataques sobre el pueblo existente, en el cierre y los impedimentos, mientras que la actitud poética favorece la experiencia en el cuerpo y la experimentación con los afectos lanzados sobre este pueblo. La cuestión de las actitudes está en relación con elecciones y criterios éticos,

²⁶⁶ Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. “Del ritornelo”. En: *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 2000, p. 349

y con los gradientes de fuerzas movilizadas, en las intensidades agenciadas en cada acción, que se miden a la vez con el Asesino y con el Poeta. Lo que está en juego en la formación del “pueblo que falta” son las actitudes estético-pedagógicas, porque de lo que se trata es de nuevas formas de vida para nuevos cosmos.

Bestiario estético

Objetos relacionales

La práctica estético-pedagógica sigue presente en la obra de Lygia Clark incluso cuando ella deja la universidad. En 1975 vuelve a Brasil y se vuelca en un nuevo trabajo. La consciente acción política que estuvo presente en todas las fases de la obra lygiana, denota un importante ejercicio de crítica a los modos dominantes de percibir y dar a ver la experiencia con el mundo, y a los modos dominantes de subjetivación. Al mismo tiempo, la inclusión del acto del participante como elemento indiscernible del proceder artístico, deja notar también un ejercicio que fluye conjuntamente con esa crítica, que trata de una tarea que asume el propio participante respecto a esos modos dominantes de actuar, de percibir, de ser. La obra sólo se puede completar con esa tarea del participante, una tarea compartida con el proponente y con los otros participantes, que trata tanto de la actuación del participante cuerpo a cuerpo con la obra, como de un ejercicio de producción de sentido con la experiencia vivida. Esa actividad pone en práctica una experimentación con los modos de subjetivación colectivos que despliega un ejercicio de clínica. En la última fase de la obra de Lygia Clark ese desdoblamiento y conjugación de la actividad estética con la actividad clínica se vuelve más fuerte, se explicita y se convierte en el objetivo mismo de su trabajo.

El arte con Lygia Clark se torna una potente práctica de salud, como la filosofía con Nietzsche²⁶⁷ y con Deleuze²⁶⁸. El arte lygiano como práctica de salud pasa por un cuestionamiento de las superficies sensibles en las que el hombre se pone en relación con el mundo, y por prácticas experimentales con esta materialidad, a la que pone en

²⁶⁷ Nietzsche, Friedrich. *Ecce homo. Como alguém se torna o que é*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995

²⁶⁸ Deleuze, Gilles. *Crítica e clínica*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997

evidencia y en juego. Lo que cambia respecto a la fase anterior de las investigaciones lygianas, es que las cuestiones levantadas y la experimentación propuesta pasa a ser efectuada por las manos de la proponente directamente sobre el cuerpo del participante. Artista y espectador, proponente y participante, terapeuta y paciente: los nuevos actores del espacio creador de Lygia Clark son un híbrido de todos los anteriores actores de su obra. El paciente va a conservar la actividad de toma de distancia del espectador y la acción disponible, productora de sentido y creadora del participante, y el terapeuta, mientras propone la asunción de esas tareas al participante, crea no sólo con las actividades terapéuticas sino en la relación misma con el paciente. La creación permanece en la actividad de ambos, como práctica estética. El cuerpo del artista-proponente-terapeuta pasa a relacionarse con el cuerpo del espectador-participante-paciente a través de un cuerpo a cuerpo directo, con la intervención del tacto, del soplo, en una relación de intimidad cómplice y testimonial que afecta a ambos cuerpos.

El Espacio del Cuerpo se transforma en consultorio en una habitación del piso de la artista, y el trabajo que pasa a realizar se llama Estructuración del *self*. De modo similar a como el cuerpo colectivo se tejía en el Espacio del Cuerpo a través de objetos insignificantes, trapos, líneas, hojas de plástico cosidas, etc, la Estructuración del *self* también se pone en actividad a través de objetos mínimos, llamados *Objetos relationais* (objetos relacionales) desde finales de los setenta hasta 1984. Algunos de los *Objetos relationais* proceden de la fase Nostalgia del Cuerpo, y todos ellos son objetos sensoriales: material cósmico fluido envuelto por una delicada piel plástica, de tela, de arpillera, conducidos por tubos de cartón, por cuentagotas. Esas pieles revisten los materiales fluidos formando cojines de más o menos 30 por 30 centímetros. Los materiales que contienen los cojines son agua, aire, conchas, arena, semillas, bolitas de poliestireno. Hay objetos que son grandes conchas, otros que son mantas hechas de gasa o de lana, objetos hechos con medias de nylon que envuelven bolas de ping-pong, de tenis, pequeñas piedras. Hay también un gran colchón hecho de bolitas de poliestireno, una piedrecita, y gotas de miel. Hay muchas texturas y sonoridades, temperaturas, pesos, dimensiones y movimientos en los rellenos fluidos de los cojines: es a través de estas propiedades sensoriales que los *Objetos* se hacen *relationais* con el cuerpo, y que el cuerpo se abre a los objetos.

Tanto esta descripción de los objetos como su funcionamiento que se comentará más adelante, está basada en un trabajo de investigación de Gina Ferreira²⁶⁹, una de las practicantes de la última fase de la obra de Lygia Clark, como también en mi propia experiencia con ellos. Gina Ferreira es una de los cuatro terapeutas a los que Lygia Clark confió su modo de trabajo con la Estructuración del *self*, y una de los dos que sigue trabajando con él. Ferreira es también la terapeuta que me introduce en el universo relacional de los objetos de Lygia Clark, y la profesora que improvisa conmigo un modo de acoger las sensaciones para la producción de ficción y sentido. Por eso, las descripciones, análisis, cuestiones, comentarios, los pensamientos de los autores con los que se compone el texto, las imágenes que le dan visibilidad, todo está impregnado de esa experiencia, y de la necesidad de inventar para ella una ficción. Y la invención de esa ficción practica con las dos escalas del cuerpo, es decir, parte de la experiencia de inmersión para ejercitar una toma de distancia, a través de la escritura. Esa ficción se hará especialmente con las imágenes surgidas en la experiencia con los *Objetos relacionais*, que son imágenes muy especiales, pues provienen del cosmos en el cuerpo, de un cuerpo que no es sólo humano, es un cuerpo-bicho. Las imágenes se componen de formas humanas y no humanas que han surgido en la relación con los objetos. En esa ficción de un itinerario intensivo con los objetos, que no intenta identificar o fijar las imágenes que pueblan esta experiencia en una significación, sino que intenta crear con ellas un microcosmos de sentido que les de acogida.

Pero, antes de llegar a esas imágenes, observemos un poco más los objetos mismos. Lygia Clark es tajante cuando dice que “el “objeto relacional” no tiene especificidad en sí mismo. Y que el objeto pierde la condición de simple objeto para, impregnado, ser vivido como parte viva del sujeto”²⁷⁰. El propio nombre de los objetos ya da una pista importante sobre su naturaleza. Los objetos son relacionales, es decir, están hechos para la relación y sólo alcanzan su objetivo estético cuando entran en relación con el cuerpo del paciente. La lógica estética que se reafirma aquí viene ya de los objetos sensoriales de la fase Nostalgia del Cuerpo, en la comprensión de que los

²⁶⁹ Ferreira, Gina. *Lygia Clark: Memória do corpo. Glossário de casos clínicos*. (Investigación hecha por motivo de la exposición de la obra de Lygia Clark en la Fundación Antoni Tàpies de Barcelona en 1997, aún inédito). Rio de Janeiro, 1997

²⁷⁰ Clark, Lygia. “Objeto relacional”. En: *Lygia Clark. Textos de Lygia Clark, Ferreira Gullar e Mario Pedrosa*. (Arte brasileira contemporânea). Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980, p. 49

objetos sólo tienen sentido en relación con los cuerpos. La diferencia con respecto a la Nostalgia del Cuerpo es que en la Estructuración del *self* el objeto es más que sensorial: además de actuar sobre los sentidos, los objetos se proponen como generadores de estrategias de salud afectiva en el cuerpo.

El objeto no sólo altera, estimula o provoca la sensibilidad, sino que entra en el cuerpo que se abre para integrarlo “como parte viva del sujeto”. El “objeto relacional no tiene especificidad en sí mismo” porque no contiene experiencias específicas, la sensorialidad que les distingue no determina sensaciones o formas de vivirlos. El objeto es relacional porque es en la relación con el sujeto que se generan los modos de sentirlo e incorporarlo, que no están dados en el propio material, que no están decididos de antemano por el objeto o por el sujeto. Cada encuentro con los objetos es único porque las sensaciones que provocan en el cuerpo hablan del aquí y el ahora de la relación. Y es justo en esa relación que el objeto deja de ser “un simple objeto” porque el cuerpo responde a sus poderes abriéndose a él, trepidando a su encuentro, rompiéndose a su contacto, afectándose por sus propiedades. El objeto deja de ser “un simple objeto” porque se deja impregnar de las intensidades accionadas en la relación, porque es “impregnado” por las sensaciones provocadas en el cuerpo del sujeto, y pasa a ser vivido como parte de este cuerpo, “como parte viva del sujeto”. Ocurre una doble impregnación: la del objeto por las sensaciones vividas por el cuerpo, y la del cuerpo por las sensaciones provocadas por el encuentro con las propiedades de los objetos.

En el mismo texto en el que trata de explicar el funcionamiento de los *Objetos relacionais*, Lygia Clark aclara que “la sensación corpórea propiciada por el objeto es el punto de partida para la producción fantasmática”²⁷¹. Es decir, las sensaciones provocadas no son el objetivo de los objetos, sino que son apenas un punto de partida para otras vivencias, para algo que la artista-terapeuta llamó fantasmática. Lygia Clark se refiere a la fantasmática como “producción” y no como algo dado, como acción y no como algo que uno logra vislumbrar, lo que ya nos da una pista para pensarla. Al leer sus textos y las narraciones de los casos clínicos en los que trabajó, se encuentra una importante relación entre lo que ella llamó Nostalgia del

²⁷¹ Clark, Lygia. “Objeto relacional”. En: *Lygia Clark. Textos de Lygia Clark, Ferreira Gullar e Mario Pedrosa*. (Arte brasileira contemporânea). Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980, p. 49

Cuerpo y la fantasmática. Para tratar de ello, me parece importante retroceder un poco y hablar desde el “punto de partida”, de lo que ocurre a partir de las sensaciones propiciadas por los objetos, de lo que ocurre con el cuerpo, de cómo los objetos le activan. Comencemos por comentar una sesión con los *Objetos relacionais*, pero ahora no ya desde los relatos del terapeuta, sino desde las vivencias del “participante-paciente”. Es decir, desde la experiencia de un cuerpo que sufre y actúa con los objetos.

El cuerpo se estira sobre la textura y los ruidos del colchón, recibe el toque de la terapeuta y la aplicación de varios objetos, que varían según la sesión. Los objetos gruñen, tocan, deslizan, calientan, murmuran, frotan, enfrían, soplan, pesan. Reposan. Se adhieren. El cuerpo está atento a todo ese alboroto en su superficie. Le cubren y le dejan en compañía, en soledad, en presencia, en intimidad con los objetos. Ideas, recuerdos, reminiscencias, pensamientos, fragmentos del día, pasan por él y se van. El cuerpo entra en un estado muy relajado, de casi duermevela, de casi ensoñación. Es cuando alguna imagen sorprendente, inquietante, tierna, misteriosa, bella, incomprensible, inadjetivable, viene al cuerpo... viene del cuerpo... y se desvanece. Puede que surjan varias, que vengan como pequeñas historias o que casi no se dejen ver. En este momento los objetos hablan al cuerpo en silencio, para desvelarlo, para desvelar en él una memoria sin tiempo que irrumpe en imágenes. Es como si las sensaciones provocadas en el cuerpo por los objetos tuvieran el poder de activarle una memoria de lo irreconocible, que la memoria cronológica no logra insertar en el tiempo, que no logra entender, con la que se ve sorprendida en la falta de sentido de lo que ve. Pero tampoco el cuerpo que se despierta con las sensaciones parece ser el físico, porque las memorias que le vienen no se parecen a nada que haya vivido, muchas veces no se parece en nada con la propia lógica humana del cuerpo físico. Y el cuerpo físico mismo se desconoce, porque en un momento indeterminado, ya no siente la superficie de contacto con los objetos, no reconoce sus contornos, ya no define la frontera que le separa del objeto. El objeto ha entrado en el cuerpo, el cuerpo se ha abierto al objeto. Ese pasaje tal vez se dé por los flujos de los elementos que son movimiento en el interior de la piel del objeto, por la circulación de los flujos de un cuerpo a otro en el cuerpo a cuerpo sujeto-objeto. Lo que ocurre es una relación de flujos y temperaturas, una relación de flujos y humores

minerales, húmedos, aéreos, secos, líquidos, flujos de sonidos, flujos de sabor. Los flujos que habitan los objetos siguen su curso en el cuerpo, pasan al cuerpo afectado por las sensaciones, y despiertan ese cuerpo que no es reconocido por el cuerpo físico, porque no es un cuerpo humano, no tiene la lógica de lo humano porque es un cuerpo intensivo, es el cuerpo-bicho del que nos hablaba Lygia Clark. Esa memoria no humana de flujos e intensidades, de experiencias y acontecimientos, que proviene del cuerpo, que se revela en imágenes fantásticas, sin sentido, es la Nostalgia del Cuerpo, la nostalgia de una vida en el cuerpo que excede el cuerpo vivido.

Después de un tiempo y poco a poco, la terapeuta retira los objetos del paciente, que vuelve a sentir, entonces, los contornos del cuerpo, unos contornos que le dan la temperatura ambiente y el aire en contacto con su superficie, con una superficie que se siente tierna, frágil, todavía en coagulación, en formación. La terapeuta pide la piedrecita que el paciente había aguantado en la mano durante toda la relación con los objetos, le pide la porción de realidad que el paciente se había llevado en el viaje, y pregunta acerca de las porciones intensivas del cuerpo que se han revelado, la Nostalgia del Cuerpo. El paciente las comparte con el terapeuta testigo, con el terapeuta cómplice, que le ofrece alguna herramienta para la construcción de un microcosmos, de un “abrigo poético” que pueda sostener la fuerza inquietante de las imágenes. Lo que el paciente se lanza a construir, con las manos desbordadas de imágenes, es la fantasmática, esa junción de cuerpo y fantasía. Y las imágenes, la materialidad con la que el cuerpo se lanza a la producción de la fantasmática, son una especie de “revelación del cuerpo”, la revelación de la Nostalgia del Cuerpo²⁷². Dice Lygia Clark: “mi trabajo es mi propia fantasmática que doy al otro, proponiendo que ellos la limpien y la enriquezcan con sus propias fantasmáticas”²⁷³. La fantasmática es el trabajo de cada uno con sus experiencias, con las imágenes generadas en estas experiencias, que se puede ofrecer al otro, que se puede compartir con el otro, que se puede proponer al otro, pero que no suprime el trabajo del otro. La tarea es siempre de cada uno, y atañe al trabajo del sentido y de la formación, como actividades tanto

²⁷² Wanderley, Lula; Ferreira, Gina; Figueiredo, Luciano; Enguita, Nuria y Borja, Manolo. “Lygia Clark. Conversación”. (Conversación promovida por motivo de la exposición de la obra de Lygia Clark en la Fundación Antoni Tàpies de Barcelona en 1997, aún inédita). Río de Janeiro, 1997

²⁷³ Clark, Lygia. “Carta de 6 de noviembre de 1974”. Em: Clark, Lygia y Oiticica, Hélio. (Luciano Figueiredo – Ed.) *Cartas - 1964-74*. Río de Janeiro: Ed. UFRJ, 1998, p. 249

del paciente como del terapeuta, que se da en las relaciones con el otro y con uno mismo. Esa tarea solicita al sujeto atención y cuidados especiales, que es el cuidado de la experiencia, el cuidado de la formación de uno mismo, de la constitución de una fantasmática con las experiencias vividas.

Imágenes de la biodiversidad

La biodiversidad de formas que constituyen las imágenes despertadas en la Memoria del Cuerpo es amplia y realmente muy variada. Surgen imágenes verbales y pre-verbales, toda la fauna, flora y reino mineral en hibridación. El cuerpo sabe, en sus modos propios de saber, que no es humano, que no es solamente humano, que no se resume a la forma de lo humano, que no se contiene en tales formas y que es constantemente afectado por olas de fuerzas que no se pueden calificar como humanas. Esas olas le hacen vibrar, pasan de un cuerpo a otro, humanos o no humanos, a través del contacto, atraviesan los cuerpos, pasan entre ellos y los pone en resonancia. El cuerpo, de ese modo, vibra en un tono compartido, que no es de uno o de otro, que le colorea con pigmentos animales, minerales, vegetales. Es en vibración como el cuerpo se animaliza, petrifica, vegeta. Es en relación con los objetos, en resonancia con los flujos que corren dentro de la piel de los objetos que le atraviesan, cuando el cuerpo se ve en esos estados, o ve de nuevo los estados colorantes, resonantes, que vivió. Es cuando el cuerpo incorpora lo cósmico en los objetos, y cuando hace memoria de su génesis cósmica. En el vocabulario conceptual deleuziano, es cuando un *percepto* se desprende de la experiencia y el cuerpo afectado deviene en la imagen que ve²⁷⁴.

Pulpos, gusanos, fetos híbridos entre humano e insecto, fetos petrificados, botas articuladas como brazos que corren: imágenes pre-verbales saltan del cuerpo abierto e intervenido por los objetos. Las imágenes humanas e inhumanas que se dan al cuerpo por medio de esa intervención, o que se le han dado en otros momentos y que pueblan la memoria del cuerpo, no responden a una lógica racional. Hablan, más bien, respecto a una bio-lógica, a una lógica de la vida que no se deja reducir a las

²⁷⁴ Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *O que é a Filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992

formas de lo humano, porque no es de humanidad que se trata, sino de una biodiversidad de formas que se articula en una eco-lógica. En la ecológica es donde la enseñanza deleuziana y guattariana adquiere pleno sentido, porque es desde su activación en el cuerpo, por los *Objetos relacionais*, que se hacen sensibles los perceptos que se dan a ver en los estados de resonancia, en los estados colorantes del cuerpo. Es decir, es desde la activación de la ecológica en el cuerpo por los objetos que se hacen sensibles “las fuerzas insensibles que pueblan el mundo, y que nos afectan, que nos hacen devenir”²⁷⁵. Y el proceder radical de los *Objetos relacionais* viene de su capacidad de hacer sensibles “las fuerzas insensibles”, las fuerzas cósmicas “que pueblan el mundo” en el cuerpo mismo. A través de la incorporación del objeto y de las intensidades que le compone, a él y a todo el arte que le contiene, el cuerpo se revela cósmico, modulación cósmica, con las fuerzas que le afectan y le permiten ver las imágenes del devenir. Los objetos hacen sensibles en el cuerpo los devenires no humanos del hombre: el hombre no se convierte en pulpo o gusano, tampoco les imita, pues lo que le pasa no es cuestión de hacer como o de identificación. Lo que pasa le pasa al cuerpo, y las imágenes que pasan por el cuerpo, que pertenecen y constituyen su ecológica, dejan ver: hacen visibles los estados resonantes y colorantes que experimenta.

Así, las imágenes que se dan en la relación con los objetos, dan a ver, hacen sensible lo cósmico en el cuerpo, y hacen sensible también el propio cuerpo como “pulmón cósmico”, capaz de dar pasaje a los flujos de intensidad que le invaden. Pero, como percepciones singulares que son, de lo cósmico, las imágenes afectan las formas del cuerpo, afectan a sus modos de percibir, y hacen el cuerpo devenir, alterarse, transformarse con esas percepciones. Las imágenes cambian la sensibilidad del cuerpo, alteran sus contornos y funcionamientos, alteran su propia imagen, y pasan a constituir la Nostalgia del Cuerpo, esa memoria de los estados resonantes, modulantes, colorantes, que ha vivido. De ese modo, muchas veces, lo que hacen los objetos es activar esos estados por los que ha pasado el cuerpo, y que le pasaron a componer: activan estados de alteración, de transformación del cuerpo. Por eso son instrumentos de metamorfosis, y, ellos mismos, son instrumentos metamórficos en relaciones cambiantes. Los objetos son instrumentos de abertura del cuerpo, de

²⁷⁵ Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *O que é a Filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992, p. 235

intervención en su constitución, en su Nostalgia. Entran en el cuerpo a través de lo físico, y actúan en quietud sobre sus contornos, formas y funcionamientos. El cuerpo se pone en relación con los objetos, los objetos entran en actividad sobre el cuerpo: texturas, diversas presiones, temperaturas y sonidos en activación.

La superficie se ablanda, modula, y absorbe, traga, integra el objeto. El objeto ha abierto el cuerpo, el cuerpo se ha abierto al objeto. “Selva: un indígena pintado y tocado de plumas, abre la boca y traga una gran semilla de *urucum*, redonda y espinosa. Su piel se colorea del marrón rojizo del *urucum*. Canta y baila, entona y se tonifica, en estado de color. Su canto y movimientos resuenan y contagian a otros indígenas. Danzan y cantan juntos en estado de *urucum*²⁷⁶”. La semilla es tragada por el cuerpo, que se abre a ella, causando alteraciones de superficie, alteraciones de tono y entonaciones: alteraciones de tono pigmentado, de tono rítmico, de tono tonificado. Al abrir la boca y aceptar la semilla, al devorar la semilla, la piel se colorea, adquiere otro tono, que activa todo el cuerpo: sus gestos, su verbo, su ritmo. El indígena, la superficie indígena adentrada por la semilla, que se abre a los poderes de la semilla, vibra con sus formas, texturas y flujos de sabor, cambiando de ritmo. Entra en un estado extraño: el cuerpo se incorpora.

En las religiones indígenas *tupi-guaranys*, se dice que el *pajé*, el curandero de la tribu que entra en contacto con las fuerzas de la naturaleza y con los espíritus de los antepasados, “incorpora” estas fuerzas y espíritus. En contacto con las fuerzas de la selva, el *pajé* está incorporado: canta en una lengua asignificante que el cuerpo baila en pasos descalzos, con los que el cuerpo mueve ritmos selváticos. La superficie primitiva se torna percusión de la naturaleza: vibra ritmos, y modulaciones de la selva. Lo que se incorpora en la superficie indígena son esos flujos primitivos, las fuerzas de la naturaleza: las potencialidades de las semillas de la selva, las fuerzas selváticas contenidas en sus elementos. Lo que el cuerpo primitivo, el cuerpo cósmico, incorpora, y a lo que el cuerpo se ve incorporado, son fuerzas que se han hecho sensibles: con sabores, tonos y pigmentos de la naturaleza, que le permiten otro ritmo. El cuerpo primitivo, entra en estado colorante, modulante. Así, como

²⁷⁶ Extracto de las notas hechas como parte de la terapia con los *Objetos relacionais*. El *urucum* es un fruto del que se extrae la sustancia de mismo nombre, bastante utilizada por los indígenas brasileños para teñir y pintar.

superficie en vibración, el cuerpo se vuelve objeto rítmico, objeto de contagio de otros cuerpos, que pueden danzar y cantar juntos en estado de *urucum*.

En la quietud del reposo, los objetos le hablan a un cuerpo primitivo, o al primitivo en el cuerpo, le hablan al pre-verbal y también al verbo. La terapia con los *Objetos relacionais* pone en movimiento a ese cuerpo primitivo, le estimula modulaciones, le estimula lo anterior al verbo, con el que también puede constituir verbo. Dice Suely Rolnik, una estudiosa de la obra de Lygia Clark, que “la Estructuración del *self* es por tanto una práctica que pone la subjetividad en obra”²⁷⁷. Y añade que es precisamente esa potencialidad lo que define a una práctica terapéutica. Se trata de poner a bailar al cuerpo primitivo, poner en movimiento y resonancia este cuerpo con el cuerpo de la naturaleza, para que, en actividad con las fuerzas, con las sensaciones que le afectan, pueda darse un ritmo, pueda entonar y bailar un ritmo en contacto con la selva. El ritmo del cuerpo, el ritmo que se pone a bailar el cuerpo en resonancia con lo primitivo, es la obra, es lo que está permanentemente en obra. De ahí que el ritmo del cuerpo sea un estado ritmado, un estado de resonancia, una actitud rítmica, una especie de abrigo sonoro y gestual que se construye en lo precario y procesual, pues está justo en relación con las fuerzas de la naturaleza, con lo pre-verbal, con lo primitivo, con lo arritmado.

La Estructuración del *self* “pone la subjetividad en obra” en la medida en que lo subjetivo es precisamente ese abrigo precario y procesual, ese ritmo que se da el cuerpo, el tono y la tonificación del cuerpo que se compone en actitud. Y porque la pone en proceso, porque la pone en obra, y en relación con las fuerzas de la naturaleza, la Estructuración del *self* pone la subjetividad en relación con sus propios procesos rítmicos, con sus movimientos y actitudes, con los procesos rítmicos que le constituyen. Pone lo constituido, la palabra formulada, en relación con lo gutural, porque hace vivible lo inarticulado, lo sinsentido, en la medida en que facilita que el ritmo del cuerpo incorpore la fuerza motriz. Es decir, la Estructuración del *self* proporciona que el gesto, la actitud subjetiva, el canto y las palabras que entona, se compongan de una experiencia que se localiza antes de la palabra, y que la impulsa, que pone el verbo en movimiento. Pone la subjetividad en obra porque le requiere

²⁷⁷ Rolnik, Suely. “Subjetividade em obra: Lygia Clark artista contemporânea”. En: Lins, Daniel y Gadelha, Sylvio (Eds.). *Nietzsche e Deleuze: que pode o corpo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002, p. 275

una acción creadora de su espacio mismo: de su espacio verbal, gestual, que compone un determinado ritmo vital. La Estructuración del *self* pone en obra una ficción verbal y gestual para experiencias con lo pre-verbal. La obra es la subjetividad misma que se inventa y reinventa en la Estructuración del *self*, que se construye como espacio existencial con las palabras, tonos y colores que derivan de las conexiones con lo pre-verbal, con lo aritmado, con estados colorantes.

Por eso, la Estructuración del *self* es una terapia de formación, una terapia de la estética de lo subjetivo, porque se ocupa de los procesos de formación del sujeto a través de acciones sobre sus estados de afección. Poner la subjetividad en obra se refiere a una práctica que comprende lo subjetivo como procesualidad, como espacio de formación, como espacio en constante formación. La subjetividad, de ese modo, es obra, es la obra a la que se dedica el arte de la Estructuración del *self*: es la obra que se merece todo el potencial creador del arte de Lygia Clark. Dice la artista-terapeuta: “mi testimonio soy yo-obra y no la obra que hice”²⁷⁸. La obra en creación es el yo, no un yo identitario, creado como definición de sí mismo o de modo definitivo, sino un “yo-obra”, un yo que se obra en relación con otros yoes y otros ritmos, que se obra desde lo que no tiene ritmo, y que, por eso, es el testimonio mismo de creación con las afecciones, es una composición de sensaciones, imágenes y devenires: es la obra misma. Y la obra que hizo Lygia Clark, la obra a la que se refiere como “la que hice”, es el testimonio material de la condensación de las sensaciones, imágenes y devenires del “yo-obra”, son las canciones y los bailes del “yo-obra”, son los ritmos materializados del “yo-obra”, las composiciones rítmicas, las composiciones hechas como forma de creación con lo que mueve el “yo-obra”. “La obra que hice” es una forma de materialización de las composiciones del “yo-obra” en estado de arte.

“Pared azul intenso con ventana. Sobre la mesa, contra la pared, una maceta roja. Plantado en la maceta un tallo, sobre el tallo una cabeza que gira en aceleración”²⁷⁹. Luz que entra en la casa, ciudad al fondo, contraste de tonos, y la cabeza veloz que gira sobre sí misma. Cabeza giratoria sobre su eje con ciudad al fondo. Cabeza

²⁷⁸ Clark, Lygia. “Carta de 17 de maio de 1971”. En: Clark, Lygia y Oiticica, Hélio. (Ed. Luciano Figueiredo) *Cartas - 1964-74*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1998, p. 211

²⁷⁹ Extracto de las notas hechas como parte de la terapia con los *Objetos relacionais*.

plantada, planta inmueble y acelerada: cabeza-vegetal, cabeza-cultivada, cabeza-flor. Luz de la ventana, raíces sobre la mesa, sobre la mesa algunos libros. Luz que entra en la casa, aviva los tonos, resalta colores y contrastes. Movimiento, raíces, libros. Flor delante de la ventana, plantada, acelerada hélice. Enraizada y moviente flor-hélice. El pensamiento gira sobre sí mismo, ¿confuso?, ¿agitado? En movimiento, pero arraigado: la mesa, los pocos libros, la maceta. La flor-hélice se mueve con energía solar. Sus giros giran sobre la tierra, más rápidos que los giros de la tierra, por eso tiene que agarrarse a ella. La cabeza se mueve como flor y como hélice, se mueve con el pensamiento, luz exterior, en ritmo propio. Marca su ritmo sobre el ritmo de la tierra, pero agarrada a la tierra, con raíces sobre la mesa, los libros. El pensamiento gira sobre sí mismo, pero no se mueve sólo: la luz que viene de fuera, que entra por la ventana, los libros que vienen de fuera de la casa. Los movimientos y el ritmo de la cabeza, aunque gire sobre sí misma, no se generan solos, la energía viene de fuera: de fuera de la casa, de fuera de la cabeza. La energía viene de fuera del pensamiento y engendra pensamiento. La energía generadora de este pensamiento es solar, telúrica. Pero, también son otros pensamientos, otras palabras.

La imagen de la flor-hélice es una imagen de pensamiento, y un pensamiento en forma de imagen: una imagen pre-verbal que no explica el pensar, se da, más bien, como una percepción intensiva. Es decir, la imagen no tiene un sentido de por sí; aunque sea una imagen de la memoria del cuerpo, las posibles relaciones, la historia que se cuenta desde ella, está en relación con el presente de quien la acciona y que es accionado por ella. La imagen pre-verbal se puede quedar como lo que es, sin ser abrazada por palabras, sin verbo, pero puede también ser observada, experimentada, cuidada, a través de un ejercicio verbal. En la Estructuración del *self* el cuidado con la imagen es inherente al proceso terapéutico, porque se produce como el foucaultiano cuidado de uno mismo²⁸⁰, como cuidado de las imágenes que el cuerpo genera en relación con los objetos, con otras energías exteriores y consigo mismo. En la Estructuración del *self* las imágenes, pre-verbales o no, son tocadas, abiertas, rozadas, husmeadas, por el participante-paciente, como parte del proceso terapéutico. Es más, afirma Lygia Clark que el tratamiento de las imágenes es uno de los momentos más

²⁸⁰ Foucault, Michel. *Tecnologías del yo. Y otros textos afines*. Barcelona: Paidós, 1991

importantes del proceso²⁸¹. Las palabras que se acercan a las imágenes, muchas veces inseguras, frágiles, desconcertadas, incrédulas, inquietadas, intentan componer algo decible palpando la materialidad de las imágenes, intentan abrir camino para sus potencialidades, para poder acoger y asimilar su energía, para que el cuerpo pueda moverse con su energía, con una energía que cambia el ritmo del cuerpo. Poner palabras a una imagen no quiere decir explicarla, no quiere decir alcanzar un supuesto significado contenido por ella, sino traer esa imagen a la escala del cuerpo, hacerla vivible. La imagen se muestra a la percepción, la percepción se ensancha y se contrae con la imagen. Aproximarse con palabras a una imagen no significa, necesariamente, familiarizarla, reducirla, humanizarla, sino integrarla a nuestra obra, obrar con ella, ponerla en relación con el “yo-obra”, a través de la incorporación de sus energías, de las energías que la contienen.

“La piedra en la mano había crecido y calentado. De repente, la mano la tira al agua, a un lago profundo. La piedra se va hundiendo, se transforma en libro. La persona salta detrás, sin detenerse para pensar, bucea detrás del libro que baila hojeado por el lago”²⁸². Bulto caliente y entumecido: la piedra había crecido, estaba caliente en la mano que ya no la podía aguantar, se había vuelto insostenible. Pequeño volcán en la mano. La persona que la cargaba la tira al agua, a lo fluido, a los flujos acuáticos. La pequeña montaña caliente inmersa en el agua se transforma, se vuelve libro. La piedra en la mano está viva, es referencia, prueba de realidad que se hincha y, túrgida, tiene fiebre. Cuando la referencia aumenta tanto que pesa, que se convierte en un peso insostenible, cuando esa prueba de realidad aumenta tanto de temperatura que quema, que contrasta con la temperatura del cuerpo, con la temperatura ambiente, la persona que la sostenía, para quien era referencia, la expulsa y la somete a otro medio, a otra consistencia, a otro ambiente. La mineralidad caliente, la calcificación creciente de la prueba es sometida a otra realidad, a otras propiedades de espacio, a lo que no tiene forma, a lo fluido. La pequeña montaña cae en lo fluido y se transforma, cambia de peso, cambia la velocidad de la caída, cambia los calores. Lo mineral con lo líquido, la calcificación con lo fluido, se combinan de tal modo que la referencia se vuelve transformación: cambia de peso, de dimensiones, de

²⁸¹ Clark, Lygia. “La fantasmática del cuerpo”. En: *Lygia Clark*. (Catálogo de exposición). Barcelona: Fundación Antoni Tàpies, 1997

²⁸² Extracto de las notas hechas como parte de la terapia con los *Objetos relacionais*

temperatura, consistencia, imagen e inscripción. El libro sigue la inmersión, bailando sus páginas abiertas con la corriente. El libro fluye a través de los flujos de lo que no tiene forma, de las propiedades de lo fluido que acoge no sin transformar lo acogido. Y la persona se zambulle detrás de la prueba de realidad. ¿Miedo, temor, ceguera, cobardía? O, ¿necesidad de zambullirse también en los flujos, de someterse a lo fluido, de dejarse invadir por la corriente, de adentrar la no forma? El cuerpo inmerso en lo fluido, en lo líquido sin formas, también se transforma con su referencia. Otro peso, otro desplazamiento, otra velocidad, otra temperatura. El cuerpo se transforma con las alteraciones de sus propiedades, inmerso en los flujos de lo informe. La referencia ya no es la misma, se ha transformado delante de sí mismo, en su presencia. La prueba de realidad se inscribe en libro, se hace conocimiento, palabra, lenguaje, concepto, baila con los flujos e influjos que le remueve las hojas, que le altera la velocidad, la densidad. La piedra adentra el lago, el lago adentra la piedra.

La piedra que uno lleva en la mano en la relación con los objetos, es una prueba de realidad, es la porción objetiva que uno guarda para enfrentarse al viaje en su propio cuerpo, en el zambullido en las sensaciones. Las olas de sensación atraviesan la prueba de realidad como atraviesan el cuerpo, entran en la prueba porque entran en la realidad del cuerpo. En la inmersión en los flujos de sensación, la porción de objetividad se transforma en conocimiento, en lenguaje, es adentrada por la procesualidad y el movimiento de las corrientes. El conocimiento que danza con las corrientes, se transforma en relación a ellas, con sus velocidades y direcciones: ya no es montaña, aunque le permita a uno subir sobre él y tomar distancias; el conocimiento procesual ya no se deja calcificar, aunque guarde porciones minerales. El conocimiento en la Estructuración del *self* —y la Estructuración del *self* como conocimiento— no se dejó calcificar como teoría, no se constituye como teoría psicoterapéutica. Tampoco se trata de cualquier especie de arte-terapia, porque no rinde culto alguno al objeto de arte. La Estructuración del *self* no define, como tampoco adopta, ninguna teoría del campo "psi", pues no acciona las relaciones con los objetos y con uno mismo por sistemas operativos, esquemas instrumentales, valorativos o interpretativos. El riesgo de la adopción o formulación de una teoría para la terapia estética de Lygia Clark, era que los sistemas, esquemas y metodologías

que componen a una teoría, se antepusieran a la experiencia del participante-paciente, así como a la experiencia de creación en la relación terapeuta-paciente.

En las notas clínicas de los tratamientos de sus pacientes, por ejemplo, Lygia Clark no evaluaba, no clasificaba, no identificaba las personas con enfermedades, no las trataba según sintomatologías²⁸³. Las notas de los casos clínicos no hablan de las cosas que le pasaban a los pacientes-participantes como síntomas de algo, de enfermedades. Hay en esas notas la misma delicadeza ético-política que aparece en el libro de Lula Wanderley, sobre su trabajo con los *Objetos relacionais* en su clínica llamada el Espacio abierto al tiempo²⁸⁴. Los apuntes de Lygia Clark se hacen por imágenes, por metáforas, por palabras que cuentan experiencias. Como sus propios escritos, como los escritos que ha hecho siempre de sus propios procesos subjetivos, a través de los que también pensaba sus procesos de creación. Tratar lo que le pasa a uno como lo que le pasa y no como síntoma, permite no identificar las sensaciones, las percepciones, las afecciones, con enfermedades, impide que lo que le pasa a uno sea atrapado en los códigos y clasificaciones psicologizantes, impide que lo que se trate sea una enfermedad, permite que se cuide lo tratado como lo que pasa, que se trate la vida. Las imágenes, las metáforas, dan otra densidad, otra velocidad a la escritura, tratan la propia forma de decir lo que la escritura da a ver, tratan las formas de ver a lo que le pasa a uno y de darle palabra, tratan las formas de ser sensible de la sensibilidad. Lygia Clark optó por la inmersión de las referencias en los flujos poéticos, optó por una poética como forma de tratamiento.

Al hablar en retrospectiva sobre la Estructuración del *self*, dijo Lygia Clark: “hoy ya no hago conferencias, sino que cuento las historias de los casos que tuve; no hago teorías pues nada sé” (...) ²⁸⁵. No se trata de conferencias, no se trata de teorías, hablar sobre la Estructuración del *self* con los *Objetos relacionais* es contar historias de los casos vividos, de las cosas que pasaron, de las relaciones puestas en juego. No hay

²⁸³ Ferreira, Gina. *Lygia Clark: Memória do corpo. Glossário de casos clínicos*. (Investigación hecha por motivo de la exposición de la obra de Lygia Clark en la Fundación Antoni Tàpies de Barcelona en 1997, aún inédito). Rio de Janeiro, 1997

²⁸⁴ Wanderley, Lula. *O Dragão pousou no espaço. Arte contemporânea, sofrimento psíquico e o objeto relacional de Lygia Clark*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002

²⁸⁵ Ferreira, Gina. *Lygia Clark: Memória do corpo. Glossário de casos clínicos*. (Investigación hecha por motivo de la exposición de la obra de Lygia Clark en la Fundación Antoni Tàpies de Barcelona en 1997, aún inédito). Rio de Janeiro, 1997, p. 9

voluntad de teorización con esos casos, de evaluación e interpretación, no hay voluntad discursiva en la terapia estética lygiana, aunque Lygia Clark no fuera ajena a la producción teórica, y se hubiera interesado por varios filósofos y psicoanalistas²⁸⁶. Lygia Clark reflexionaba y producía sentido con su obra desde otro registro de razonamiento, también en la escritura, actividad que le acompañó siempre, pero una escritura más literaria que académica, más narrativa que interpretativa. Sus relatos daban acogida a lo que les pasaba a los pacientes-participantes en las sesiones con los objetos, daba acogida a lo que les pasaba en acción con los objetos.

Hablaba, eso sí, de una “concentración” en el acto, de una “concentración” en lo que pasa por el gesto, en lo que le pasa a uno en actividad. Hablaba de una “voluntad ingenua” en la acción, que conservase la “gratuidad del gesto”²⁸⁷, que conservase el “porque sí”, la afirmación de la vida, de las elecciones, de la gratuidad misma, que no se midiera por la utilidad o la eficacia de la acción. Como también contaba del abandono de los pacientes-participantes a la acción de los *Objetos relacionais*, de la constatación, de la contemplación, en el cuerpo mismo, de la actividad provocada por las relaciones entre objeto y cuerpo. La terapia de Lygia Clark se legitima en la vida de cada paciente-participante, en los cambios de formas de vida, en la vida tratada con arte, como arte, como experiencia estética, como proceso poético. Lygia Clark no hace teorías, simplemente cuenta historias, comparte experiencias, palabras, historias líquidas y minerales, palabras e historias de inmersión, cuentos de lagos, historias cargadas de densidades y velocidades, de flujos y mineralidades.

“Cielo azul intenso. Una enorme higuera del sur de Brasil. Frondosa, verde generoso. De su enramada, se cae un minotauro de espaldas”²⁸⁸. Hay una especie de higuera sureña del litoral lacustre brasileño que concentra toda su fuerza vital, sus humores vegetales, en la enormidad, en la extensión de sus ramas, y en un oscuro verde. La higuera no da higos, da verdes, da sombras, da monumentalidad, silbidos, fauna. El

²⁸⁶ Sobre el interés teórico de Lygia Clark y los autores a los que se hace referencia, véase: Rolnik, Suely. “Subjetividade em obra: Lygia Clark artista contemporânea”. En: Lins, Daniel y Gadelha, Sylvio (Eds.). *Nietzsche e Deleuze: que pode o corpo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002; Fabbrini, Ricardo. *O espaço de Lygia Clark*. São Paulo: Atlas, 1994; y Clark, Lygia. *Lygia Clark. Textos de Lygia Clark, Ferreira Gullar e Mario Pedrosa*. (Arte brasileira contemporânea). Rio de Janeiro: FUNARTE; Clark, Lygia y Oiticica, Hélio. (Ed. Luciano Figueiredo) *Cartas - 1964-74*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1998

²⁸⁷ Clark, Lygia. “A propósito da magia do objeto”. En: *Lygia Clark. Textos de Lygia Clark, Ferreira Gullar e Mario Pedrosa*. (Arte brasileira contemporânea). Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980

²⁸⁸ Extracto de las notas hechas como parte de la terapia con los *Objetos relacionais*.

azul y la luz alimentan a un fruto curioso, entre animal y humano. Alimentan a un fruto de esta extraña franja que es el litoral, entre continente e incontinente, donde las ondas líquidas excavan la piedra, y la piedra se hace fluido en la concha de la mano. Así, el fruto nutrido de litoral, luz y arena, se cae entre la *Lagoa* y el Mediterráneo. Engendrado de árbol e instinto, de selva y laberinto, mamando en lo denso y en encrucijadas, iniciado en lo nativo y en cruces de caminos, lo que madura y se cae, es un híbrido de primitivo y fantasía. Mitad indio, mitad toro, mitad origen, mitad mito. El indio-toro nacido del árbol, se embreñará en el litoral con cuerpo de selva y cabeza de laberinto. El indio-toro nace de la savia litoral, del apareamiento entre ser y caminos cruzados, entre cuerpo y ficción, instinto y fantasía. Nace del apareamiento de la *Lagoa* con el Mediterráneo, entre la *Lagoa* y el Mediterráneo, y habrá que vivir entre los dos, acompañándose de encrucijadas en los caminos volátiles de las dunas. De las raíces de la higuera, en la arena, nace una nueva figura, un ser litoral, un nuevo habitante de la franja fluida entre ser y ficción.

Litoral: esa extraña franja donde la piedra se hace polvo para ser penetrada por lo líquido. Donde la roca se vuelve esponja y bebe agua. Donde el agua se encharca de piedra y el viento sopla sal. La obra de Lygia Clark es una obra litoral, como el “yo-obra” también lo es: un litoral que se extiende por la obra, y un litoral que obra. Porque el litoral es también lo que obra en la frontera líquido-mineral, en la frontera astas-pies, en la frontera cabeza-cuerpo. En esa frontera se concentran las potencialidades de los *Objetos relacionais*, actuando entre las minerales pruebas de realidad y los flujos que pasan, que nos pasan; actuando entre ser y fantasía, entre existencia y ficción. El litoral que actúa en la obra de Lygia Clark es lo terapéutico que ensaya con la forma y el flujo, que pone en movimiento y en relación la subjetividad y lo cósmico, las raíces y las dunas. La figura que habita, se mueve y remueve ese litoral, es un híbrido “yo-obra”, indio-toro, cuerpo-cabeza, sensación-referencia, savia-fantasía. La figura que vive el litoral es una figura de itinerario incierto pero de movimiento constante, que actúa entre la ola y la roca, que trabaja las calcificaciones, y surfea los deslices y las olas, porque lo terapéutico de su ejercicio es impedir que se interrumpan las olas, que se estanquen las corrientes. Porque esa es la materialidad litoral, es la materia con la que obra el litoral.

En una carta a Hélio Oiticica, Lygia Clark dice: “había pensado (...) en hacerme analista, sin embargo ahora quiero seguir en la ‘frontera’, pues es eso lo que soy y no sirve de nada querer ser menos frontera”²⁸⁹. Lygia Clark asume la frontera, el estado litoral de su obra. Había pensado en tornarse algo que se pudiera definir, algo que le diera un lugar, desde el cual pudiera ser escuchada, desde el cual su obra pudiera ser aceptada. Pero se dio cuenta, a lo largo del trabajo con sus alumnos en la Sorbonne, que instalarse en tal lugar no tenía sentido, que no le servía de nada “querer ser menos frontera”, salir de la frontera para encontrar una posición que legitimara su obra, un discurso en tierra firme. Lygia Clark se decide por “seguir en la frontera” entre arte y clínica, entre creación y cura, entre yo y obra, porque el objetivo de sus objetos es la vida. El objetivo de sus objetos es dar pasaje a la vida en el cuerpo, y con esa experiencia, inventar una estética para el cuerpo, disponer el cuerpo a un estado de creación de sus propias formas, de la creación de la existencia misma, disponer el cuerpo a un “estado de arte”.

El arte para Lygia Clark es un estado. Un estado litoral entre arte y vida, entre arte y clínica. De poco sirve afirmar si Lygia Clark abandonó o no el campo del arte, si dejó o no de ser artista, midiendo esta artisticidad por el alejamiento de su interés estético por la producción plástica de objetos, o por la dificultad de la acomodación de esta obra en los ámbitos institucionales que legitiman y definen qué es el arte. No es la definición, o la tierra firme que importan para la obra de Lygia Clark. Importa, eso sí, adentrar el estado litoral en el que su obra se ha producido para, de hecho, experimentarla, participar de ella, actuar con ella y dejarse afectar por ella. Importa ir al encuentro de esa obra en la frontera, como lo hizo Suely Rolnik²⁹⁰, en la frontera que asumió Lygia Clark como espacio de creación. Importa ir al encuentro del litoral en la obra de Lygia Clark, instalarse en esta franja indefinida, híbrida, cambiante, para surfear la trepidación poética, humana, inhumana, cósmica, de su obra.

²⁸⁹ Clark, Lygia. “Carta de 6 de novembro de 1974”. En: Clark, Lygia y Oiticica, Hélio. (Ed. Luciano Figueiredo) *Cartas - 1964-74*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1998, p. 254

²⁹⁰ Rolnik, Suely. “Lygia Clark e o híbrido arte e clínica”. En: *Percursos. Revista de Psicanálise*. São Paulo: Sapientiae Institute, nº 16, 1996

La terapia estética de Lygia Clark “es terapéutica no por ser terapia, sino por ser arte”, dice Alex Varella²⁹¹. De ahí, se puede afirmar que la obra de Lygia Clark es práctica de salud no por ser clínica, sino por ser arte, y también es proceso de formación no por ser formadora, sino por ser arte, y es empresa pedagógica no por ser pedagogía, sino por ser, precisamente, arte. Un arte que en su obra se afirma en la vida, en los procesos creadores de una estética precaria, de formas capaces de asumir lo que pasa en el aquí y el ahora de la existencia, que se afirma en la formación de una ética y una política para las formas de vida. El arte en la estética lygiana es composición singular y colectiva que se remite a otros campos de conocimiento, que se da a través de la problematización de lo sensible y del sentido, en el cuerpo mismo como materia expresiva. Tal vez se pudiera decir que Lygia Clark es artista justo por no ser artista o, más bien, que es artista precisamente porque no se dirige a la consagración del campo del arte, o de la figura artista. Tal vez se pudiera decir que la obra de Lygia Clark es arte porque contagia otros campos de la existencia, inclusive el mismo campo del arte.

En una entrevista²⁹², Gilles Deleuze se refiere a la capacidad de Spinoza de dirigirse a los no-filósofos y de solicitar una comprensión no-filosófica de sus escritos, y que precisamente por eso cualquier persona es capaz de leer, de dejarse afectar, y renovar su percepción con Spinoza. En otra entrevista²⁹³, José Gil dice algo parecido de Gilles Deleuze, habla de su capacidad de poner en movimiento el pensamiento, los flujos de vida en aquellos que iban a sus clases, en la gente que, sin ser filósofos y sin comprender sus conceptos, salía de sus clases con ganas de vivir. En este espacio, que es filosófico justo por no ser filosofía, que es pedagógico justo por no ser pedagogía, que es arte justo por no ser arte, encuentro la obra de Lygia Clark.

²⁹¹ Varella, Alex. “Lygia Clark: arte e terapia”. En: Revista *Saúdeloucura*, nº 6, São Paulo, Hucitec, 1997, p. 121

²⁹² Deleuze, Gilles. *Conversações*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996

²⁹³ Gil, José. “Ele foi capaz de introduzir no movimento dos conceitos o movimento da vida”. En: *Educação e Realidade*, v. 27, n 2, Porto Alegre, 2002

3. ESTÉTICA CONTEMPORÁNEA Y EL ESPACIO DEL CUERPO

3.1 EL CUERPO COMO EXPERIMENTO

En las últimas décadas, las prácticas que se han ocupado del cuerpo desde el ámbito del arte lo han hecho replanteando muchas de sus formas y funcionamientos: su lugar en el orden estético y su régimen perceptivo, su materialidad orgánica, su fundamento ético y su saber científico. El arte actual rediseña no sólo la imagen del cuerpo sino su propia fisicidad. Lo entiende como territorio de acción, como un espacio de prácticas con lo sensible, un espacio de juego con el saber y de experimentación con la existencia. Esta sección de la tesis trata el redimensionamiento actual del cuerpo a través de algunas prácticas estéticas y discursivas que lo emplazan como problema. Se enfoca la producción de subjetividad en la complejidad del cuerpo contemporáneo desde dos perspectivas. En la primera, se aborda desde el pensamiento de tres críticos de arte como Catherine David, Paul Virilio y Jean Claire, que se dedican a los cambios de la experiencia estética en la producción del arte actual. Se pone en juego, aquí, la cuestión de la mutación del cuerpo y de la percepción, que tiene implicaciones en la política de las composiciones de lo cotidiano. El segundo texto tratará de poner en juego esa redefinición del cuerpo desde las relaciones entre experiencia estética, producción de sentido y modos de vida, mediante el análisis de dos obras recientes.

La deslocalización de la experiencia estética

Para poner en relación arte, cuerpo y percepción a través de los cambios en la experiencia estética contemporánea, comencemos por sugerir una aclaración de

terminología propuesta por Catherine David. “Prácticas estéticas contemporáneas” es una noción que utiliza esta crítica y comisaria de arte, preocupada con la precisión de términos utilizados para abordar la actual producción de arte²⁹⁴. David cree que la noción de “arte contemporáneo” en los últimos años se ha vuelto una categoría insuficiente, pues se refiere más específicamente a una serie de objetos con formas definidas que a hechos y proyectos estéticos de la complejidad de lo que se hace actualmente. Afirma que pensar el acto estético a través del concepto de “práctica estética contemporánea” permite tratar la cuestión con más precisión y efectividad respecto a la complejidad de esas propuestas, y dice también que ésta es una categoría más abierta, que provoca menos rechazo en la mayoría de las personas. Catherine David se refiere al “arte contemporáneo” como un proceso de instrumentalización del arte con fines institucionales, mientras que las “prácticas artísticas contemporáneas” no tienen necesariamente relación con lo institucional, lo que provoca, en muchos de los casos, que dichas “prácticas” alcancen poca visibilidad. La comisaria tiene claro que no necesariamente los trabajos actuales más significativos se dan en los espacios más visibles. Y el enfoque que da a la necesidad de ajuste y de precisión de términos, tiene el mérito de poder abarcar la multiplicidad de propuestas y acciones que constituyen el panorama del arte actual.

El tema del cuerpo en las prácticas estéticas contemporáneas es uno de los tratados en la célebre entrevista que Catherine David le hace a Paul Virilio, publicada en España tanto en la revista *Acción Paralela*, ya citada, como en la revista *Colisiones*²⁹⁵. La categoría con la que le interesa a Virilio abordar la producción estética actual, o lo que él define como “primera línea” de dicha producción, es la de “deslocalización” o “dislocación”. Dice Virilio que el arte hoy ya no tiene que ver con la velocidad relativa sobre el terreno de lo estético, sino con la velocidad absoluta. Es decir, con la

²⁹⁴ David, Catherine y Virilio, Paul. “Alles Fertig. Se acabó”. En: *Acción Paralela*, n° 3, octubre de 1997. Tema recurrente en las reflexiones de Catherine David, también tratado en la conferencia que impartió en el Ciclo de Conferencias “El Fondo de nuestro tiempo- geografías del pensamiento contemporáneo” (en 26 de marzo de 2003 en la Fundación Caixa Forum de Barcelona); en la entrevista “Em foco o complexo embate entre arte e realidade” que ha dado al periódico brasileño *O Estado de Sao Paulo* de 03 de mayo de 2003; y que ya aparece en el texto “La invención del nuevo mundo: dibujos de 1914-1942” que escribió para el catálogo de la exposición de Wilfredo Lam, *Obras sobre papel* de 21 de enero a 21 de marzo de 1993, organizada por la American Society y la Fundación La Caixa.

²⁹⁵ David, Catherine y Virilio, Paul. “Alles Fertig: se acabó. Una conversación”. En: *Colisiones*, Arteleku, San Sebastián, 1996

cuestión directa de la virtualización del arte, con el hecho de que el arte no está ya en sitio alguno, que es emisión y recepción de señales. Según el autor, sucede, desde hace mucho tiempo, una progresiva deslocalización del arte. Dice que antes había un arte de inscripción, en las cuevas, pirámides; luego en castillos, iglesias, hasta volverse itinerante en colecciones, museos, galerías; y posteriormente vino la fotografía y el soporte de CD Roms que, no obstante, aún guardaban un soporte material. Sin embargo, progresivamente se ha ido intensificando este proceso a través de las nuevas tecnologías, llegándose hoy a determinadas técnicas interactivas que han permitido una especie de “intercambio instantáneo” entre artista y espectador, a partir del cual se habría llegado a una deslocalización casi total.

Virilio no demuestra ningún entusiasmo respecto a ese presente estético deslocalizado. Al revés, es más bien escéptico y proclama que las artes plásticas ya no tienen ningún interés, que sus esfuerzos van en dirección a dislocarse a sí mismas, a auto-deslocalizarse, a afectar a su misma posibilidad de localizarse como expresión de contornos definidos. Y estar dislocado “significa no estar en ningún lugar, no ir hacia ninguna parte”²⁹⁶. De hecho, Virilio entiende que ese proceso de dislocación del arte, que culmina en la contemporaneidad, remite a una especie de resistencia a su total desaparición, a su total disolución. Dicha resistencia asume la dislocación, según el autor, como “conversión en energía”, como conversión en un arte puramente energético. Es decir, para no disolverse completamente, las artes plásticas se estarían convirtiendo en energía que conecta en tiempo real el artista al espectador. Esa disolución del arte se estaría dando, entre otros motivos, por su gran vínculo con el sistema publicitario, a través de los mass-media, que, según Virilio, han secuestrado la comunicación y practican un espacio cotidiano de consenso, de homogeneización de las opiniones. Lo que se instaura, de ese modo, son prácticas de arte que Virilio sentencia como faltas de “implicación política”, y sin “fuerte testimonio”, como añade Catherine David.

El problema de la deslocalización en el arte atañe a las cuestiones del espacio y del tiempo. La aceleración actual es tan intensa que, advierte Virilio, el arte se ha convertido en impulsos, en sensaciones, en un arte energético hecho de virtualidades

²⁹⁶ David, Catherine y Virilio, Paul. “Alles Fertig: se acabó”. En: *Acción Paralela*, nº 3, octubre de 1997, p. 24

“mientras suceden”, en tiempo real. Así, la deslocalización en el arte, según el autor, se habría ido produciendo paulatinamente, de modo que desde la inscripción en el cuerpo, en las cuevas, en las iglesias y su progresiva posibilidad de transporte y colección, se ha ido convirtiendo, aceleradamente, en no-lugar²⁹⁷, en desliz constante. En ese sentido, si ya no hay una vivencia del lugar, si todo desliza constantemente sobre el lugar, ya no es posible una experiencia de “fuerte testimonio” sobre lo que se vive en el lugar, porque se vive en deslizamientos, sin lugar alguno. Y el carácter político de una propuesta estética sólo se produce en relación con el lugar, es immanente a las relaciones que se dan en un determinado contexto. Sin la presencia de un cuerpo sobre el lugar no es posible una conciencia que requiere distancia del cuerpo, tanto respecto al lugar, como a sí mismo. De ese modo, habitar el lugar con la presencia del cuerpo, y producir referencias mediante la distancia, es lo que puede propiciar la experiencia de lo político en una propuesta estética.

El discurso de Virilio señala preocupaciones con un régimen de lo sensible en el que se estaría produciendo una nueva experiencia del cuerpo, una nueva estética del cuerpo incorporal, desincorporado. Y sin un cuerpo de inscripción, simplemente en la pura energía, no puede, según el autor, haber encuentro estético entre el arte y el espectador, pues donde no hay encuentro, no hay lugar para la experiencia estética. Lo que está en juego, de acuerdo con la perspectiva de Virilio, son cuestiones de cuerpo y territorio: de presencia y distancia en las formas de la experiencia. La experiencia estética como acontecimiento, atañe a un acontecimiento fuera del tiempo, pero que puede generar tiempo. Y puede generarlo en la medida en que permite una distancia a posteriori respecto a sí mismo del cuerpo afectado por el acontecimiento, que activa su conciencia, conforme nos enseña Foucault²⁹⁸, y abre la posibilidad de la producción de pensamiento.

Mutaciones del cuerpo sensible

²⁹⁷ Ver: Augé, Marc. *Os não-lugares. Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. São Paulo: Papirus, 1994

²⁹⁸ Foucault, Michel. “Distancia, aspecto, origen”. En: *Entre filosofía y literatura*. Barcelona: Paidós, 1999

Permanece el problema de la inmanencia y de la distancia del cuerpo (del arte) a cuerpo (del espectador-participante) en la experiencia estética. El crítico de arte Jean Claire, considerado como uno de los más duros y reacios a la producción estética contemporánea, entiende que el problema del cuerpo en esta producción, está generando lo que califica como tendencia a la producción de “documentos”. Dice que las múltiples interfaces del arte actual, y su cruce con los más distintos campos del conocimiento, ha tenido como consecuencia la producción de una gran cantidad de “documentos” que se exponen en museos y galerías, que simplemente testifican ocurrencias sociales. Del mismo modo, también advierte que muchas de estas obras suscitan grandes problemas éticos, en la medida en que lo que testifican y presentan al público son propuestas dentro de lo que define como arte abyecto²⁹⁹. De hecho, lo que le permite al crítico el uso de la categoría “documento”, es plantear una discusión sobre el estatuto mismo de “obra de arte”, de muchas de esas propuestas. Jean Claire afirma que, en general, los documentos que se presentan como obras, muestran el cuerpo a partir de ocurrencias sociales con un carácter fuertemente degradado e infame. Dichas propuestas cuya técnica suele implicar una cierta objetividad científica, documentarían el horror y la abyección de lo que nos rodea, o de lo que consideramos abyecto en lo que nos rodea. Es decir, el crítico afirma que el discurso estético emergente que propone el arte actual sobre el cuerpo, basado en la abyección y el horror, tendría una implicación ética, como mínimo, cuestionable.

La abyección es una categoría estética surgida en los años 80, que ya no tiene relación con las vanguardias, que está presente en casi todos los campos del arte actual y especialmente en el cine y la literatura³⁰⁰. En las artes visuales, el arte abyecto, representado por artistas como David Nebreda, Orlan, David Ho, Cindy Scherman, Joachim Luetke, Ashley Wood, Damien Hirst, Von Hagens o Adriana Varejão, entre otros, sería una reacción a la asepsia del arte conceptual, a lo lavado y anestésico de

²⁹⁹ Claire, Jean. “La obscenidad estética contemporánea”. Conferencia proferida en el Ciclo de Conferencias “El fondo de nuestro tiempo- geografías del pensamiento contemporáneo” en 06 de marzo de 2003, en la Fundación La Caixa de Barcelona.

³⁰⁰ Recordemos especialmente la filmografía de David Cronenberg y los cuentos de Clive Barker. Ver: Freixas, Ramón. “David Cronenberg. La perversión de la realidad”. En: Navarro, Antonio José (Ed.). *La Nueva Carne. Una estética perversa del cuerpo*. Madrid: Valdemar, 2002; Pardo, José Luis. “El alma de las máquinas. Humano/inhumano. En torno a Crash de David Cronenberg”. En: Madrid, *Sibila*, nº 7; Navarro, Antonio José. “Sufrir es gozar: la Nueva Carne según Clive Barker”. En: Navarro, Antonio José (Ed.). *La Nueva Carne. Una estética perversa del cuerpo*. Madrid: Valdemar, 2002

lo conceptual que se responde con una necesidad de recuperación violenta de los humores del cuerpo, de sus secreciones y excrementos, de sus relaciones eróticas y mórbidas, de lo anormal, de lo bizarro y de la muerte. Jean Claire dice que hasta ahora el objeto de arte nunca había llegado tan cerca de la escatología y, paradójicamente, nunca había sido tan bien acogido por las instituciones culturales, tratado casi como un “arte benigno” y académico en todo el mundo occidental.

Lo que algunos críticos y teóricos del arte han llamado Nueva Carne se refiere a una tendencia dentro del arte abyecto, a una “nueva estética perversa del cuerpo”, una estética que se ejercita en las mutaciones contemporáneas del cuerpo, que se explayan por las más distintas expresiones del arte y de la filosofía. La abyección y el horror, la ironía y la desmoralización de la moral son sus rasgos inherentes, que se manifiestan de muchas maneras, pero, invariablemente, en la mutación de la materia humana. Esa mutación, que indica su especificidad dentro del arte abyecto, tiene que ver con la celebrada complicidad entre los avances científicos y tecnológicos que operan, directa e indirectamente sobre la forma humana³⁰¹. La “nueva carne” (una expresión que tal vez genere demasiados problemas discursivos como para adoptarla incondicionalmente) trata de articular las acciones estéticas más radicales dentro del arte abyecto, empeñadas tanto en reinventar el cuerpo humano como la realidad de lo que lo rodea, con visibles repercusiones en el territorio ético y político. Entre ellas, la búsqueda de la inmortalidad para lo humano a través de la lucha contra la contingencia y el designio fatal de lo divino, cuyos desdoblamientos actuales remiten a la histórica alianza entre biología y tecnología.

En ese sentido, la afirmación de Palacios sobre el arte y la ciencia, tiene claras implicaciones éticas y políticas: “la lucha contra el sufrimiento, el dolor, la imperfección y la muerte. La conquista del placer absoluto, del orgasmo supremo, de la intensificación de los sentidos, hasta un grado próximo al masoquismo (que puede representar la superación final del dolor, al convertirlo en placer), son características tanto de la ciencia occidental del Siglo de las Luces, como de la literatura que

³⁰¹ Palacios, Jesús. “Nueva Carne/Vicios Viejos. Una arqueología libertina de la nueva carne”. En: Navarro, Antonio José (Ed.). *La Nueva Carne. Una estética perversa del cuerpo*. Madrid: Valdemar, 2002

acompaña su nacimiento y desarrollo”³⁰². La característica definitoria de esa perspectiva, según el autor, trata del dominio del impulso humano sobre la naturaleza, y por encima de todo, sobre el propio cuerpo humano y sus límites. Su acción estética sería una especie de actitud “iluminista”, de la voluntad del sujeto llevada al paroxismo, que opera sobre los contornos mismos de la ética, la estética y la política del cuerpo que piensa y sufre los efectos del poder de su pensamiento mismo. No obstante, aquí ya no entra en cuestión la distinción entre cuerpo y alma o cuerpo y razón, en la medida que el cuerpo mismo es quien problematiza y ejerce una fuerza sobre su misma forma y percepción, el cuerpo emprende la mutación política y estética de sus propias formas y reflexiones.

La abyección, el horror, lo deforme y lo monstruoso que el arte abyecto y la “nueva carne” ponen en evidencia, reside en la carne misma: lo monstruoso habita las formas de lo humano y la voluntad del sujeto. La incorporación del horror, de lo inhumano, en las formas de lo humano, exhibe una cierta “sensibilidad borradora” de lo razonable, de lo reconocible y de lo moral. Se hace presente aquí la inquietante película de David Lynch, *Cabeza Borradora*, donde lo monstruoso es concebido por una mutación en lo humano y practicada por lo humano, donde la forma humana brota de lo que le degrada, de lo que le hace irreconocible como humano. El horror y el miedo ya no proceden del alma o de la mente, del sufrimiento psíquico o de la fantasía, sino del cuerpo en mutación. Este cuerpo sufre e interviene sobre sus propias formas y sobre las formas de la conciencia. La mutación de lo humano ya no nos permite escindir razón y cuerpo, alma y carne, porque la conciencia se ha convertido en una porción de cuerpo, en una dimensión de lo corporal. Así, la belleza en el cuerpo mutante contemporáneo proviene de la deformación de la forma: ya no se puede identificar el mal con lo feo o lo bello con el bien. Lo que muta en las prácticas estéticas sobre el cuerpo es una forma de incorporar la alteridad, lo extraño, lo no reconocible, como lo propio. Mutan una sensibilidad y una conciencia en una nueva estética del cuerpo que abraza a lo que le perturba³⁰³, que incorpora el vértigo y la aceleración de las transformaciones operadas por lo

³⁰² Palacios, Jesús. “Nueva Carne/Vicios Viejos. Una arqueología libertina de la nueva carne”. En: Navarro, Antonio José (Ed.). *La Nueva Carne. Una estética perversa del cuerpo*. Madrid: Valdemar, 2002, p. 28

³⁰³ Navarro, Antonio José. “Sufrir es gozar: la Nueva Carne según Clive Barker”. En: Navarro, Antonio José (Ed.). *La Nueva Carne. Una estética perversa del cuerpo*. Madrid: Valdemar, 2002

tecnológico y lo científico en la materialidad del cuerpo mismo, y de las formas éticas y políticas en las que se reconocía.

El ataque al cuerpo, a sus contornos y entrañas, es también el ataque a los contornos de su percepción y sensibilidad, al régimen sensible que le constituye. De hecho, la acción del arte actual sobre el cuerpo ataca a lo razonable, a los límites de lo aceptable y a lo tolerable en la percepción, ataca a la sensibilidad de lo admisible y a lo admisible de una sensación. Se ataca a la política del cuerpo mediante la cual se conforma la percepción de sí que produce realidad. Este ataque hace perceptible, de algún modo, lo inhumano en el cuerpo humano y lo informe en sus propias formas. El encarnamiento de estas prácticas estéticas con el sentido de las formas, advierte al orden perceptivo de los dolores y sobresaltos del cuerpo bajo el nuevo régimen sensible, ético y político actuales.

La intervención del perverso y lo abyecto en la estética contemporánea atañe a la experiencia y el modo en que nos producimos como cuerpo, en que nos configuramos el cuerpo y los regímenes sensibles que le constituyen. Esa estética problematiza y expone el cuerpo en lo que tiene de frágil y contingente, de susceptible e impactante, como expone también la ficción de la que están hechas esas formas, la moral, la sensibilidad y la razón de su configuración. Expone los modos en que hemos aprendido a vivir una cierta estética del cuerpo y cómo nos volvemos cuerpo a partir de una determinada estética de la percepción y de la conciencia. Lo que la estética de la perversión expone es toda una experiencia colectiva, la civilizada experiencia del cuerpo, la moral de los usos del cuerpo, y la ortopedia pedagógica con la que se logra esa moral y sus usos³⁰⁴, que conforman una determinada experiencia sensible y reflexiva³⁰⁵.

Políticas del cuerpo a cuerpo

³⁰⁴ Sant'Anna, Denise B. "Transformações do Corpo. Controle de si e uso dos prazeres". Em: Rago, M., Orlandi, L., Veiga-Netto, A. (Eds.). *Imagens de Foucault e Deleuze – ressonâncias nietzscheanas*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002

³⁰⁵ Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad*. Madrid: Fondos de Cultura, 1974

Llama la atención en el discurso de Jean Claire esa especie de entrada en lo más inquietante de la materia del nosotros mismos, de lo común, que parece tener que ver con un cierto acontecimiento de orden perceptivo, con un cierto cambio en ese orden. En efecto, lo que hoy tiene poder de movilización de la conciencia ya no es el gusto, en el sentido del “buen gusto”, o de las “sensaciones nobles”, sino lo insólito, la náusea y la escatología, lo que repele nuestra sensibilidad y violenta nuestra percepción: “lo que nos hace lúcidos es la náusea”³⁰⁶, dice Jean Claire a propósito de Sartre. De hecho, hay toda una tradición en la pintura occidental que surge especialmente del Barroco, que pasa por Goya y su *Saturno devorando a sus hijos*; que pasa por Rembrandt y su cuadro *El buey* o de *La lección de anatomía*; por Géricault con el cuerpo descuartizado de la *Medusa*; que atraviesa la obra de Francis Bacon; y que sigue en propuestas actuales, como el híbrido danza-teatro-happening de Jan Fabre, *Je suis sang – un cuento de hadas medieval*, o en las esculturas del médico-artista Von Hagens hechas de cadáveres “plastinados” con sus “visiones explotadas”. Efectivamente, hay toda una tradición visceral que atraviesa la historia del arte y que presenta la carnalidad, especialmente desde la pintura. Sin embargo, parece que lo que está puesto en juego actualmente es de otro orden, en la medida en que implica la constitución de dimensiones colectivas de realidad, a través de un régimen mutante de sensibilidad; en la medida en que implica la producción de una conciencia capaz de percibir y reflexionar la realidad común a través de las mutaciones en su propia carne, que no acaba de estabilizarse, de transformarse; implica la producción de un cuerpo que experimenta el dolor de sus propias mutaciones e hibridaciones tecnológico-científicas, y la necesidad de convertirlas en un orden reflexivo.

En ese sentido, en la primera parte de este capítulo, hemos tratado de la dimensión política de la estética, de cómo un régimen sensible da forma y es formado por el régimen político que configura la experiencia común. La señalización de un cambio perceptivo que se manifiesta en el campo del arte, como régimen sensible en transformación, es bastante significativo, pues lo que se está transformando es la política misma de las formas del cuerpo, de su percepción, es una política de lo sensible. De distintas formas, tanto Virilio como Jean Claire hablan de ello. Para Jean

³⁰⁶ Comentario de Jean Claire en alusión al pensamiento de Jean Paul Sartre, en la ya mencionada conferencia “La obscena estética contemporánea”.

Claire la discusión central en la producción estética contemporánea es la estética de la abyección y del horror, en la que el cuerpo es convocado con todo lo que hasta hace muy poco era indigno de figurar en el arte, y donde la jerarquización de los sentidos en su despliegue histórico está puesta en cuestión. La estética contemporánea es obscena para Jean Claire, en la medida en que del cuerpo se presentan las anomalías, se hacen aflorar los fluidos, se le desviste la piel para enseñar de lo que está hecho, se le despoja de la noción de apropiado para enseñar lo que repele al orden sensible común: entrañas, cicatrices, enfermedades, locura, heridas, mal-formaciones. La estética contemporánea expone el cuerpo a otra belleza.

Para Virilio, la centralidad de la discusión en las prácticas estéticas contemporáneas reside en otro problema. Tiene que ver con la cuestión de un cambio estético radical en el que las artes plásticas se estarían disolviendo, o más bien, en el que el arte se estaría convirtiendo en puro estímulo, en pura energía, como resistencia a su disolución total. Lo que pasa es que esa conversión del arte en virtualidad sin cuerpo, según Virilio, ya no permitiría el espacio del encuentro y, por lo tanto, de la experiencia estética. Porque se producirían en un no-lugar, esas prácticas no permitirían la distancia necesaria de lo que se está percibiendo como impulso, convirtiendo la experiencia estética en mera sensación vivida. Deslocalizadas o abyectas, las formas de la estético-política contemporánea han pasado por una transformación. Se ha modificado la experiencia, la percepción de la experiencia y el territorio de experimentación.

El cuerpo contemporáneo, el cuerpo colectivo de la contemporaneidad ya no se deja contornear por uno sólo discurso, posee varios orificios, aberturas, fragmentos, abismos, perfiles: cuerpo de territorialidades, cuerpo-frankestein, cuerpo-experimento. Las prácticas estéticas actuales convocan al cuerpo en su dimensión más amplia y compleja, le convocan estética y políticamente, solicitan tanto sus movimientos como la percepción de ellos. Suscitan cuestiones de circulación y encarnación, de territorios y afectos, cuestiones perceptivas y de formación³⁰⁷. Suscitan cuestiones que convocan “la materia con la que está hecho un cuerpo”,

³⁰⁷ Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *O que é a Filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996

como dijo Jan Fabre³⁰⁸. Y el cuerpo está hecho de intensidades y de flujos, impulsos, humores, energías, está hecho de experiencias y acontecimientos, inconsistencias y densidades, está hecho de azar e indeterminaciones.

³⁰⁸ Espectáculo de danza-teatro “Je suis sang- cuento de hadas medieval”, cuyo texto, escenografía y coreografía son de Jan Fabre. Presentado en el Festival de verano de Barcelona El Grec – 2003. El tema central de la obra es el cuerpo humano abordado desde lo que el director considera uno de sus mayores tabúes, el fluido sanguíneo.

3.2 ARTIFICIOS PERROS

Bien saltando, bien a cuatro patas, era el modo en que se podían cruzar las insólitas aberturas que conducían a la sala. Roja, la sala contenía risas nerviosas sobre un colchón con almohadas en el centro. Risas pegadas a un video casero, proyectado en una gran pantalla televisiva, a un metro del colchón. Risas atentas a unas anatomías imposibles, a fotografías desconcertantes, expuestas en las paredes. La misma persona las había fotografiado, dibujado, filmado y proyectado. La misma persona que también era imagen, motivo, tema y personaje de las escenas, del escenario: el artista. Compartía el protagonismo de las imágenes con dos más, uno que sostenido en las dos patas posteriores medía más o menos la misma altura del artista, y un cachorro, tal vez de la misma raza que el animal adulto. Las risas *voyeurs*, cómodas en el colchón, apreciaban incomodadas el despojamiento y la seducción de los acercamientos corporales hasta el acto en sí, hasta la relación sexual entre los adultos de las dos especies. El hombre a cuatro patas acogía al perro que se apoyaba en dos. Éste último, toda una virilidad protagonista.

El humano se llama Oleg Kulik (1961), ucraniano, residente en Moscú. La sala era una instalación suya titulada *The Family of the Future*, que fue presentada en la exposición *Trans Sexual Express Barcelona 2001: a Clasic for the Third Millennium* (junio a septiembre de 2001) en el Centro de Arte Santa Mónica. Y los comisarios que le invitaron: Xabier Arakistan y Rosa Martínez.

No era la primera vez que me encontraba con el trabajo de Kulik, pero, esta vez, el encuentro me solicitaba algo más. La primera vez que tuve acceso a una obra suya fue en la XXIV Bienal de São Paulo (1999), en Brasil. El artista exponía una serie de

ocho fotografías en blanco y negro, de tamaño suficiente como para impactar incluso a los más cautos acerca de sus propuestas. Las imágenes consistían en variadas posiciones de su propia relación sexual con un perro negro de una raza corpulenta. El paisaje les situaba en los bordes de la ciudad. Las imágenes llamaban la atención, entre otros motivos, por su contenido subversivo e incómodo, por el protagonismo canino y la supuesta pasiva receptividad humana. Pero, tal vez por el contexto múltiple y enormemente variado de la Bienal, por su presentación en un medio distinto del Santa Mónica, u otros motivos que no sabría precisar, el impacto se disipó. Pude seguir (la exposición, la vida) a pesar de ello, y aunque no lo supiera, también con ello, con una especie de marca invisible provocada en ese encuentro.

España, Barcelona, más de dos años pasada la XXIV Bienal de São Paulo. Vivo ahora en un contexto completamente distinto al del sur de Brasil. Observo largos ratos, desde mi balcón, la cotidianidad del parque que lo rodea, a la gente paseando sus perros y sus hijos... más perros que hijos. Esa mirada forastera no puede ignorar la cantidad de mascotas que habitan en mi edificio, en las calles, en los parques, en la tele. No puede ignorar a toda una población canina viviendo en pisos, subiendo y bajando por los ascensores para una estricta dosis diaria de césped y calle, de un posible y controlado contacto con otros en las mismas condiciones, de la misma especie. Esa mirada forastera no puede ignorar las formas de atención que se les dedica, los cambios en las relaciones entre hombres y perros en las últimas décadas. No puede evitar pensar en cómo y por qué esas relaciones han asumido las formas que se presencian actualmente, especialmente en los grandes centros urbanos. Doy vueltas, busco alguna lógica, motivos, objetivos, justificaciones, hago relaciones...

Esa mirada extranjerizándose en un nuevo lugar, en un nuevo contexto y las relaciones que ahí se generan y se degeneran, proporcionaron unas condiciones tales de atención y disponibilidad (de sensibilidad, si se quiere) que el segundo encuentro con un trabajo de Kulik, ha asumido otra dimensión. En ese ambiente, al encuentro con la instalación de Kulik (que reactivó las marcas causadas por las fotografías en São Paulo) vino a sumarse, días después, *Amores Perros* (película rodada en México, 2000) del director Alejandro Iñárritu, promoviendo una especie de circuito encadenado, una especie de sobrecarga de sentido a la que había que atender.

Tres historias detonadas por un gran encuentro. Un encuentro de violencia, de clases, de muerte, de comienzo, de testimonio. Un encuentro puesto en circulación en la gran metrópoli. Una película de ataque y de tensión. Ataca modelos, clichés de familia, de belleza, de sociedad, de amor, de instituciones. Entrama relaciones, se detiene sobre sus efectos y sus devenires. Expone la contemporaneidad en relaciones en las que la complicidad y el amor más generoso se dan entre hombres y perros. “Perros humanos” y “humanos perros” compuestos en una estética fílmica contraída, en escenas móviles, trepidantes, recortadas.

Amores Perros evidencia la estética caótica de la urbe-monstruo. Cada nódulo producido por un encuentro o serie de encuentros es un nuevo tentáculo, una nueva cabeza. Y los encuentros se suceden en esas seductoras formaciones metropolitanas (de)generadas por problemas sociales, económicos y políticos en los ricos países pobres del llamado Tercer Mundo. Su campo de consistencia es México D.F. en toda su fascinación, contradicción y miseria. Se produce en la a-cronología del presente y en los espacios tensados de las imbricadas redes de tentáculos, cabezas y nódulos.

Este texto se produce en la tensión de intensidades desprendidas de encuentros, de acontecimientos en circuito, que vienen como deseo productor y producto de lugares de referencia, de territorios de sentido, a partir de las experiencias estéticas en cuestión. El terreno del arte es el campo que se pone en cuestión y que, a la vez, se convierte en pretexto para pensar la realidad contemporánea en sus complejas formaciones. Y como el arte está hecho de materia subjetiva, adentrar estas composiciones puede permitir accesos a las relaciones constitutivas de los procesos subjetivos actuales. Antes de nada, parece importante “abrir” algunas palabras, para que nos permitan esbozar referencias entre las obras y los conceptos por los que se mueven las palabras.

Abriendo palabras

Aquí se compone la geografía de algunos encuentros. Se traza una especie de cartografía. Se pone en evidencia algunos impactos sufridos sobre el terreno subjetivo, para producir con ello algún sentido. Una cartografía que trata del trazado,

de reajo, de los movimientos sucedidos en un campo subjetivo, provocados por conjuntos de intensidades que le invaden, atraviesan, recorren. Cartografiar esos movimientos tiene que ver con una actividad que les da expresión de alguna forma, y un sentido para nosotros mismos, mediante técnicas variadas. Una cartografía no pretende aprehender o inmovilizar a dichos movimientos, sino pensar sus efectos en los rastros dejados por los acontecimientos que les han provocado³⁰⁹. Para ello, es importante reflexionar sobre las palabras, sobre los conceptos que se ponen en juego en esa tarea.

Un encuentro se puede dar con una palabra, con una pieza de arte, con una persona, un concepto, una cosa, un lugar. No se puede prever o anticipar. Un encuentro provoca un temblor en el campo subjetivo, un desplazamiento intensivo, una pérdida de referencias, provoca lo que Deleuze y Guattari han llamado *acontecimiento*³¹⁰. Un acontecimiento tiene que ver con una irrupción, con una sacudida o desplome del territorio subjetivo, que sucede por efecto de presiones causadas por fuerzas puestas en movimiento en la experiencia misma de estar vivo. Ese acontecimiento, desagrupa o estrangula la trama de líneas de intensidades que componen un campo subjetivo. Pensemos en un microcosmos más o menos estabilizado, en un escenario. Pensemos en una escena que sucede sobre un escenario, en un territorio no amurallado, donde se procesa toda una *performance* que se va componiendo de las interferencias que sufre. Hay todo un conjunto de relaciones de fuerzas que disparan y constituyen ese espacio, que están en inter-relación, cuya tensión entre los elementos en movimiento del conjunto es lo que sostiene a la performance, es la performance misma.

Ahora bien, esa performance pone en movimiento, al mismo tiempo, a una actividad y a una actitud, a un emplazamiento de perspectiva y a un emplazamiento discursivo, que tienen tanto que ver con lo que ocurre en dicho escenario, como con las interferencias exteriores que le afectan. La performance moviliza modos de percibir y pensar que articulan todo un conjunto de elementos, que se articulan en una especie de coreografía. Pero esa coreografía, como el escenario mismo, es cambiante porque es susceptible a invasiones e interferencias exteriores. Sucede, a veces, que nuevos

³⁰⁹ Rolnik, Suely. *Cartografía sentimental*. Transformações contemporâneas do desejo. São Paulo: Liberdade, 1989

³¹⁰ Deleuze, Gilles y Guattari, Felix. *O que é a Filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992

bailarines se unen al cuerpo de baile, que otros se dispersan, y que la coreografía se desintegra o, sencillamente, que se cambia la marcación, lo que hace que la coreografía se modifique, se adapte, se reinvente, se improvise o que expulse a lo que le desafina o le quiere cambiar el ritmo. Cuando la tensión provocada por los descompases es demasiado intensa, todo el conjunto de la performance se colapsa. Ese acontecimiento constituye una pérdida de referencias rítmicas, constituye un cierto descosimiento de los hilos de fuerza que entramaban el conjunto de relaciones y que permitían un punto de vista. De ahí que se pueda decir que un acontecimiento tiene que ver con una pérdida de lugar, y con una desestabilización del modo de estar en ese lugar, con el modo de actuar y relacionarse con lo que afecta y altera a ese lugar. Por eso, los acontecimientos mueven los territorios existenciales, que permanecen en continua producción de coreografías e improvisaciones con lo que les pasa.

El territorio subjetivo, agitado por un radical cambio de contexto, afectado por el encuentro con la Sala Roja y con Amores Perros, había sufrido una alteración de enfoque, un desencaje de planos de perspectiva. Es decir, había sufrido una *desterritorialización* que ponía en marcha, al mismo tiempo, una nueva composición de territorio. La subjetivación se compone de un proceso que no cesa, pues incesantes son las relaciones que componen la cotidianidad de ese proceso, e incesantes las relaciones que le afectan, desorganizan, presionan o desmontan. Ahora bien, hay muchas maneras de actuar en los procesos de pérdida de territorio y enfoque, muchas maneras de componer con lo que le ha intervenido. De hecho, se puede tanto actuar en ese proceso como dejar que siga su curso sin intervenir en ello. La elección de actuar de alguna forma sobre lo que le pasa a un determinado territorio, conlleva la producción de una atención y disponibilidad, de una especie de percepción sobre el territorio mismo que se está analizando.

Una de las características de los procesos de subjetivación contemporáneos, incide directamente en la complejidad del modo de habitarlos. Actualmente, nos pasan muchas cosas, pero, si hay algo que caracteriza la experiencia contemporánea, es la velocidad con la que nos pasan. Pasan movimientos globales, agenciamientos neoliberales, múltiples temporalidades y espacialidades fragmentarias que producen nuevas formas de relaciones. Al sujeto actual se le pide flexibilidad, adaptación y

capacidad de improvisación en las relaciones sociales, laborales, afectivas. Pero, en cierto sentido, el “modo de hacer” esta nueva flexibilidad ya viene dado. Al sujeto no se le llama individual o colectivamente a experimentar y a practicar con esos nuevos tiempos, espacios y relaciones. El llamamiento que se le hace al sujeto contemporáneo tiene códigos y direcciones que, desde luego, no van en el sentido de la invención de nuevas formas de vida, de nuevos modos de relacionarse consigo y con el otro, de la experimentación de formas de estar y habitar el mundo que no pasen por las vías consensuadas de ciudadanía, de la llamada democracia capitalista y del consumo. Esa llamada a la flexibilización amplía los contornos de un mismo formato, de una misma experiencia de ser, de un mismo modo de actuar que concuerde con la mercantilización de las relaciones sociales, y sus políticas discursivas y mediáticas. Lo que se invoca a flexibilizar es una economía y una política de las relaciones, cuyo acento en la capacidad de improvisar tiene que ver con la producción de una subjetividad capaz de insertarse en un modelo de sujeto necesario para el circuito de producción y consumo. Muchas cosas pasan, y muy velozmente, pero, sospechosamente, reiterando los mismos caminos, aunque se flexibilicen y adecuen a los nuevos tiempos los discursos mismos, para que respondan a dicha velocidad. Se trata, en el conjunto de los cambios actuales de los modos de existencia, de ser capaz de distinguir lo que pertenece a la reiteración de modelos homogeneizantes y las experiencias que se abren a la heterogeneidad. Se trata de producir una atención capaz de discernir, en el conjunto de los discursos sobre las relaciones en la contemporaneidad, los que avalan o escamotean los modos homogeneizantes de producción de subjetividad, y otros tipos de apuesta. Se trata, según Deleuze y Guattari, de intentar cartografiar esos movimientos y procesos para evidenciar los modos de existencia en sus formas homogeneizadoras y heterogeneizantes³¹¹.

Producir sentido es también resistir. Es de algún modo resistir por activación y no por bloqueo. Proceder a la producción de referencias, que se comprometan con las nuevas composiciones de realidad, es producir sentido a partir de los estremecimientos sufridos en la propia experiencia individual y colectiva del

³¹¹ Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Paidós, 2000

presente³¹². La producción de sentido atañe a un ejercicio activo de construcción de maneras de ver, de articulaciones de elementos cotidianos en referencias que esbocen nuevos territorios. Producir sentido es producir formas de ver y decir nuestra experiencia, que intervienen en ella, que la demarcan, liberan, estipulan y problematizan³¹³. La disposición para actuar con lo que nos pasa, con los encuentros y acontecimientos que nos suceden, tiene que ver con lo que nos proporcionan las formas de enunciarlos y con el saber que engendran. Y esta es una actividad individual y colectiva, que requiere disponibilidad para activar la producción de saber a partir de los encuentros y acontecimientos que nos ponen en movimiento.

Ahora bien, las referencias comprometidas en el circuito Sala Roja-Amores Perros sucedieron, aparentemente, apenas en el ámbito estético. Pero en ellas podemos percibir las resonancias de los ámbitos ético y político que componen ese ámbito. Según Deleuze y Guattari, y Rolnik³¹⁴, la estética tiene que ver con las formas de expresión que creamos para las experiencias vividas o para producir experiencias. En el campo del arte contemporáneo esas formas se constituyen específicamente en los más distintos medios y sus hibridaciones. Pero, ¿cómo se dan las relaciones entre estética, ética y política? Una estética se configura a través de articulaciones de ideas, experiencias, conceptos, discursos, referencias, que esbozan una especie de mapa mutable y móvil. Esa conformación de elementos e ideas afectan al campo de la ética, en la medida en que configuran el punto de vista que agencia las experiencias vividas, y constituyen determinados principios que dan sentido a esas experiencias. Sin embargo, los principios y criterios que componen una ética y una perspectiva no son estables, tienen una existencia limitada, pues la realidad misma se encarga de desbordarlos en nuevos encuentros. Los impactos que sufre una configuración ética, le impone unos continuos movimientos de hacer y deshacer, de ajuste y desajuste de foco, lo que la hace procesual. En esos movimientos de constitución y pérdida de territorios focales, hay un continuo juego de relaciones, juegos entre ideas, entre conceptos, entre discursos y referencias, juegos de poder entre los fragmentos de

³¹² Deleuze, Gilles. *La lógica del sentido*. Barcelona: Paidós, 1994

³¹³ Foucault, Michel. *Tecnologías del yo. Y otros textos afines*. Barcelona: Paidós, 1991

³¹⁴ Deleuze, Gilles y Guattari, Felix. *O que é a Filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992; Rolnik, Suely. "Pensamento, corpo e devir: uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico". En: *Cadernos de Subjetividade: saberes nômades*. Campinas, SP, NEPS/PEPGPC/PUCSP, 1 (2): 241-252, sept/feb 1993

materia vivida, que se esfuerzan por componerse en una nueva perspectiva, en un nuevo territorio. Al conjunto de juegos y relaciones de fuerzas que componen un principio de acción para el territorio subjetivo, que se expresa mediante las formas de la estética, lo llamamos política.

De ese modo, los acontecimientos actúan sobre distintos ámbitos de un mismo campo, y sobre distintos campos del conocimiento (la filosofía, el arte, la ciencia), afectándolos según sus atribuciones y distribuciones, implicándolos por resonancia. En cada campo, los principios de acción de las relaciones de fuerzas implicadas (una política), componen a determinados criterios y referencias (una ética), que asumen unas formas y funcionamientos específicos (una estética), aunque ello se da en constante relación con los demás modos de saber.

Atender al desplazamiento causado en el circuito Sala Roja-Amores Perros ha supuesto una alteración en la constitución de unas maneras de ver y decir que se abren al diseño de una nueva figura de saber. Pues producir algún sentido a partir de abordajes sufridos, tanto desde el territorio del arte como de lo cotidiano, supone un cuidado con las ideas, un cuidado con el modo de ponerlas en movimiento, supone una escucha de lo que dicen y de cómo se organizan, para que estén en sintonía con los acontecimientos que les han solicitado³¹⁵. Así, poner en relación el territorio del arte con el de lo cotidiano, y las ideas que desde ahí se desprenden, producen referencias y criterios que componen saberes.

Entre los ojos

La familia Kulik me impactó. La mutante familia Kulik me sedujo. Había en aquellas imágenes, en aquel microcosmos subversivo, un aire casual que le acentuaba una nota de despropósito, y hacía la propuesta tanto más ofensiva para el conjunto de convenciones históricamente naturalizadas a las que nombramos instituciones. Más frontalmente, a la institución familiar burguesa. Parecía como una agresión sin serlo, simplemente imágenes sin pretensiones panfletarias.

³¹⁵ Deleuze, Gilles y Guattari, Felix. *O que é a Filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992

Arte hecho con experiencias vitales, mezcla de vida y arte, súper-exposición, sobre-identificación, percepciones que enturbian el pensamiento. Kulik-personaje, Kulik-experimento, Kulik-metamorfosis: el grado de autoexposición del artista, del sujeto, desconcertaba. Se veía a Foucault en Kulik, en una especie de ejercicio de ascesis. En la última fase de su obra, Foucault se centra en los estudios sobre la subjetividad. De esa época (1976-1984) son los planteamientos acerca de una estética de la existencia³¹⁶. En los estudios histórico-filosóficos sobre las formas del gobierno de uno mismo, a partir de la Antigüedad clásica griega, Foucault va a interesarse especialmente por los ejercicios de ascesis, las prácticas de sí, como forma de gobierno de uno mismo y de la *polis*. Es decir, va a investigar la aportación filosófica griega de una concepción de ética como gobierno de uno mismo, como práctica y cuidado de sí, como formación para la transformación. El autor investigaba la plasticidad de un tipo de subjetividad que se producía y se improvisaba, que se experimentaba y se activaba a través de estas prácticas con las relaciones de fuerza del presente. Se trataría de producir un tipo de subjetividad o, más bien, un estado subjetivo capaz de recomponerse con la misma materia intensiva que altera a un territorio. Dice Foucault: “¿no podría la vida de todos transformarse en una obra de arte? ¿Por qué debería una lámpara o una casa ser un objeto de arte y no nuestra vida?”³¹⁷. Kulik-proponente, Kulik-pragmático, Kulik-obra.

¿Por qué desconcierta la instalación *The Family of the Future*? En mi experiencia con la obra, ese desconcierto deriva menos de cualquier tipo de referencia de orden moral que de la problematización a la que somete unas cuantas instituciones, unas cuantas normalizaciones y modos de ver, provocando un extrañamiento en lo más natural y casi incuestionable. No me refiero a la serie de elementos entorno al sacramentado y atacado modelo de familia burguesa, a pesar de que se insinúa por ahí la obra, sino a una otra forma de vida. La obra instala, casi con displicencia, un malestar existencial. No se contenta en fragilizar paradigmas, propone otras formas de vida, practica otras formas de amor, encarna materialmente las fuerzas que desprende. Entra en

³¹⁶ Ortega, Francisco. *Amizade e estética da existência em Foucault*. Rio de Janeiro: Graal, 1999

³¹⁷ Rabinow, Paul y Dreyfus, Hubert. *Michel Foucault, uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Rio de Janeiro: Forense, 1995

mutación por experimentación, como práctica de sí mismo. Tal vez, por eso, el malestar ante la obra, dentro de la obra, era casi físico.

Kulik hace una hibridación ético-estético-política respecto a los límites que tensa y franquea. Kulik se pone a sí mismo en las fronteras de una humanidad sin protagonismo, de un varón blanco sin voluntad de protagonismo. La propuesta ataca efectivamente la moral humanista. Problematiza esa humanidad “des-animalizada” que nos da el compás social dominante, desnaturalizando las relaciones de poder entre el hombre y la naturaleza, entre el sujeto y el otro. El trabajo de Kulik pone en evidencia un tipo de saber y de sensibilidad que constituyen una cierta racionalidad, una forma de saber-poder que ha sido proporcionada al hombre mediante determinadas tecnologías discursivas. La acción humana a través de estas tecnologías produce una economía y una política de las relaciones que configuran una “evolución” de ese mismo modelo de sujeto. La propuesta pone en evidencia otras formas de saber, de sensibilidad y de ser, pues las practica experimentalmente.

El espacio en Kulik: en la serie de fotografías expuestas en la XXIV Bienal de São Paulo, los personajes-actores fueron fotografiados en los bordes de la ciudad, de la cual se veía la silueta industrial, perfiles de la periferia. Estaban en relación con las inmediaciones de la urbanidad, de la civilización, en la frontera entre “naturaleza y cultura”, en las áreas todavía no planificadas, no reglamentadas. Las imágenes se situaban entre el plano urbanizado y el no reglamentado. En la Sala Roja, las escenas estaban grabadas en una sala casi vacía de un pequeño piso, circunscritas por los límites domésticos de un hogar. No se veía el paisaje. No había ventanas. En la Sala Roja (a diferencia de la anterior serie de fotografías) se trataba, evidentemente, de un inusual grupo familiar, de “la familia del futuro”, con derecho incluso a una criatura. La Sala Roja ocupa el espacio de lo instituido (el centro de arte, el hogar), de lo familiar, para confundir su normalidad, para poner en juego la planificación de las líneas de composición del conjunto. Compleja relación entre lo institucional y lo destituido, entre lo ya dado y lo mutante, entre lo identificable y lo híbrido. Kulik hace montar sobre lo familiar, el propio peso de la bestialidad de las relaciones “naturales”, de las composiciones “normales”. Kulik-iconoclasta constituye familia para desfamiliarizarnos de la identidad dominante de las formas de vida del sujeto.

No obstante, ese es sólo uno de los trazados posibles a partir de la obra de Kulik. Hay múltiples maneras de acercarse a su obra, de abordarla y pensarla para producir sentido con la experiencia estética vivida con ella. Se puede ver aquí por lo menos dos entradas a las saturaciones de sentido promovidas en sus propuestas. Se puede ver dos entradas distintas y no excluyentes, para plantear el trabajo del artista. La primera lectura que se abre puede situar, precisamente, un refuerzo de la condición humana que la obra pondría en juego. Las formas de problematización de las que se sirve Kulik para cuestionar las formas tradicionales de escisión instituidas entre el hombre y la naturaleza, y las formas de dominio del primero sobre la segunda, evidencian un posible refuerzo de esta condición. Dicho refuerzo se enuncia en las formas implícitas de conducción del otro, que enseña lo explícito de una actuación calculada. Es decir, el miembro canino adulto de la familia mutante sólo puede actuar como poseedor de la humanidad dominadora del hombre porque éste no solamente le ha dado permiso, sino, que le condujo a actuar de esta forma. En el límite, se podría hablar de un tipo de relación de amor como refuerzo de la propia condición humana del hombre. Es evidente la desigualdad de fuerzas que está puesta en esta relación, que se puede maquillar, pero no suprimir.

Al mismo tiempo, se podría plantear también una segunda lectura de las propuestas de Kulik, que problematiza la racionalidad y el protagonismo humanista, a través de una especie de abdicación activa, por parte del hombre, del rol dominante en las relaciones con el otro. En ese sentido, se puede vislumbrar a un hombre dispuesto a ejercitar otras prácticas de resistencia a las formas dominantes de relación, a los modos de hacer comunidad. Con ello, ese hombre podría lograr un “desposeimiento” voluntario y activo de la condición dominante y mayoritaria que le fue socialmente atribuida. Esa clase de resistencia activa constituiría las condiciones mínimas de disposición por intentar otras formas de relaciones con el entorno y consigo mismo, para que en esta experimentación pudiera abandonarse a la experimentación y al devenir. El desconcierto que provoca la obra de Kulik tiene que ver con esas medidas de atención que utiliza para activarnos, y para problematizar la familiaridad de lo que se ha naturalizado, pero que no acaba de definirnos una posición respecto a ello, dejándonos en el poco confortable espacio entre lo que reafirma y lo que ataca de las formas dominantes de vida.

Cada fragmento del circuito Sala Roja-Amores Perros tiene un valor de fuerza. La base es la metrópoli, a veces megalópolis, a veces pueblo. Tanto la Sala Roja como *Amores Perros*, están en relación con la urbe, son productos de operaciones intensivas que ahí se procesan, sin que obtengamos un resultado preciso, definitivo, calculable. Operaciones urbanas inter-actuantes, *rizomáticas*³¹⁸, donde nada “da igual”. Como en las películas de Tom Tykuer³¹⁹, que se producen en redes de relaciones en las que todo resuena en todo, cada fragmento de hecho dispara otra cadena de efectos, de *casi-causas*, en múltiples direcciones. Como en Alejandro Iñárritu y sus *Amores Perros*, cuya narrativa tejida de imágenes “con ganchos” se engarzan y comprometen las unas en las otras, comprometen su multidimensionalidad. Se trata de una plasticidad que va más allá de los encuadres pero a través de ellos, que va más allá de los montajes pero a través de ellos.

Amores Perros narra circuitos en cadena saturados de ciudad. Es un conjunto de narrativas en disonante resonancia, que pone en tensión la cronología de los hechos. Comienza con el clímax de un posible final, al que se le cruzan historias. A partir de ahí, se articulan las condiciones de posibilidad para el impacto, para el gran encuentro del que se constituye la narrativa, hecho de múltiples desencuentros, que a su vez producen otros tantos efectos. La película va en coche, y en coche se producen muchos de sus encuentros. En coche se “encuentra” con *Crash: Extraños Placeres*, para devenir máquina y animalidad junto a Cronenberg. Estamos en la gran ciudad, y el coche es uno de los potentes elementos urbanos contemporáneos en cuyos asientos se fueron acelerando los desplazamientos del sujeto urbano. El coche se ha vuelto una prótesis de la actualidad, una prótesis perceptiva³²⁰, así como los perros urbanos se han tornado prótesis afectivas.

El título *Amores Perros* evoca varios significados, y su narrativa, varias lecturas. Su ritmo y variaciones son intensos y temblorosos, acelerados y móviles. Trata de amores que dan vida y matan a la vez, de relaciones marcadas de incomunicabilidad, de impotencias expresivas, de la inaccesibilidad al otro y a sí mismo: ambos *Tan lejos*,

³¹⁸ Deleuze, Gilles y Guattari, Felix. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Paidós, 2000

³¹⁹ *Corre, Lola, corre* de 1998, y *La princesa y el guerrero* del año 2000.

³²⁰ Olmo, Santiago B. “El cambio de paradigma del paisaje urbano”. En: *LAPIZ – Revista internacional de arte*. Madrid, nº 176, 2001

tan cerca, como en Wenders. Las imágenes producidas por los medios de comunicación están presentes, pero faltan medios de interlocución, medios de acceso al otro. De ese modo, se reiteran desencuentros, se reincide en desentendimientos, incluso cuando se cree ir en dirección al otro.

En *Amores Perros* las relaciones espontáneas, de aceptación y generosidad, fuera del orden del cálculo, ocurren especialmente entre hombres y perros. Las narrativas se van entramando de los contornos que asumen las relaciones hombres-animales a través del modo de ser del animal en relación a su amo. Es decir, a través del tipo de humanidad que se les imprime en su proceso civilizador. “Acuérdate que todo perro se parece a su dueño”, pronuncia el Chivo, un ex-guerrillero que se pierde de su vida, como el ideal revolucionario se pierde de las izquierdas. El Chivo vive en la periferia de la ciudad, es la escoria de la ciudad, es causa y consecuencia de la ciudad, y de los discursos que se crean y se diluyen en ella.

Amores Perros se pregunta acerca un régimen de lo sensible a través de estéticas amorosas, de formas de amar contemporáneas, en resonancia en los cambios en las relaciones entre personas y perros. De animal que cuidaba la casa desde su afuera, el perro ha pasado a ser aquel que es cuidado. Ha sido adoptado por la familia y, familiarizado, se ha convertido en una especie de prótesis, hijo, juguete, con su propia cuna, sus propias ropas, vitaminas y champús. En las grandes ciudades, especialmente en las que las necesidades más básicas de supervivencia están atendidas, los perros se han convertido en una especie de pájaro enjaulado, con la ventaja de ser más interactivos y más afectivos. No se supone aquí falsedad alguna en las relaciones afectivas entre hombres y animales. Basta con observarlas en el parque para que se pueda percibir una cierta complicidad, que se pueda percibir una convivencia íntima y relaciones afectivas muy concretas. El problema que se propone es, más bien, cómo hemos llegado a unas formas de relaciones donde lo íntimo y lo cómplice están mediados por órdenes de valores y conjuntos de imágenes con poca competencia para la aceptación de lo no reconocible. Es decir, los problemas aquí planteados se dirigen tanto a las formas de relaciones actuales, como a las maneras en que las abordamos, en que nos las narramos y nos cuestionamos sobre ellas. Se indaga sobre qué es lo que está en juego en las formas de expresión del sujeto

contemporáneo, en cómo se construye un orden sensible a partir de las relaciones que es y no es capaz de establecer.

Artificio de bienestar

El “perro” puede significar “uno mismo”. Puede ser que no haya “el otro” en esa relación. Uno actúa, juega, ama, explota e, incluso, hace el amor con lo que de sí mismo ha hecho civilización en el animal. Puede ser que en esos tipos de relaciones el sujeto no se ponga en cuestión. Porque se trata de una cuestión de líneas de familiaridad, de autoexposición controlada, de relaciones con lo identificable de uno mismo en el otro, de la fabricación de relaciones a partir del reconocimiento de uno mismo en el otro, y de la fabricación del otro a partir de la coincidencia con lo determinable de uno mismo. El sujeto contemporáneo en su modelo dominante, parece hacerse cada vez más indistinguible de sí mismo y, por eso, cada vez más inflexible en la variación, cada vez más solo en la variedad, cada vez más adaptado, consumible, insatisfecho, desfasado respecto a sí mismo y a las relaciones de las que se constituye. Y por ello parece haber necesitado inventar sofisticados artificios y prótesis subjetivas.

La capacidad afectiva canina es casi incondicional. Es de una aceptación prácticamente incondicional, sea su dueño quien sea, haga lo que haga, se dedique a lo que se dedique, tenga el status social que tenga. El sujeto, no. El sujeto no ama incondicionalmente³²¹. Necesita ver cumplidos un mínimo de valores individuales y sociales, de expectativas económicas, morales, políticas, culturales, para que se permita amar. En ese sentido, las relaciones urbanas actuales entre hombres y perros parecen ofrecer unas formas casi garantizadas de compañía con un mínimo de desgaste emocional. Se trata, en principio, de relaciones con lo familiar de uno mismo, con una disposición y condiciones de contacto con un alto índice de discriminación afectiva y regulación de contacto. De ahí, que el universo de relaciones con el mundo canino atañe a un horizonte afectivo desigual entre las partes, donde la dependencia y la regulación del comportamiento del animal se

³²¹ Costa, Jurandir Freire. *Sem fraude, nem favor. Estudos sobre o amor romântico*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999; Ortega, Francisco. *Amizade e estética da existência em Foucault*. Rio de Janeiro: Graal, 1999

organizan y disciplinan en base a la expectativa del amo, y la satisfacción de aceptación y compañía para el amo se inscribe en ese horizonte de afectos y fuerzas. En ese sentido, se puede decir que el perro no es “el otro” para el hombre, sino más bien su propia expectativa encarnada.

Aunque el análisis de los procesos civilizadores actuales de esos animales y de sus efectos sociales sea significativo, no nos engañemos en cuanto al foco de la discusión. Lo que está en juego en esta problemática son modelos de relaciones y formatos de actitudes que permiten y promueven la fabricación de artificios compensatorios o de escape, de prótesis emocionales que proporcionan relaciones afectivas sin el compromiso de uno mismo. Porque “el otro” solicita, compromete y desestabiliza a uno mismo. Las relaciones con el otro implican, llaman a la interlocución, como también dan, comparten, generan, ofrecen posibilidades de ponerse a uno mismo en cuestión, en inter-relación, y de constituirse en nuevas formas de experiencia. Por eso, las relaciones con el otro generan malestar, porque estando en relación, el sujeto se muestra como una formación incompatible con la estabilidad, está permanentemente al borde del desequilibrio, en la frontera de su propio territorio. Para que el sujeto se pueda permitir ser afectado en sus formas de ser y que pueda ejercitar la experimentación de dichas formas de ver y decir no basta con flexibilizar esas formas, o adaptarse a lo que le afecta para que los impactos y atravesamientos puedan ser amortiguados o absorbidos sin alteraciones. Para que el sujeto pueda abrirse a relaciones con lo que no es, hay que admitir el otro como otro, como condición de posibilidad para los procesos de producción del sí mismo.

Iñárritu y Kulik exponen los modelos actuales dominantes de producción de subjetividad, y con ello permiten interrogar los efectos homogeneizadores que constatamos en la actual economía de lo civilizado. Iñárritu y Kulik exponen las fragilidades de esos modelos, problematizan sus composiciones y el contexto en el que se asientan. Sociedad de consumo, sociedad de control, dicen Foucault y Deleuze³²². Vivimos cambios incesantes y veloces que comportan múltiples sociedades, múltiples tiempos, múltiples geografías, unos multiplicados por los otros, y por nuestras dudas, por nuestros “yoes”, por nuestra poca comodidad en ese lugar.

³²² Deleuze, Gilles. *Foucault*. Barcelona: Paidós, 1987

Ser contemporáneos a esas multiplicidades y diversidades en movimiento y, al mismo tiempo, a la producción desenfrenada y reguladora de modelos existenciales nos sabe extraño. Sorprende la capacidad de absorción en lo social de todo lo que lo desestabiliza o expone sus contradicciones. Sorprende la capacidad de lo social de actualizarse con lo que le provoca, de alimentarse de lo que le pone en cuestión. Sorprende también toda la compleja y cada vez más sofisticada red de regulación y ordenamiento de lo social, el sofisticado funcionamiento de lo colectivo que asume lo variable para codificarlo, que flexibiliza modelos de actuación para garantizar perfiles y reglas de conducta, para asegurar la velocidad con que genera la propia energía necesaria. A esos procesos de producción de subjetividad que promueven variaciones veloces del orden sensible para modificar sólo lo necesario, para que se garantice la producción de lo mismo, se refiere la crítica de Foucault y Deleuze a lo homogéneo en las formas de vida.

Vivimos en la sociedad del artificio, de las prótesis, de los simuladores. Y puede que el perro, en una de las formas de la vida urbana, se haya convertido en un artificio de bienestar. Puede que se haya convertido en un Artificio Perro, que proporciona al sujeto un acompañarse de sí mismo, que se haga compañía con sus hábitos proyectados en el otro familiarizado, en el otro asimilado, identificado y codificado. Artificios perros son los que se inventan para absorber impactos en el territorio subjetivo y reconvertirlos en refuerzo añadido para el sí mismo. “Los perros, según Kulik, se crearon para suplir el bienestar emocional y la familia del futuro es una familia de especies intermedias que conlleva el bienestar emocional permanente”³²³, dicen los comisarios de la exposición en la que estaba la Sala Roja. Los artificios perros parecen ser tecnologías de la misma generación de los fármacos de la felicidad, de las drogas de diseño y del consumo como signo de distinción de estilos de vida.

El perro puede ser un artificio del sí mismo. El perro como artificio de bienestar no desafía, no exige transformaciones existenciales, no desubica al sujeto. Al revés: le gratifica, le acepta, le confirma. Está domesticado para adecuarse al modo de vida de

³²³ *Trans Sexual Express Barcelona 2001: A Classic for the Third Milenium*. Exposición de Artes Plásticas en el Centro de Arte Santa Mónica, Barcelona, junio a septiembre de 2001. Comisarios: Xabier Arakistain y Rosa Martínez - texto de presentación.

uno mismo, para cumplir con las expectativas con las que se le carga. Lo que inquieta en la Sala Roja, como lo que se acelera y accidenta en *Amores Perros*, deja ver soledad, desprende la incomunicabilidad sofocante con las que se hace acompañar el sujeto contemporáneo en sus desplazamientos por la ciudad. Desplazamientos, movimientos y velocidades que aseguran las mismas geografías, los mismos mapas de relaciones. De hecho, suceden muchos impactos en los territorios subjetivos contemporáneos, pero las formas de aliviarlos y recomponerse son poco variables. Con artificios perros se obtienen efectos de simulación de desplazamientos, se obtienen simulaciones de relaciones sin riesgos de pérdida de identidad, y el mantenimiento de determinados formatos subjetivos se obtiene mediante formas de auto-conservación. Tanto la Sala Roja como *Amores Perros*, se aventuran por esas formas, acusando sus grados de embotamiento y la parálisis de las intensidades que no permiten salir del lugar. La Sala Roja acoge y mima el problema, lo envuelve de atención. *Amores Perros* lo denuncia, expone la crueldad de esos artificios.

The Family of the Future y *Amores Perros* son cuerpos estéticos de economía ética y política, discuten y exponen las formas de la consistencia del cuerpo en el régimen estético contemporáneo. Producen los espacios que transitan, se construyen en los territorios que analizan, en los textos que encarnan sus transformaciones narrativas³²⁴. Tanto en una como en otra propuesta, el discurso estético y sus implicaciones ético-políticas se dan de manera descarnada sobre el cuerpo. La Sala Roja acoge el problema de la ética de los afectos, y *Amores Perros* exhibe una política de la crueldad de los encuentros. En Kulik, el cuerpo de aceptación y permisividad incide sobre la mutación del sujeto protagonista, de su humanidad autodefinida, reforzándola y desmontándola a la vez. En Iñárritu, cuerpos de soledad se ven enredados en experiencias incommunicables, provocados por el azar. Los discursos estéticos se producen en los cuerpos-narrativas, en sus usos. Los discursos estéticos se hacen texturas en los cuerpos-mutilaciones, en los cuerpos-devoración, en los cuerpos-accidentales, cuerpos-roturas, cuerpos-metamorfosis. Los cuerpos encarnan los cambios, las retenciones, las permanencias y las metamorfosis. Los cuerpos constituyen y expresan cambios y cristalizaciones discursivas. La Sala Roja y *Amores*

³²⁴ Barthes, Roland. "De la obra al texto". En: Wallis, Brian. *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Akal, 2001

Perros son obras-territorio, cuerpos-narrativa, agregados de texturas: provocaciones estéticas para posibles encuentros intensivos.

III. EXPERIENCIA ESTÉTICA Y PEDAGOGÍA DE LAS AFECCIONES

Preámbulo

En este tercer capítulo de la tesis se propone una reflexión sobre la idea de formación en la experiencia estética contemporánea. La experiencia estética tiene que ver con la configuración de modos de relación entre los sujetos que constituyen modos específicos de ver, estar y saber. Se trata de una experiencia colectiva, pues los modos de relacionarse de los sujetos generan determinadas tecnologías, instrumentos que favorecen la formación de una experiencia estética común, de una experiencia que hace comunidad a través de lo estético, y de una estética que hace comunidad a través de la experiencia. De este modo se tratará aquí de estudiar algunos elementos de ese conjunto de tecnologías llamado pedagogía, y la formación de la estética de lo común en el amplio y complejo territorio del arte. Y lo haremos a partir de la observación de prácticas pedagógicas desarrolladas en instituciones que se dedican al arte y a la cultura actuales, tales como museos, centros de arte y un taller de arte para escolares.

En este sentido, la primera cuestión que se aborda trata de las relaciones entre las acciones de percibir y producir discurso, es decir, entre el ver y el saber. Trata de esa relación en la medida en que problematiza la formación de las percepciones desde la perspectiva de la producción de saber, y la producción de saber desde la formación de una determinada sensibilidad, de un determinado cuerpo. De ahí que la atención a las prácticas pedagógicas en los mencionados contextos haya pretendido reflexionar sobre la formación de lo que se ha llamado cuerpo de sentido y sensibilidad cognitiva, y también sobre una política de la percepción. Con ello se han articulado las observaciones de actividades que relacionaban arte actual, formación y pedagogía,

en el contexto de instituciones que promueven la formación de lo común, mediante el arte y la cultura, con referencias teóricas que interrogan esos procesos.

Del agenciamiento de lo observado, de una determinada manera de hacerle preguntas a partir de un determinado contexto teórico, ha surgido una especie de topología del territorio en cuestión. Un territorio trazado por conjuntos de aprendizajes interrelacionados, como los de modos de uso del espacio, del cuerpo y de los discursos. De hecho, esos planteamientos constituyen la segunda sección del capítulo, que trata de la formación del público a propósito de una economía y una política del consumo del arte y de la cultura, donde la formación necesaria de los sujetos pasa por el aprendizaje de los discursos que producen y avalan la legitimidad de esos espacios, así como de un conjunto de usos de las percepciones y del cuerpo mismo. En este sentido, se reflexiona sobre la naturaleza de la experiencia que se genera, que tiene que ver con una estética de consumo y producción, tanto de su contenido social como de las formas de vivirlas, que pasan, simultáneamente, por el manejo de discursos como los de ciudadanía y consumo.

De ahí la necesidad de plantear la cuestión de la experiencia estética en términos de lo que podría llamarse una “política de la percepción”. Pues la reflexión sobre las políticas de fuerza que constituyen los modos de ser sensible a lo que pasa por el territorio subjetivo, y lo afecta, pone de relieve los modos mismos de estar y producir conocimiento. Por ello se dedica especial atención a la formación de dichos modos sensibles, puesto que se entiende que el saber se produce como experiencia de lo que el cuerpo es capaz de acoger y formular discursivamente, y que esa práctica está en relación a sus capacidades e incapacidades de abertura a lo que le afecta.

En ese sentido, la tercera sección empieza por reflexionar sobre dos órdenes políticos diferentes, pero no excluyentes, sobre dos políticas de formación y sus respectivas pedagogías, que se implican y constituyen mutuamente. Una de ellas pertenece a la economía política de lo institucional, a una macropolítica de las relaciones que tienden a instituirse, que tiene que ver con una pedagogía de lo institucional y con los aparatos de educación y cultura a través de los que se constituye; mientras que la otra pertenece al orden de una micropolítica de las

relaciones, de una microbiótica que compone las relaciones en cualquier espacio vital y sin voluntad de institucionalizarse.

Una pedagogía de este segundo tipo trataría de los conjuntos de dispositivos de formación que se abren a una cierta conciencia y lucidez, respecto a la naturaleza de las diferencias y de los distintos propósitos que la ponen en relación con la pedagogía institucional. Pues aquella no se opone a ésta, como la macro y la micropolítica de las relaciones no se oponen entre sí. Se trata de los modos de hacer de una pedagogía que no pretende tomar el lugar de la pedagogía institucional, sino más bien de producir prácticas contingentes que se deslicen sobre lo institucional.

Una pedagogía que acoja las relaciones no institucionalizadas tendría que ver, más bien, con la constitución de una actitud, un pensamiento y un modo de decir, que aspiran a no desactivar lo paradójico y lo heterogéneo en la experiencia estética, que aspiran a la producción de dispositivos de formación que sean capaces de potenciar la experimentación en la estética y en la política de las relaciones, de las percepciones y de los discursos. Por eso, una de las cuestiones transversales a todo el texto, y con la cual se trama esta pedagogía, es la componente ética como producción de principios que orientan las estrategias de acción. La producción de saber desde una política de la percepción y desde una pedagogía que se abre a la experimentación, concerniría al desarrollo de unos principios que orientan la acción y dan sentido a sus formas. De ese modo, la posición política que configura y ocupa esta pedagogía es efecto de la naturaleza de sus prácticas, en la medida que se producen a través de elecciones de principios y criterios de acción éticos. De ahí que este orden pedagógico no consiste en ningún proyecto educativo o programa de formación estética, porque el posicionamiento político no significa, necesariamente, una normativización o prescripción de formas de acción, de programas estéticos o modelos educativos.

1. PERCEPCIÓN Y DISCURSO

En esta primera sección se cuestiona la producción de saber como ocupación de un lugar de poder a través de la actividad de observación y del papel del observador. La problematización del uso del poder que supone el ejercicio de la observación corresponde a la tensión derivada del asumir la incomodidad de la ocupación de un lugar de saber. En esta primera sección se reflexionará sobre lo que las prácticas de observación son capaces o no de ver, en función de la relación entre el saber y el poder que ponen en juego. Para tratar de esa relación, se desarrolla la idea de un saber que se desliza o se escapa de lo que el sujeto de la observación “sabe” sobre el observar, de lo que “sabe” sobre el saber. La idea del “saber lo que se ha aprendido” se refiere a un saber que no refuerza “lo aprendido” y que supone una abertura del lugar de aprendizaje que ocupa el observador. Este saber se deriva de un acontecimiento que desestabiliza su perspectiva y que le hace mirar de otro modo a su propio proceso de aprendizaje. De ese modo, se aborda aquí una experiencia del sujeto de la observación que le hace enfrentarse con lo que ya había aprendido, como una experiencia que pone en juego el orden del saber y del observar.

La idea de un saber que muestra su distancia con lo que se ha aprendido evoca las diferentes dimensiones del saber y del aprender. Para acercarnos a esta idea, a esta experiencia del sujeto de la observación, pensemos en ese sujeto como alguien consciente del poder que conlleva el ejercicio del saber, consciente de la posición de saber que ocupa como “observador” de una determinada realidad. Él ejerce una acción crítica respecto al saber y al poder, pues ha aprendido la teoría que fundamenta esta crítica. Pero ese aprendizaje y su conciencia crítica no evitan que se vea afectado por el lugar de saber que ocupa y por lo que esta posición implica. Lo que él “sabe” sobre el saber y el poder no evita la sensación de estar atrapado en esta condición. Pues lo que uno sabe no le salva de volver a actuar de la manera que ha

aprendido a criticar. La crítica no es un dispositivo que salva el saber o la crítica misma de un uso del poder que condenan. El sujeto de la observación vive una experiencia que le desestabiliza, vive un acontecimiento que le permite “experimentar lo que había aprendido”, que le permite aprender lo que ya sabía, a partir de una experiencia. Este acontecimiento hace que la conciencia del sujeto de la observación se encuentre con dos dimensiones del saber, que se encuentre con la distancia que las separa y con la relación que las articula. Provoca que el observador experimente el funcionamiento paradójico de un lugar de saber, que puede tanto reforzar el saber mismo (crítico o no) y sus posiciones, como desestabilizarlos. Un saber que se enfrenta a lo aprendido se refiere a esta experiencia vivida por el observador que hace que redimensione el saber y su aprendizaje, que les dé otro sentido mediante su visibilidad como acontecimiento.

La fisura entre el saber y lo que ya hemos aprendido nos inquieta, pues pone en duda el saber como algo que nos pertenece y que nos proporciona estabilidad en nuestra manera de ver y entender la realidad. Por eso esta reflexión comienza por tratar de abordar esta experiencia singular. Lo hace a propósito del tema de la formación en el terreno estético, y a través de la reflexión en torno a prácticas de investigación en este terreno. Se trata de reflexionar sobre la actividad de observación, cuando ésta atiende a relaciones entre los sujetos en las prácticas de formación estética. Esas reflexiones se ocupan de la complejidad de la observación, que se constituye en el desplazamiento entre lo visto y el acto de ver. Se trata de interrogar la mirada pedagógica, el cuerpo pedagógico mismo, sus tecnologías y usos, en el proceso de la formación estética. Y se trata de comenzar a hacerlo a propósito de la experiencia de experimentar como saber aquello que se había aprendido.

El saber lo que ya se había aprendido se refiere a una cuestión sencilla: a cómo el observador, observando lo que ve y su perspectiva misma, se sorprende con lo que ya conocía y se percata de una especie de novedad en lo que ya sabe. Tiene que ver, concretamente, con el modo en que ese observador se sorprende y se percata de una percepción que implica la producción de una perspectiva, generada por el modo de funcionamiento mismo de los mecanismos pedagógicos que articulan el ver, el investigar y el formar. Lo aprendido que percibe el observador permite que se de cuenta, “de nuevo”, de que lo que hacen los mecanismos pedagógico-investigativos

es dar a ver su propio enfoque, su propio mecanismo de visualizar y constituir realidad, su propio modo de fabricar lo que investigan, pedagógicamente. Es decir, lo que sorprende en el (re)encuentro con lo que se sabe, es volver a constatar que tanto el saber como el aprender no tienen forma definitiva, como también volver a enfrentarse con una nueva determinación de la experiencia que está generada por una práctica discursiva que tiende a pedagogizar la percepción investigadora misma.

Y aquí vale una pequeña aclaración: el enfrentar el saber a lo que ya se había aprendido no significa aprender "de" lo ya aprendido, porque el saber lo que ya se había aprendido no es un aprender "de" lo que ya está hecho, de algo ya dado, para lo que sólo hace falta relectura, hacer memoria, aunque sea de lo que uno mismo haya dicho o escrito. Tiene que ver con un saber que reaprende desde el sí mismo, una vuelta sobre el sí mismo. Sin embargo, en el saber lo que ya se había aprendido se aprende precisamente otra dimensión del saber; se experimenta el saber como un acontecimiento perceptivo que desestabiliza el saber como referencia, recayendo sobre el acontecer, borgeanamente. Es como esa palabra que se vuelve a escuchar pero que toca, ahora, una fina fibra del pensamiento que se tensa de un modo tal que uno experimenta el saber como inquietud y no sólo como referencia.

Experimentar como saber lo que ya se había aprendido, lo que ya se dijo, lo que una vez uno mismo había escrito, ¿ratifica la insignificancia o evanescencia de determinados saberes, o que no nos habíamos hecho propias nuestras propias palabras? ¿Cómo se puede aprender lo que ya se sabe, si ya nos habíamos apropiado de determinado saber, si el aprendizaje ya estaba consumado, si ya eran nuestras, nuestras propias palabras? La experiencia que desestabiliza al sujeto del saber altera el orden de poder del que participa, altera el modo como este sujeto habita su posición y lo que ella muestra sobre su ejercicio. Esta experiencia permite que el sujeto sepa que no se puede tener el saber en "propiedad". Pues lo propio es precisamente lo que no sabemos y no podemos definir qué es, lo que no se aprende y lo que no se aprehende. Por tanto, constatar que se puede experimentar de nuevo, como saber

que irrumpe en la conciencia, lo que ya se había aprendido pasa menos por el orden estable del saber que por el orden del acontecimiento y de sus efectos de sentido³²⁵.

Bajo la experiencia del saber lo que ya había aprendido el sujeto de la observación necesita producir una figura de saber y una percepción que sea capaz de atender a los efectos generados por lo insólito de tal experiencia. El saber, de ese modo, no se configura como recalificación de lo ya aprendido, sino, más bien, a modo de propagación, de ondas expansivas, de repercusiones perceptivas que se aglutinan y expanden en una figura, donde los efectos de sentido producidos son indiscernibles de la figura misma por la que vibran. En ese caso, experimentar un cierto estado vibratorio provocado por efectos de superficie (las casi causas, como diría Deleuze³²⁶), hace que la percepción visual, sonora, muscular, de esta figura, se articule con un aprendizaje hecho, provocando efectos sobre la superficie de la figura. En ese contexto la figura se compone a partir de una incidencia sobre la experiencia de saber. Es decir, como forma y sentido: como el encuentro con efectos de sentido que hacen vibrar su materia compositiva, que se desintegra y reintegra en un determinado grado de claridad. De ahí que el saber lo que ya se ha aprendido tiene menos que ver con "lo nuevo" o "lo viejo" del aprendizaje, que con la capacidad de componer una figura de saber con tales afectos.

La voz y el lugar

Lo que el observador ya había aprendido es que ocupar un determinado lugar de saber supone situar ese lugar discursivo como productor incluso de lo que se ve, como producción no sólo de un recorte de la superficie a observar, sino de la visión misma que se constituye en lo que ve. Ese lugar es lo que imprime una determinada modulación a la voz discursiva, lo que le confiere una determinada manera de constituirse como habla legítima para referirse a lo que observa. Y al mismo tiempo procesa lo observado a través de esa entonación que da a ver el contexto que le

³²⁵ Fernando Bárcena trata de una experiencia de aprendizaje similar, refiriéndose a ella como "un perpetuo deslizarse hacia el nacimiento". En: *El delirio de las palabras. Ensayo para una poética del comienzo*. Barcelona: Herder, 2004, p. 108

³²⁶ Deleuze, Gilles. *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós, 1994

sostiene. Ocupar un lugar de voz y habla, ya lo hemos visto con Foucault³²⁷, trata de una especie de régimen de ubicación de lo real, de un registro discursivo por el que pasa lo que se ve, de una determinada lógica que hace atravesar lo que se ve por un orden de enunciados. De ese modo, la realidad se torna una superficie graduada que da a ver menos de sí misma que del régimen de enunciación que la formula. Es decir, se hace posible hablar como se habla porque se ha ocupado un lugar de emisión, que, a su vez, permite y proporciona un filtro de luces y sombras.

”Hablo como hablo y hago lo que hago porque este lugar en el que estoy instalado me lo permite”, parece hacer decir Fritz Lang al Doctor Mabuse (a través del Doctor Baum) en su más fuerte tratado cinematográfico sobre el fascismo³²⁸. La peligrosa acción de apartar las cortinas para poder ver quién daba las órdenes al grupo de criminales que atemorizaba Berlín, descubrió sólo una mesa con una silla y un micrófono, ocupados por una silueta negra de cartón. No había nadie allí, apenas un contorno de emisión, apenas el lugar de simulación de una voz, de una modulación verbal. Únicamente el lugar desde donde la voz se enunciaba y pronunciaba sobre el peligroso grupo. La voz de nadie, o el lugar de la voz, articulaba una fuerza verbal, una voz de poder, como modulación de fuerza que puede ser encarnada por cualquiera que vista este lugar, que asuma este contorno de simulación. El lugar de enunciación se convierte, de ese modo, además de un lugar de saber, en un lugar de conjugación de fuerzas que pone en acción un lugar de poder. Tal lugar compone y recompone, se refuerza y reorganiza, a través de los diferentes personajes que entran y se instalan en el flujo discursivo, en las ondas que se propagan por el sistema micro-fónico. El lugar de enunciación, entonces, se genera y regenera a partir de los flujos perceptivos a los que da pasaje (los diarios del Doctor Mabuse leídos y pronunciados por el Doctor Baum), instituyendo un lugar de poder y vehiculando un poder de verdad (el escenario camuflado donde la voz de la grabación, entonada por una silueta de cartón incide sobre los sujetos y la ciudad).

En ese sentido, lo que el observador ya había aprendido sobre el poder de modulación de lo real de los lugares discursivos combina con una experiencia de saber como indeterminación de las cosas según el saber que las define. Las cosas,

³²⁷ Foucault, Michel. *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets, 1999

³²⁸ *El testamento del Doctor Mabuse*, dirigida por Fritz Lang, en 1932.

uno no se las sabe de una vez por todas. Las cosas se pueden desaprender o, en relación a ellas, se puede recomponer otras cosas, nuevas y viejas; se puede incluso, volver a aprender lo que ya se sabe. Se puede volver a constatar que, a pesar de intentar habitar de otra forma un régimen de enunciación, a pesar de que ser consciente de su fuerza, crítico con sus límites y traiciones, se podrá volver a incurrir de algún modo en aquella perspectiva, por un determinado sistema micro-fónico, por un determinado lugar discursivo de poder. Por eso lo que el lugar discursivo activa es una determinada percepción que da forma al discurso que recorta, gradúa y delimita una mirada sobre lo real. El campo observado se constituye, así, en la posibilidad de un determinado registro de saber, en el registro de un poder de verdad, en el reiterado registro discursivo de un modo de indagar lo real.

Recortes de superficie

Con la observación de actividades pedagógicas en el terreno estético se ha pretendido proporcionar una determinada materialidad y consistencia a las reflexiones sobre este tema. De este modo, fueron observados diferentes aspectos de esa actividad, desde visitas guiadas en exposiciones de arte a talleres de artes plásticas para niños y adolescentes. Las observaciones se realizaron tanto en instituciones de arte como la Fundación Tàpies, la Sala de Exposiciones del Ayuntamiento de Terrasa, talleres para niños del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, como en el taller de una artista que ofrece talleres de artes visuales para niños. Esas observaciones se desarrollaron a lo largo de varios meses en la primavera-verano de 2004, con una regularidad sistemática, seguida especialmente en el taller de arte para niños.

La regularidad adquirida en el rumbo de las observaciones está directamente relacionada con el tipo de actividades observadas, con la continuidad o no de las propuestas pedagógicas. Es decir, en las visitas guiadas a exposiciones, seguidas o no de talleres en función del tipo de propuesta, como actividad que se proporciona puntualmente a una clase de alumnos, las observaciones se sucedían en la medida que las visitas eran solicitadas por los maestros de esos grupos. Lo mismo ocurría con los talleres para niños, programados y ofrecidos por las instituciones a propósito de las exposiciones que presentaban, así como con algunos talleres para niños y

adolescentes propuestos por artistas en sus espacios de trabajo, en el marco de “Talleres Abiertos” (un evento coordinado por el FAD —Fomento de las Artes Decorativas— que organiza la abertura de talleres de artistas al público, donde algunos proponen actividades puntuales). El caso del taller para niños y adolescentes en el taller de una artista fue diferente, pues había una regularidad y los niños tomaban clase una vez a la semana. Se pudo hacer, de ese modo, un acompañamiento de sus actividades que se extendió durante tres meses.

La diversidad de las actividades, así como la regularidad de las observaciones, se mostró un factor relevante, tanto para la constitución de una mirada sobre lo observado y la problematización de esta misma mirada, como porque entre el tiempo de exposición y de observación pasan cosas que tienen que ver con esa temporalidad. La persistencia en el terreno de observación, tanto en las actividades puntuales con grupos de escolares a exposiciones de arte, en visitas guiadas ofrecidas por las instituciones de arte, como en los talleres de artes plásticas con clases semanales, suponía permanecer ahí, aun cuando tal vez no se viera nada, aun cuando la mirada observadora desconfiase de su rol, cuando desconocía a qué debía atenerse, o en qué consistía eso de “observar” a personas, a sus actividades, a sus relaciones y a los espacios que generan. Mantener la mirada, en este sentido, ha significado permanecer, persistir, aun cuando no se sabía qué es lo que se esperaba ver. Ha significado no desviar la mirada por falta de confianza, aun cuando se desconfía del propio papel de observador.

Los referentes para la observación tenían menos que ver con una búsqueda de identificación de determinados elementos o cuestiones específicas en los grupos observados, que en mantenerse en el campo estético-pedagógico para lo que pudiera pasar por este espacio. Interesaba más el funcionamiento y la constitución de las formas de relación colectivas, pedagógicas, institucionales, en esos espacios, que las relaciones de comportamientos individuales entre los componentes de los grupos, aunque con la claridad de que unas relaciones se producen a través de las otras. De ese modo, la atención y el interés de observación pasaban constantemente por una puesta en cuestión de la percepción misma de esa acción. En este sentido, antes de abordar el análisis sobre lo observado, parece hacerse necesaria una reflexión sobre

lo que se pone en juego en el acto de observación, acerca de la percepción misma del sujeto que observa.

Dos formas de atención

Tal vez la cuestión sea menos un inmovilizar la mirada que mantenerla, persistir en ella aun y especialmente cuando no se visualiza con claridad lo que se busca. Y, sin embargo, aguantar la mirada, mantenerse en ella, puede ser también mantener la regularidad de una altura, de una profundidad y una anchura, puede ser persistir en una perspectiva. Pues somos una mirada, un gradiente perceptivo que supone un punto de vista que nos da referencia y que enfoca las cosas. Por eso, la cuestión de la acción observadora en el contexto pedagógico no parece ser, precisamente, la de la negación de su perspectiva; tal vez se trate, más bien, de asumirla. Sin embargo, persiste ahí el problema de cómo sostener la mirada desde una determinada perspectiva sin inmovilizarla. Es decir, de un modo que esta mirada no sólo no descarte lo que no abarca, lo que no detectan sus sistemas de registro y enfoques, sino que no se encasille en su perspectiva como lugar de resistencia a lo que no es capaz de reconocer. El problema se refiere a la actitud perceptiva, a cómo disponerse y atender lo que no se sabe muy bien qué es. Por tanto, no se trata de sostener la mirada para en defensa propia, sino de no desviarla, de persistir en ella como actitud de atención que incluya también lo desenfocado, lo borroso y lo turbio.

En ese sentido, hay una cierta tensión entre dos usos, aparentemente divergentes, de la práctica de atención dispuesta en el ejercicio de observación. El primer uso sería un ejercicio de atención realizado por una voluntad observadora que se realiza con una intención de búsqueda. La atención es aquí la práctica de un sujeto activo más o menos identificado con este rol. Esa posición lo situaría, más bien, del lado de una mirada situada en una perspectiva constituida. El segundo uso de la atención apuntaría más bien a una especie de resistencia a dicha voluntad. Esta atención se resistiría a flexionar el verbo observar como una acción intemporal de la voluntad en el ejercicio de observación. En cierto modo, este segundo uso sería más acorde con un ejercicio de atención que intentaría prescindir de la voluntad tanto como sea

posible, con vistas a favorecer un estado de recepción de lo que le pueda afectar a partir de lo que pase en el campo observado.

Sin embargo, esas dos modalidades de atención que se pueden dar en la práctica de observación no se experimentan como excluyentes. De hecho, la práctica de observación y reflexión a la que aquí se hace referencia se ha constituido precisamente en una cierta tensión entre los dos usos de la atención. Uno de los problemas evidenciados en ese proceso es la dificultad para asumir una práctica de estudio y una mirada atenta que no estén como mínimo ajustadas a un método ordenado, que requiera uno u otro uso de la atención. Pues por más relajada que se pueda concebir una mirada de observación e investigación, la acción misma de concebirla constituye una tarea de la voluntad amparada en la práctica de determinados principios, que son los que se ponen en juego y se exponen al juego del saber y del poder que se produce en el campo de estudio. No obstante, se ha de aclarar que esa voluntad no atañe necesariamente a un ímpetu de reafirmación de tal mirada y atención, sino que se afirma como posicionamiento y activación de criterios y principios, en relación a las prácticas de saber y poder, que constituyen tanto las formas del campo de investigación como el enfoque de la mirada misma.

De ese modo, el asumir un trabajo de la voluntad que se constituya en una cualidad de atención menos activa y más receptiva, como ejercicio de una elección epistemológica, no parece estar en oposición a la producción de una mirada que intente dar acogida a lo que pasa. De hecho, una mirada más contemplativa que activa, más acogedora que imperativa, es efecto (y, a la vez, causa) de una apuesta por determinados principios de acción, por determinadas formas de activación y funcionamiento del ejercicio ético y político. Alcanzar un estado de afectación, de pasión, como diría Foucault³²⁹, tiene que ver con una práctica de la voluntad basada en los principios éticos y políticos que le dan forma. Descentrar la mirada, permitir una atención desenfocada, resulta de un ejercicio de concentración, de ascesis observadora, donde el uso de la atención como superficie receptora es la labor de principios éticos y políticos del sujeto de la observación. La tensión entre la acción de la voluntad y la acción que desconfia o huye de ella, no necesita resolverse. Esa

³²⁹ Foucault, Michel. *O dossier: últimas entrevistas*. (Ed. Carlos Henrique Escobar) Rio de Janeiro: Taurus, 1984

tensión es la fricción misma entre el perspectivismo y la pérdida de horizonte en la experiencia. De ahí que la atención puesta en el campo de investigación no tenga una única dirección y definición, pues está en relación a la tensión misma entre un esfuerzo concentrado y una permisividad relajada, entre la voluntad y lo involuntario, entre intención y abandono, por insistencia, superación o fuga.

La atención perceptiva se realiza como un uso de la mirada y de la escucha observadoras, que produce un espacio de tensión entre acción y pasión, entre una actividad afectada de pasión y una pasión como efecto de la actividad. Ese espacio de tensión tiene que ver con una suerte de estado apasionado, donde actividad y pasión se producen y afectan mutuamente. De hecho, la actividad y la afectación que constituyen dicha tensión tienen que ver con la naturaleza de las relaciones de fuerza que tienen lugar ahí; tienen que ver con la constitución de una práctica del espacio como lugar de voz y de visión, como espacio político. Y si entendemos esa formación espacial con Foucault, podemos afirmar que acción y pasión son dos gestos interrelacionados, que componen un mismo movimiento, donde la acción no se opone o contradice la pasión.

La experiencia perceptiva de apertura y receptividad a lo que pasa³³⁰, se compone de un espacio eminentemente ético, en la medida en que ese estado de afectación se promueve a partir de una determinada actitud, y depende de un ejercicio de ascesis, del trabajo del observador mismo. La práctica de una atención distraída, de un estado apasionado, está en relación a una acción política que supone un ejercicio de elección, actitud y posicionamiento, que supone implicación y aplicación de fuerza para alcanzar la relajación del trabajo de la voluntad del sujeto. La percepción, desde ese punto de vista, se convierte en una labor de las fuerzas productivas del territorio pasional, una labor de producción política, de una política de la percepción implicada en las formas de lo que ve y da a ver, de lo que permite ver, de lo que hace visible como discurso de saber sobre lo observado.

La política de la percepción es intrínseca a la producción de saber porque constituye un modo de atención y enunciación del juego de fuerzas discursivo, un modo de

³³⁰ Jorge Larrosa en el ensayo “Experiencia y pasión” define al sujeto de la experiencia a partir de una pasividad anterior a la oposición entre lo activo y lo pasivo, a partir de una pasividad hecha de pasión, de apertura. En: *Entre las lenguas. Lenguaje y educación después de Babel*. Barcelona: Laertes, 2003

señalar lo que cuenta en tales juegos, y un modo de formular los problemas que dan a ver y producen lo real en los recortes de las superficies de estudio. Lo que se pone en juego en la constitución de una política de la percepción es una actitud ética y un posicionamiento político, que definen cuáles son los problemas epistemológicos a tratar, que establecen su valor social e intelectual, que determinan la emergencia de los peligros en el orden del saber-poder³³¹, la contingencia de sus efectos, y el modo de abordarlos y afrontarlos. Una política de la percepción se constituye a partir de las prácticas cotidianas de la elección, así como de la producción de conjuntos de referencias que forman y sitúan al propio sujeto de la percepción. Es decir, poner en escena una política de la percepción supone dos cuestiones básicas: la cuestión estética de la formación de la experiencia perceptiva del sujeto que conoce y enuncia; y a la cuestión ético-política de la producción de un instrumento de saber que hace ver y hace hablar.

Asumir una política de la percepción que incorpore el trabajo de la voluntad como tarea ética para la producción de un espacio de recepción y acogida a lo que pasa por el campo de estudio, significa asumir también una determinada postura política respecto a los dispositivos de voz y visión que elabora. El saber producido por la puesta en escena de una política de la percepción se comprende en lo que da a comprender, en lo que problematiza, en las diferentes maneras de formular preguntas de las que es capaz, en lo que pone en cuestión, expone y evidencia. Por lo tanto, una política de la percepción actúa sobre la confección de herramientas conceptuales que están en relación a una experiencia perceptiva singular. Así, la constitución de un espacio de afectación a partir del ejercicio de la voluntad del sujeto de la observación, atañe a la producción de un modo de lo sensible, un modo de producir referencias políticas como forma de saber y como apertura a lo real. De ese modo, en una política de la percepción coinciden una forma de saber y una forma subjetiva, dedicadas ambas a la producción de realidad.

Distancia e inmersión

³³¹ Rabinow, Paul y Dreyfus, Hubert. *Michel Foucault, uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Río de Janeiro: Forense, 1995

La imagen de ángeles recorriendo el cielo de Berlín, observando fragmentos de lo cotidiano y porciones de vida, de Wim Wenders, acoge resonancias del *flaneur* de Baudelaire³³², de las “artes de la distancia” de Michel de Certeau³³³, y del sujeto simultáneamente participante y observador de Manuel Delgado³³⁴. En la película *El cielo sobre Berlín* (1987) los ángeles observaban la vida de la ciudad condensada y dispersa en pequeños sucesos diarios, recogiendo imágenes sueltas, y las compartían entre ellos, a la caída de la tarde, con luz turbia, aceptando cada una de esas imágenes en sí misma. Pero los ángeles sólo accedían a esos fragmentos de vida cuando la vista dejaba de ser panorámica, cuando descendían y prescindían de la altura y, como el sujeto de Certeau que abandona el mirador de la torre, entraban en la confusión, en lo fragmentario, en la proliferación, en la permanente composición y descomposición de la ciudad. Esa mirada que percibe, a la altura de los ojos y ya no desde lo alto de la ciudad, se posa por todas partes, circula sobre las superficies de las cosas y se mueve con el movimiento de lo que ve. Como la mirada *flaneur* de la que nos habla Baudelaire, que deambula, que pasea sobre las superficies, a la altura de la superficie. Las porciones de lo cotidiano de las que dan testimonio los ángeles observadores provienen de azares encontrados por esa mirada descentrada que deambula por la superficie de las imágenes y que, al mismo tiempo, se mantiene, en el territorio de la ciudad y a la altura de los ojos, afectada por lo cotidiano.

La mirada de los ángeles desciende a la altura de los ojos y se posa en la superficie de las imágenes cotidianas. A partir de ahí, en un gesto consecuente, los ángeles se alzan de nuevo a los cielos de Berlín a compartirlas: la distancia se hace inmanente a la narrativa que intercambian. De hecho, alguna distancia es necesaria para que los ángeles pongan en relación su testimonio, porque ese gesto de compartir se hace en alejamiento, en perspectiva. Parece ser que hay una proximidad que sólo es posible a distancia, que se produce en una especie de retroceso que acerca, porque el alejamiento de la imagen deja que la mirada se experimente en relación a lo que le fascina, en relación a lo que es presencia y testimonio en la mirada, porque el alejamiento de la imagen es lo que permite compartir esa experiencia de presencia y

³³² Baudelaire, Charles. *El pintor de la vida moderna*. Murcia: Colegio de Aparejadores, 1995; Baudelaire, Charles. *Pequeños poemas en prosa y los Paraísos artificiales*. Madrid: Cátedra, 2000

³³³ Certeau, Michel de. *Invención de lo cotidiano*. México D.F.: Universidad Iberoamericana, 1996

³³⁴ Delgado, Manuel. *El animal público*. Barcelona: Anagrama, 1999

testimonio. De ese modo, la proximidad se afirma en la distancia, en la medida en que se hace experiencia compartida a través de lo narrado.

Y si el descenso, la caída y la proximidad es inmanente al testimonio, de la distancia adviene la complicidad como ese algo que se puede compartir con palabras, como ese algo difuso y preciso que es capaz de dibujar imágenes con palabras, que junta a más de uno en algún lugar distante de uno mismo. Frecuentar el descenso y la altura, la caída y la elevación, la inmersión y el alejamiento, trata de una práctica de las artes de la distancia que permite ser en conjunto y en perspectiva, hacer conjunto a través de la perspectiva, colectiva y singularmente: trata de practicar las artes de la distancia desde la inmersión. Ser presencia como testigo y hacer conjunto como cómplice tiene que ver con un uso de la distancia, es decir, con una práctica de la percepción que permite constituir referencias en la forma, que permite poner en relación una forma con otra, una imagen con otra, distinguir diferentes tonos y, consecuentemente, constituir, romper o agregar conjuntos.

Totalmente participantes, totalmente observadores³³⁵: así se pliegan el cuerpo y la mirada de Agnès Varda en sus documentales *Los espigadores y la espigadora* (2000) y *Dos años después* (2002). Se pliegan para espigar imágenes practicando las artes de la distancia: observar con la punta de los dedos las porciones de vida que recoge y dejarlas sobre la superficie de montaje para que, en proximidad, se produzca alguna distancia entre ellas y la mirada. Varda deja en libertad las imágenes, aunque poniendo unas al lado de las otras. Pone juntas las imágenes para alejarlas de sí mismas, hace un conjunto con imágenes, pone atención en dejar que las imágenes se escojan para hacer un conjunto y, en la medida en que eso se produce, que se acercan entre ellas, se distancian de sí mismas, se tornan conjunción, se constituyen proximidad al extrañarse como individualidades. Varda, de hecho, ejerce su voluntad apenas en los intersticios. *Los espigadores y la espigadora* y *Dos años después* son ejercicios audiovisuales que practican el testimonio y la complicidad en los espacios que tensan, a través del movimiento constante de una mirada flotante. Así, la aproximación y el distanciamiento, la fascinación y la perspectiva, al conjugarse, proporcionan algo como un principio y una referencia de fuerza en la forma. La mirada participa

³³⁵ Delgado, Manuel. *El animal público*. Barcelona: Anagrama, 1999

totalmente de lo que ve y justo por ello necesita distanciarse narrativamente para dedicarse a la fuerza de lo que ve, a la fuerza desprendida por las imágenes que se ponen en conjunción y a la fuerza misma de su actividad de inmersión y de altura narrativa.

De ese modo, la fuerza se hace forma, la política se encarna en una estética, en la medida en que la fuerza generada por el movimiento constante de dislocación, de subida y descenso, constituye una determinada tensión formal. Dicha tensión se produce justo por el gesto de la mirada, por sus desplazamientos constantes que permiten la formación de un modo de ver, al mismo tiempo que la visión de un conjunto de imágenes. La tensión formal generada por ese movimiento da lugar a una determinada percepción, a un determinado modo de ser sensible, a un modo de estar. Es decir, emplaza a un cuerpo, a un modo de poner y disponer el cuerpo a lo que pasa, a un modo de percibir, de advertir las imágenes con las que se encuentra, por las que deambula y que experimenta. El modo perceptivo de disponer el cuerpo constituye esa fuerza que el cuerpo transita y por la que es transitado, constituye esa tensión formal con la que transita las imágenes, las formas y las relaciones. Por eso, la estética que atañe a un cuerpo está en relación a una política de fuerzas y a un uso de la percepción: es decir, a una práctica del territorio de la complicidad y de la distancia.

Eventos de captura

Se hicieron varias observaciones a visitas guiadas y a talleres: en museos, salas de exposición, en talleres de artistas. Observaciones como procedimientos que requerían alguna distancia, la necesaria para una visión más o menos panorámica, que abarcara al grupo y la actividad que los reunía. Una tarde, en el taller de la artista donde las observaciones se daban regularmente una o dos veces por semana, comparecieron menos alumnos. Yo había llegado pronto. Una imagen se compuso de repente en la intimidad del taller. Tuve que sentarme rápidamente en la mesa de trabajo colectiva para que la imagen no se difuminara completamente antes de que la acogiera con alguna palabra. Sobraban sillas, y el taburete alto que normalmente me posicionaba cerca de la mesa, pero en un rincón de la sala, estaba ocupado por algunos papeles,

así que no tuve inconveniente en sentarme en una de las sillas. Un momento que se hizo conjunto: una brecha de cielo se abrió paso por el taller, fabricando una textura de luz tangible. Traspasaba las niñas de piedra del escaparate para acudir a las mejillas de las niñas de la mesa, a sus brazos y sonrisas, a sus espaldas y pinceles. Las niñas se hicieron superficie de espacio, niñas-tela, mujeres niñas, alrededor de sí mismas, del silencio de la pintura. Sencillamente, estábamos. Yo (o esa parcela de mi experiencia, viajaba entre lo que vivía y lo que advertía como capa luminosa pluridimensional. Ellas que observan esa presencia, que me introducen en la imagen, y yo que la adelgazo, frotándola con palabras. Nos miramos la película de los ojos, y ponemos de bruces una superficie sobre otra. Ellas que insertan paisajes ficticios en los retratos: hacen fábula la piel de la imagen. Yo que las invento. Ellas que me rozan fuera de contexto. Nosotras que fabricamos montajes. Y érase una vez un espectador que fue absorbido por los poros de la pintura. Kurosawa ya lo había visto en *Sueños*: el observador acechado por el cuadro.

A partir de esa imagen, pensamos en un observador que se hace a partir de un contexto, como proceso, evento y duración. Dispone imágenes que le han capturado, unas al lado de otras, en una superficie de montaje, y ve. El observador novela y es novelado en un *site specific* y en un *time specific*³³⁶, en la relación entre ambos, y produce un texto-montaje, un video-montaje, un artefacto audiovisual. Esa práctica del observador evidencia una práctica espacio-temporal, un proceso desplegado en esta relación que se constituye a través de un montaje de acontecimientos, experiencias y perspectivas, que se forma como campo de observación, territorio de acontecimientos y provisionalidad. La formación de ese personaje tiene que ver con una especie de eventos constituyentes, de eventos de captura que se refieren a las imágenes que se forman no sólo en su presencia sino con su presencia, que sólo se hacen posibilidad en la captura de esta presencia, que se componen también de ella.

Un observador es una especie de interventor de tiempo y espacio, pero también aquél que padece un lugar y un tiempo, que padece las imágenes que se condensan en esa imbricación. No sólo participa del disparo de imágenes sino que las sufre: el

³³⁶ En las prácticas estéticas actuales, el término “site specificity” se utiliza en relación a los trabajos, instalaciones y proyectos propuestos para un determinado lugar. Y el “time specificity” incorpora la discusión de la especificidad espacial de tales propuestas, para aplicarlas a las reflexiones sobre el tiempo, sobre su duración.

observador vive imágenes, también es tragado por ellas, y compone su propio personaje como un artificio audiovisual, a partir de eventos de captura. Una imagen puede ser un evento de captura —especie de agujero carolliano por el que mira Alicia— en la medida en que constituye algo como una formación de exterioridad que incide sobre una superficie perceptiva, que afecta o despliega un pliegue sensible. Una imagen se torna un evento de captura cuando, en relación al pliegue perceptivo, ejerce una fuerza de atracción y absorción, que pasa de algún modo a componer tanto el espesor de la imagen que se impone, como de la percepción que se expone. Deleuze acudiría a ese evento, tarareando: *percepto...*³³⁷

Cuando la imagen actúa como evento de captura, ya no se puede hablar del sujeto de la observación, porque lo que es succionado por la imagen es justo esa mirada, ese pliegue perceptivo que se ve alterado. Tal vez sea eso a lo que se refería Manuel Delgado cuando hablaba de un personaje “totalmente participante y totalmente observador”. Porque el observador no deja de ver cuando es tragado por la imagen, sino que justamente abandona el observar. “Ya no observo: compongo, pertenezco”, constataba el observador desde dentro de la imagen, imaginado por la imagen. Porque la imagen de la que pasa a tomar parte no es una imagen clara, analítica, una imagen de saber, sino una imagen de captura. La imagen como evento de captura no se forma como imagen de entendimiento, como imagen de aclaración para el observador, sino como imagen que ve.

La imagen ve. Por eso el observador deja de ser sólo el que mira para integrar la imagen, porque es asimilado por la imagen que ve: que le ve conjugado con una configuración de claridad, que le ve como componente de claridad, como elemento de composición, como flujo perceptivo en composición. El observador, así, pasa a ser parte de una imagen que ve, de un evento de claridad. En ese sentido, la imagen bebe la mirada observadora para hacerla también mirada participante, desde dentro de lo efímero de su configuración, en la medida en que no se condensa como conciencia de saber, como figura de comprensión. De ese modo, el observador puede abandonar una perspectiva de saber desde la que dar cuenta de lo que observa a distancia, para ver a partir de la claridad destilada por la imagen en su percepción, a

³³⁷ Deleuze, Gilles. *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Madrid: Arena, 2002

partir de la claridad que hace que la imagen sea mirada y visión. El observador pasa a participar de la imaginación de la imagen que compone, pasa a frecuentar, en lo que dura la imagen, la fuerza de una mirada que ve como pertenencia a un espacio-tiempo conjunto, que ve como imagen que se imagina, y que ve su propia percepción como conjugación colectiva y singular. Así, el observador se hace conjunto con la imagen que ve, la que le ve conjugado y la que él ve: imantados en la forma de esa imagen.

En este sentido, se puede decir que las imágenes se forman con los ojos observadores, pero son siempre exteriores a esa perspectiva: se constituyen de forma independiente, justo en la caída del punto de vista observador. Las imágenes, como eventos, capturan la mirada observadora en su configuración de libertad, en la fuerza y en el impulso de exterioridad que la componen. La imagen, en su poder de imantación, desorganiza el horizonte de distancias y alturas, desubica el lugar de observación, provocando el descenso de esa mirada, para componer con la energía de esa caída la tesitura de su propia claridad. Es decir, la imagen compone, con la fuerza del descenso de la mirada ubicada, la duración del espacio de su libertad. La fuerza de la imagen proviene de ese descenso, de esas caídas que forman eventos de claridad.

De ahí que el proceso de formación de la imagen no se dé bajo una figura cualquiera del saber, la imagen no sabe lo que se puede saber o lo que hay que ver en la claridad que convoca: la imagen se forma como apertura de un espacio de formación. Es decir, la imagen tiene el poder de incitar un espacio que se sostiene en la duración de la afectación de una percepción y de un saber. Con lo cual, ese espacio de formación está en relación con una afectación de la percepción y del saber, que aluden directamente al sujeto que las encarna, pero a un sujeto que no es un individuo, sino toda una estética colectiva, que se constituye en una experiencia de percepción y saber comunes, en una experiencia de saber y de discurso. En ese sentido, la formación del observador, capturado por esa mirada imaginada por la imagen, se procesa a partir de lo que se ha dado a percibir en su descenso, en la coincidencia con la imagen, cuya fuerza desarticula el andamio perceptivo. Tratar de la formación del observador caído, del ángel de Wenders, de aquél que ve desde dentro de la exterioridad de la imagen, implica a las formas de esta superficie sensible, a los

modos colectivos de recepción y acción: implica tanto a la provisionalidad como a lo estable de estas formas y modos. Por tanto, dicho proceso conlleva entrecruzamientos de *site-specificities* y de *time-specificities*, que se componen en la producción de modos de percepción y saber sobre las cosas y sobre el sujeto de acción y pasión de esos actos.

Tratar del acto de caída del observador conlleva, también, una experiencia de percepción y saber que se da a través de una situación desmarcada de un punto de vista. Supone una experiencia de inmersión y de acción simultánea que atañe al saber, en la medida en que provoca y es provocada por la reflexión y el discurso. De hecho, la imagen no es creación del observador: se propone como un evento de fuerzas, se configura como una percepción de las intensidades que la contienen y que desorganizan la actividad observadora. Desordenado este modo observador, que está en relación con un lugar de enunciación y su modo de hacer discurso, se puede intentar favorecer las experiencias de producción de saber menos amparadas en lo explicativo y en lo causal y más en consonancia con la naturaleza de la imagen. Y precisamente a partir de la experiencia con eventos de captura, el observador caído puede dedicarse a ese movimiento o vértigo y, tal vez, producir figura.

Crear figura a partir de la entrada en la exterioridad de la imagen significa figurar una superficie perceptiva con la fuerza de esa caída, teniendo y no teniendo en cuenta el hecho de ser sujeto observador. Es decir, figurar a partir de una sobresaturación o encogimiento de la percepción tiene que ver con la tarea compositiva, con-figuradora a partir de la cual se practica con los efectos de sentido y los sinsentidos experimentados en la caída. La figuración es una especie de práctica activada por la energía desprendida en el movimiento de descenso del punto de vista enunciativo, una práctica activada por el padecimiento de la captura del evento. Aquí la acción es engendradora y constituye el gesto mismo de la pasión: del padecer como el mantener una mirada al sin-lugar de la imagen, en el sin-lugar discursivo.

De hecho, la caída provoca una especie de cúmulo confuso de fuerzas difícil de canalizar según las formas perceptivas anteriores al descenso del observador. El figurar lidia justo con esas fuerzas, favorece con ellas formas capaces de amparar el enérgico movimiento de la caída, pero de ampararlo no como interrupción de ese

movimiento, sino como gesto de acogida de su potencia. Y lo que se compone es una figura capaz de ofrecer superficie a esas fuerzas, de ser una superficie actualizada por tales fuerzas, y durante el tiempo que dure esta actualidad. La figura procede de la imagen en la medida que practica el movimiento de las intensidades imaginadas, cuando la mirada observadora se ve desde dentro de un evento de captura. La figura es efecto de la actividad del observador caído, de la mirada aspirada por la imagen, que no se vuelve ciega, sino que es capaz de mantener la vista sobre lo que no comprende sin explicárselo necesariamente.

El observador caído logra, poco a poco, una figura que se desprende de la estancia en lo irreconocible, una figura que sabe y percibe, pero que lo hace desde esta configuración en la que participan las intensidades confusas. Es decir, la figura compuesta con la experiencia del observador caído es una figura audiovisual, una superficie perceptiva que practica un saber que no excluye o camufla la exterioridad discursiva de la propia experiencia que le constituye. El modo de saber de la figura de la caída articula la voz y la visión en una forma de conocimiento que procura no sublimar o trascender lo que no se deja atrapar discursivamente, lo que no se comunica con explicaciones. El figurar considera y no considera el punto de vista observador, en la medida en que parte de ello sin negarlo, sin oponerse, pero para tomar otra dirección, para practicar otro sentido que no refuerza la altura, la profundidad y la anchura de la perspectiva discursiva.

La imagen no es una superficie coagulada por un actor bajo una sustancia artificiosa. La imagen se da como tesitura de claridad, y abre una duración en el espacio de la formación, de la figuración. De ahí que, en ese proceso, no se trate de encontrar un hilo retórico para evadir la imagen-laberinto, sino de hacer una figura con los laberintos que viven en la imagen. El figurar es acción y pasión de un observador caído, que se adentra en la exterioridad de la imagen para tornarse “totalmente participante y totalmente observador” de una práctica de libertad. Practicar la figura, forjada desde la imagen sufrida, implica crear paisajes a través de los orificios de la figura, en composición con otras figuras. Practicar paisajes trata de conjugar figuras, hacer conjunto con otras figuras que conjuguen espacios-tiempos habitables.

Dispositivo pedagógico, educación pública y formación de lo común

Así, el observador vuelve a aprender algo que ya sabía: que la ocupación de un lugar discursivo significa reactivar un lugar de voz y visión, un lugar de entendimiento de las cosas que pone en curso los propios mecanismos de producción y reproducción de determinadas formas discursivas. El observador tiene ese aprendizaje a través de una experiencia de caída, y a partir de una atención y cuidado verbal con lo ocurrido, como intento de aproximación a ello. En otras palabras, el observador caído, atento al desplazamiento sufrido, percibe que los efectos de sentido vividos resuenan y se aúnan en la experiencia de un aprender lo que ya sabe, pero esa atención y cuidados emprendidos desplazan tanto su propia posición en el lugar discursivo, como el lugar mismo. De ese modo, el lugar y la posición que le reemplaza sufren alteraciones en el proceso de cuidado que ha efectuado. Ese modo de reflexionar y cuidar genera efectos de sentido producidos en la coincidencia con una imagen de claridad. Es un modo de hacer reflexión y proceder al cuidado de lo que le pasa al observador mismo, que parte del encuentro con la exterioridad contenida en una imagen, para la constitución de una ficción a partir de los efectos de sentido disparados en tal evento. En esa ficción está en juego la formación de la figura a la que nos referíamos anteriormente, que produce una sensibilidad y un modo de ser conciente, una forma de conocimiento. En este caso, la figura se constituye en relación al emplazamiento discursivo, como forma de referencia, pero intenta que esa referencia no normativice sino que suponga una problematización de esa acción.

Volvamos una vez más a la cuestión de las coordenadas de altura discursiva y a los efectos producidos en las prácticas de distancia, en el proceso de formación. Nombremos a otro pensador de las políticas de la distancia y sus efectos en la producción colectiva de los modos de pensar actuales: Jacques Rancière. En *El maestro ignorante*³³⁸, Rancière parte de la figura de un profesor francés, Jacotot, quien fue testigo y crítico de los movimientos de discusión e implementación de las políticas públicas de educación en el siglo XVIII, para exponer los mecanismos de funcionamiento de tales procesos. La exposición de Rancière versa, en última instancia, sobre el modo en que esos mecanismos fueron producidos como práctica

³³⁸ Rancière, Jacques. *El maestro ignorante*. Barcelona: Laertes, 2003

de una determinada altura y distancia pedagógicas, que se sirvieron del mito fundamental del progreso para promover determinadas relaciones de saber. Relaciones, éstas, que instauraron, produjeron y reprodujeron una forma de pensamiento, un modo específico de poner en práctica eso que actualmente llamamos educación pública, eso que todos estamos de acuerdo en que constituye un derecho inalienable y una necesidad básica del hombre contemporáneo desarrollado. Y lo que hace Rancière, a partir de la radicalidad de la actividad del Maestro Jacotot, es preguntarse sobre esa unanimidad, sobre cómo llegó a producirse, sobre sus bases filosófico-políticas, y sobre los efectos actuales de tal proceso.

Según Rancière, la instrucción pública y formación colectiva de los sujetos, a través de dispositivos de implementación hegemónica de determinadas relaciones de saber, se ha hecho posible a partir de la institución de un conjunto de prácticas llamadas pedagogía. La pedagogía tiene que ver con una especie de modo de hacer, con una suerte de dispositivos funcionales para la puesta en escena, en su día, del sujeto del progreso, y que promueve dicha formación a través de relaciones específicas de saber-poder³³⁹. La puesta en marcha de tales dispositivos ha conllevado una comprensión y unas prácticas determinadas del fenómeno educativo de masas cada vez más especializadas, perfeccionadas, jerarquizadas, normativizadas³⁴⁰, de acuerdo con la noción evolutiva de progreso, que impregna la sensibilidad en la que esta educación se traduce, implementa y consolida. El modo de hacer de la pedagogía tiene como su materia y objetivo mismos la percepción y las formas de figuración en las que consiste el sujeto educado, el sujeto perfeccionado político-culturalmente. Por eso, el sujeto educado según las políticas públicas se torna, ante todo, precondition para la vida pública³⁴¹. Y donde se dice participación y vida pública se toca, de muchas maneras, una cuestión crucial de las políticas de formación modernas y contemporáneas, que es la autonomía del sujeto educado.

De todos modos, lo que se educa y se aprende es siempre un modo de sentir y razonar, un modo de ser sensible, un modo de ser y componer figura con las intensidades y efectos de las experiencias individuales y colectivas. Lo que se educa y

³³⁹ Foucault, Michel. *Tecnologías del yo. Y otros textos afines*. Barcelona: Paidós, 1991

³⁴⁰ Rancière, Jacques. *El maestro ignorante*. Barcelona: Laertes, 2003

³⁴¹ Valle, Lilia do. "Piedra de tropiezo: la igualdad como punto de partida". En: *Diálogos. Igualdad y libertad en educación*. Barcelona: n° 36, vol. 3, 2003

se aprende, pedagógicamente, es una especie de verdad político-cultural compartida: la verdad de lo que se identifica como lo humano en cada época, de lo que cuenta en esa experiencia de humanización, y de lo que se valora como fuerza colectiva compartida de lo humano. Lo que se educa y se aprende es un régimen ético, estético y político, a través de un sistema de principios, formas y fuerzas que se organizan como la figura del sujeto educado; lo que se aprende es un sistema de autoeducación, de cultivar lo educado como forma y condición política. Se educa y se aprende a operar en un determinado horizonte de saber que funciona según una composición de fuerzas que compone la percepción del sujeto.

La pedagogía se compone de tecnologías, aparatos y modos comunicantes con poder de producción de lo que determina la humanidad en el sujeto que, simultáneamente, se ha rediseñado a partir de la imbricación entre educación, cultura, ciudadanía y consumo³⁴². De esta manera, la pedagogía sería un modo de hacer que atraviesa la formación de lo común en diferentes niveles; tanto en el de las políticas públicas de educación y cultura, como en el de las relaciones familiares y escolares. Un modo de hacer que se amplía más allá de los espacios de la educación formal, como por ejemplo la progresiva presencia de las campañas mediáticas emprendidas por los gobiernos sobre los comportamientos y hábitos de los sujetos. Lo pedagógico tiene que ver con el conjunto de instrumentos, dispositivos y herramientas conceptuales que articulan y desarticulan los más diversos campos del saber, porque articulan y desarticulan los modos en que se constituyen. Dicho instrumental está constantemente en funcionamiento de diferentes maneras, tanto para hacer operar el discurso político-cultural que da lugar al consumidor, como para permitir un discurso que resista esta figura. Los instrumentos pedagógicos operan sobre los espacios de relación de los sujetos, reactualizándose y reestabilizándose permanentemente. Por tanto, en el análisis de Rancière, la pedagogía tiene que ver con conjuntos de herramientas constantemente adaptadas a la educación del sujeto entendida en sentido amplio, esto es, como formación de estilos de comportamiento y modos de vida.

³⁴² Sobre la implicación actual entre educación, cultura y consumo véase: Yúdice, Georges. *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa, 2002

Dispositivos de mediación

Según Rancière, uno de los dispositivos pedagógicos más efectivos es la explicación, que opera como un mecanismo tanto de producción como de supresión de altura en las artes de la distancia en las que se configuran las relaciones de saber. El orden explicativo funciona como una especie de palanca que reduce y aumenta distancias de varios tipos en el proceso de educación del sujeto, y que engendra la institucionalidad misma de las relaciones de saber. La explicación funciona a modo de mediación entre los sujetos, las posiciones de enunciación y el saber. De hecho, cada sujeto ocupa una determinada posición en los niveles y escalas del sistema pedagógico, asume un determinado lugar discursivo que le autoriza o desautoriza respecto a objetos de saber. En ese sentido, los niveles de autoridad de cada sujeto, conferidos por su posición discursiva sobre los objetos, forman al sujeto mismo, a través de un orden del saber que opera como valor en la formación del sujeto de la educación. La explicación, en este contexto, es lo que mediría tanto ese proceso de formación, legitimándolo, normativizándolo, haciendo la conciliación entre el saber como valor y recurso legítimos, como al sujeto de la educación.

Rancière afirma que se establece, así, una autoridad discursiva que ejerce la práctica de las distancias respecto al conocimiento mediado y al saber institucionalizado, dosificándolo, desarrollándolo, especializándolo, parcelándolo. De ese modo, el orden explicativo materializa un saber mediando en su propia materialidad y materializando, al mismo tiempo, la forma de intervención por la que procede. De hecho, un saber no es distinguible de las relaciones por las que se constituye y establece, por las que instituye su propio orden de saber y modos de regulación. Las distancias, alturas, niveles y sectores por los que el orden de explicación actúa, materializan tanto una naturaleza y forma de saber, como agencian a las relaciones mismas de las que proviene. Y la mediación en la que consiste esa actuación —entre la autoridad discursiva, el discurso y el sujeto de la educación— no sólo es el medio donde se desarrollan tales relaciones, sino que es la forma misma de educar en su orden de saber.

De ese modo, lo que hay entre los diferentes niveles discursivos y el sujeto de la educación, tiene que ver con un saber de la distancia y con distancias respecto al

saber que el mecanismo explicador se propone suprimir gradualmente. Ese orden de elevación y descenso que pone en marcha el sistema pedagógico, evidencia también una especie de incapacidad consustancial, de incapacidad inmanente al sujeto, que va a ser analizada por Rancière a propósito del método emancipador del Maestro Jacotot³⁴³. A partir de Rancière-Jacotot, se puede desprender el siguiente razonamiento: que la explicación está implementada por el sistema paliativo de la pedagogía, con el propósito de remediar la deficiencia constitutiva del sujeto. Sin embargo, lo que contiene esa voluntad de elevar al sujeto a determinados niveles de autoridad discursiva, es el refuerzo del principio de funcionamiento del orden explicativo mismo, que se propone remediar la incapacidad del otro, remediar su incapacidad de comprensión de lo que vale la pena saber, de lo que cuenta como saber, del saber como valor y recurso (de acceso y ascensión político-social). La referida deficiencia, objetivo de la curación pedagógica progresiva, debe ser sanada a través de la educación pública, de la instrucción del sujeto que permite poner en funcionamiento un orden específico de saber en relación a un régimen específico de poder. Es decir, la acción pedagógica de educación del sujeto se activa a partir de la promesa de unos niveles mínimos comunes de instrucción que le habiliten para la participación política necesaria en el orden democrático y, con la inserción laboral, le proporcionen unos determinados niveles de consumo. Así, a la vez que se afirma la fuerza de la pedagogía como poder de remediar la incapacidad del otro, se reitera la institucionalidad del saber como forma de poder. Y se hacen efectivas las relaciones e inflexiones entre ambas formas, la de saber y de poder: allá donde se trazan las modulaciones entre estética y política, entre forma y fuerza.

Un ejemplo puede ser el modo en que el carácter progresista atribuido a algunos movimientos de las vanguardias (como disruptivo del proyecto estético moderno para el desarrollo artístico y cultural de lo social) ha proporcionado una especie de justificación del papel mismo de los profesores de arte. Los maestros y profesores de arte parece que, en buena medida, han tenido justificado su papel de formadores por el desempeño de la función mediadora entre un público por desarrollar y las formas avanzadas que proponía el arte. La función progresista que se atribuía a las vanguardias, en el contexto del proyecto estético moderno, estaba en estrecha

³⁴³ Rancière, Jacques. *El maestro ignorante*. Barcelona: Laertes, 2003

relación con la idea de que el avance cultural se lograría gracias a una elite intelectual y artística, inmersa en la elaboración de nuevas formas de arte que implicasen nuevas formas de vida. Se pretendía que esas nuevas formas avanzadas de saber, de arte y de vida, desafiaran los supuestos intelectual-estético-vitales del público, que gradualmente asimilaría dichas evoluciones. En ese sentido, las reflexiones de Efland, Freedman y Stuhr, en el libro *La educación en el arte posmoderno*, tratan de la práctica pedagógica en arte, en este contexto, como un “enseñar para colmar el foso abierto entre el público y la vanguardia”³⁴⁴, entre los sujetos y el discurso de progreso. La educación entendida de ese modo pasa por una instrucción mediadora, formadora de opinión, que se respalda pedagógica, política y socialmente, en la medida en que pone al alcance del público en general, de los sujetos no especializados, del público no preparado, los avances del discurso intelectualmente evolucionado. La tarea de la enseñanza, de ese modo, pasa a atribuirse una especie de capacidad de hacer superar el desfase perceptible e intelectual del público común, para elevarlo al lugar discursivo de los últimos avances de las formas de arte y de vida. Los dispositivos educativos, así, se legitiman en relación con su capacidad para facilitar el uso de unas posiciones discursivas, de unos lugares de enunciación, de sus poderes y saberes.

Para Rancière, la explicación forma al sujeto en el ejercicio de la distancia y en la práctica de la mediación interventora, en la medida en que le instruye para progresar en la lógica de la “adquisición” de saber para su “aplicación” relacional como valor de negocio y recurso de fuerza. En efecto, lo que se aprende en ese proceso es una relación de uso de fuerza respecto al lugar enunciativo, respecto a una posición discursiva. A través de sus efectos de fuerza e impotencia se aprende un uso de la capacidad de razonamiento. Así, el dispositivo explicativo sectoriza, parcela, jerarquiza, segmenta la experiencia de percepción y razonamiento, para alcanzar el objetivo mayor de la educación de las poblaciones: el de remediar su incapacidad constitutiva. El objeto de esa formación es el sujeto y el objetivo es el tratamiento de la incapacidad inmanente a su condición, que debe ser sanada a través de operaciones institucionalmente sistematizadas. Dice Rancière al respecto que “es necesario invertir la lógica del sistema explicador. La explicación no es necesaria para remediar

³⁴⁴ Efland, Arthur; Freedman, Kerry y Stuhr, Patricia. *La educación en el arte posmoderno*. Barcelona: Paidós, 2003

una incapacidad de comprensión, (...) esta incapacidad es la ficción que estructura la concepción explicadora del mundo”³⁴⁵.

De hecho, este uso específico de la pedagogía se propone superar unas deficiencias de comprensión para la adquisición de unos requisitos básicos y un pleno ejercicio político del sujeto, aplazados al infinito. La formación de un orden común, de una comunidad, pasa por unos modos de hacer específicos de la pedagogía capaces de activar fuerzas que materialicen los propios modos de uso colectivo de esas fuerzas, como para que sean la actividad misma que configure tal comunidad. Así, los modos de hacer comunidad tienen que ver con la fuerza de la ficción que lo común es capaz de poner en juego, y desde la cual es capaz de actuar e improvisar. Lo que se enseña y aprende es una performatividad, un modo de actuación, y su función y valor políticos: un uso de la fuerza que constituye el proceso de figuración. Tal vez por eso dijo Deleuze, a propósito de unas *Conversaciones* sobre ficción, imagen y lenguaje, que “la profesora cuando explica una operación o enseña ortografía en la escuela (...)” no está transmitiendo informaciones: “ella manda, da palabras de orden”³⁴⁶. La profesora encarna un lugar de enunciación para educar un uso de la fuerza, para educar un modo perceptivo, unas maneras de actuar, a partir de la activación de enunciados, de palabras de orden. En ese imperativo, el uso de la sintaxis se ofrece como herramienta productora y reproductora de enunciados, el uso de la sintaxis se ofrece como instrumento generador y regenerador de enunciados, conforme a la significación dominante: “los niños son presos políticos”³⁴⁷. Así, una ficción colectiva tiene que ver con un modo de uso de la fuerza común, con una actividad de poder producida como demanda simultánea de un régimen de enunciación, de una forma de percibir y de ser consciente. La ficción se desprende de la fuerza en actividad de la forma: la formación figura.

En relación a ese proceso de formación y de producción de enunciados, Jorge Larrosa aborda los aparatos culturales y educativos como lugares de empequeñecimiento del sujeto³⁴⁸. En ese sentido, el empequeñecimiento trataría de

³⁴⁵ Rancière, Jacques. *El maestro ignorante*. Barcelona: Laertes, 2003, p. 15

³⁴⁶ Deleuze, Gilles. *Conversações*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996, p. 55

³⁴⁷ Deleuze, Gilles. *Id. ibidem*, p. 55

³⁴⁸ Larrosa, Jorge. “Educación y empequeñecimiento”. En: *Entre las lenguas. Lenguaje y educación después de Babel*. Barcelona: Laertes, 2003

una debilitación de la fuerza de figuración del sujeto, cuando éste se ve atrapado por mecanismos de disminución que le subestiman y le achican, es decir, por un tratamiento que rebaja. Ese proceso de empequeñecimiento se refiere a un debilitamiento de la potencia formal del sujeto, a restricciones de la fuerza de ficción de la propia forma sujeto. Tal proceso genera y se deriva del funcionamiento de los aparatos culturales y educativos, que controlan y disciplinan las prácticas a través de determinados dispositivos. Desde ese punto de vista, la instrucción, como formación del sujeto, como procedimiento constante de debilitamiento, propone modos y sentidos para sus ejercicios de ficción, para sus prácticas performativas. Y lo hace a través del arte de las distancias, de los juegos de escalas y posiciones discursivas, evocando dispositivos de elevación (de los lugares de enunciación encarnados por tales aparatos) y rebajamiento (de la potencia de ficción de los sujetos).

La noción de “empequeñecimiento” en los procesos de formación, empleada por Larrosa, pone en evidencia la fabricación de un dispositivo de instrucción del sujeto que le debilita, que tiene que ver con la formación de lo que uno no es, y en lo que debe convertirse. La fabricación del empequeñecimiento del sujeto, como práctica formadora de un uso del saber, es también la puesta en marcha de un juego de atribuciones, de capacidades e incapacidades, de competencias e incompetencias, de distancias y alturas, por los que funcionan los aparatos culturales y educativos (el sistema público de enseñanza, los museos, centros de cultura, los medios de comunicación, etc.). De hecho, la producción de esas distancias en las que consiste el juego de la instrucción del sujeto, supone una fabricación de lo pequeño, lo bajo, lo inferior, que sostienen sus opuestos: una grandeza, una altura, una superioridad. En ese intermedio, entre lo bajo y lo alto fabricados por la pedagogía misma, se va a situar su actividad, como dispositivo de elevación progresiva del sujeto, como su mecanismo de perfeccionamiento ascendente, de la reparación gradual de su incapacidad constitutiva de comprensión.

Larrosa se refiere a la actividad del discurso ubicado en lo pedagógico como una especie de adquisición de perspectiva, de legitimidad y competencia para mirar a los otros desde arriba. “Y para que esa mirada sea posible tiene que fabricar retórica y ontológicamente un abajo: la infancia, el pueblo, los estudiantes, los emigrantes, los inmorales, los pobres, los desempleados, los trabajadores, los consumidores, los

jóvenes, los maestros, los ignorantes, los salvajes..., los otros..., definidos siempre por una distancia: por lo que les falta, (...) por lo que no son, por lo que deberían ser, por su resistencia a someterse a las buenas intenciones de los que tratan de que sean como deberían ser”³⁴⁹. Las prácticas de distancia y altura construyen una inferioridad, empequeñeciendo, porque de ese modo legitiman una superioridad, es decir, el orden de competencias de una instancia discursiva de poder. Así procede este uso de la pedagogía, como tecnología de los aparatos educativos y culturales, como la constitución de un régimen perceptivo, de una mirada desde arriba que instituye un abajo, al cual se propone, ordenadamente, levantar. Se trata de una mirada ubicada desde la altura de los discursos que se proponen investigar, evaluar, calificar, distinguir e identificar, pedagógicamente, la naturaleza de las deficiencias de comprensión de cada sujeto, de acuerdo con su condición, clase, contexto, nivel, categoría, rango.

Lo que se adquiere al instalarse en tal posición discursiva es la legitimidad y la capacidad de identificación y definición de los sujetos “siempre por una distancia: por lo que les falta, por lo que no son”. Según Rancière, la distancia que se busca disminuir, programadamente, es lo que nunca se pierde totalmente, porque funciona como una especie de voluntad de igualación por desigualdad, como un programa de parcelación matemática infinita entre número y número, pues con esta parcelación de lo que se trata es de recorrer idealmente la infinitud impuesta de una altura. La ocupación de ese lugar discursivo tiene que ver con la ubicación en un orden de distancias, porque a donde se pretende elevar el sujeto es a una condición ideal, proyectada en el futuro de su perfeccionamiento, con vistas a lo que el sujeto no es, a partir de lo que le falta, de lo que se debería ser. Sin embargo, sea cual sea el uso que se haga de la pedagogía para poner en marcha cualquier tipo de programa de educación, no podrá controlar completamente los procesos de subjetivación. La materialidad de lo subjetivo es demasiado potente, difusa, actual y evanescente como para que cumpla con las proyecciones de futuro que se le asignan idealmente. Lo que se obtiene de proyecciones y programas de formación nunca acaba de cumplirse, pues la preformatividad de la experiencia no se puede conformar totalmente ni

³⁴⁹ Larrosa, Jorge. “Educación y empequeñecimiento”. En: *Entre las lenguas. Lenguaje y educación después de Babel*. Barcelona: Laertes, 2003, p. 293

definitivamente. Y los usos de las tecnologías pedagógicas se deslizan permanentemente hacia nuevos lugares y otros órdenes de experiencia de lo subjetivo que escapan a su control.

2. MODOS DE USO DEL CUERPO, DEL ESPACIO Y DE LOS DISCURSOS

Los apuntes tomados durante los meses de observaciones, en visitas guiadas y talleres, eran tanto descriptivos, como reflexivos y narrativos: relatos de lo que iba pasando, descripciones de lo que sucedía y reflexiones sobre lo que llamaba la atención. Al releerlos, pasado algún tiempo, pude percibir una cierta disposición, es decir, una determinada forma de poner atención y un ejercicio de distanciamiento en relación a lo percibido. Pude notar que si la atención se dispersaba en las relaciones entre alumnos, maestros, instructores de las visitas y talleres, col mismo tiempo se concentraba en las formas de comportamiento de ellos en relación con los lugares, en el modo en que se comportaban en relación con las obras expuestas, en la actividad que desempeñaban, en los ejercicios que realizaban, en el modo como disponían el cuerpo para esas actividades. Ese tipo de interés surgía de una perspectiva que se dispersaba en lo que pasaba, en las relaciones de todo tipo entre los sujetos, pero también de una voluntad de precisión respecto a los modos en que sucedían esas relaciones, a las actividades, funciones y posiciones que se componían y ocupaban.

En los apuntes de las observaciones, las relaciones que ahí se configuraban se condensan en algunas líneas de composición que recorren los relatos, comentarios y descripciones. Esas líneas están formadas por las resonancias entre dichas relaciones en la escucha del observador, que delinear tres conjuntos de problemas: primero, las formas de uso del cuerpo; en segundo lugar, las formas de uso de los espacios y, por último, las formas de uso de los discursos.

El trabajo de observación y registro no clasifica los elementos observados, sino que trata de conjuntos de problemas que tienen que ver con el modo en que los espacios

y los discursos forman a los cuerpos, en tanto que lugares de percepción y de saber. Sin embargo, no se puede afirmar que la visualización de esos problemas proceda directamente de la materia contenida en las anotaciones, como una mera edición de lo que ya estaba presente en ellas. Las cuestiones proceden, más bien, de una interrelación entre materias diversas, como pueden ser las percepciones contenidas en esos mismos apuntes, la memoria activada por la lectura de esos apuntes, y la lectura de una determinada literatura en relación con todo ello. Es decir, las líneas en cuestión no emergen únicamente de los apuntes, o de esa especie de “memoria afectiva” que puede provocar su relectura, o de las referencias conceptuales, sino justo en sus encuentros y fricciones.

De hecho, de las composiciones entre esos elementos se configura una forma, una especie de diagrama, un conjunto de trazados que se compone en la activación de todas esas materias, en un juego de distancias, aproximaciones y articulaciones. La forma es lo que aglutina la mutua activación de las distintas materias, lo que recorre el escenario, el gesto teatral³⁵⁰. Se puede llamar mapa o cartografía a esa formación, en la medida que trata de un proceso de composición entre diferentes materialidades que se ponen en relación a través del ejercicio de una percepción. La configuración puede engendrarse ahí donde diferentes materias de fuerza se ponen en relación y se conjugan, produciendo un determinado trazado y una determinada consistencia. A esa cartografía se refieren Deleuze y Guattari³⁵¹ como una especie de composición abierta, con varias entradas y articulaciones, cuyas líneas se agregan a propósito de los efectos provocados por el encuentro de las materias intensivas en cuestión. Una cartografía se configura de las relaciones que se dan entre lo real y la formación de una actividad perceptiva. Pero, esa cartografía compone una nueva visibilidad, compone una expresión de las líneas de fuerza que constituyen las relaciones. La cartografía está habitada por múltiples accesos, pues articula una práctica perceptiva que se relaciona con la realidad a través de varias entradas y de varios lugares. Esos accesos no conducen a un lugar en concreto, sino que abren el mapa a una práctica de formación de un lugar de visión y habla. Es decir, a una “performance” de la

³⁵⁰ Foucault, Michel. “Theatrum philosophicum”. En: Deleuze, Gilles y Foucault, Michel. *Theatrum Philosophicum seguido de Diferencia y repetición*. Barcelona: Anagrama, 1999

³⁵¹ Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. “Rizoma”. En: *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 2000

percepción. La cartografía da expresión a una superficie en movimiento, resultante de un trabajo de ficción con lo real. La realidad vivida y la realidad de la ficción se reúnen en esa superficie viva que pone en juego una percepción. Que pone en juego algo así como un gesto de escenificación o una performance sensible, sobre el teatro de lo real.

Ojetivación del arte

Uno de los tres conjuntos de problemas pone en evidencia las formas de relación y los modos de uso específicos del propio cuerpo y de los sentidos de los sujetos. Estas formas de relación se conjugan con modos de uso específicos de los espacios y de los discursos. Los modos de uso del propio cuerpo se refieren a las disposiciones y disponibilidades del cuerpo y de la percepción de los sujetos, que ocurren entre los sujetos, así como entre los lugares y los discursos que constituyen y contextualizan. Dichas prácticas se generan a través de un uso de los cuerpos, es decir, se generan a través de un modo de estar y relacionarse de los sujetos respecto a los lugares y a las posiciones discursivas que ocupan.

Una práctica se constituye de modos de emprender las acciones, tanto en el sentido de la generación de energía, como del modo de empleo de esta energía que genera valor social y comunidad entre los sujetos. En ese sentido, el aprendizaje de tales prácticas tiene que ver con el aprendizaje de usos de la percepción en los contextos observados, directa e indirectamente. Es decir, tiene que ver con un uso del cuerpo que corresponde a una determinada “performance” de los sentidos, y que ampara y produce, a su vez, una forma discursiva. Esa forma discursiva sostiene y es producto de un conjunto de saberes que producen valores comunes y formas colectivas de comportamiento.

Especialmente en el caso de las visitas guiadas y talleres ofrecidos en los museos, se ha evidenciado un aprendizaje del uso de las percepciones en relación a tres ámbitos interconectados: en relación a los objetos de arte, en relación al lugar mismo que demarca su sentido, y al modo de abordarlos. Ese aprendizaje está asociado con los lugares mismos de exposición, almacenamiento, conservación y categorización de

esos objetos, a partir de los discursos que les confieren el status de objetos de relevancia cultural, y de la instrucción necesaria de los modos apropiados de ponerse en relación con esos objetos de arte. A partir de las observaciones hechas en esos contextos se puede decir que el aprendizaje del uso de las percepciones parece darse tanto a través de ciertas formas rituales de frecuentación de dichos espacios, como a través de la formación de una "percepción cognitiva", cultivada por parte de dichas instituciones. Pero también es importante destacar que parece haber una especie de desacuerdo entre las formas de arte que abrigan los museos, que en las últimas décadas han cuestionado y abierto las formas de la percepción, y la reincidencia en una lógica dominante empleada para los métodos de formación en esos mismos espacios. Estos desacuerdos es lo que se intenta pensar a continuación, como uno de los problemas que emergen de la formación emprendida por las instituciones que se ocupan del arte.

La introducción a las formas de frecuentación de estas instituciones para los más jóvenes parecía pasar por una especie de iniciación lúdica en esos rituales (aunque éstos no dejen de estar disciplinados). En cambio, para los adolescentes suponía un incremento de las tareas pedagógicas para el refuerzo y avance en este aprendizaje (como pueden ser los apuntes que se tomaban a propósito de las explicaciones dadas en las visitas, para la realización de tareas anteriormente propuestas, o que se van a proponer), susceptibles de evaluación en clase.

De esa forma, la instrucción de los modos de uso de la percepción practicados por las instituciones artístico-culturales en cuestión se convierte en doblemente pedagógica. En un primer momento, se opera la formación de los usos de la percepción a través de dispositivos pedagógicos en el contexto de los propios museos y centros culturales. La percepción se pedagogiza en la medida en que se instruye, sistematizadamente, al propio escolar (y al público en general) en la administración de los sentidos. Esa institución tiene como objetivo tanto un modo de comprensión de lo que se ve, como la gestión del comportamiento para la formación de modos de conducta en dichos espacios. Es decir, en los museos y centros de arte observados, que se dedican a la producción estética contemporánea, la formación de la percepción parece combinar el cultivo de determinadas formas de razonamiento acerca de las obras de arte con la instrucción del uso del cuerpo en el

espacio institucionalizado. Y en un segundo momento, esa pedagogización alcanza la institución escolar, cuando las informaciones y aprendizajes cognitivos y perceptivos experimentados en los museos y centros de arte se trasladan al contexto escolar, y se emplazan en su lógica. El uso de las percepciones ya pedagogizado en los museos, al entrar en la lógica escolar, se convierte nuevamente en materia pedagógica, en la medida que se vuelve susceptible de ser verificado, sistematizado y evaluado. En el régimen escolar, la formación del uso de la percepción se torna objetivable, porque se convierte en objeto y objetivo de la pedagogización, a través de dispositivos y modos de hacer escolarizantes. Y eso sucede no sólo porque, de varias formas, los usos de la percepción pasan a componer el currículo escolar, sino porque lo que se ve objetivado es una forma de pensar o, dicho de otro modo, de usar la razón. En ese sentido, la labor de las instituciones culturales en el aprendizaje del modelo dominante del uso de las percepciones (y el valor moral que implementan, que puede ser juzgado y discriminado), complementa la de las instituciones escolares (y el saber objetivable que instauran, que puede ser identificado, verificado, programado y evaluado).

En ese proceso de formación, la producción de arte misma se ve objetivada, en la medida que es legitimada (o deslegitimada) por un orden de saber-poder, que la hace susceptible de atribución moral, y que la somete a una lógica escolar. Ese orden de saber-poder está asociado a la política cultural (política intelectual, institucional, económica, etc.), que identifica el arte como mercancía generadora de valor de mercado, de valor turístico, político, etc.

Ese procedimiento facilitó en la modernidad una nueva forma de objetivación de la producción estética, donde el valor del arte no estaba en la relación entre arte y sujeto, sino que coincidía con el objeto mismo. Pero en la producción estética actual, y en las políticas de visibilidad que la componen, ese procedimiento se mantiene por una parte y se diversifica por otra. Se diversifica en la medida en que la noción de producción misma se mueve por diferentes discursos; por ejemplo, en la estética relacional, se apela a una comprensión del arte basada en proporcionar relaciones entre sujetos a partir de determinadas proposiciones. Sin embargo, esa estética no se desmarca de los espacios legitimadores del arte y de la política pública y privada que lo constituyen, lo que hace que el procedimiento de objetivación del arte se mantenga

a pesar de la desmaterialización del objeto. Pues lo que se mantiene son los modos de generación de valor tanto político como económico, a partir de esa producción. De ese modo, la producción estética ha podido ser utilizada, al mismo tiempo, como valor de mercado, como valor político, como valor de generador de plusvalías sociales (tanto del capital público como privado), y como valor pedagógico. Así, el valor del arte se institucionaliza y objetiva, trasciende las prácticas relacionales para fijarse en las "cualidades" de los objetos, para ser incorporado a un modo de uso, para convertirse en un valor de uso, en un recurso de la política cultural, como reflexionan Miller y Yúdice³⁵². Así es como la producción estética se convierte en un recurso para la gestión de los modos de uso de la percepción y del comportamiento, para la gestión pedagógica de los modos de vida.

De ahí que algunos de los valores producidos en los procesos dominantes de formación gestionados por los aparatos culturales y educativos sean tanto formas de cultivo de uno mismo ante el objeto como formas de culto del objeto de arte; en el sentido de la configuración de formas convenientes de apreciación, de interrogación "razonable" y de extracción adecuada de significado, que traducen modos de uso de la razón y modos de aplicación del saber. De ese modo, la pedagogización de los usos de la percepción tiene que ver con la objetivación del saber y con las maneras de crear comunidad con los valores comunes de los discursos. En el campo híbrido del arte, de la cultura y de la educación de los sujetos, las formas y usos del saber producen objetos de poder al mismo tiempo que definen el poder de los objetos, producen formas de objetivación y modelos de formación. En esa constitución mutua de territorio, la producción de estética, de formas de vida y de estilos de consumo, se convierten en recursos y valores, en mercancías y fetiches, en el negocio del ocio, en espectáculo y modelos sensibles de instrucción y entretenimiento, en inversión y consumo: en la estética, la ética y la política que dan forma a la experiencia de lo común.

Sensibilidad cognitiva

³⁵² Miller, Toby y Yúdice, George. *Política cultural*. Barcelona: Gedisa, 2004

En los ámbitos observados, la gestión de las formas de uso de los objetos de arte ha sufrido cambios en paralelo a los cambios de la producción artística misma. La mirada que se fomenta hoy en día, no recuerda en casi nada la actitud contemplativa que solicitaba la obra de arte con su correspondiente “aura”, sino que viene revestida de un interés y una narrativa sensible-intelectuales, donde la experiencia estética se constituye, más bien, por modos de uso de la razón. En la medida en que el objeto de arte se ha ido desmaterializando, el arte ha ido abrazando más fuertemente el campo discursivo, a través de la discursivización de sus procesos, propuestas y formas, y a través también de la discursivización de los vínculos de la estética con la ética y la política. De hecho, ese proceso empieza a acelerarse a partir de algunos movimientos de las primeras vanguardias, cuando el territorio del arte empezó a reivindicarse como campo de producción de conocimiento, como modo legítimo de saber que reflexiona acerca de lo real. Ante tales transformaciones estético-discursivas, no se podía sostener en las formas románticas de relación con la obra o en los mitos expresionistas de la creación artística (a pesar del énfasis que se sigue dando a la biografía de algunos artistas, como respuesta a varias de las cuestiones que se plantean en su obra). Las reflexiones estéticas sobre lo real ya no comportan el tenor emocional de las prácticas de contemplación, por eso era vital que los aparatos culturales y educativos empezaran a dar otras consignas al público, y que emprendiesen su instrucción para otro tipo de conducta en relación a la producción artística.

De hecho, el arte actual ya no solicita la contemplación de la competencia técnica y formal de su singularidad, que daba el poder de acceso al aura de la obra. Las instituciones encargadas de hacer visible la producción estética actual han necesitado implementar una experiencia estética satisfactoria que tuviera en cuenta la variedad y complejidad de esta producción. Han necesitado empezar a educar al público en los modos convenientes de ponerse en relación con dicha producción, generando o tratando de abrir una discursividad hermética para gran parte del público ellas mismas (o en colaboración con el aparato escolar). Por eso, el aprendizaje de los rituales de iniciación y refuerzo del modo de uso de la percepción tiene que ver con el desarrollo de una especie de sensibilidad cognitiva en la formación del futuro

público consumidor, en concordancia con la lógica reflexiva de la estética actual y con la lógica escolar que comparte ese público.

Pero las prácticas estéticas actuales ofrecen en muchos casos una experiencia estética que se basa precisamente en un cuestionamiento de las políticas dominantes de percepción. El espectador puede quedarse en el nivel de impacto sensorial que a veces reclaman esas obras, como puede también, a través de esa desestabilización sensitiva, cuestionarse sobre lo que la obra propone y problematiza. Lo significativo de muchos proyectos es su funcionamiento a distintos niveles de percepción, así como el tiempo que reclaman para experimentarlos. Frecuentemente se puede entrar por un impacto sensorial para desencadenar múltiples reflexiones sobre los distintos órdenes de problemas que abordan, incluso problemas discursivos altamente herméticos. Y parece que si, por una parte, las instituciones de arte en cuestión están ocupadas en acoger y exponer esta producción estética, por otra parte parece que sus proyectos fallan en la formación del público espectador. Es decir, a pesar de que algunos museos de arte contemporáneo se interesan por hacer visible la complejidad del arte actual, no parece que traten con el mismo cuidado las actividades pedagógicas de base de su público escolar. Pues, en el caso de los talleres propuestos a propósito de las exposiciones realizadas, la complejidad de las obras acogidas en las exposiciones no parece traducirse en actividades pedagógicas capaces de favorecer experiencias perceptivas igualmente ricas y complejas.

En efecto, no se puede decir que las instituciones de arte y cultura, especialmente más importantes, hayan escatimado inversiones en infraestructura para la formación de su público. De este modo se aprecia un aumento de la contratación de servicios especializados (generando un mercado de pequeñas empresas prestadoras de servicios de enseñanza de arte y de “cultura artística”) y el equipamiento de espacios de formación (como diversos talleres para niños y jóvenes estudiantes, visitas guiadas para grupos de escolares, cursos para adolescentes a propósito de los temas de las exposiciones que promueven, y toda suerte de actividades pedagógicas en relación a ello), muchos de ellos con una envidiable estructura material. Ese esfuerzo inversor de las instituciones tiene que ver tanto con la ampliación cuantitativa de su público (lo que corresponde directamente al incremento de las cifras de entradas cobradas e, indirectamente, al incremento de apoyo financiero y patrocinio, en la medida que hay

una íntima relación entre las previsiones de público para las exposiciones y las sumas obsequiadas en pro del arte y de la cultura³⁵³), como con su instrucción cualitativa, en el sentido del tipo de actividad perceptiva necesaria, por parte de este público, para una experiencia estética provechosa, adecuada al valor cognitivo, publicitario, ciudadano, pedagógico, de consumo... del material artístico que se le ofrece³⁵⁴.

No obstante, lo que parece evidenciarse en ese proceso de formación de una percepción acorde con el arte actual es la complejidad de esta empresa. Pues, si dichas instituciones parecen interesadas en dar visibilidad a la complejidad de este arte, a través de exposiciones y proyectos de distinta naturaleza, sus actividades pedagógicas parecen incorporar la lógica escolar. En la formación de una sensibilidad cognitiva lo cognitivo de tal sensibilidad ya viene cifrado. Es decir, la instrucción de las maneras de operar con el saber (promovidas por los espacios de formación en los que se constituyen los aparatos culturales y educativos mismos) se da en base al aprendizaje de una especie de articulación de datos informativos con modos de uso formativos, para fomentar comportamientos más acordes con la lógica escolar que con la problematización reflexiva de lo sensible. De ahí que dicha sensibilidad cognitiva corresponda a unas formas de razonamiento en las que predomina el modelo escolar, en las que predomina una escenificación del orden pedagógico que, como observa Foucault en su *Theatrum Philosophicum*, “falsifica la respuesta ya hecha” en el cuerpo mismo de la cuestión³⁵⁵. En ese sentido, los problemas estéticos delante de los que se forja dicha sensibilidad cognitiva serían falsas escenificaciones para contextos cognitivos manipulados, en la medida en que la performatividad que se solicita a esa sensibilidad conduciría a articulaciones ya previstas de las informaciones. El modelo escolar teatralizado es lo que se practica cuando las respuestas ya están contenidas en la proposición misma del problema, cuando ya están determinadas en el sistema razonable que simula pensamiento y experimentación reflexiva.

³⁵³ Miller, Toby y Yúdice, George. *Política cultural*. Barcelona: Gedisa, 2004; Marzo, Jorge Luis. “Negociación”. En: Y Productions (Ed.). *Producta*. Barcelona: Y Productions, 2004

³⁵⁴ Moulier Boutang, Y.; Corsani, Antonella y Lazzarato, Maurizio. *Capitalismo cognitivo. Propiedad intelectual y creación artística*. Barcelona: Traficantes de Sueños, 2004

³⁵⁵ Foucault, Michel y Deleuze, Gilles. *Theatrum philosophicum seguido de Diferencia y repetición*. Barcelona: Anagrama, 1999, p. 33

Así pues, parece que la práctica dominante de la sensibilidad cognitiva que favorecen los sistemas formadores de los aparatos culturales y educativos observados, que se proponen a cultivar una actitud atenta y reflexiva de su público consumidor, difícilmente escapa a los mismos principios de distribución, distinción, ordenamiento y categorización de la lógica escolar pedagogizada. La empresa de un consumo sensible y cognitivo del arte conlleva la necesidad de configuración de una experiencia del público consumidor, que sin embargo no siempre favorece la reflexión y la experimentación como lo hace la producción estética que exponen las instituciones mismas. Parece que la performatividad de este tipo de formación no responde a la performatividad misma de las prácticas estéticas actuales, ni corresponde a sus cuestionamientos acerca de la percepción.

Lo que se evidencia aquí es lo problemático de la formación de una experiencia estética, de una determinada sensibilidad que no esté dirigida y regulada y que, de hecho, asuma la experimentación como un modo de hacerse. Se evidencia lo problemático de la formación de una percepción para la producción de un saber capaz de acoger la complejidad de la experiencia de lo contemporáneo. La constitución de la sensibilidad cognitiva corresponde a las necesidades de afirmación funcional de un determinado *ethos* colectivo, para un contexto político y económico global que se retroalimenta, cada vez más, de una regulación de los modos de uso del saber. Es decir, hoy más que nunca, la necesidad de regulación del saber, constantemente producido y renovado en la sociedad del conocimiento y de la información, corresponde a la necesidad de control de su fuerza como "modo productivo y regulador de acceso", como modo de uso de la percepción, de la razón y de la imaginación. Su utilidad se refiere, de modo objetivo y no menos complejo, a nuevos agenciamientos en las formas de generación de valor (consumible, comercializable, expandible, normalizable) y de poder de valor (dominante y disimuladamente impuesto, jerarquizado, controlado y homogeneizado). De ahí que en las formaciones sociales contemporáneas, en la sociedad del conocimiento, lo que está en juego son las vías de mantenimiento de "privilegios" de hegemonía económica y política, a través de una compleja política de limitación de la difusión

del conocimiento y de la reglamentación de su uso, producción, propiedad y acceso³⁵⁶.

Escenificaciones democratizadoras del patrimonio cultural

Respecto a la referida sociedad del conocimiento y de la información, es importante señalar que las instituciones de arte y cultura han desempeñado un lugar relevante en la producción, difusión y regulación de ese conocimiento. Una de sus funciones tiene que ver con la generación de una demanda social, política y económica basada en la democratización del arte y de la cultura en tanto que “bienes” de propiedad cultural colectiva³⁵⁷. Sin embargo, las maneras de satisfacer esa demanda han dado lugar a numerosas contradicciones inherentes al desempeño mismo de la actividad de democratización de esos bienes, en la medida en que esa democratización engendra un determinado modo de “universalización” de las formas colectivas de diferenciación de esas poblaciones. La universalización de la producción cultural como propiedad colectiva y la diferenciación de las poblaciones a partir de esas prácticas, corresponden a la tensión creciente por los procedimientos actuales de difusión del conocimiento y por la necesidad de regularlo, en tanto que se trata de bienes que navegan fronteras borrosas entre la propiedad pública y la privada. Un ejemplo de esto serían las problemáticas cuestiones suscitadas por políticas restrictivas o por la creación de ese nuevo espacio criminal que se ha dado en llamar “piratería intelectual”, en la medida en que afecta tanto a la creación individual como a los nuevos dominios monopolistas de la industria de la salud, de la alimentación o la biotecnología, y que atañe a los derechos de autor y de patentes³⁵⁸.

Tales prácticas democratizadoras de la propiedad cultural colectiva por parte de las instituciones museísticas, estables en su mayor parte, universalizan este patrimonio respondiendo a los reclamos sociales a través de formas de hacer público dicho

³⁵⁶ Rullani, Enzo. “El capitalismo cognitivo ¿un *déjà-vu*?” En: Moulner Boutang, Y.; Corsani, Antonella y Lazzarato, Maurizio. *Capitalismo cognitivo. Propiedad intelectual y creación artística*. Barcelona: Traficantes de Sueños, 2004

³⁵⁷ Ávila, Ana. *El arte y sus museos*. Barcelona: Serbal, 2003

³⁵⁸ Moulner Boutang, Y.; Corsani, Antonella y Lazzarato, Maurizio. *Capitalismo cognitivo. Propiedad intelectual y creación artística*. Barcelona: Traficantes de Sueños, 2004

patrimonio³⁵⁹. Esas formas de hacerlo público constituyen las formas de hacer visible su valor mismo, su poder generador de fuerza económica, política, pedagógica, a través de volúmenes de negocios, de contenido social, de información y de identidad colectiva. De hecho, las formas de hacer visible esa propiedad cultural constituyen, en sí mismas, modos de uso de lo político convertido ahora en política cultural. En ese sentido, la democratización de lo público como patrimonio cultural y artístico, como hemos visto, pasa por la regulación, pedagogización y diferenciación de modos de uso específicos de la percepción y de la cognición; pero pasa también por maneras de hacer público lo público, que tienen que ver con la gestión financiera del arte y de la cultura no sólo como mercancía, sino como propiedad, como valor generador de economía política. Es decir, la diferenciación constitutiva generada por los procesos de democratización del arte y de la cultura, se produce, al mismo tiempo, como efecto y causa de maneras de hacerlos visibles como patrimonio colectivo (generando valor), y de maneras de configurar modos de uso de la sensibilidad cognitiva que refuercen esas formas de ser de lo público como patrimonio.

A dichas escenificaciones democratizadoras del patrimonio cultural público pertenece el juego de la diferenciación de las poblaciones, a través de su normalización, en la medida en que una parte significativa de ellas se ve excluida por el funcionamiento del propio régimen de propiedad activo en estos juegos. La intensificación del compartir social de las posesiones artístico-culturales en el dominio público pone en evidencia, no sólo la limitación directa del ingreso de sectores de la población a sus instituciones (por ubicación social-geográfica, por el coste de la entrada), sino también que las maneras de limitación de ese acceso están en relación a la educación de tales poblaciones. Es decir, los límites están en relación al dominio de códigos y modos de conducta que componen el orden de saber que se administra en tales instituciones, cuyo manejo se liga al usufructo de los beneficios de tal propiedad. De ese modo, la acción democratizadora del arte y de la cultura administra la diferenciación constitutiva que genera a través de sus propios dispositivos de regulación de los modos de uso del saber (de los sentidos y de la cognición) y del régimen de propiedad.

³⁵⁹ Miller, Toby y Yúdice, George. *Política cultural*. Barcelona: Gedisa, 2004

Expresión y contenido

Miller y Yúdice definen el museo como lugar ético³⁶⁰, por la naturaleza moral del control que ejerce, privilegiando determinadas formas de conducta y controlando maneras de estar. El museo como lugar ético regula el emplazamiento y desplazamiento de los cuerpos por la especificidad de sus espacios y códigos. Regula un uso específico de lo público y del saber que requiere. A partir del razonamiento de los autores se puede inferir que, aparte de su función como lugar ético, como aparato cultural de lo estético colectivo, la labor del museo tiene por lo menos una tarea más. Es decir, además de la práctica del museo como lugar que democratiza lo artístico-cultural a través del funcionamiento de un orden de saber, funciona también como un lugar de generación de eventos y contenidos. Esos eventos y contenidos se entienden aquí como las sustancias y flujos capaces de circular por este lugar, capaces de circular por la forma museo. De hecho, muchos de los eventos y contenidos a los que da expresión la forma museo ponen en juego, precisamente, formas de coalición social y espacios de comunidad entre los sujetos. Es decir, los eventos y contenidos que pone en circulación la forma museo han adquirido actualmente una propiedad específica, la de generar comunidad, la de generar amalgama social. Y este hecho se debe, entre otros motivos, a los procesos de democratización de la propiedad artística y cultural en la modernidad, a través de la institucionalización de los museos.

Se trata de que si el lugar de control ético opera por medio de la producción de formas de comportamiento, dichas formas se producen y reproducen a través de los flujos que permiten e impiden circular, de las sustancias que alimentan y lubrican estas formas, tanto objetiva como subjetivamente. Ahora bien, esos flujos están en íntima relación con las formas, por dos motivos: primero, porque lo que pasa por la forma también la conforma. Y segundo, porque es la forma lo que da curso a este o aquel conjunto de sustancias. Es decir, en el terreno de la estética y de la cultura, la formación cultural se constituye como generadora de contenido a través de aquello a lo que da o no da curso, y en la medida que aquello a lo que da curso produce comunidad entre los sujetos. Se trata de un despliegue estético del pliegue ético,

³⁶⁰ Miller, Toby y Yúdice, George. *Política cultural*. Barcelona: Gedisa, 2004

donde forma y sustancia se contienen y se configuran. Se trata de una destilación de la sustancia formal, por medio de la actividad de los dispositivos reguladores del espacio democratizador de lo cultural y de lo artístico, que configura los contenidos necesarios para lubricar el baile de lo colectivo, al ritmo generador de eventos de coalición, de lo público a través de la propiedad, y del control ético de su misma actividad.

Sobre la articulación de esos movimientos, con Deleuze y Guattari³⁶¹, se podría decir que, en lo estético, contenido y expresión se constituyen en un mismo gesto, en la medida que uno no preexiste al otro, que no funcionan por dualidades, y que lo que expresa determinada forma sólo se hace posible a través de su propio darse como forma. De ese modo, en lo que atañe a las expresiones de contenido de los aparatos institucionalizados de arte y cultura, la forma museo tiene que ver con una forma de expresión (con un cómo se dice lo que se dice) que se compone con una forma de contenido (con un cómo se ve lo que se ve). Es decir, si en la estética de la materia consideramos que el modo en que se dice, en que se expresa algo, da a ver, da a vivir determinadas cosas, determinadas sustancias vitales, entonces expresión y contenido se articulan uno a través del otro. De ahí que las formaciones estéticas y sus modos de hacer (los modos en que se dicen y se hacen ver) promuevan y generen contenido; es decir, permitan la circulación de determinadas cosas, sustancias, de determinados flujos, en detrimento de otros. En ese sentido, una forma de expresión se materializa en y por lo que expresa, a través de unas sustancias específicas que permite que se digan y que se den a ver. Pues los contenidos que circulan por una forma de expresión generan y son generados por circunstancias formales y expresivas, propiamente estéticas, que están en relación con el funcionamiento de determinados principios de orden ético.

Ahora bien, si los modos de expresión se asocian con regímenes de contenidos específicos, entonces los contenidos con los que se asocian concuerdan con su organización funcional, fluyen por ese funcionamiento, y las formas por las que el contenido se torna visible ya no se distinguen de los principios de la formación ética de los que la estética se torna expresión. Se trata de un doble despliegue estético en

³⁶¹ Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. “La Geología de la moral (¿por quien se toma la tierra?)”. En: *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 2000

los modos de saber: en el sentido del control ético de la estética del comportamiento (de las formas de expresión), y en el sentido de la capacidad de configuración perceptiva y discursiva de esta estética, de lo que es capaz de hacer decir (de una sustancia de expresión) y hacer ver (de una sustancia de contenido). A partir de ahí se pueden leer las operaciones de control ético de la fuerza estética en los espacios generados por los aparatos educativos y culturales, en el sentido de que la actualización de la forma museo se alimenta de los nuevos flujos de sustancias que circulan por el orden ético contemporáneo. Es decir, la forma moderna del museo, y sus sucedáneos, como aparato cultural remodelado actualmente por un "ethos político y de mercado", se configura y expresa, cognitiva y pedagógicamente, los contenidos que circulan a través de sus principios de producción de realidad.

Por eso, la forma actualizada del museo genera, como necesidad de ese *ethos* contemporáneo, contenidos de una expresión tal, que suscita artificios que hacen ver una especie de "performance" de la visibilidad misma, de lo que esta visibilidad es capaz de decir de los que frecuentan esta forma museo, de lo que ella es capaz de decir a través de los discursos que le dan esta forma. Es decir, la forma museo, sintonizada con las funciones actuales de la cultura como recurso gestionado por una ética y una política de mercado, expresa una determinada cualidad de contenidos. La circulación de esos contenidos genera un enfoque sobre sí mismos, sobre sus mismos movimientos y la energía que despliegan, sobre lo que son capaces de hacer con los consumidores de su oferta de visibilidad, sobre la escenificación del consumo de categoría cultural que son capaces de producir. La demanda de tales formas de expresión tiene que ver con un autoconsumo de esas mismas formas y de las sustancias que vehiculan, tiene que ver con el consumo de los recursos audiovisuales que son capaces de activar, con el espectáculo de visibilidad que son capaces de crear en torno a sí mismas, con la producción de "eventos luminosos" como escenario autoexpresivo. De ese modo, la actual forma museo y sus sucedáneos parece asumir una performatividad concordante con el régimen ético-político que la requiere, que se retroalimenta del espectáculo de visibilidad que causa, y que consume la propia energía luminosa que es capaz de lanzar sobre los escenarios y escenas discursivos, donde lo que se dice y se ve son sustancias de luminosidad. Lo que se consume en esa experiencia es el foco de visibilidad con el que la forma museo se recubre a sí

misma, se consumen los contenidos vertidos de la propia forma friccionada por un *ethos* de economía política y de política económica, en relación con el arte y la cultura de la propiedad.

Experiencia estética como negocio

Se hace presente la lucidez del anuncio que ya hacía Debord en la década de los sesenta sobre la naturaleza del consumo de tales eventos de visibilidad³⁶². Una ilustración actual del fenómeno es la proliferación de bienales, las aparatosas retrospectivas o festivales de arte, las grandes exposiciones de artistas montadas para generar grandes públicos, creadas por instituciones ligadas, en la mayor parte de los casos, a lo estatal, como eventos multitudinarios que mueven cifras cuantiosas del negocio público-privado³⁶³. Ese tipo de evento, cada vez más común, genera recursos económicos, urbanísticos, turísticos y pedagógicos: materia de formación y consumo ciudadano. Genera valor para el propio patrimonio cultural administrado por lo público, en el sentido de la promoción de las instituciones que se abren más allá de sus límites y transforman las ciudades en "casas de espectáculo".

La generación de recursos y valor desde y hacia los aparatos culturales, va mucho más allá del valor de las entradas vendidas, en la medida que tales recursos provienen de forma significativa del apoyo y patrocinio de las empresas que quieren asociar su imagen con la promoción del arte y de la cultura. Parece que ese es uno de los motivos y resultados de la inversión de los aparatos culturales y de la administración pública en la popularización de su propia imagen (a través de los contenidos que expresan), en la medida en que al incrementar el valor de consumo de sus productos y eventos, amplían su visibilidad mediática y, consecuentemente, atraen el interés del capital privado. Esa apuesta por una imagen construida con los focos luminosos del espectáculo parece favorecer que las poblaciones acudan a esos eventos en busca menos de las experiencias estéticas que prometen (en tanto que experiencias activadas por la contemplación de las obras), que en nombre de la experiencia de

³⁶² Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos, 2003

³⁶³ Perez Soler, Eduardo. "¿Existe un lugar para un arte fuera de lugar?" En: Colectivo 22a (Ed.). *Space Invaders. Intervenciones artísticas en Barcelona*. (Catálogo). Barcelona: 22a, 2004

consumo de una imagen, de la “marca” que se imprime a estos eventos y a sus públicos. A ese fenómeno se refiere Yúdice cuando trata de la culturización de la llamada nueva economía, de la cultura como recurso, en orden de su posibilidad de empleo económico y político³⁶⁴, de su utilización para la promoción de las articulaciones que unen estado y capital y que potencian una especie de ‘pedagogía estatal de mercado’ para la formación de ciudadanos-consumidores. Y en esa inflexión sobre el arte y la cultura del modo de hacer de la contemporaneidad, donde la economía se pliega con lo político, donde lo político se torna un desdoblamiento de lo económico, y ambos rediseñan lo urbano y sus relaciones, es en lo que algunos autores han detectado una extensión de la benjaminiana visión de la estetización de lo político³⁶⁵.

En el territorio actual de la estetización de lo político, el suministro de contenidos está implicado en la producción de la dinámica del espectáculo, en la medida en que trata de la producción de imagen como lo que se produce para el consumo. En ese sentido, Debord se refiere al espectáculo como un “terreno metodológico” por el que se hace expresar una sociedad. Se refiere al espectáculo como el lenguaje y el sentido mismo de una sociedad, porque lo que dice y cómo lo hace da a ver y a vivir la imagen de su propia formación espectacular. Es decir, Debord pone atención en la reducción del sentido en una sociedad cuyo sentido es la acumulación de imágenes. Lo que produce sobre ese terreno es el lenguaje de su propia imaginación de imágenes, a través de eventos expresivos, de eventos de consumo de su expresión social, y de los flujos de contenidos que deja transitar por esa formación territorial.

A partir de esa lectura, Debord afirma que “la sociedad del espectáculo es una forma que selecciona su propio contenido técnico”³⁶⁶; un territorio formal que regula el flujo discursivo a través de una tecnología específica, que selecciona las funciones por las que el lenguaje se constituye como discurso y produce sentido, porque el espectáculo es la forma a través de la cual esta sociedad se hace visible y vivible para

³⁶⁴ Yúdice, Georges. *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa, 2002

³⁶⁵ Blisset, Lüther; Brünzels, Sonja y Grupo autónomo A.F.R.I.K.A. *Manual de guerrilla de la comunicación. Cómo acabar con el mal*. Barcelona: Virus, 2000; Brünzels, Sonja. “A.F.R.I.K.A Gruppe”. En: Blanco, Paloma; Carrillo, Jesús; Claramonte, Jordi y Expósito, Marcelo (Eds.). *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2001

³⁶⁶ Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos, 2003, p. 45

sí misma. Lo espectacular tiene que ver con la performatividad audiovisual de lo colectivo, que se escenifica para sí mismo y proyecta su sentido en las imágenes de las que se alimenta. De ese modo, el permanente suministro de contenido, de lo que circula por esa formación territorial y la expresa, hace del contenido mismo algo consumible que necesita constantemente re-generarse para mantener la velocidad y la aparente diversidad de lo que circula por lo cotidiano, de lo que le pasa a tal formación. Sin embargo, lo consumido no es sólo los contenidos incesantemente re-generados, pues con ellos se consume el modo mismo de producción formal, se consume un método de emplazamiento territorial y de desplazamiento de sustancias que le expresan.

La eficacia funcional de la generación de contenidos para la estetización de la política y para la culturalización de la economía parece tratar de la compra y la venta de experiencia. De hecho, el suministro de contenidos se identifica con la generación de necesidades, con la satisfacción de la necesidad de consumo de imágenes, donde lo que se consume es la propia experiencia de consumo, mediatizada por la lógica híbrida de la cultura como espectáculo y como propiedad. La experiencia estética contemporánea pasa, entonces, por el consumo del arte y bajo el signo de la cultura del autoconsumo de imágenes, bajo la economía política de la producción de lo común. La experiencia estética contemporánea pasa por el consumo continuo de contenidos, por el espectáculo de la velocidad del autoabastecimiento de imágenes que señala Virilio³⁶⁷, que se condensan y disuelven incesantemente en un horizonte formal: la formación para el consumo veloz de imágenes se ha tornado el sentido mismo de la experiencia estética común. De ese modo, la estética de la experiencia de arte y la cultura contemporáneas configura una especie de formación territorial que adquiere el poder, y la plasticidad, del valor de inversión y negocio en la formación de los sujetos como ciudadanos-consumidores.

No obstante, hay que advertir que no se puede tomar el contenido como sustancias fundamentales, sino que, como se ha visto con Deleuze, el contenido tiene que ver con lo que se torna visible al pasar, con lo que se hace ver en el tránsito por la forma, y no con un fundamento sustancial. Por eso, aludir a la producción de contenidos y a

³⁶⁷ Virilio, Paul. “Un arte despiadado”. En: *El procedimiento silencio*. Barcelona: Paidós, 2003

la formación del terreno objetivo y subjetivo que le da expresión, no significa tratar del moldeamiento de una masa sustancial, sino, más bien, trata del conjunto de relaciones puestas en juego en la producción del espacio visible y expresable de lo colectivo. De hecho, ese espacio se constituye como “terreno metodológico”, en la tensión producida por esos juegos de fuerza en los que consisten las relaciones, en los juegos relacionales de principios de fuerza que materializan modos de hacer y dar a ver la práctica discursiva que expresan y formulan. De ese modo, el “terreno metodológico” se configura a partir de la estética de las relaciones que lo constituyen y que permiten transitar los juegos audiovisuales que producen imágenes y espectáculo.

En ese sentido, la estética relacional, como referencia discursiva de una determinada producción de arte actual, tratada teóricamente por Bourriaud, destaca uno de los elementos constitutivos de la forma: los conjuntos de relaciones que la hacen posible. De hecho, reflexionar sobre la constitución de la experiencia estética contemporánea demanda reflexionar acerca de las redes de relaciones que ésta es capaz de formalizar y de sus condiciones de formación. Es decir, el diseño producido y consumido por la experiencia colectiva actual configura una determinada experiencia formal de alcance topológico, en la medida en que dibuja el territorio subjetivo de lo común con la materialidad de las relaciones que permite y establece. De ahí que, según Bourriaud, “la forma es el horizonte a partir del cual la imagen puede tener sentido”³⁶⁸, pues la forma es tanto condición de posibilidad de las relaciones como lo que se configura en un universo relacional. Bourriaud se refiere a la forma como una especie de horizonte posible de sentido, en la medida en que este horizonte se perfila justo en la tangencia, como cruce posible de distintos ángulos y líneas, en la medida en que este horizonte de sentido se delinea como horizonte de encuentro. De hecho, es en la forma, y como forma, como se encuentran diferentes principios de fuerzas, y donde universos en formación se exponen a las relaciones y a sus redes de fuerzas. Se puede decir, así, que las formas son compuestos de fuerzas que engendran performatividades con las relaciones que permiten y las figuras que generan. Se

³⁶⁸ Bourriaud, Nicolas. “Estética relacional”. En: Blanco, Paloma; Carrillo, Jesús; Claramonte, Jordi y Expósito, Marcelo (Eds.). *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2001, p. 438

puede decir que la forma es un lugar de encuentro, que tiene que ver con un horizonte de sentido, a partir del cual la figura se compone performativamente.

A través del encuentro de los movimientos y fuerzas que se dan en las formas (y que las desestabilizan, las desmoronan, las fortalecen o calcifican) es como éstas se ponen en relación, y es también como se ponen en juego, como se articulan y se agencian. Por eso, la producción de sentido, de sensibilidad y saber, se hace a través de la actividad estética de la forma —de sus movimientos de expansión, dispersión, contracción, disgregación, solidificación, composición— practicada a través de políticas de fuerza y principios éticos. Por eso, según Bourriaud, “la forma no toma su consistencia (y no adquiere una existencia real) hasta que pone en juego interacciones”³⁶⁹, hasta que se conforma como modo de relación. De hecho, la realidad material de la forma es relacional, pues la experiencia formal de la relación produce realidad. De ese modo, se puede plantear la “performance” de la figura desde un territorio formal colectivo, como la constitución de un problema estético, que envuelve la formación de la experiencia misma de lo común, en la medida que envuelve la actividad constituidora del territorio subjetivo, donde lo ético y lo político se componen como experiencia estética.

Cuerpo de sentido

El aprendizaje de los modos de uso de la percepción y del cuerpo proporciona los códigos necesarios de acceso a unos determinados discursos y comportamientos, y a sus juegos de valoración en la escala social. Ese mismo aprendizaje instruye la sensibilidad cognitiva a través de mecanismos de extracción de significados de las prácticas estéticas. Es decir, el aprendizaje de los modos de uso de la percepción proporciona la condición de acceso a los códigos de funcionamiento de los espacios de formación. Esos espacios se constituyen a partir de una puesta en juego de aparatos culturales y educativos, de códigos de comportamientos y claves cognitivas básicas que forman y requieren una ubicación económico-social de los sujetos. Al

³⁶⁹ Bourriaud, Nicolas. “Estética relacional”. En: Blanco, Paloma; Carrillo, Jesús; Claramonte, Jordi y Expósito, Marcelo (Eds.). *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2001, p. 436

mismo tiempo, ese aprendizaje parece tener que ver con la asimilación de una provisión de instrucciones de uso ofrecidas por dichos aparatos, tanto para la significación de las obras como para la justificación misma de las instituciones que las ponen en marcha. En ese contexto, interesa aquí reflexionar sobre el problema del aprendizaje de los usos de la percepción y del cuerpo, a partir de dos experiencias integradas. La primera se refiere a la entrada en un orden de saber que instruye al sujeto en el funcionamiento de un modelo discursivo. Y la segunda experiencia, que se articula con la anterior, se refiere a cómo la asimilación de ese orden de saber configura concretamente el cuerpo de los sujetos.

Ese aprendizaje pasa por la producción de sentido en dos ámbitos integrados: el de un saber que permite atribuir significado a la producción estética contemporánea, y el de una producción de los sentidos mismos, como modos de uso de la sensibilidad. De hecho, el aprendizaje de la extracción de significado de la producción de arte moderno y contemporáneo, pasa por una atribución de valor al patrimonio artístico y cultural a partir del consumo espectacular en el que es incorporado. Ese consumo generador de valor, por abstracto que parezca, pasa por unos procesos de formación nada inmatriciales, en la medida en que éstos actúan directamente sobre el cuerpo físico y afectivo de los sujetos. Es decir, la formación del cuerpo tiene que ver con el emplazamiento sensible en el que se convierte para ser capaz de percibir y significar determinados códigos y razonamientos y dejar de lado otros. Dichos procesos tienen que ver con formas de disponer y emplazar al cuerpo y los sentidos, con la puesta en escucha del movimiento de los planos de perspectiva, con la forma de dar voz a tales emplazamientos, escuchas, videncias. Esos procesos tienen que ver también con la atrofia, con el embotamiento de los sentidos menos valorados en la escala jerárquica de la percepción, todavía vigente, por más que se la rechace o problematice.

De ese modo, el aprendizaje del sentido de la experiencia sensible se conjuga en la práctica de un “cuerpo de sentido”, es decir, de un cuerpo que se produce como experiencia de sentido a través de lo sensorial, de un saber que se ejercita en el cuerpo, y de un sentido que recubre y da cauce a lo que es percepción en el cuerpo. Los procesos de gestación de ese cuerpo de sentido se activan en los más diferentes espacios de relación, como una especie de sensibilidad para las cosas y para el modo de enunciarlas. De hecho, la percepción tiene que ver con el aprendizaje de una

especie de uso de las relaciones y de la gestión del comportamiento de uno mismo, para el desplazamiento por los espacios colectivos de relación. En dichos espacios es donde se levanta y se emplaza el modo de percibir las cosas y expresarlas, que da lugar al cuerpo del sujeto y tiene lugar en él. Y el hecho de que ese modo de ser sensible se produzca a través de los sentidos del cuerpo no es una cuestión menor, pues lo que se dice sobre las cosas y sobre el modo de verlas articula las redes de relaciones que sostienen la materialidad y el sentido del propio cuerpo. Lo que se dice sobre las cosas vibra en el propio cuerpo y resuena en el uso de una razón de la sensibilidad. Así, el sentido que vibra en el cuerpo se constituye sensibilidad discursiva, se constituye palabra y sentido en el cuerpo, concretamente, materialmente, gestualmente.

La sensibilidad tiene que ver con la actividad de la percepción, del aprendizaje de su práctica, con cómo uno aprende a dar acogida y sentido a lo que advierte. Y en ese proceso se aprende un modo de frecuentar una experiencia de relación que se materializa topológicamente, en un territorio subjetivo cuyo modo sensible articula un cuerpo discursivo, que se ejercita a través de una sensibilidad discursiva. Dicha sensibilidad pasa por una práctica discursiva que resuena en los modos de ser del cuerpo, como producción de sentido y de territorio subjetivo. A propósito de la *Lógica del sentido* de Deleuze, en el *Theatrum philosophicum* Foucault trata de la relación entre cuerpo y sentido. Dice que los “fantasmas”, como falsas apariencias, “no prolongan los organismos en lo imaginario; topologizan la materialidad del cuerpo”³⁷⁰. En efecto, el cuerpo representado por un orden de saber no coloniza lo imaginario, sino que es lo que se concibe como materialidad del cuerpo, lo que define la especificidad de sus experiencias, lo que topologiza, estratifica y organiza lo sensible. La formación del cuerpo tiene la tarea práctica de una flexión física y afectiva que entra en un orden sensible, a través del despliegue activo de la performatividad que le corresponde.

De todos modos, no se trata aquí de poner en duda la importancia social del aprendizaje del manejo de uno mismo dentro de la lógica de esos códigos, ni tampoco de los “lugares éticos” y el patrimonio artístico-cultural que éstos ayudan a

³⁷⁰ Foucault, Michel y Deleuze, Gilles. *Theatrum philosophicum seguido de Diferencia y repetición*. Barcelona: Anagrama, 1999, p. 13

crear y conservar. Es decir, no se trata de que en la crítica del cuerpo perceptivo se deje fuera de lugar la formación en el territorio del arte. De hecho, ese territorio nunca como hoy ha estado tan inmerso en la cotidianidad de los sujetos (política, mediática, de consumo...), nunca ha sido tan popularmente consumido y frecuentado. Abordar la cuestión de la formación del cuerpo de sentido no pasa por la defensa de purismo alguno respecto a los sentidos. En primer lugar porque los purismos son poco creíbles por sí mismos, en la medida que se auto-simulan y, en segundo lugar, porque ese aprendizaje empieza mucho antes de que los sujetos empiecen a frecuentar museos o escuelas (aunque las llamadas a la formación del público se dirijan, cada vez más, a las edades iniciales): la actividad formadora de las instituciones no coincide necesariamente con lugares físicos.

Lo que hasta aquí se ha tratado de señalar busca situar la reflexión acerca de cómo se constituye un cuerpo de sentido, y cómo se da la materialidad de su experiencia, tratándolo como problema: el de la entrada en un orden de saber y, a partir de esta entrada, la configuración topológica del cuerpo. Pues el modo de introducción del cuerpo en un sistema de códigos, de modos de estar y de enunciar, en el campo de la cultura y del arte, parece que favorece más el refuerzo de las capacidades de identificación y reconocimiento que el fomento de la experimentación de la percepción y del cuerpo mismo. Se trata de que la práctica de los aparatos culturales y educativos da forma las formas del cuerpo (sus densidades y sutilezas, sus consistencias, espesores y especificidades), configura las formas por las que el cuerpo se conoce como cuerpo y se nombra cuerpo. Su modo de funcionamiento necesita constituir un tipo de territorio común, un modo de uso colectivo de su configuración y ordenamiento formal, necesita poner en práctica su lenguaje y colectivizar una sintaxis de lo común. Y, por eso, procede por dispositivos que se ocupan muchísimo más de conservar y legitimar, ordenar y regular los "nuevos" discursos, de exponer la producción de arte, que de negociar³⁷¹ todo lo que implica la experimentación de lo sensible y la creación de usos de la percepción.

Ofrecer soporte e impulsar la creación de prácticas y reflexiones en el territorio del arte y de la estética tiene que ver con las políticas discursivas de lo visible con las que

³⁷¹ Marzo, Jorge Luis. "Negociación". En: Y Productions (Ed.). *Producta*. Barcelona: Y Productions, 2004

juega el sistema de gestión pública de los discursos que fabrican lo común. Pero en ese contexto, es difícil invertir en la experimentación de prácticas estético-discursivas que presenten lo visible como problema, que entiendan lo perceptible como problema, que reflexionen los discursos de la crítica, el modelo de las exposiciones y la gestión del arte como problema; y con ello que se practiquen los dispositivos pedagógicos de formación estética como problema.

Respecto a los procedimientos de las instituciones en cuestión, hay que tener en cuenta el contexto que enmarca el ejercicio de sus funciones, y el hecho de que esos marcos forman parte del régimen estético-político actual, de sus intereses y agenciamientos. Por tanto, no hay por qué idealizar sus posibilidades, dado que el orden de funcionamiento de los procesos de formación en el campo del arte corresponde al orden de lo institucional y sus pedagogías, que no son menos constrictoras, reguladas o disciplinantes que los vigentes en otros campos. En ese sentido, tanto a partir de las observaciones realizadas en los mencionados museos y centros de arte, como a partir de referencias sobre el funcionamiento global de este tipo de instituciones culturales, analizado por Yúdice, se puede ver una apuesta mayoritaria por el negocio administrativo de la reafirmación de modos sensibles y de saber dominantes, más que por una práctica experimental de esos modos. En efecto, los aparatos institucionales del arte parecen escenificarse como parte del negocio del espectáculo generalizado, administrando un cuerpo de sentido habilitado para ello, que suele dejar de lado las prácticas menos programadas y más experimentales del hacer estético actual y de sus interrogantes. De este modo, incluso las instituciones que se encargan del arte actual ocupándose de una experimentación reflexiva de lo sensible en el arte, difícilmente abordan la problematización de lo visible en las formas mismas a través de las que forma su público. De ahí que la formación del cuerpo de sentido que requiere lo institucional, que reitera discursos cognitivo-sensibles que confirman una experiencia estética y un cuerpo más programado que experimental, entra en conflicto con una práctica productora de saber desde lo estético, con la experimentación de espacios políticos para la investigación de modos perceptivos del cuerpo, y de los sentidos como paradojas productoras de sentido.

La insistencia sobre esta cuestión intenta resaltar, aquí, la necesidad de experimentación de la percepción en tanto que experimentación de la producción

misma del saber, de formas éticas y políticas de estar que atañen tanto a la práctica del productor de arte (tanto del artista como del comisario o el director de museo), a la práctica de los que participan de esa producción (tanto los especialistas como el público en general), como a la estética misma del territorio del arte y sus articulaciones con otros territorios. La importancia de no obviar la potencia del cuerpo como productor de conocimiento, percepción y política, de tratar los sentidos más allá de la experiencia de reconocimiento, organizativo y jerarquizado, de tomar en serio y con delicadeza el reflexionar sobre “lo que puede un cuerpo” que señalaba Deleuze³⁷², tiene que ver con un experimentar ético y político de lo que puede el saber respecto a los modos de vida. La importancia de la activación de prácticas que no regulen la percepción está en relación con la desregulación de las formas políticas de los modos de ver y enunciar, está en relación con los modos de decir qué es lo que cuenta en las formas de habitar el presente, está en relación con la ética del saber en la que consiste la comunidad del presente.

Moral comunicativa y cálculo de las sensaciones

Las instituciones que se dedican al arte y a la cultura no sólo producen realidad como práctica de un discurso, a partir de las políticas de visibilidad e invisibilidad que encarnan, sino que producen discurso sobre lo real a través de la sensibilidad y del cuerpo que forman, pedagógicamente. De hecho, no se puede perder de vista que los modos de formación empleados por tales aparatos se insieren en una práctica pedagógica más amplia, en un uso de la fuerza política que, en las sociedades democráticas, no deben parecer coercitivas. La acción política de esas configuraciones de fuerza necesita producir y reproducir un modelo pedagógico y un sistema de instrucción de “persuasión”, que incite y eduque a través de procedimientos que aparentemente no violenten las “libertades individuales” y el “poder de autodeterminación” de los sujetos. Ahí reside la eficacia de esa especie de moral comunicativa que se ha establecido como valor e ingeniería de lo común, que se articula, recorriendo la industria mediática y los aparatos educativos y culturales, a partir del mito de la información. Es decir, actualmente, la comunicación como valor

³⁷² Deleuze, Gilles. *Spinoza, Kant, Nietzsche*. Barcelona: Labor, 1974

de producción moral³⁷³ y amalgama cohesionadora de lo colectivo, funciona como dispositivo generador de necesidades y, al mismo tiempo, para saciar la urgencia del entendimiento social, donde la información educa a los sujetos en lo común.

La generación de contenidos en el campo del arte y de la cultura, mediados por la información y administrados pedagógicamente, civiliza y forma los valores de lo común, de la convivencia colectiva, a través de la moral comunicativa. Forma la sensibilidad cognitiva necesaria para un cuerpo de sentido en relación a los regímenes discursivos y políticos dominantes del presente. El modelo de la moral comunicativa contribuye a forjar la figura ciudadana que se alimenta de la búsqueda de información como capital cultural y cívico, que le pueda permitir movilidad social y ascensión a los niveles más altos de consumo; eso sí: cultos, sostenibles y civilizados. La información, en ese contexto, es la mercancía más preciada por el negocio de la pedagogía comunicativa de las políticas públicas, que necesita formar opinión para consolidar sus proyectos políticos y económicos. De ese modo, el arte y la cultura se han transformado en grandes productores de civilidad y escaparate para el desarrollo social de las comunidades, adoptando los valores de la moral comunicativa y de la información mercantilizada. De este modo, formar estéticamente la percepción de los sujetos se ha convertido en necesidad y valor para las sociedades neoliberales que reformulan el programa político moderno, pues lo que está en juego son las formas de percepción de lo social por el individuo.

En el marco de ese estudio, observar y analizar los movimientos y actividades de lugares específicos que se constituyen en relación a territorios más amplios, observar como lo que se agita en ellos mueve fuerzas y modos de estar con los que se componen, significa referirse también a lo que los rebasa, a lo que los excede y los integra en universos de fuerzas más amplios, en sus políticas y principios de articulación. De ahí que no se trate únicamente de seguir el rastro crítico de las instituciones, desde hace mucho ya trazado, sino de rastrear, a partir de las tecnologías subjetivas por las que se instituyen, a partir de las pedagogías que se utilizan, las formas del sujeto que somos, el sentido colectivo que constituimos, y el

³⁷³ Sobre el uso de la comunicación para la producción de valores comunes, véase: Cortina, Adela. *Ética aplicada y democracia radical*. Madrid: Tecnos, 1993; Apel, K. O.; Cortina, A.; Zan, J. de; Michelini, D. (Eds.). *Ética comunicativa y democracia*. Barcelona: Crítica, 1991

saber y la sensibilidad que incorporamos: los modos de vida que encarnamos. Ese rastreo puede adquirir sentido cuando activa reflexiones y elecciones para que la constitución de lo estético y de lo político pueda ser algo más, o algo menos, que el alimento de refuerzo de los alineamientos subjetivos necesarios para la reiteración y expansión de configuraciones controladas, cuyos principios de acción practican lo homogéneo.

No obstante, lo cierto es que tales “reflexiones críticas”, en el contexto de la producción estética actual, ya están bastante asimiladas. Sucede incluso, como señala Catherine David, que en muchas ocasiones se obvia que los mecanismos de exposición y visibilidad de tal producción operan tanto en desacuerdo con los planteamientos estéticos mismos (por no hablar de los éticos y políticos) que exhiben, como a partir de juegos perversos de censura (formando bolsas invisibles respecto a determinados planteamientos estéticos y regiones geográficas, en la medida que no corresponden a los esquemas de circulación y visibilidad de los centros urbanos e institucionales que cuentan) y de autocensura (en la medida que se adoptan determinadas prácticas que no ofusquen o contradigan discursos con capacidad de arrojar luz sobre las obras y artistas)³⁷⁴. Es en relación a ese conjunto de problemas que vemos actuar, hoy en día, a numerosos artistas y colectivos que experimentan con otros marcos referenciales de espacio, tiempo y visibilidad, que investigan otros espacios de acción y duración más allá de la visibilidad legitimadora proporcionada por instituciones, mediadoras del discurso del arte y de la cultura de las subvenciones estatales, que aseguran preeminencia y autoridad intelectual³⁷⁵. Resulta que los órdenes discursivos que tienen poder de tránsito por el régimen dominante en las instituciones de arte, definen el arte que tenemos, porque es el arte que vemos, es el arte que forma la sensibilidad, la cognición y la civilidad de los sujetos. Por eso, el cuerpo de sentido que habitamos consiste en el cuerpo que aprendemos, y ese modo de aprendizaje es el saber que nos enseña a ser mediados por determinados códigos discursivos y sus enunciados, a través de los que practicamos nuestros sentidos y damos sentido a lo que nos permite ser sensibles.

³⁷⁴ Catherine David. “Prácticas estéticas contemporáneas”. Conferencia impartida en el Ciclo de Conferencias “El Fondo de nuestro tiempo- geografías del pensamiento contemporáneo”, el 26 de marzo de 2003, en el Centro Cultural de la Fundación “La Caixa” de Barcelona.

³⁷⁵ Rhodes, Colín. *Outsider art. Alternativas espontáneas*. Barcelona: Destino, 2002; Colectivo 22a (Ed.). *Space Invaders. Intervenciones artísticas en Barcelona*. (Catálogo). Barcelona: 22a, 2004

Como hemos señalado, parece haber un desacuerdo entre el cuidado dispensado al acoger la complejidad de la producción estética actual y el modo como se trata la formación del público espectador. Lo que se ha observado, en ese aspecto, es que incluso cuando los museos y centros de arte en cuestión se empeñan en ofrecer talleres a propósito de exposiciones con una fuerte carga sensorial (como, por ejemplo, la obra de Tàpies), donde el contenido sensorial de los materiales se impone, lo que menos está en juego en dichas actividades es la experimentación de los sentidos en relación a ellos. Los sentidos y la percepción entran en juego para el reconocimiento necesario de los códigos y significados propuestos por los especialistas. Entran en juego como forma de ejercicio ilustrativo de lo visto en la obra del artista. De ese modo, los sentidos y la percepción entran en el juego mediador de la explicación, donde participan de la relación entre material y sensación, para el engendramiento de lo sensible como educación de los sentidos, de sus jerarquías y modos de uso. Así, las sensaciones potenciales que pueden ser activadas en la relación con los materiales, se convierten en un lenguaje codificado, en el lenguaje identificador y significante ilustrativo de los sentimientos y comportamientos educados.

A diferencia de la incivildad de las sensaciones, los sentimientos tienen que ver con modos sensibles más o menos definibles, con un sistema de códigos sensibles que distribuyen las sensaciones por cauces que les dan visibilidad objetiva³⁷⁶. A través de esos cauces se traza la figura subjetiva en la que las sensaciones se hacen reconocibles, “sentimentalizándolas” para aplacar la inquietud de los estados perceptivos desconocidos. En efecto, las demarcaciones, parcelas y contornos de las figuras del sentimiento tienen que ver con sistemas lingüísticos que topologizan, a partir de los cuales lo sensible se convierte en cuerpo de sentido, en una lógica que hace asimilable y acomodable el desasosiego de la experiencia estética como acontecimiento. En ese sentido se puede comprender a Virilio, cuando habla de que lo que se aprende en el arte contemporáneo es un uso de la percepción³⁷⁷, una puesta

³⁷⁶ Sobre las relaciones entre sensación y sentimiento, véase Pardo, José Luis. “Y cantan en llano”. En: *Archipiélago*, nº 17, otoño/1994; Rolnik, Suely. “Toxicómanos de identidad. Subjetividade em tempo de globalização”. En: Lins, Daniel (Ed.). *Cultura e subjetividade*. São Paulo: Papirus, 1997

³⁷⁷ Virilio, Paul. “Un arte despiadado”. En: *El procedimiento silencio*. Barcelona: Paidós, 2003

en acción de una lógica de los sentidos, una puesta en acción del cuerpo de sentido de la contemporaneidad estética.

En relación a los mencionados talleres, el aprendizaje de la jerarquía de los sentidos practicaba constantemente una especie de distancia respecto a la sensualidad de los materiales, a través de mensajes ambivalentes y a veces contradictorios. Es decir, en el trato de los sentidos con una materia eminentemente sensual, la llamada a la percepción estaba hecha a través del aprendizaje del control de los impulsos, de la aplicación de un uso racional de la visión, de un uso aséptico del tacto y disciplinado del cuerpo. Incluso si se trataba de talleres con niños entre dos y seis años de edad, en el aprendizaje que se proponía prevalecían formas más higienizadas y ordenadas que exploradoras o lúdicas de la relación entre la percepción y los elementos percibidos. Ese tipo de abordaje estimula menos el juego de la experimentación, la acogida de las sensaciones, que el control de la experiencia. Ese tipo de control de la experiencia a través del aprendizaje de los significados de los sentimientos identifica y disciplina dicha relación, disciplina el aprendizaje de modos definidos de uso de los sentidos en relación a lo sensible.

Virilio analiza de forma muy precisa, escéptica y enfática, la relación entre el arte postmoderno y la informática, un análisis que parece aplicable a las reflexiones sobre los procesos de educación de lo sensible. El autor se refiere a tal relación a partir de la idea del “cálculo de las sensaciones (visuales, auditivas, táctiles y olfativas) por un programa”³⁷⁸ de estandarización, por una tecnología de configuración de lo sensible que está directamente conectada a la producción de lenguaje binario. De hecho, sentidos y percepción, lenguaje y saber, se producen y componen uno como experiencia del otro, donde todos constituyen la experiencia de las potencias e impotencias de un cuerpo. El “cálculo de las sensaciones” consiste en la configuración de la sensibilidad por un programa de estandarización del lenguaje, a través del cual se planifica el territorio subjetivo, es decir, el pensamiento y la imaginación mismos. Y por más efectista que suene tal afirmación, la regulación de los sentidos reglamenta y reduce el lenguaje y el pensamiento mismo, pues reglamenta y reduce la experiencia del sujeto. De ese modo, el empobrecimiento de

³⁷⁸ Virilio, Paul. “El procedimiento silencio”. En: *El procedimiento silencio*. Barcelona: Paidós, 2003, p.111

la experiencia perceptiva del cuerpo es también el empobrecimiento visual, auditivo, táctil y olfativo, del pensar y del imaginar como práctica de lo singular, individual y colectivamente, como experimentación de formas de vida en el lenguaje del cuerpo y del cuerpo como lenguaje. El empobrecimiento de la experiencia perceptiva es también el empobrecimiento visual, auditivo, táctil y olfativo de las imágenes a través de las que nos experimentamos como cuerpo de saber, es el empobrecimiento de las imágenes que encarnan formas de vida. Y sobre las imágenes, se dice que son como las ideas: hay que acompañarlas físicamente³⁷⁹, visual, auditiva, táctil y olfativamente, como paradojas de lo sensible que pueblan el sentido.

³⁷⁹ Holmes, Brian; Carton, Luc; Ugidos, Antonio y otros. “Ne pas plier. Reinventar la educación popular”. En: Blanco, Paloma; Carrillo, Jesús; Claramonte, Jordi y Expósito, Marcelo (Eds.). *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2001

3. PARA UNA PEDAGOGÍA DE LAS AFECCIONES

Estrategias de deslizamiento

Con el análisis de los museos y centros de arte que se ocupan de la producción estética actual, detectando en ellos un predominio de sus funciones institucionales y reguladoras más que de sus potencialidades como territorios de fomento a la experimentación ético-estético-política, no se trata de rechazar el estatuto de política pública, social y económica al que pertenecen, ni el volumen de negocios y visibilidad que aporta para el diálogo entre gobierno y comunidad, o la generación de rentas y empleos que repercute en varios sectores sociales. Es decir, no se menosprecia el impacto social, las implicaciones económicas, políticas y mediáticas de su actividad, cuando se reivindica una especie de actuación más de acuerdo con la compleja producción estética contemporánea y otros usos de lo sensible y del saber, como territorio de estímulo a la experimentación discursiva en sintonía con esa producción. De hecho, una posible práctica de esas instituciones como territorios de producción y fomento a la experimentación de lo estético y de sus modos cognitivos, de la realidad inmanente al estatuto de la economía política que representan, no hace inviable, necesariamente, la relación entre estas dos dimensiones, en la medida en que la práctica experimental puede deslizarse sobre el funcionamiento institucional o surgir de sus intersticios.

No se sugiere, con esta afirmación, cualquier tipo de pacto del arte y la cultura como patrimonio con el negocio económico y mediático del estado y de lo privado (como tampoco se trata de descartarlo), sino el reconocimiento consciente de esa realidad para su posible utilización táctica. Desde esta perspectiva, se trataría, tal vez, de la activación de estrategias para favorecer experiencias estéticas, en tanto que experimentaciones ético-políticas de la percepción y del saber, como un (in)filtrarse

en lo institucional, como producción de espacios no regulados (o regulados en lo imprescindible pero no reguladores, si ello fuera posible) sobre la topología ordenada de lo instituido. Se trataría de actuar a partir del soporte que proporcionan esos aparatos, de ocupar y utilizar estratégicamente ese soporte, ese escenario, para otras prácticas, performatividades y espacios de composición, que puedan favorecer la experimentación estética en relación a la producción de sentido, que puedan favorecer la experiencia estética en relación a la investigación de aberturas discursivas, a partir de la elección ética de interdependencias³⁸⁰.

Se trata de activar juegos de fuerzas entre lo institucional y lo que lo desplaza, entre lo segmentario y lo que se desliza sobre ello, a partir de una actitud, de una ética que pueda señalar los riesgos y problemas inherentes a esas composiciones, como también las referencias para recomponer esas relaciones de interdependencia. El uso de la noción de interdependencia, en ese contexto, intenta proveer el lenguaje de un dispositivo de conciencia, señalando la realidad de una especie de dependencia en este ejercicio de libertad, en una práctica que se instaure, provisional y estratégicamente, sobre la estructura de orden y en el estatuto de fuerza de la lógica dominante. Aun así, no es difícil darse cuenta de que este tipo de prácticas navegan en la actualidad por parámetros altamente ambiguos y complejos, pues no pocas veces lo institucional encuentra formas de asimilar y sacar provecho de las intensidades que desprenden, incorporándolas al funcionamiento y a la topología de su terreno, exhibiéndolas incluso como su propia carta de presentación.

Siguiendo el vocabulario deleuziano, se podría decir sobre el funcionamiento de estos territorios que se producen a través de más de un orden político, en distintos niveles de formas y fuerzas, que incluso los más segmentados y centralizados necesitan componerse precisamente de lo fluido y lo difuso para traducirlos en su modo de hacer³⁸¹. De hecho, se puede observar que la actual política de fuerzas de lo estatal necesita recodificar constantemente los flujos mutantes para que se conviertan en el alimento de su propio modo de producción y reproducción: lo fluido manipulado alimenta y lubrica lo segmentario. Por eso, el peligro de la caída de esas prácticas

³⁸⁰ Mitrani, Àlex. “De la necesidad, virtud: estrategia provisional de la duda crítica”. En: Colectivo 22a (Ed.). *Space Invaders. Intervenciones artísticas en Barcelona*. (Catálogo). Barcelona: 22a, 2004

³⁸¹ Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. “Micropolítica y segmentaridad”. En: *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 2000

experimentales en lo más efectivo del juego fascista³⁸² travestido de "conciencia crítica" es permanente, porque tal peligro no está en uno u otro orden político, sino en el ejercicio mismo del poder. Y en eso consiste tanto el peligro como la fuerza de esas prácticas: la dependencia y la libertad pertenecen al mismo espacio de poder. Sobre esa compleja relación entre lo institucional y lo que lo problematiza, tenemos como ejemplo algunas exposiciones realizadas como proyectos de colaboración entre artistas o colectivos activistas y museos como el MACBA o la Fundación Tàpies. En exposiciones como *La acción política como una de las Bellas Artes* o *Desacuerdos*, en el MACBA, o en *Maquettes sans qualités* en la Fundación Tàpies, veíamos cómo lo que cuestiona lo institucional lo desborda, utilizándolo como escaparate para sus acciones y discusiones.

La complejidad actual nos da a ver como la plasticidad de las formas de los vínculos económicos entre lo público y lo privado se ha especializado en apropiarse de experiencias y discursos que, de algún modo, surgían en oposición a la lógica del espectáculo y de la mercancía. Hemos visto como en muchos casos no han logrado la independencia de esa lógica, o han sido paulatinamente incorporados a ella hasta convertirse en la chispa misma del negocio. Por eso la necesidad de pensar una ética, como conjuntos estratégicos de principios y criterios de acción, para que la experimentación se instaure sin institucionalizarse, para que la constitución de espacios sobre lo instituido no se burocratice, para que la investigación experimental no se normativice, regulando sus modos de hacer, sus formas de uso y sus potencialidades. En efecto, se trata de comprender las estrategias de producción de saber como estrategias de fuerza que no se dejen atrapar por el hambre de la lógica de la propiedad y del régimen sensible dominante y, en el caso de que así suceda, saber abandonarlas para seguir experimentando en otras direcciones.

Abandonar una práctica o una táctica supone incorporar la desconfianza necesaria a lo que se propone para, en el mismo movimiento, poder confiar en la actitud generadora de tales experiencias, inmanentes a un tiempo y a un lugar. De todos modos, el ejercicio de las artes de la distancia que veíamos con de Certeau, permite

³⁸² Véase la noción de fascismo que implica al régimen molecular de las relaciones en Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. "Micropolítica y segmentaridad". En: *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 2000

que las “prácticas de deslizamiento” se mantengan como problema y no se autodeterminen como solución. Y esa posibilidad pasa por sustraer a esas prácticas a la lógica interesada en la apropiación definitiva de un lugar discursivo, de un lugar de poder, por resistirse a la lógica de la instauración y estabilización de un modo de actuar y conocer, para ubicarse en unos modos estratégicos de uso y abandono, en relación a las especificidades espacio-temporales de los contextos sociales e institucionales.

De este modo, no se trata de contraponer las funciones que desempeñan las instituciones con otros funcionamientos alternativos, sino de invertir en diferentes modos potenciales de uso de esos territorios constituidos, en la experimentación como disrupción de potencia para otras prácticas y agenciamientos políticos, que pueden afectar a lo segmentario, centralizado y dominante, pero que no pretenden ocupar su lugar. En ese sentido, la diversidad de las prácticas estético-políticas actuales del llamado activismo, ha incorporado, de modo significativo, un gran espectro de tácticas de acción, donde también lo institucional se toma como escenario potencial para prácticas estéticas entendidas como acción política³⁸³. Lo que diversos movimientos activistas han tratado de señalar es que, en el contexto actual, la resistencia por oposición también puede ser fácilmente absorbida y cooptada por la lógica dominante, mientras que el uso táctico de los escenarios que proporcionan lo institucional ofrece un lugar para problematizar sus lógicas internas mismas, mediante la estética lúdica de sus acciones. Es decir, el uso táctico de lo institucional permite dar la vuelta a su misma escenificación, permite hacer visible el arreglo de fuerzas que lo mueve y mantiene, permite deslizarse en ello, por la fuerza de la improvisación, otro modo de hacer política sobre la estética topologizada del terreno.

De este modo, la improvisación, a partir del territorio instituido, atraviesa la experiencia estética mediante lo político, donde la resistencia se experimenta también como juego y la ficción hace perceptibles los dispositivos pedagógicos de

³⁸³ Blisset, Lüther; Brünzels, Sonja y Grupo autónomo A.F.R.I.K.A. *Manual de guerrilla de la comunicación. Cómo acabar con el mal*. Barcelona: Virus, 2000; Expósito, Marcelo. “De la desobediencia civil a la desobediencia social: la hipótesis imaginativa”. *Brumaria*, n° 2, junio de 2003

autoafirmación de lo instituido³⁸⁴. En ese sentido, activar la experimentación de las formas de lo político tiene que ver con el uso de las escenificaciones de lo institucional para tergiversarlas, para hacer que digan otra cosa de sí mismas que no sea sólo lo que se les había programado, para hacer que ellas mismas se desencajen y revelen sus modos de hacer. La potencialidad localizada en los aparatos institucionales está en relación a una atención a las condiciones de posibilidad de los contextos, para hacer aparecer en ellos lo heterogéneo, lo complejo y lo múltiple, a partir de lo homogéneo, lo planificado y lo estándar. Y no está de más repetir que la institución o lo instituido no se reduce a lugares físicos: su alcance es mucho más amplio, pues tiene que ver con todo lo que se instaura como poder de verdad, con toda sedimentación de formas de ver y decir las cosas; tiene que ver con los tópicos y los clichés que identifican lo difuso con palabras de orden, y reducen la experiencia vital a determinados órdenes de lenguaje y esquematizaciones de lo sensible. Aquí, las artes de la distancia asumen un papel importante, porque permiten trabajar de cerca con la distancia, es decir, permiten determinadas prácticas como “estrategias de deslizamiento” sobre lo instituido, al mismo tiempo que permiten la distancia necesaria de los usos y apropiaciones que se proponen, en el sentido de mantener una crítica de los límites de sus propias capacidades y señalar el momento de abandono de sus formas.

En *Conversaciones*, Deleuze nos hablaba de un cambio en las costumbres y los movimientos en la actualidad. Hablaba de un orden de acción sin punto de partida, de un modo de ponerse en órbita, de sumarse a un conjunto de fuerzas, que se basa en la “inserción en una ondulación preexistente”³⁸⁵, como lo hacen el surf o el ala delta. Analizaba un modo de situarse en el movimiento de una gran ola, como una estrategia de deslizamiento sobre ella, como un deporte de flujos. Una estrategia de deslizamiento que practicó, por ejemplo, Lygia Clark en el Espacio del Cuerpo en la Sorbonne, o los artistas del cuerpo haciendo deslizar prácticas de experimentación del cuerpo sobre el cuerpo mismo, y los discursos sobre sí mismos.

³⁸⁴ Rolnik, Suely. “Despachos no museu. Sabe-se lá o que vai acontecer”. En: Rego, M.; Orlandi, L. y Veiga-Neto, A. (Eds.) *Imagens de Foucault e Deleuze – Ressonâncias nietzscheanas*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002

³⁸⁵ Deleuze, Gilles. *Conversações*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992

Por tanto, no se trata de contraponer registros o políticas de fuerza, sino, tal vez, de la arriesgada tarea de escucha, de moverse entre lo que se agita en una *site-specificity* y en un *time-specificity*, para aprender a aprovecharse del soporte institucional como territorio de propagación de flujos, para trazar nuevas líneas de fuerza con lo que nos afecta, para trazar otras direcciones y experimentar otras prácticas de producción de sentido y formación de lo sensible: para practicar un *off-site* sobre una *site-specificity*. Se trata del uso de tecnologías que cuiden de lo que tensa, relaja y estira el presente como espacio de acción, generando prácticas y usos reflexivos de esos contextos, generando dispositivos pedagógicos a partir de las intensidades que recorren lo cotidiano. Los “dispositivos estratégicos de acción” se ocupan de lo que pasa en determinado momento, de lo que pasa en un espacio atravesado por movimientos y tensiones, porque se constituyen a partir de lo que afecta al presente, de los “afectos” que circulan por ese territorio. De hecho, los dispositivos estratégicos de acción constituyen una especie de pedagogía, un modo de hacer que parte de la contingencia cotidiana y de lo que en ella irrumpe como acontecimientos no regulados; algo que desarrollaremos bajo la idea de “afección”, para el trazado de un marco reflexivo de una “pedagogía de las afecciones”. Pero antes de entrar en ello, volvamos al terreno de las prácticas pedagógicas observadas, para pensar acerca de la formación como una actitud y un cuidado de la experiencia en la producción de saber.

Estados de afección

El documental *Ser y tener*, dirigido por Nicolás Philibert, se desarrolla en una pequeña escuela del medio rural francés, relatando con delicadeza lo que pasa por una clase “multiseriada” o única, su rutina, los pequeños dramas diarios, las relaciones cotidianas³⁸⁶. Documenta la regularidad de una clase y la improvisación que surge al enfrentarse con su propia heterogeneidad. Como el taller de arte para niños al que se ha hecho referencia anteriormente, esta clase se componía de alumnos de diversas edades, que realizaban simultáneamente distintas tareas y se encargaban los unos de los otros. Y como en ese taller de arte, el espacio de la clase tenía una configuración singular. Ambos, taller y clase, parecían producción y

³⁸⁶ *Ser y tener*, documental francés dirigido por Nicolas Philibert, en 2002

producto de una cierta actitud que generaba, al mismo tiempo, un espacio de acogida a lo que pasaba, un espacio de proposición para que algo pasase y de composición a partir de ello.

No hay duda de que existen importantes diferencias entre las condiciones de los espacios de formación de los centros de arte que hemos analizado y un espacio de formación no institucionalizado, como un taller privado de arte para niños, o una clase en una escuela regular. Pues, a pesar de que cada uno de ellos se organice a partir de un determinado funcionamiento, es significativa su pertenencia o no al orden de lo institucional y a la lógica escolar con su sistema curricular y de progresión. Por ello estos espacios no necesitan crear estrategias parecidas de deslizamiento sobre lo institucional, pues no están de igual manera condicionados por su lógica. Sin embargo, este hecho no explica la singularidad que se está tratando de señalar, la que pone en resonancia el espacio del taller con el espacio de la clase del documental. La singularidad de las relaciones que trazaban y componían el espacio del taller parece tener que ver con la actitud que permitía e incitaba. Y esta actitud se refiere al modo como la profesora responsable de este espacio permitía e incitaba una práctica estética que ponía en juego un ejercicio ético. La singularidad que hace resonar el taller y la clase del documental se compone del juego entre actividad estética y ejercicio ético, que favorece la experimentación y lo heterogéneo como espacio de formación. Favorece el juego que estimula el ejercicio de figuración.

Tanto en el taller como en las actividades realizadas en los museos y centros de arte, se puede observar el funcionamiento de una pedagogía que forma un cuerpo de sentido, que actúa sobre los comportamientos de los sujetos y sus modos de uso del cuerpo. Tanto en unos como en otros espacios se puede hablar de la acción de un modo discursivo y de la formación de una sensibilidad cognitiva. Sin embargo, la pedagogía que se constituía en el taller parece derivar de la puesta en juego de una actitud practicada y reflexionada, del ejercicio de una voluntad que no trabaja para lo homogéneo, en la medida que cultiva y reivindica un cierto ejercicio de libertad³⁸⁷. Esta práctica pedagógica forma una determinada sensibilidad cognitiva, como también las prácticas desarrolladas en las instituciones, pero sin apartar de la

³⁸⁷ Notas de la entrevista realizada con la profesora del taller.

actividad estética de los alumnos una capacidad de elección y manteniendo una abertura a lo que pudiera surgir de sus elecciones. De hecho, la constitución de un territorio tiene que ver con una enseñanza y un aprendizaje del espacio, que es una enseñanza y un aprendizaje de las formas de las relaciones. Así, el espacio de formación estético no es sólo un espacio de producción, de creación, de ficción, sino que es un espacio que necesita ser producido, creado, practicado como ficción; no es sólo un espacio de experimentación, sino un espacio que necesita ser experimentado, arriesgado, como práctica de una actitud.

La constitución de una actitud está en relación a una ética, y la distribución de sus principios está en relación a una estética, a una configuración de espacios y políticas de fuerza a través de la forma. De hecho, la forma es condición de posibilidad para las relaciones, de la misma manera que la ética es condición de posibilidad para el posicionamiento reflexivo del que surge la acción política. En ese sentido, estar atento a los procesos de constitución de espacios de formación tiene que ver con una atención a las formas y a los modos como se forman, a sus modos de producción, transformación y regeneración, pues trata de los modos de ponerse en relación, de exponerse a sus efectos y posicionarse a partir de ellos en la práctica de lo ético y de lo político. Y aunque el posicionarse respecto a las formas implica una producción estética, ello no significa moralizarlas. No significa decir cómo deben ser ni tampoco sus significados, no significa oficializar sus coordenadas y determinar sus procesos. Una apuesta por la estética, como experimentación, juego y ejercicio, no se puede predeterminar ni modelar definitivamente; sus espacios de formación, sus modos de activación, son juegos y ejercicios estéticos que atañen tanto a lo que contienen como a aquello que lo desestabiliza, atañen a lo irregular, a lo asimétrico, a lo híbrido y a lo heterogéneo.

De ese modo, invertir en lo estético tiene que ver con invertir tanto en la forma como en su fracaso. Con un desprenderse de la prueba de reconocimiento de la forma, de su identidad formal, con apostar por territorios cuya composición política experimente con los efectos intensivos de los afectos e interroge los modos de percibirlos y enunciarlos. Se trata, de hecho, de la producción de una política de las percepciones como modo de problematizar, indagar y experimentar con una pedagogía que se ocupe de cómo tratar los estados intensivos provocados por lo que

pasa. Es decir, la producción de una política con y para las percepciones está en relación a un determinado cuidado de las maneras como se disponen y exponen los territorios a lo que les afecta y altera, está en relación a un determinado cuidado de esos estados intensivos, con los dispositivos a través de los que se componen con los estados afectados. Ese cuidado es inmanente a la constitución de una actitud y un posicionamiento de los modos de hacer de los territorios subjetivos, porque se trata de un cuidado estético de lo ético y de lo político, donde las acciones de dicha pedagogía se producirían por contagio: como *afecciones*.

La noción de afección alude tanto a su significado relativo a una enfermedad, a lo que irrumpe en el curso regular de un cuerpo sano, como a la “impresión que hace algo en otra cosa, causando en ella alteración o mudanza”³⁸⁸. De hecho, etimológicamente, la palabra “afección” deriva de la palabra afecto, que deriva del latín, *afficere*: “poner en cierto estado”, de *affectare*: “dedicarse a algo”, y de *facere*: “hacer”³⁸⁹. Con lo cual, se puede decir que la afección es una noción que reúne una voluntad de “poner en cierto estado” a lo afectado, pero como una dedicación a algo, como cuidado de algo, como “clínica” de los afectos mismos. El “hacer” algo con los afectos, ponerlos en cierto estado, de ese modo, trata de una dedicación tanto a lo que se encuentra afectado como a lo que se quiere afectar, trata de un cuidado de lo que pasa y afecta al propio modo de dedicarse a ello. El “hacer” algo con los afectos en el campo de la formación concerniría a una actitud política para esos estados de alteración, que no se interese por controlarlos o moralizarlos a través de dispositivos de regulación, sino por cuidarlos, por favorecerlos. Ponerlos en ese cierto estado significaría producir una figura con las intensidades que se agitan en un determinado territorio, significaría producir una forma con lo que la transforma mediante la acción deleuziana de *crítica* y *clínica*. En este sentido, el cuidado en el campo de la formación trataría de recoger aquella atención a las intensidades que pasan por el cuerpo, a los *afectos* que Deleuze definía como nuevas maneras de sentir, para poder trazar nuevas líneas de vida. Este nuevo trazado implica una política de las percepciones, una práctica del cuidado de los modos de percibir lo que afecta y es afectado por el cuerpo.

³⁸⁸ Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 22ª Ed., 2001, Vol. I, p. 54

³⁸⁹ Corominas, Joan. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos, 2003

Así, la afección nombra un estado alterado del cuerpo, una “impresión que hace algo en otra cosa, causando en ella alteración o mudanza”, remitiendo simultáneamente a la idea de acontecimiento y al cuerpo. Las afecciones son estados provocados por una disfunción de lo regular, se refiere a una irregularidad, a una pérdida de forma o funcionalidad en la actuación del organismo. Una pedagogía que diese lugar a estos estados intensivos, irregulares, del funcionamiento del cuerpo, que lo exponen y hacen del cuerpo un estado de irregularidad, tendría que ver con una política de las formas de vida, de las formas de figuración del sujeto, como forma inesperada del *bios* que irrumpe en el propio cuerpo. Es decir, una pedagogía de este tipo estaría en relación a una microbiótica del orden de los afectos, del orden de lo micro que vive en estado de contagio en el interior de lo vivo, provocando estados heterodoxos, de perturbación de la regularidad de los cuerpos. Los virus habitan el interior de las formas de lo vivo, inoculando el desorden en lo funcional y en el sistema de los organismos, inoculando un orden exterior al sistema organizado de los organismos, y proliferando a través del contagio entre organismos. La microbiótica, por ser del orden de los afectos y de lo vírico, vive y prolifera a través del orden heterogéneo y difuso de lo vivo, donde la alteración del orden surge del carácter inmanente de lo vivo.

La afección como acontecimiento “hace algo” con el cuerpo y en el cuerpo. Hace del cuerpo “otra cosa” que el cuerpo mismo, lo pone en estado de afección, en un “estado de arte”, diría Lygia Clark. Los estados de afección serían, de este modo, la materia de una pedagogía que tratara de pensar la formación desde estrategias de deslizamiento sobre lo institucional, desde lo que irrumpe en el curso regular de las cosas, desde las actitudes y experiencias de formación que se nutren de lo heterogéneo y lo inestable. Una pedagogía de este tipo es lo que a continuación se tratará de articular como una “pedagogía de las afecciones”.

Para una pedagogía de las afecciones

Aunque la pedagogía tiene que ver con políticas territoriales, una pedagogía que se apoyara en las afecciones no pretendería colonizar territorios, sino hacer visible el régimen perceptivo y hacer legible el orden discursivo que traman dichos territorios,

que se traman en su propio territorio de impactos. Pues los territorios son el soporte donde se dan las acciones políticas y las composiciones éticas, así como las condiciones mismas de posibilidad de esas acciones y composiciones. Es decir, el modo por el que se configuran y reconfiguran los territorios tiene que ver con una política de la formación, con una política de las intensidades que se configura territorialmente en conjuntos de prácticas y modos de hacer. De ese modo, una pedagogía de las afecciones intentaría no perder de vista la función de una pedagogía como instrumento de problematización, como artefacto cuestionador de lo audiovisual, que vive su condición pedagógica como problema, como interrogación que necesita estar siempre en evidencia, y no como solución o acción definitiva.

En ese sentido, y para seguir con el vocabulario deleuziano, se podría decir también que lo político asume diferentes formas en un territorio, que todo territorio es político, que está atravesado y se constituye de, como mínimo, dos políticas de naturalezas distintas, y que esas políticas no funcionan por oposición, sino por composiciones y agenciamientos³⁹⁰. Esa diferencia de órdenes formales no se contraponen, sino que se compone de un modo que una política interfiere, potencia, debilita, desplaza, implica, a la otra; siempre hay una macropolítica de Estado, dominante, sedimentada, en relación a una micropolítica de los *afectos*, minoritaria, fluida, y ambas son dependientes, recíprocamente. De este modo se puede pensar las articulaciones y deslizamientos de dos pedagogías de naturalezas distintas, cada una a través, o en paralelo con la otra: por un lado una pedagogía de lo institucional, que trabaja para la formación y el mantenimiento de las formas comunes dominantes de lo político, y por otro una pedagogía de los afectos y de las afecciones, que se deslizaría sobre la otra, afectándola, comprometida con favorecer la experimentación de las relaciones entre lo estético y lo político.

En efecto, ambas pedagogías se afirman como dispositivos de acción, en la medida en que se constituyen como instrumentos de formación, ambas son tecnologías de plasticidad que se acomodan a los cambios de situaciones y, sin embargo, mueven actitudes muy diferentes. La pedagogía de lo institucional aspira a la sedimentación, a la modelación y a la permanencia, aunque para eso tenga que reacomodarse, que

³⁹⁰ Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. “Micropolítica y segmentaridad”. En: *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 2000

asimilar nuevas prácticas y engendrar distintas performatividades, pues aspira a la constitución de modos de dominancia, a la formación de una percepción y comportamiento adecuados al funcionamiento de lo instituido. Una pedagogía de las afecciones, en tanto que pedagogía, conocería el funcionamiento de los dispositivos institucionales; necesita conocerlo porque, para realizarse, necesita desplazarse, moverse, a través y sobre los segmentos y estratos de los aparatos institucionales. Mientras que el modo pedagógico de los aparatos ambiciona institucionalizarse, una pedagogía de las afecciones se constituiría a través de estrategias coyunturales que no pretenden perennizarse, sino, más bien, como artefacto estético-político, componer con las formas de una determinada experiencia, para abrirla, para hacer visibles los múltiples regímenes de fuerza que la componen y potencian lo heterogéneo.

Una pedagogía de las afecciones tampoco se interesaría por prescribir prácticas éticas, estéticas o políticas, por determinar lo que se debería hacer con los juegos de fuerza que intenta exponer, en la medida en que rechaza una acción que se proponga definir las formas y los modos de la experiencia. Trataría de objetivar algo mucho más sencillo y mucho más complejo: no desactivar lo paradójico, lo difuso y lo heterogéneo de la experiencia. El modo de actuar de los aparatos de cultura y educación que orienta la dirección y la validez de la experiencia, que formula los modos de la experiencia válida, que inventa o sofisticada toda suerte de artilugios pedagógicos para que esa experiencia venga validada por su utilidad social, amortigua la experiencia como apertura a la potencia del devenir. Lo paradójico en la experiencia se localiza justo en la ausencia de apriorismos, en la inexistencia de un sentido anterior a ella misma; lo paradójico del sentido se abre, desmonta, confunde y alimenta de las formas de lo cotidiano. Lo paradójico en la experiencia atañe a su estética, no a su identidad formal, sino a sus formas de configurarse y reconfigurarse, a sus formas de transformarse y detenerse, de deformarse y reincorporarse, de metamorfosearse y reafirmarse, y no posee garantía alguna de funcionamiento. Como aquella experiencia poco lógica de un saber que se enfrenta de nuevo con lo que ya había aprendido. Por eso, favorecer la experiencia tiene que ver también con la tarea de favorecer la producción de un conjunto de principios en relación a las intensidades que la provocan, en relación a una política de fuerzas y a las formas de esa política.

Incorporar y verbalizar la paradoja que contiene la experiencia sin neutralizarla, pasa también por no falsificar ese abismo entre la experiencia misma y las formas de enunciarla. Es muy difícil proponer sin normativizar, sin establecer condiciones, sin moralizar, sin dirigir el sentido ni condicionar las funciones, sin vistas a una finalidad definitiva, sin programar la práctica. De hecho, históricamente, parece que los proyectos de formación estética difícilmente han escapado a modelos programáticos y planificadores de lo sensible, algo que veíamos con Rancière³⁹¹. Por eso, el desafío de una pedagogía que se dispone a actuar con los estados de afección en los procesos de formación, consiste en no escamotear sus contradicciones y límites, en no pretender defenderse de las intensidades que la desorganizan y desacomodan; es decir, en no programar un estatuto para la estética de la experiencia. La crítica a los modos de hacer de la pedagogía de lo institucional (que no coincide necesariamente con la instrucción pública), no significa que exista una voluntad de ocupación de ese lugar, no significa que una pedagogía de las afecciones pretenda colocar otro modelo pedagógico en ese lugar, pues no se trata de sustituciones, de aniquilar una fórmula para reemplazar otra. La proposición de una pedagogía de las afecciones no busca reglamentar un modelo de pedagogía, sino que se ofrece como instrumento de reflexión para las prácticas pedagógicas que aceptan lo inestable en su manera de hacer. Una pedagogía de las afecciones nunca “vence” a la institucional, no pretende sustituir las formas dominantes de lo pedagógico, sino proporcionar un marco reflexivo que contribuya a construir artefactos de deslizamiento sobre ellas.

La pedagogía tiene que ver con conjuntos de dispositivos que emergen de la actividad política de un espacio de formación de lo común, para constituirlo y reforzarlo. En ese sentido, como performatividad ético-política, una pedagogía de las afecciones tiene que ver con una actitud que no se formula a golpes de poder, sino con estrategias y tácticas que se disipan y recomponen en relación a un tiempo y un espacio específicos. Así, una pedagogía de las afecciones reclama un pensamiento y un modo de decir más cercanos a las complejidades de la experiencia de lo real, que no pretende resolver o adiestrar a golpe de teoría. Una pedagogía de las afecciones reconoce su inclinación por una sensibilidad que rechaza lo homogéneo, que

³⁹¹ Rancière, Jacques. *La división de lo sensible. Estética y política*. Salamanca: Centro de arte de Salamanca, 2002

favorece la generación de lo múltiple y vigila constantemente los fascismos que componen las políticas de las formas, y que se forman en la estética de lo político. Esa desconfianza llama también a una problematización de la práctica de la distancia según la conciencia y la enseñanza de Gombrowicz³⁹², para quien el distanciamiento no necesariamente torna visible lo visible. Pues también puede funcionar como calmante, como anestesia de la percepción. La distancia se torna un ejercicio reflexivo cuando se compone con un plano ético que puede adquirir potencia política, en la medida que da perspectiva para el trazado de fuerzas del territorio que observa y habita. Actuar sobre la visibilidad de los códigos y discursos codificados puede desestabilizar las convenciones estéticas y los tópicos políticos. Así, una pedagogía de las afecciones actuaría en conjunto con una política de las percepciones: actuaría políticamente sobre las convenciones estéticas y estéticamente sobre lo político, proyectando al arte hacia fuera de lo artístico, proyectando los enunciados hacia fuera de los discursos, y la pedagogía hacia fuera de lo pedagógico.

El espacio de formación de una pedagogía de las afecciones asume los estados alterados del cuerpo como materia de ficción, como derrame de la percepción y deslizamiento de la experiencia sobre las formas del sujeto. De ese modo, a la escéptica pregunta que hacía Virilio a la producción estética actual: “¿ética o estética?”³⁹³, una pedagogía de las afecciones respondería con otro orden de problemas: ¿cómo dar forma, ética y políticamente, a una política perceptiva y cognitiva para las formas de vida, es decir, a una biológica que no se interponga en el funcionamiento mismo de lo vivo? Y, en ese sentido, ¿cómo producir una estética para espacios de formación que, desde dentro de lo institucional, puedan acoger la paradoja y lo heterogéneo? ¿Cómo producir una política para la figuración donde se pueda componer con los afectos que configuran las imágenes? ¿Cómo producir una estética de la percepción y del saber aliada a una ética de la experimentación?

³⁹² Gombrowicz, Witold. *Ferdydurke*. Barcelona: Seix Barral, 2003

³⁹³ Virilio, Paul. “Un arte despiadado”. En: *El procedimiento silencio*. Barcelona: Paidós, 2003, p. 79

EPÍLOGO

El objetivo de este epílogo es trazar un recorrido por los temas desarrollados en la tesis, dibujando este recorrido a través de una recapitulación de lo que se ha planteado en cada capítulo y sus secciones. Esta recapitulación ofrece un mapa de localización de los temas tratados en cada apartado en forma de resumen. No se pretende hacer aquí añadidos a las cuestiones tratadas, sino servirse de la modalidad de resumen, entrando rápidamente en cada uno de sus capítulos y secciones, para ofrecer una visión de conjunto de los temas que recorren la investigación y de aquello que los articula como tesis.

Del primer capítulo se resume el estudio realizado sobre las referencias que componen la base teórica de la tesis, ofreciendo las herramientas conceptuales para el recorrido de la investigación. Del segundo capítulo se resume lo que ha dado a ver el uso de estas herramientas aplicado sobre prácticas estéticas actuales. Del tercero, se recapitula los análisis realizados a propósito de una investigación sobre experiencias de formación concretas en instituciones de arte, que han permitido trazar la propuesta de una *pedagogía de las afecciones*.

El primer capítulo de la tesis se compone de dos partes, una que trata del pensamiento de Foucault y otra del pensamiento de Deleuze. La primera de ellas aborda La formación del sujeto en Foucault. Su primera sección titulada *Foucault como caja de herramientas*, en la que se han tratado los temas de la subjetividad y la formación, comienza tomando algunos aspectos del proyecto foucaultiano, intentando recoger el sentido que él mismo proponía para su trabajo: como “caja de herramientas” para el pensamiento. Se ha tratado de una ético-estética de la subjetividad en relación a una ético-estética de la formación. Es decir, las nociones de subjetividad y formación articulan la ética con la experiencia estética del sujeto,

articulan los principios éticos que dan referencia al sujeto con los criterios estéticos de su experiencia. Se subraya también que esta articulación requiere unas determinadas *prácticas de sí* que trabajen sobre la experiencia del sujeto y sus modos de vida.

El primer apartado de esta sección discurre sobre las nociones de forma y de *transgresión*, siguiendo la perspectiva de Foucault. Trata acerca de la transgresión como transformación de lo decible y de lo visible, que promueve una insubordinación en la biblioteca (como espacio de lo dicho y como arquitectura de lo decible) y en el museo (como espacio de lo visto y como arquitectura de lo visible). El problema de la transgresión se configura a través de la relación con las ideas de: creación, límite, orden y acontecimiento. La configuración de este problema permite pensar el fin del sujeto sustancial y un más allá de la forma-sujeto. No obstante, se señala que la subjetividad como “lo que puede ser de otro modo” es una tarea ético-estética contingente e interminable.

El segundo apartado trata, más concretamente, de la relación entre forma y experiencia. Desarrolla dos ámbitos de la experiencia: como apertura y como cristalización de la forma-sujeto. La experiencia como apertura se refiere al acontecimiento que abre la forma-sujeto, y la experiencia como cristalización se refiere al *hábito* que consolida esta forma. A partir de las experiencias de apertura y consolidación de la forma subjetiva, se alude a dos cuestiones: en primer lugar, a la naturaleza colectiva y política de la experiencia y de la formación y, en segundo lugar, a lo subjetivo como forma en transformación.

El acontecimiento y el hábito se retoman en el tercer apartado. El acontecimiento (discontinuidad) en referencia al espacio, y el hábito (continuidad) en referencia al tiempo. El hábito aquí está tratado como la construcción del relato que, desplegado en el tiempo, da sentido a la existencia. Si en el apartado anterior se trataba el acontecimiento como apertura de la forma, en este, se trata como el sinsentido que irrumpe en el hábito de la forma-sujeto. El relato, de ese modo, es lo que permite aplacar la incomodidad del sinsentido, a través de la producción de sentido.

En el cuarto apartado de este texto se desarrolla la idea de *libertad* en relación a la experimentación y a la conciencia. Se aborda la libertad como *ethos*, es decir, como

engendramiento de una actitud y como una tarea por realizar. La libertad como tarea atañe a un uso de la conciencia por parte del sujeto, que reflexiona sobre las referencias éticas y la experiencia estética que constituye. El uso de la conciencia tiene que ver también con un uso de la libertad misma de actuar sobre las formas del saber, sobre lo decible que configura este saber. El uso de la conciencia tiene que ver con la apuesta por la tarea de la libertad.

La libertad como *ethos* en el apartado anterior da lugar a la libertad como *cuidado de sí* en el quinto apartado. Aquí se ve la libertad como un trabajo sobre los límites de lo que somos, sobre los límites de la forma-sujeto. Este trabajo se refiere a un conjunto de prácticas que configuran el cuidado de sí, que configuran el cuidado del proceso de formación del sujeto. Ese cuidado de la formación del sujeto pasa por un cuidado de los criterios éticos y estéticos que componen los principios de coherencia y belleza que le dan referencia. El cuidado de sí se ocupa de la forma-sujeto como objeto de conocimiento y espacio de experimentación.

La idea de cuidado de sí permite reflexionar sobre “la vida como obra de arte” en el sexto apartado de “Foucault como caja de herramientas”. Aquí, la idea de vida como obra de arte se ampara en el tema del sujeto como artista de sí mismo, desarrollada por Nietzsche, y en la existencia como práctica estética desarrollada por Foucault. En la idea de la vida como “obra” se subraya la estrecha relación entre forma y contenido. Se subraya la forma como “el modo de ser” del contenido: como el modo de pensar de los pensamientos, de sentir los sentimientos, de percibir las percepciones, de hacer las acciones. En la vida como obra de arte el “sí mismo” se convierte en campo de experimentación y la vida en creación. En este apartado, las acciones de experimentación y creación están puestas en relación con la voluntad de forma y con el estilo, mediante los que se compone la vida como obra de arte.

En el séptimo apartado se hace llegar la noción de vida como obra de arte al proceso de formación de un “modo de estar” (o de ser) del sujeto. Se señala que el modo de estar no respalda ningún tipo de identidad o finalidad dadas de antemano al sujeto. Es decir, que el modo de estar no pre-existe al sujeto y no modela el sujeto, sino que es efecto de un proceso activo de formación, en el que también interviene la voluntad de forma inmanente al terreno subjetivo. Ese proceso activo de formación

implica una cierta atención a las relaciones con uno mismo y con los otros, lo que evidencia la naturaleza política del modo de estar. Se aborda esa naturaleza política a través de la idea de *amistad* en Foucault, como espacio de lo común y de lo diferente.

El recorrido por las “herramientas” del pensamiento foucaultiano llega al penúltimo apartado deteniéndose en la estética de la existencia, mediante el análisis de la forma-sujeto y de la idea de obra. La obra está tratada aquí como una determinada experimentación y composición con lo cotidiano, y como invención sobre lo cotidiano. Una invención que se concibe como producción de subjetividad. De este modo, la obra tiene que ver con la forma-sujeto misma, con la contingencia y la inestabilidad de sus formas que lidia con un juego de aperturas y distancias con lo cotidiano. La obra tiene que ver con la forma y lo informe.

El noveno y último apartado de esta sección versa sobre la literatura y el arte. A partir de la literatura, desarrolla la idea de experiencia literaria en tanto que una práctica con el lenguaje y con la falta de lenguaje. A partir del arte, desarrolla la idea de experiencia estética cotidiana y de la vida como experimentación artística. Pone en juego el arte y la subjetividad como problema a partir de las vanguardias artísticas. Es decir, a partir de la asimilación de los movimientos de las vanguardias por el modo de producción político y económico actuales. Se dice que esa asimilación ha acarreado una estetización de la existencia en el “mercado” de la subjetividad, a través de la mercantilización y de la homogeneización de la experiencia estética. Esta sección concluye con un breve análisis sobre la modificación de las funciones del autor y la obra, y apostando por una radicalización de la idea de experimentación.

En la segunda sección de *La formación del sujeto* en Foucault se plantea una reflexión acerca del problema de la intencionalidad en los varios desdoblamientos de las artes de la existencia. Pues, si la estética de la existencia vista con Foucault supone considerar “la vida como una obra de arte”, se trata de extender aquí la cuestión de la intencionalidad que implica. Se trata de plantear la relación entre el autor y su obra, o entre el “artista de sí mismo” y ese “sí mismo” que sería su vida entendida como obra. Si se considera las artes de la existencia como prácticas reflexivas, se trata también de la misma cuestión: de la intencionalidad en la relación entre el sujeto y el

objeto de esas prácticas. Y lo mismo se puede decir sobre la implicación del sujeto en el *cuidado de sí*. Pues, si el sujeto es el resultado de un cuidado de sí, se trata una vez más del problema de la intencionalidad, ahora en lo que concierne a la materia de ese cuidado y a la forma de ese cuidado. Además, si la estética de la existencia tiene un fundamento ético, se trata de cuáles son los principios que guían esa ética, se trata del problema de la intencionalidad.

Se pone en evidencia aquí que la materia de la subjetividad es la experiencia. Y que las prácticas sobre esa materia requieren, en primer lugar, una elección subjetiva, casi existencial, porque se plantean desde la libertad de elegir que se refiere al modo de vivir. Se señala también que esas prácticas exigen formas de atención más o menos conscientes, de las que se derivan prácticas de sí como ejercicios de ascesis que constituyen una forma-sujeto contingente y abierta. Por tanto, esa forma no se deriva de una ética del deber ni de una ética de la razón, así como tampoco de una idea sustancial de sujeto que podría servir como modelo, sino que se deriva de las prácticas de sí.

Las prácticas de sí tienen que ver, en primer lugar, con la problematización de lo que somos. Especialmente de eso que somos a partir de los discursos y de los saberes que nos nombran y nos definen. Las prácticas de sí son, en primer lugar, una resistencia a cualquier discurso o a cualquier saber que quiera definir “la verdad” de la subjetividad. Por eso, puesto que no hay subjetividad “verdadera”, esas prácticas configuran una ficción. En este sentido se plantea aquí que la forma es una ficción. Y por ello, que la voluntad de forma es una voluntad de ficción. Además, como el trabajo sobre el sí mismo es un trabajo abierto y no finalizado, esas prácticas orientan al sujeto hacia su permanente transformación. En esa transformación se pone en juego la tensión entre la discontinuidad y la continuidad de las formas, pues las formas se crean, pero también se destruyen, se colapsan, entran en crisis. Y son sustituidas por otras a través de un trabajo sobre las ruinas. Por eso, en las prácticas de sí, se juega tanto con la composición como con la descomposición de la forma sujeto.

Sin embargo, ese trabajo “personal” del cuidado de sí, como prácticas a la vez subjetivas y subjetivadoras en las que se configura la estética de la existencia, tiene

componentes “no personales”. El orden de la experiencia como acontecimiento no es algo personal, en el sentido de que, en ella, el sujeto personal no está presente ni como sujeto ni como objeto. Hay algo fundamental en esta experiencia que no es de carácter intencional. Hay algo en la vida del sujeto que le desborda, pues la vida no se ajusta al orden del proyecto y de la intencionalidad. Se afirma en el texto, de ese modo, que la vida como obra de arte no puede referirse a una obra proyectada e intencionalmente realizada. Pues, la dimensión reflexiva juega también con lo implanificable y con lo inesperado.

En la segunda parte del primer capítulo de la tesis se ha hecho un estudio acerca del pensamiento estético deleuziano que ha tratado la relación entre subjetividad y experiencia estética. Se ha problematizado la experiencia estética en el campo del arte para poner en juego las propias formas del sujeto y sus modos de vida. Dicho de otro modo, problematizar las formas de la experiencia permite poner en juego el orden sensible, de lo decible y de lo visible, que constituye la subjetividad. El análisis de los “instrumentos” conceptuales deleuzianos ha permitido plantear las formas del sujeto como una experiencia estética en formación, que se constituye de la forma (de lo ordenado, del sentido, de lo reconocible) y de lo no formal (de lo caótico, del sinsentido, de lo indeterminado).

El primer apartado de este estudio designa el campo del arte como un espacio de tensión entre la voluntad del sujeto y el acontecimiento que altera la acción de la voluntad. Afirma que en la tensión de este espacio se genera un orden de pensamiento específico, a través de conceptos estéticos. A propósito de esta idea del arte como un modo específico de pensar, se ha abordado la representación en la estética kantiana. Se despliega el problema de la representación a través del análisis de la formación de la percepción de los sujetos. Pues es precisamente la percepción lo que el arte tiene el poder de afectar, alterando con ello la realidad misma de los sujetos. Para Deleuze, las obras creadas en el campo del arte con estas alteraciones se llaman *hechos estéticos*, y pueden actuar como crítica a los modos de vida dominantes del sujeto.

En el segundo apartado se pone en relación la noción deleuziana de *fuerzas* inmatrimales, con los hechos estéticos que las materializan y con el *territorio de composición estético* en el que se lleva a cabo la creación. Sobre las fuerzas se dice que son advertidas por el cuerpo como grados de intensidad que ponen la subjetividad en contacto con lo *caótico*, y que le provocan “nuevas maneras de ver, oír y sentir”. Sobre el hecho estético se dice que es creación de un territorio de composición estético. Se dice también que hay una diferencia fundamental en el funcionamiento de este territorio y el subjetivo. . Esta distinción se da tanto en la manera de relacionarse con las fuerzas como en lo que se produce con ellas. De este modo, en el territorio estético se producen obras de arte y, en el territorio subjetivo, formas de vida. Y la materia común de creación en ambos territorios son las *sensaciones*, *perceptos* y *afectos*. El apartado se cierra con la idea de que la *lógica de la sensación* deleuziana tiene que ver con lo que aquí se propone como una “bio-lógica”, como una lógica más próxima al movimiento vital que a sus representaciones.

El tercer apartado desarrolla la relación entre las fuerzas y los territorios, a través de los procesos de territorialización y desterritorialización. Entiende esos procesos como la desorganización y reorganización de un modo de agenciar y expresar las fuerzas. Deleuze propone considerar los hechos estéticos como uno de esos modos capaces de alterar la superficie de voz y visión de lo que contactan. Lo agenciado y expresado en la creación de un hecho estético son los *perceptos* (como un más allá o más acá del punto de vista) y los *afectos* (como un más allá o más acá del sentimiento), que hacen que la percepción y la experiencia estética subjetiva entren en una zona de indeterminación entre lo subjetivo y lo objetivo. La entrada en esa zona de indiscernibilidad y de indecibilidad supone un acontecimiento estético que hace devenir el orden sensible y la forma subjetiva. Se concluye el apartado afirmando que en el pensamiento deleuziano hay una reconciliación de lo subjetivo (de la forma) con lo no subjetivo (de lo no formal) en el campo del arte.

El cuarto apartado discute la “tarea” del arte a través de las acciones de conservación y demostración de lo visible y lo invisible, de lo audible y lo inaudible. Se dice que el terreno del arte es capaz de conservar lo invisible y lo inaudible sin demostrarlos y sin ilustrarlos. Esa conservación es posible a través del acoplamiento de dos planos de composición del hecho estético: de un plano material (la condición material de la

obra) y de un plano estético (el plano de las sensaciones). Deleuze afirma que esa acción de composición es la acción de creación misma, que hace pasar por lo visual una fuerza no visual y por lo sonoro una fuerza no sonora. Esa travesía de lo invisible por lo visible sería la tarea misma del arte, en la medida en que permite poner en relación la sensación advertida por un cuerpo con la fuerza que la provoca. Lo que nos hace pensar el campo del arte como un territorio que permite a los sujetos afrontar las fuerzas que componen la realidad y que les afectan, que les permite afrontar esa realidad y ponerla en relación con las fuerzas que la configuran.

El análisis de la estética de la mirada y de las formas de la percepción del sujeto son los ejes temáticos del quinto apartado, que se trabajan a través de las ideas de *visión óptica* y de *visión háptica* en Deleuze. Estas dos formas de mirada dan lugar a varias cuestiones sobre la percepción y el cuerpo: el punto de vista y lo que le desestabiliza; el organismo organizado y el cuerpo imprevisible; la lógica de la representación (y el arte clásico) y la lógica de la sensación (y el arte moderno). Sobre las dos formas de visión, la óptica (que cumple con la función orgánica de la vista) y la háptica (que la pervierte), se destaca que crean dos percepciones y espacios visuales distintos. En dichos espacios se practica la “distancia” de la mirada y se entiende el “contorno” entre figura y fondo de maneras dispares pero no excluyentes. Y a partir de aquí, los problemas de la distancia y del contorno son llevados al ámbito de la formación del sujeto. Pues se trata la relación entre las dos miradas como dos maneras de relación entre lo subjetivo y lo no subjetivo, entre el sujeto y el objeto, entre la forma y la no forma. No obstante, se trata la visión háptica como deslizamiento sobre la óptica, como articulación o emergencia desde la óptica, y no como una forma de rechace a ella. El cierre del análisis con el que se empezaba el apartado se hace a través de la noción de modulación de la forma en Deleuze.

El sexto apartado, “Arte y subjetividad en el pensamiento estético deleuziano”, desarrolla la reflexión sobre tres acciones: la de crear, la de comunicar y la de resistir. Plantea la creación como una práctica de *crítica* y de *clínica*. Es decir, como crítica y resistencia a lo hegemónico y a lo homogeneizador en el orden de la comunicación y sus sistemas de códigos, y como clínica, en el sentido de formas de liberar la potencia vital en la experiencia. La “literatura menor” para Deleuze actúa de las dos formas citadas, trazando *líneas de fuga* a partir de los modos dominantes de hacer literatura, y

haciendo de la experiencia estética del sujeto un devenir. Una literatura menor se escribe en una “lengua menor” que excava el sistema de códigos de la mayor, se desliza sobre ésta, a pesar de ella, hacia una zona de indeterminación de lo subjetivo. A partir de las actividades de crítica y clínica de una literatura menor se propone aquí una “clínica” del sinsentido como práctica de una “salud” de la paradoja, que se hace cargo de los vacíos de sentido que no sabemos y no podemos nombrar.

Los modos de relación son el tema del octavo apartado. Se ha investigado dos modos distintos de relación entre las cosas, hechos e ideas: el primero, por homogeneización y, el segundo, por emparejamiento de heterogeneidades. Deleuze se refiere a este segundo orden de relaciones como *matters of fact* o relaciones ininteligibles que, en el campo del arte, se contraponen a las relaciones narrativas. Lo que define el funcionamiento de la pintura no narrativa (y del arte no representativo y no ilustrativo en general) son las relaciones ininteligibles, las relaciones que funcionan por resonancia entre sus componentes y que constituyen *conjuntos de consistencia*. El modo de composición de dichos conjuntos no se da por semejanza o analogía entre sus elementos sino por la resonancia entre ellos.

En el último apartado se mantiene la atención sobre el problema de la naturaleza de las relaciones, que aquí pone en juego la producción de subjetividad, las formas de *sentido* y los modos de vida. De este modo se ha tratado lo subjetivo como derivación de las relaciones entre las cosas, hechos e ideas que producen el sentido de su experiencia estética, expresada en maneras de ser. Se distinguen dos planos articulados de esa experiencia: un plano horizontal (que se desarrolla en el curso de los discursos) y un plano vertical (que sobrepasa la experiencia misma). A partir de esa distinción se entiende el sentido como un problema ético y estético, pues, si las referencias son necesarias a la ética del sujeto, no se trata de condenar la lógica del sentido que las constituyen (problema ético), sino de atender a la experiencia estética y cuidar de las formas mediante las cuales se produce sentido con ellas (problema estético). Se concluye el apartado con la noción guattariana de *paradigma estético*, que propone la importación de un modo de pensar del territorio del arte por el territorio de la existencia, como forma de acogida de la potencia de lo indeterminado y de lo heterogéneo en la producción de subjetividad.

* * *

El segundo capítulo, titulado LOS PLIEGUES DE LA EXPERIENCIA ESTÉTICA, estudia la relación entre estética y política que configura una determinada formación del régimen sensible de los sujetos. Delinea dos conjuntos de problemas sobre la actual formación estética del sujeto, que atraviesan sus tres secciones. El primero (desarrollado más específicamente en la primera sección) ha planteado la relación entre el programa político y el proyecto estético modernos, que han constituido un determinado orden sensible de la experiencia estética. El segundo conjunto (tratado más directamente en las secciones segunda y tercera) se refiere al ámbito del cuerpo y su tratamiento en las prácticas estéticas actuales, que hacen visibles las transformaciones de la política de lo sensible. De ese modo, se ha iniciado trazando un marco de referencias sobre la producción del orden estético y del régimen sensible modernos; a continuación se ha reflexionado, a partir de este marco, sobre la formación de la experiencia estética, a través del estudio de la obra de una artista en concreto (Lygia Clark); y finalmente se ha tratado de investigar los cambios actuales de esta experiencia a partir del modo como el arte contemporáneo aborda el cuerpo como espacio de experimentación.

En la primera sección, titulada Política de las formas: habitar un régimen de lo sensible, se ha tratado, a partir de algunas nociones propuestas por Jacques Rancière, acerca de la importancia de lo estético en los desdoblamientos políticos de la modernidad y de algunos de sus efectos en la contemporaneidad. Su primer apartado “El orden de lo sensible” desarrolla las relaciones entre forma (estética) y fuerza (política). De este modo se ha planteado el régimen de lo sensible como una configuración de las formas de lo político que define la experiencia de lo común. El régimen sensible conforma la percepción del sujeto en un orden común. Se advierte así que las formas tienen “poder”, y que las prácticas estéticas materializan el “poder” del arte de dar visibilidad y decibilidad a la experiencia de lo común. Se cierra el apartado con el análisis de como las prácticas del arte en la modernidad han sido capaces de interferir sobre las prácticas políticas de lo común.

En el segundo apartado se ha tratado del modo como las prácticas estéticas contemporáneas se han producido en relación al orden estético de las vanguardias y a

los movimientos de ruptura que han supuesto respecto al arte moderno. El modo como se constituyó esta estética produjo un régimen de lo sensible que practicaba la lógica de la razón moderna. Se señala que el régimen estético moderno impone una mirada de impugnación del pasado a partir del presente, mediante una idea de “progreso” que se proyecta hacia el futuro. Por eso, siguiendo a Rancière, se afirma que en dicho régimen no hay oposición entre lo nuevo y lo antiguo, sino una “reinterpretación” que actualiza constantemente el pasado a través de la ruptura.

En el tercer apartado se ha rastreado la modernidad estética en su componente de implicación entre arte y vida, como proyecto político colectivo de formación del sujeto. De este modo se han trazado los vínculos y las relaciones entre el proyecto estético y el programa político modernos, así como su revisión en la actualidad. Se destaca que la “tarea” moderna ha comprendido un proyecto de formación del sujeto y de sus modos de vida. Es decir, ha implementado un régimen de fuerzas en las formas del sujeto. En ese sentido, se señala que la educación estética ha dado forma a un tipo de humanidad para la cual arte y vida se engendran mutuamente, como espacio político de creación de las formas que debe adoptar la realidad de lo cotidiano.

En el cuarto apartado se han destacado las contradicciones inherentes en la “actitud” de las vanguardias, que han participado en la crisis del arte moderno. Pues, si por una parte las vanguardias implementaban un proyecto estético de acuerdo a un programa político (movimiento de expansión), por otro, retrocedían a un reducto autónomo de coordenadas internas (movimiento de retracción). Lo que se ha generado a partir de esas contradicciones (que constituyen las contradicciones mismas del programa político moderno), ha afectado de un modo complejo la configuración de la relación entre la estética y la política actuales, mediante una “estetización de lo político”. Se afirma en este apartado que el acto estético es un acto político, pues configura una actitud del sujeto ante la realidad (un modo de ser sensible y de saber), que conforma el espacio de lo común. El proceso de formación de la modernidad ha configurado una “estética de la existencia”, a través de la razón y de la sensibilidad del sujeto.

El último apartado de “Política de las formas: habitar un régimen de lo sensible” ha tratado de la imposibilidad de mantener el proyecto estético moderno por parte de

las vanguardias, y los efectos de esta crisis sobre la contemporaneidad. La reflexión discursiva llevada a cabo a partir del arte moderno ha producido una conciencia sobre la infactibilidad del propio proyecto estético que asumía. De ese modo, el arte se hace consciente de que no hay una identidad común del sujeto a la que perfeccionar, no hay un sujeto identificado consigo mismo al que formar para el “progreso” y la “libertad”. Se cierra el apartado con algunos de los efectos de la estética de las vanguardias sobre las prácticas de arte actuales, como la auto-reflexión sobre el propio trabajo del arte, el arte como campo de acción ético-político, y la vida como campo de acción del arte.

La segunda sección, titulada Lygia Clark: la pedagogía que segrega poesía, la poética que segrega formación, es un estudio que trata de dar visibilidad a algunas de las relaciones que se dan, desde el régimen sensible y su expresión en el arte, entre el cuerpo, el proceso de formación y la vida, a partir de la obra de la artista plástica Lygia Clark. A partir del modo como esta obra pone en juego a dichos ámbitos de la realidad y de lo que da que pensar sobre ellos. Se ha propuesto un recorrido sobre esta obra a través de tres nociones estéticas: el espacio (como arquitectura subjetiva), el cuerpo (como lo que está en proceso de formación) y el tiempo (como la duración implicada en este proceso). Se ha tratado la dimensión estética en relación con la dimensión ética (la producción de referencias y criterios para la formulación de lo estético), y la política (la producción de posicionamientos que permitan relacionar lo ético y lo estético con las formas de vida). Estas dimensiones han permitido articular el terreno del arte y de la vida a través de la experiencia estética.

En el primer apartado se ha tratado la superficie, el plano y el espacio como problemas estéticos que rompen conceptual y formalmente con la estética tradicional. Esta ruptura en la obra de Lygia Clark ha dado lugar a una *línea espacio* con la que se lleva a cabo una reingeniería del espacio cotidiano, para ser habitado: una línea que es espacio de resonancia entre la obra y el mundo. Se ha tratado la forma como pliegue del plano y variación continua del espacio, que deriva de la subida a la superficie de las intensidades que circulan por el territorio estético. Se dice que la poética lygiana se compone del gesto estético que hace subir las

intensidades a la superficie de la obra, de la proximidad táctil con la superficie, y de una propuesta de relación activa entre la obra y el cuerpo del espectador.

La crítica de los límites del arte como producción de una ético-política para la experiencia estética es el tema del segundo apartado. En la obra lygiana esta crítica problematiza los límites del espacio como límites de las formas de relación (límite político), de los puntos de vista (límite ético) y de las formas de vida (límite estético). Dichos límites son afectados en el estallido de la perspectiva propuesto por la obra lygiana, en la medida en que la perspectiva representa el modo sistematizado tradicional de la experiencia estética. Con este estallido se ven afectados la percepción, la forma y el espacio de la experiencia estética. En el cruce de fuerzas de estos tres ámbitos se propone el encuentro de las obras de Foucault y de Lygia Clark, como obras transgresoras de los modos de percepción y expresión tanto de la racionalidad, como del cuerpo del sujeto. Se propone estas obras como acción sobre la precariedad y la procesualidad de la forma-sujeto, como aberturas del espacio de la experiencia y del ejercicio de libertad.

En el tercer apartado se ha tratado de las relaciones de fuerzas que han alterado las nociones de dentro y fuera, y de sujeto y objeto, a propósito de la obra *Bicho* de Lygia Clark. Con ello se han trazado los aspectos que han implicado un cambio en la relación entre objeto el de arte y el espectador, pues el objeto pasa a solicitar un cambio de actitud del espectador (solicita su actividad corporal y la incorporación de otros sentidos además de la vista), y el objeto sólo se realiza como tal en ese encuentro “cuerpo a cuerpo” con el espectador (el objeto ya no tiene existencia independiente de la relación con el espectador). El juego estético se desplaza al espacio del cuerpo.

El desplazamiento del juego estético se ha hecho acompañar, en el cuarto apartado de este ensayo, de una torsión en el pensamiento estético. Esta torsión afirma lo “nuevo” como efecto de la plasmación de las formas de la existencia y de la expresión de la experiencia estética. De ese modo, se pone en juego en el campo del arte el “dentro” (la forma de ser, el modo de vida) y el “afuera” (una experiencia fuera del orden formal) de uno mismo, pues se trae a la superficie de la experiencia estética la tensión subjetiva entre el dentro y el afuera. En la obra lygiana, el dentro y

el afuera de la subjetividad se reconcilian en otro orden de espacio subjetivo. Esta obra escenifica el acontecimiento estético en el proceso de producción de subjetividad: mediante la acción produce un itinerario estético y mediante la conciencia sobre la acción produce un itinerario ético. Esta obra convierte el arte en una experiencia de precariedad y acción, convierte el objeto en proceso, y la experiencia estética del espectador en una actividad sensitivo-corporal de elección y libertad. Se pone en evidencia un pensamiento estético que propone al sujeto que abra su propio campo de experiencia, un pensamiento que se emplazará en el campo de la formación.

El quinto apartado ha puesto en relación los temas de la formación y de la subjetividad, a través de las nociones de *cuerpo antropófago* y de *abrigo poético*. Lo subjetivo pasa por una labor de reescritura, a través de un discurso propio que hace coherente lo que se hace y lo que se dice en el terreno de lo estético. La obra de Lygia Clark trastoca el lenguaje con el que problematiza el campo del arte: el objeto de arte pasa a llamarse *proposición* (pues el objeto ya no es autónomo y pasa a ser absorbido por el sujeto), el espectador pasa a llamarse *participante* (por aumento creciente de su actividad, al pasar a ser copartícipe de la proposición) y el artista pasa a llamarse *proponente* (significando un protagonismo decreciente de quien propone y deja espacio para la experimentación). Esta problematización del discurso estético no tiene tan sólo como efecto la alteración de su vocabulario, sino que es el efecto mismo de una alteración efectuada en la política de lo sensible. Es decir, es el efecto político de una actividad estética y de una proposición sobre el campo de la percepción y de las relaciones del sujeto. Esta actividad estética propone que el sujeto se haga cargo de su propia experiencia y la cuide, foucaultianamente. La reunión de lo estético y de lo político en la acción sobre el sujeto y el objeto, en el arte, acaban por reinventar tanto “el público”, a través de la abertura a la experimentación, como “lo público”, a través del espacio de creación colectiva que genera.

La proposición de un cuerpo antropófago, todavía en el quinto apartado, alude a la asimilación del objeto (y de las intensidades que lo constituyen) por parte del espectador, que hace que éste experimente una abertura al exterior (de la forma subjetiva) dentro de sí mismo. Se entiende el gesto de este cuerpo como una poética

de la forma que se alimenta de lo informe. Y se propone la subjetividad como un *abrigo poético* para las intensidades no formales, que se abren paso desde dentro de la experiencia subjetiva. Se entiende la formación de este abrigo poético como producción de conciencia y poesía sobre las bases de lo precario y de lo procesual.

El sexto apartado de este estudio sobre la obra de Lygia Clark, plantea el cuerpo como problema estético que articula el cuerpo físico con el cuerpo intensivo (cuerpo antropófago, cuerpo-bicho, cuerpo-artificio). El llamado periodo sensorial en la obra lygiana opera todavía en una primera fase con el objeto, pero con un *objeto sensorial* no contemplativo, que se constituye en la relación con el cuerpo del participante o de los participantes. El objeto sensorial hace irrumpir sensaciones en el cuerpo, realzando la superficie de contacto entre los cuerpos y proporcionando espacios de singularización de las subjetividades. De ese modo se constituyen campos de experimentación perceptiva que desnaturalizan los sentidos, y ponen en juego una política de fuerzas en el cuerpo. Se dice que este cuerpo que se constituye de las intensidades vitales es un cuerpo “en desequilibrio”, que puede ser materia de creación de formas y espacios para la vida cotidiana, puede ser materia de arte. Se concluye el apartado diciendo que el cuerpo puede actuar como un “instrumento poético” sobre la experiencia estética, para alcanzar un *estado de arte*.

En el séptimo apartado permanece el problema estético del cuerpo, pero planteado ahora como el soporte mismo de la proposición. En la medida en que los cuerpos de los participantes se convierten en el soporte dinámico de la proposición, el objeto sensorial se depura, y la proposición pasa a tomar forma en la relación de estos cuerpos. Es decir, la relación entre los cuerpos pasa a ser la materia misma de creación para alcanzar un estado de arte. La “desmaterialización” del objeto cuestiona su estatuto físico y su valor económico y transforma su dimensión social, dando a ver una preocupación ética y política. Se cierra el apartado con la idea de que el incremento del territorio de la experiencia (estética, ética, política, reflexiva) es lo que permite convertir el cuerpo en materia de creación de nuevas formas de vida.

El octavo apartado trata de la experiencia pedagógica de Lygia Clark, y se subdivide en tres sub-apartados. En el primero se ha articulado el ámbito poético y político a partir de la práctica docente de la obra de Lygia Clark. Se ha articulado la experiencia

estética con la formación del sujeto y los modos de dar sentido a lo que le pasa. El espacio de experimentación del arte sufre aquí un desbordamiento y una amplificación: pasa a ser entendido como una nueva política de las relaciones y de las expresiones entre los cuerpos. Se entiende que la producción del arte pasa a materializarse en las formas de vida. Es decir, las formas de vida pasan a ser la materia y la expresión de la creación, pasan a ser la expresión del arte. Se plantea la generación de espacio como un problema conceptual específico de la formación estética y de la estética de la formación: Lygia Clark se plantea la constitución de un *Espacio del cuerpo* como un espacio “pedagógico”. El saber que se produce en el Espacio del cuerpo trata de una reflexión consciente y poética acerca de lo que afecta a la existencia. El objetivo de este saber es la formación de la estética de uno mismo, a través del arte como un estado vital.

El segundo sub-apartado ha tratado la práctica “estético-pedagógica” a través de una mediada o escala del cuerpo. Dice que esta escala se compone de dos dimensiones: una dimensión de inmersión en las sensaciones y otra de distanciamiento de ellas. La inmersión en las sensaciones (relación cuerpo-sensación) constituye una experiencia pre-verbal, antes del sentido, mientras que la dimensión de distancia (relación cuerpo-palabra) constituye una experiencia verbal, de conciencia. Se dice que en dicha escala la producción de sentido (de saber) se entiende como una experiencia estética (de ficción), como un problema de escala de las percepciones. Y se plantea la práctica estético-pedagógica como una relación de “contacto” e “improvisación” de las relaciones, donde cada sujeto se ofrece como soporte de la experimentación del otro para que, en un movimiento conjunto, se pueda constituir un abrigo poético común. De ese modo cada sujeto implicado en estas prácticas se convierte, al mismo tiempo, en participante y proponente.

En el tercer sub-apartado del estudio sobre la práctica pedagógica lygiana se ha planteado la necesidad de la “desnaturalización” de la percepción. Es decir, la desnaturalización de los cuerpos y de las relaciones, en función de las sensaciones que los componen y afectan, pues son la materia misma de creación de la estético-pedagogía de Lygia Clark. Pero esta estético-pedagogía no es una práctica sistematizada de lo pedagógico (no conforma una metodología o una teoría pedagógica) o de lo artístico (no configura un movimiento artístico). Tiene más que

ver con una práctica y un discurso de “frontera” que configura un saber híbrido, colectivo y procesual. Tiene más que ver con un espacio poético y político donde los cuerpos se singularizan en las relaciones que constituyen nuevas formas de vida. Se afirma que el espacio de formación no determina las formas de vida de los sujetos, sino que hace vibrar las intensidades que componen estas formas e invita a que cada uno se haga cargo de esas vibraciones, a que cada uno las utilice como materia de creación.

Finalmente, el noveno apartado de este estudio sobre la obra de Lygia Clark, ha planteado el problema de la *clínica*, y se divide en dos subapartados. En el primero se ha observado que tanto la crítica como la clínica atraviesan toda la obra lygiana. Pero se evidencia que, en el último periodo de esta obra, la clínica de los modos dominantes de subjetivación y expresión se ha acentuado, hasta convertirse en su objetivo principal. La *estético-pedagogía lygiana* se convierte en una “*estético-terapéutica*”, en la que actúan un proponente-terapeuta y un paciente-participante, mediante *Objetos relacionales*. Se configura en estos objetos un nuevo uso para sus anteriores *Objetos sensoriales*, que sólo tiene sentido ahora en la relación (terapéutica, poética, sensorial, reflexiva) con los cuerpos. Los *Objetos relacionales* activan una “*memoria intensiva*” en el cuerpo que se hace perceptible y genera experiencia estética. El paciente-participante produce sentido como ejercicio de ficción a partir de estas percepciones de lo que le pasa, y cuida la experiencia estética cuidando de su propia formación.

El último sub-apartado ha abordado lo “*terapéutico*” en la obra lygiana como modo de reactivar la circulación de intensidades en el cuerpo a través de la experiencia estética. Es decir, como modo de dar curso a la vida en el cuerpo y abrir el cuerpo para la vida. El arte del último periodo de esta obra se legitima en las formas de vida que cada participante compone y cuida, se legitima en la vida como una poética en constante formación. Y la memoria intensiva tratada en el sub-apartado anterior no pertenece a una lógica racional, sino a una “*bio-lógica*”, que acoge una “*bio-diversidad*” de formas (no se reduce a la forma-hombre) que se articulan en una “*eco-lógica*”. Los *Objetos relacionales* intervienen en las formas del cuerpo, ponen la subjetividad en relación con sus propios procesos, y le requieren una acción creadora de su propio espacio verbal y gestual. Y todo ello se narra desde una experiencia en

primera persona, pues se entiende el arte como un estado de creación de las propias formas de vida. La obra de Lygia Clark consiste en un proceso de formación y pedagogía no por ser “formador” o “pedagógico”, sino por ser arte.

La tercera sección del segundo capítulo, titulada Estética contemporánea y espacio del cuerpo, trata del problema del cuerpo en el pensamiento estético actual, y su primer texto, *El cuerpo como experimento*, recoge una reflexión sobre el debate teórico realizado en los últimos años entorno a ello. En el primer apartado se ha tratado de la *deslocalización* de la experiencia estética actual, según el filósofo y crítico de arte Paul Virilio. La deslocalización de la experiencia estética sucede en paralelo a la desmaterialización del propio arte, y provoca, según el autor, que la experiencia no pueda darse en ningún lugar, que no vaya a ninguna parte. El problema de la deslocalización del arte y de la experiencia estética repercute sobre el cuerpo, pues sin la presencia del cuerpo sobre el lugar ya no es posible el encuentro, ni tampoco la distancia (conciencia) del cuerpo en relación a la experiencia y a sí mismo. Es decir, no es posible la producción de referencias éticas y posiciones políticas. Sin “lugar” y “posición” no es posible el encuentro entre arte y sujeto, y no queda lugar para el acontecimiento de la experiencia estética. Se finaliza el apartado con la idea de que el cuerpo y el territorio, la referencia y la posición, constituyen el problema político de la experiencia estética contemporánea.

El segundo apartado, “Mutaciones del cuerpo sensible”, ha tratado de como las prácticas estéticas actuales hacen visibles las transformaciones objetivas y subjetivas del sujeto-cuerpo contemporáneo. Empieza el breve recorrido por estas prácticas con la idea del crítico Jean Claire de que el discurso que propone el arte actual sobre el cuerpo es el de la “abyección”, y que esto acarrea serios problemas éticos. Por otra parte, esta “nueva estética perversa del cuerpo” habla de una mutación del cuerpo humano operada por su mismo conocimiento, que deriva de la alianza entre ciencia y tecnología, y ofrece desdoblamiento tanto éticos como políticos. A partir del análisis de esta estética se entiende la complejidad con la que el arte actual se interesa en lo abyecto, lo monstruoso y lo deforme que habitan la forma misma de ser hombre en la actualidad. Se entiende el interés del arte actual en dar a ver la mutación de la

sensibilidad y de la conciencia del hombre en una nueva estética del cuerpo. Y se advierte que la actual experiencia estética del cuerpo problematiza la moral de los usos del cuerpo y la ortopedia pedagógica de su proceso de formación.

“Política del cuerpo a cuerpo” ha tratado de la transformación que esta mutación de la idea de cuerpo supone para la experiencia estética, para la percepción de esta experiencia y del territorio mismo de la experiencia, en la contemporaneidad. Se ha señalado que la transformación del régimen de lo sensible en la actualidad, afecta y es afectado por la producción de pensamiento sobre el cuerpo y la realidad. En el campo del arte, este pensamiento se da en paralelo a la producción de un cuerpo que experimenta los sobresaltos de sus propias mutaciones ético-políticas e hibridaciones tecnológico-científicas. Se cierra el apartado destacando que la nueva estética del cuerpo hace visible la transformación de la política de las formas del cuerpo, es decir, de la política de lo sensible mismo.

El último texto de este segundo capítulo, titulado *Artifícios Perros*, ha tratado de los encuentros y de las formas de relación en el terreno subjetivo, planteados a través de las prácticas estéticas actuales como formas de acceso a los procesos subjetivos contemporáneos. Dicho de otro modo, ha tratado de las relaciones y de los encuentros sobre el terreno subjetivo, indagados por el terreno del arte, que produce nuevas maneras de dar a ver y saber sobre estas relaciones. En este ensayo se ha “experimentado” con dos propuestas estéticas: con la instalación *The Family of the future*, de Oleg Kulik, y con la película *Amores Perros* de Alejandro Iñárritu.

“Abriendo palabras” es el título del primer apartado, en el que ha analizado nociones como encuentro, acontecimiento y performance. Este análisis compone el trazado de una “cartografía” a partir de los rastros de impactos sufridos sobre el terreno subjetivo (el de la autora) en determinadas experiencias estéticas. Se ha utilizado el proceso mismo de composición del texto para poner en evidencia las relaciones entre producción de saber y producción de subjetividad. El problema de la subjetividad en la contemporaneidad es su emisión de mensajes opuestos: se requiere al sujeto una actitud flexible y creativa, pero dentro de un modo uniforme de funcionamiento que le preserva. En este apartado se plantea que la producción de saber, como forma de

poner en evidencia estas contradicciones, puede ser un modo de resistir activamente en la producción de referencias éticas (criterios y principios de acción), estéticas (formas de expresión de lo que pasa por el territorio subjetivo) y políticas (dar a ver los juegos de fuerzas que componen al territorio).

“Entre los ojos” es el título del segundo apartado, en el que se ha desarrollado el tema de la desnaturalización del orden dominante de las relaciones (de poder) entre el sujeto y el otro. A partir de este tema se ha propuesto dos lecturas distintas sobre la instalación de Kulik: en tanto que refuerzo de la condición humana (a través de la familiarización de la animalidad del animal), y en tanto que resistencia a lo dominante en esta condición (a través de una práctica de desposeimiento activo). Se dice aquí que tanto la instalación como la reflexión realizada no se han propuesto resolver o reducir esta distinción, sino trazar los contornos del problema, a través de la exposición de las formas de relación actuales. Se cierra el apartado destacando otro elemento común entre la instalación de Kulik y la película de Iñárritu, que es la ciudad como territorio de encuentro y red de relaciones, refiriéndose a los coches como “prótesis perceptivas” y a los perros como “prótesis afectivas”.

“Artificios de bienestar” es el último apartado de este recorrido por las prácticas estéticas actuales, acerca de su participación en la configuración de un orden de lo sensible contemporáneo y de los nuevos usos y miradas del cuerpo. En él se ha problematizado la noción de identidad, a través del análisis de las relaciones entre hombres y sus “prótesis afectivas”. En ese contexto, los trabajos de Kulik e Iñárritu exponen modelos de relaciones de la economía de lo civilizado, exponen lo dominante y lo homogéneo en las formas de vida actuales. Se señala que lo que está en juego son modelos de relación que fabrican prótesis afectivas para evitar la inestabilidad de las formas de vida del sujeto. Los “artificios perros” son una especie de prótesis que sirven para absorber impactos sobre la subjetividad y reconvertirlos en refuerzos del sí mismo.

* * *

El último capítulo de la tesis, titulado EXPERIENCIA ESTÉTICA Y PEDAGOGÍA DE LAS AFECCIONES, ha estudiado los procesos de formación de la experiencia estética actual, mediante la observación y análisis de prácticas

pedagógicas desarrolladas en instituciones que se dedican al arte y a la cultura (museos, centros de arte y talleres de arte), situando con ello un marco reflexivo para la propuesta de una *pedagogía de las afecciones*. Este estudio se ha constituido de tres partes. La primera ha tratado del problema de la formación de la percepción en el acto de la observación, a propósito de la producción de saber y la sensibilidad que configuran los cuerpos. La segunda parte ha analizado las observaciones realizadas, trazando tres conjuntos de aprendizajes interrelacionados: de los modos de uso del cuerpo, del espacio y de los discursos. Y la tercera parte ha tratado de distinguir lo que serían dos políticas de formación implicadas con sus respectivas pedagogías: una pedagogía institucional y otra que se deslizara sobre ella, a la que se refiere como una *pedagogía de las afecciones*. En todo el capítulo se pone de manifiesto la mutua implicación entre ética, estética y política en las relaciones.

En Percepción y discurso, la primera sección del capítulo, se ha puesto en cuestión el sujeto de la observación y la formación de su percepción, a través de la reflexión sobre lo “propio” y el acontecimiento en la mirada. Su primer apartado ha tratado de como una experiencia de “saber” que se enfrenta a “lo que se ha aprendido” pone en evidencia la práctica discursiva del sujeto de la observación. Y de como una práctica discursiva se instituye como práctica de saber, que ocupa y utiliza un lugar de poder, donde se genera la comprensión y la fuerza misma de las cosas. Es decir, se ha tratado aquí de los modos como el lugar discursivo activa una determinada percepción en el sujeto, que constituye la mirada “sobre” lo real y la producción misma “de” lo real.

El segundo apartado sitúa brevemente el lugar de las observaciones, comenta la importancia del tiempo para esta actividad, y la actitud del observador. Dicho de otro modo, se ha hecho una breve descripción de los lugares de las observaciones, se ha reflexionado sobre la influencia que tiene la duración de las observaciones en un determinado periodo de tiempo, sobre el tiempo de la formación, y se ha dicho que el tiempo de exposición de la mirada del observador permitió tanto mantenerla en el espacio observado, como indagar acerca de su propia acción.

En el tercer apartado se ha tratado de la tensión entre “dos formas de atención”: la primera como ejercicio de la voluntad (de un sujeto activo), y la segunda que busca prescindir de la voluntad para la producción de una atención receptiva (de un sujeto pasional). Se ha afirmado que los ejercicios de las dos atenciones no son excluyentes, pues sin el trabajo de la voluntad no se puede producir una “atención distraída”, basada en principios éticos y políticos. La atención distraída deriva de la labor del sujeto de la percepción con las fuerzas que la afectan, para la producción de un modo de estar atento y la posibilidad de enunciar el juego de fuerzas que constituye y sitúa ese sujeto de la percepción. Este modo de atención y enunciación produce una “política de la percepción” que implica la configuración de una actitud ética y un posicionamiento político del sujeto de la percepción. La política de la percepción cuida de que los “instrumentos de saber” producidos por este sujeto sean coherentes con su actitud ética y su posicionamiento político.

La práctica de las “artes de la distancia”, señaladas por de Certeau, es el tema del cuarto apartado. Se ha tratado aquí del ejercicio de la distancia y de la práctica de la percepción para pensar una proximidad que sólo es posible a distancia. Esa proximidad se refiere a la distancia como elemento constitutivo de la narrativa que compone el observador, y que le permite compartir una experiencia de observación. La tensión entre proximidad y distancia se refiere a la complicidad que puede generarse en el compartir la experiencia, pues permite una referencia de fuerza en la forma de decir y dar a ver la experiencia.

“Eventos de captura” es el título del quinto apartado de la primera sección de este capítulo. Aquí se relata un acontecimiento en la percepción del sujeto de la observación que le hace convertirse en participante de la escena observada. La participación cambia su actitud y le da la posibilidad de “fabulación” con ese acontecimiento vivido. Se ha nombrado dicho acontecimiento como “evento de captura”, y se dice que la imagen se forma como uno de estos eventos que capturan la mirada observadora y desorganizan su punto de vista discursivo. De ese modo, el observador deja de observar, pero no de ver: el observador pasa a ver desde la exterioridad activada en la imagen. El observador pasa a integrar la imagen (acontecimiento) que abre un espacio de formación, y puede producir una figura (subjetividad) con las intensidades advertidas en la participación de la imagen. La

figura producida es una figura de saber “audiovisual” pues enuncia y da a ver la realidad.

El sexto apartado ha profundizado en el proceso de formación de una figura de saber-poder, a partir del análisis que hace Rancière sobre el sustrato ideológico de la implementación de una pedagogía para la educación pública. Se ha estudiado en este apartado la consolidación de un conjunto de prácticas llamadas “pedagogía”, a través de relaciones específicas de saber-poder. Se afirma que la materia pedagógica y el objetivo de la pedagogía son la formación de la percepción y de la subjetividad. Es decir, que lo que se educa y se aprende, pedagógicamente, es un modo de sentir y razonar (modo de subjetivación) como precondition para la vida pública.

En el séptimo apartado se ha analizado la función del dispositivo pedagógico de la “explicación” que hace la mediación entre los sujetos, las posiciones discursivas que ocupan y el saber. El orden explicativo materializa el saber, mediando su condición misma de posibilidad para formar el sujeto de la educación. El orden explicativo media el saber para “remediar la incapacidad constitutiva” del sujeto de la educación. Se dice que la fuerza del orden pedagógico-explicativo tiene que ver con la fuerza de la forma del saber como forma de poder. Y que lo que se enseña a través de este orden es una performance de la subjetividad (un uso de la fuerza que forma el sujeto) que debilita su potencia formal. Dicho de otro modo, el orden explicativo es un mecanismo de “empequeñecimiento” del sujeto, es un orden que debilita su potencia de ficción, a través del juego de alturas y distancias que realiza, para la reparación gradual de la incapacidad que ese mismo orden instaura en el sujeto.

En la segunda sección de este capítulo, titulada *Modos de uso del cuerpo, del espacio y de los discursos*, se ha realizado un análisis sobre los apuntes (descriptivos, reflexivos y narrativos) hechos en las observaciones de prácticas pedagógicas llevadas a cabo en instituciones de arte y cultura. En este análisis se han trazado tres conjuntos de problemas articulados sobre las relaciones que se producían en el campo observado. En el primer conjunto se ha tratado de los modos de uso del cuerpo, en el segundo, de los modos de uso del espacio, y en el tercero, de los modos de uso de los discursos. Se ha analizado como las relaciones entre los espacios y los discursos

forman los cuerpos (la percepción y el saber). Y se ha dicho que el modo como se han compuesto esos conjuntos de problemas ha configurado un “mapa” o “cartografía” como un espacio de visión y habla, un espacio que articula los rastros y efectos de una experiencia de observación con el ámbito reflexivo.

El primer apartado de esta segunda sección ha tratado acerca de la formación de la experiencia estética de los sujetos en los museos y centros de arte observados, dedicados al arte actual. Ha tratado de la formación de los modos de uso de la percepción, de la sensibilidad y de la razón de los sujetos en las instituciones dedicadas a las prácticas estéticas actuales. Ha tratado de como estas instituciones instruyen al público para ampliarlo “cuantitativamente” y formarlo “cualitativamente”, para una experiencia estética “provechosa” y adecuada. Se ha destacado que el proceso de formación en estas instituciones instaura un modo de uso pedagógico de los espacios, que “objetivan” tanto el uso de la razón discursiva como la producción misma del arte. En este proceso de objetivación, el valor de la producción estética se convierte en un recurso para la gestión de la percepción y del comportamiento del sujeto, para la gestión pedagógica de los modos de vida. El proceso de objetivación del uso de la razón en dichos espacios desarrolla una “sensibilidad cognitiva” en el público, en la cual predomina el modelo escolar que escenifica el valor del conocimiento en la actualidad.

En el segundo apartado, bajo el título “Escenificaciones democratizadoras del patrimonio cultural”, se ha tratado de poner en juego las relaciones entre saber y propiedad o, más bien, entre economía, política y educación. Se ha desarrollado la constatación de una tensión creciente entre difusión y regulación del conocimiento en las sociedades democráticas, en la medida en que en éstas el conocimiento es tratado como un bien, como propiedad. De ese modo, se pone en relación la democratización de lo público (de la producción artística, cultural, de saber) con la regulación y pedagogización de la percepción y de la cognición del público, como forma de control de este patrimonio.

El tercer apartado ha articulado lo estético con su contenido ético, a través del análisis de la “forma-museo” y de los contenidos que genera y pone en circulación. Se ha entendido la forma-museo como generadora de contenido social que produce

realidad y comunidad entre los sujetos, a través de aquello a lo que esta forma da o no curso y visibilidad. De ese modo, la forma-museo se configura y expresa, cognitiva y pedagógicamente, mediante principios de producción de realidad y comunidad a los que da circulación. Su actividad actual escenifica el consumo de una categoría cultural, es decir, promueve una experiencia de consumo del espectáculo que es capaz de crear en torno a sí misma.

Si en el segundo apartado se habían trazado las relaciones entre economía, política y educación, en el tercero se ha puesto en juego las relaciones entre economía, política y experiencia estética. El contenido social que “venden” las instituciones de arte y cultura actuales genera una “experiencia de consumo de lo estético” que marca la experiencia colectiva. Existe actualmente una inflexión de lo económico y de lo político sobre el arte y la cultura, que genera una experiencia expandida de “estetización de lo político”. En esta experiencia el arte y la cultura son utilizadas como “recurso” y “valor” de negocio para la formación de ciudadanos-consumidores. La actual estetización de lo político se hace proporcional a una “culturalización de la economía”, que negocia con la compra y venta de experiencia estética para la formación de un sentido común, comunitario y productivo. Se concluye el apartado con el análisis de la actividad estética de la forma como productora de saber, sentido y sensibilidad, practicada a través de políticas de fuerza y principios éticos.

En el quinto apartado de la segunda sección de “Experiencia estética y pedagogía de las afecciones” se ha tratado el aprendizaje de un orden de saber que configura los usos de la percepción y del cuerpo. Se ha planteado el cuerpo como un emplazamiento sensible que es capaz de percibir y significar códigos específicos. Ese aprendizaje configura un “cuerpo de sentido” que se produce a través de lo sensorial, de un saber que se ejercita en el cuerpo mismo. Se ha señalado que, en las instituciones observadas, las maneras de introducir el cuerpo en el orden de lo estético pasa más por capacitarlo a “identificar y reconocer” el funcionamiento del arte, que por fomentar la experimentación tanto del cuerpo como del arte. Se concluye con la idea de que la producción de saber y de percepción que se dan en el cuerpo implican una experiencia ética y política de lo que puede el saber respecto a los modos de vida.

El último apartado de la segunda sección de este capítulo ha planteado la relación entre el control de la percepción, la codificación del lenguaje y el empobrecimiento de las formas de vida de los sujetos. Ha desarrollado la idea de que el empobrecimiento del lenguaje concierne a una “moral comunicativa” que se ha establecido como reingeniería de lo común, a través del mito de la información. La moral comunicativa forma la figura ciudadana a través del poder del capital cultural y cívico que implica la información. Se señala que la participación en la formación de esta figura por parte de las instituciones de arte y cultura, se da predominantemente a través del control de las percepciones (del uso racional y aséptico de los sentidos) que se traduce en el control de la experiencia estética misma. Dicho de otro modo, la configuración de la sensibilidad por un programa de codificación del lenguaje regula y planifica el territorio subjetivo, que repercute en el empobrecimiento de las formas de vida del sujeto.

La tercera sección de este último capítulo, dedicado a repensar la formación y las prácticas pedagógicas en relación a la experiencia estética contemporánea, busca situar el marco reflexivo para lo que se ha denominado una Pedagogía de las afecciones. En su primer apartado, “Estrategias de deslizamiento”, se ha tratado de distinguir entre dos principios de acción o dos modos de uso distintos de lo institucional. Uno de ellos implica un ejercicio afirmativo de los aparatos de arte y cultura que se revalidan sobre la economía política de lo institucional, mientras que el otro consiste en usos estratégicos de dichos aparatos para favorecer la potencia de la experiencia. Se ha sugerido que la conciencia del funcionamiento propio de lo institucional puede permitir su utilización estratégica para prácticas de experimentación (y no de prescripción) ética, estética y política. Este uso táctico de lo institucional puede permitir atravesar la experiencia estética por lo político, mediante determinadas estrategias que se deslizan sobre el soporte de lo institucional.

El segundo apartado retoma la experiencia de observación del taller de arte para niños. A partir de ahí, se ha reflexionado acerca de los elementos de composición y de la materialidad del espacio de formación que se constituye mediante una actitud. Se ha dicho que la atención a los espacios de formación pasa por un cuidado con el

modo a través del cual se forman las formas de lo ético y de lo político, como condición de posibilidad del posicionamiento reflexivo (lo que no significa moralizar las formas). Se ha relacionado la noción de *afección* con la noción deleuziana de *afecto*, para analizar los espacios de formación a partir de un cuidado por los “estados de afección” (estados alterados) de los cuerpos, que los asume como materia de ficción. La idea de *afección* ha sido tratada en sus dos acepciones: como “enfermedad” (lo que irrumpe en el curso regular de un cuerpo sano), y como “impresión que hace algo en otra cosa, causando en ella alteración o mudanza”, para dar soporte, en el último apartado, a la proposición de una pedagogía de las afecciones.

Finalmente, en el tercer apartado se traza la propuesta de una “pedagogía de las afecciones”, recogiendo algunas de las cuestiones tratadas a lo largo del recorrido de la investigación. Esta propuesta ha señalado la importancia de la composición de un espacio de formación para la producción de dispositivos coherentes con una ética. Las estrategias de deslizamiento vistas al inicio de esta sección ayudan a articular dos modos de acción que darían lugar a dos pedagogías de naturalezas distintas (pero no excluyentes): la pedagogía de lo institucional (relacionada con la macro-política de Estado) y la “pedagogía de las afecciones” (una micro-política de los afectos). Se trataría de dos actitudes diferentes: la pedagogía de lo institucional, que aspira a la formación de una percepción y comportamiento adecuados al funcionamiento de lo instituido, y la pedagogía de las afecciones, que se ocuparía de favorecer la percepción y el saber como experimentación en el proceso de formación de los sujetos. Acerca de esta última se han señalado algunos aspectos que pretenden proporcionar un marco reflexivo para las actitudes que busca acoger e indagar. Se señala también que una pedagogía de este tipo trataría de contribuir a la construcción de artefactos de deslizamiento sobre lo institucional, y que vive su condición pedagógica como problema, pues no programa la experiencia estética que favorece, y actúa en conjunto con una política de las percepciones. La idea de una pedagogía de las afecciones toma su nombre de un entramado de relaciones que enlazan la noción deleuziana de “afecto” y el “cuidado” foucaultiano con las acepciones de “afección” (como “impresión que hace algo sobre otra cosa, causando en ella alteración o mudanza” y como “enfermedad”, aludiendo así al paso por el cuerpo de estos procesos)., Se destaca de ella que se articula con una política de la percepción, como

manera de problematizar, experimentar y cuidar los estados intensivos de los territorios subjetivos con los que contacta. Esta pedagogía buscaría producir una estética que favoreciera el proceso de ficción de figuras (proceso de subjetivación), favoreciendo el encuentro con imágenes (experiencias estéticas), a través de dispositivos pedagógicos coyunturales, producidos a partir de las alteraciones sufridas en el espacio de formación.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia: Pre-Textos, 2001
- ANDRADE, Oswald de. “Manifiesto da poesia pau-brasil”. En: Buenos Aires: *Grumo*, n° 1, marzo de 2003
- APEL, K. O.; CORTINA, A; ZAN, J. y MICHELINI, D. (Eds.) *Ética comunicativa y democracia*. Barcelona: Crítica, 1991
- ARAGÜES, Juan Manuel (Ed.). *Gilles Deleuze, un Pensamiento Nómada*. Zaragoza: Mira, 1997
- ARENDT, Hanna. *Entre el pasado y el futuro*. Barcelona: Península, 1996
- AUGÉ, Marc. *Os não-lugares. Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. São Paulo: Papirus, 1994
- ÁVILA, Ana. *El arte y sus museos*. Barcelona: Serbal, 2003
- BÁRCENA, Fernando. *El delirio de las palabras. Ensayo para una poética del comienzo*. Barcelona: Herder, 2004
- BAUDELAIRE, Charles. *El pintor de la vida moderna*. Murcia: Colegio de Aparejadores, 1999
- *Pequeños poemas en prosa y los Paraísos artificiales*. Madrid: Cátedra, 2000
- BENJAMÍN, Walter. *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus, 1987
- BLANCO, Paloma; CARRILLO, Jesús; CLARAMONTE, Jordi y EXPÓSITO, Marcelo (Eds.). *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ed. Universidad de Salamanca, 2001
- BLISSET, Luther; BRÜNZELS, Sonja y grupo autónomo A.F.R.R.I.K.A. *Manual de la guerrilla de la comunicación. Cómo acabar con el mal*. Barcelona: Virus, 2000
- BÜRGER, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península, 2000
- BÜRGER, Peter y BÜRGER, Christa. *La desaparición del sujeto. Una historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot*. Barcelona: Akal, 2001
- CAGE, John. *Silencio*. Madrid: Árdora, 2002
- CERTEAU, Michel de. *Invenición de lo cotidiano*. México D.F.: Universidad Iberoamericana, 1996
- CAVALCANTI, Lauro. *Artes plásticas no Rio de Janeiro 1905-1960*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001

- CLARK, Lygia; GULLAR, Ferreira y PEDROSA, Mario. *Lygia Clark. Textos de Lygia Clark, Ferreira Gullar e Mario Pedrosa*. (Arte brasileira contemporânea). Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980
- CLARK, Lygia y OITICICA, Hélio. (Ed. Luciano Figueiredo) *Cartas - 1964-74*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1998
- CLARK, Lygia. “Lygia Clark e o espaço concreto expressional”. Entrevista concedida a Edelweiss Sarmiento. Rio de Janeiro: *Jornal do Brasil*, suplemento dominical de 7 de julio de 1958
- COMERON, Octavi. “Mutation”. En: *Out/ sourcing*. Londres: Institute of International Visual Arts, 2003
- *Work and Beauty*. Londres: Institute of International Visual Arts, 2002
- COROMINAS, Joan. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos, 2003
- CORTINA, Adela. *Ética aplicada y democracia radical*. Madrid: Tecnos, 1993
- COSTA, Jurandir Freire. *Sem fraude, nem favor. Estudos sobre o amor romântico*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999
- CRUZ, Pedro y HERNÁNDEZ, Miguel Angel. “Cartografías del Cuerpo. Propuestas para una sistematización”. En: *El cuerpo. Debats*. Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2002-2003, n° 79
- DAVID, Catherine. “Em foco o complexo embate entre arte e realidade” Entrevista concedida al periódico O Estado de São Paulo, 03 de mayo de 2003
- DAVID, Catherine y VIRILIO, Paul. “Alles Fertig. Se acabó”. En: *Acción Paralela*, n° 3, octubre de 1997
- DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos, 2002
- DELEUZE, Gilles. *A dobra. Leibniz e o barroco*. São Paulo: Papyrus, 1991
- *Conversações*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992
- *Crítica e clínica*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997
- *Diferencia y repetición*. Madrid: Júcar, 1988
- *Foucault*. Barcelona: Paidós, 1987
- *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Madrid: Arena, 2002
- *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós, 1994
- *Nietzsche e a filosofia*. Porto: Rés, 1998
- *O abecedário de Gilles Deleuze*. Disponible en: <http://www.ufrgs.br/faced/tomaz/abc3.htm> (acceso en 2002)
- *Spinoza, Kant, Nietzsche*. Barcelona: Labor, 1974

- DELEUZE, Gilles; AGAMBEN, Giorgio y PARDO, José Luis. *Preferiría no hacerlo: Bartleby el escribiente de Herman Melville, seguido de tres ensayos sobre Bartleby*. Valencia: Pre-Textos, 2001
- DELEUZE, Gilles y FOUCAULT, Michel. *Theatrum philosophicum seguido de Diferencia y repetición*. Barcelona: Anagrama, 1998
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. *Kafka: por una literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago, 1977
- *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 2000
- *O que é a Filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996
- DELILLO, Don. *Body art*. Barcelona: Circe, 2002
- DELGADO, Manuel. *El animal público*. Barcelona: Anagrama, 1999
- DÍAZ, Esther. *Michel Foucault. Los modos de subjetivación*. Buenos Aires: Almagesto, 1993
- DUCHAMP, Marcel. *Notas*. Madrid: Tecnos, 1998
- EFLAND, Arthur; FREEDMAN, Kerry y STUHR, Patricia. *La educación en el arte posmoderno*. Barcelona: Paidós, 2003
- FABBRINI, Ricardo. *O espaço de Lygia Clark*. São Paulo: Atlas, 1994
- FARINA, Cynthia. “Vida como obra de arte, arte como obra de vida: por uma pedagogia das afecções”. Universidade Federal de Pelotas. Dissertação de Mestrado, 1999
- FERREIRA, Gina. *Lygia Clark: Memória do corpo. Glossário de casos clínicos*. (Investigación hecha con motivo de la exposición de la obra de Lygia Clark en la Fundación Tàpies de Barcelona en 1997, aún inédita. Consulta realizada en la biblioteca de la Fundación). Rio de Janeiro, 1997
- FERREIRA Gullar. “Teoria do Não-objeto”. Em: *Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950-1962*. São Paulo/Rio de Janeiro, 1977
- FOSTER, Hal. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal, 2001
- FOUCAULT, Michel. *De lenguaje y literatura*. Barcelona, Paidós: 1996
- *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets, 1999
- *Entre filosofía y literatura*. Barcelona: Paidós, 1999
- *Hermenéutica del sujeto*. La Plata: Altamira, 1996
- *Historia de la sexualidad*. Madrid: Fondos de cultura, 1974
- *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Madrid: Siglo XXI, 1999
- *O dossier: últimas entrevistas* (Ed. Carlos Enrique Escobar). Rio de Janeiro: Taurus, 1984
- *Tecnologías del yo. Y otros textos afines*. Barcelona: Paidós, 1991

- “Was ist aufklärung?” En: *Anábasis- Revista de filosofía*. Nº 4, 1996/1
- GABILONDO, Ángel. *El discurso en acción: Foucault y una ontología del presente*. Barcelona: Antrophos, 1990
- GARCÍA, Juan Francisco (Ed.). *El ensayo. Entre la filosofía y la literatura*. Granada: Universidad de Granada, 2002
- GIL, José. “Ele foi capaz de introduzir no movimento dos conceitos o movimento da vida”. En: *Educação e Realidade*, v. 27, nº 2, Porto Alegre, 2002
- *Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações*. Lisboa: Relógio d’Água, 1986
- *Movimento total. O corpo e a dança*. Lisboa: Relógio d’Água, 2001
- GODINHO, Jacinto. “Foucault e a experiência: a fenomenologia do impensado”. En: *Michel Foucault, uma analítica da experiência. Revista de comunicação e linguagens*. Centro de Comunicação e Linguagens (CECL), Lisboa, dez/93
- GOLDBERG, Roselle. *Performance art*. Barcelona: Destino, 2002
- GOMBROWICZ, Witold. *Ferdydurke*. Barcelona: Seix Barral, 2003
- GUASH, Anna Maria (Ed.). *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones, 1980-1995*. Barcelona: Akal, 2000
- GUATTARI, Félix. “El Paradigma estético”. En: *Cadernos de Subjetividade/ Núcleos de Estudos e Pesquisas da Subjetividade do Programa de Estudos Pós-Graduados de Psicologia Clínica da PUC-SP*, v.1, nº1, São Paulo: 1993
- *Las tres ecologías*. Valencia: Pre-Textos, 1996
- HERNÁNDEZ, Domingo (Ed.). *Arte, cuerpo, tecnología*. Salamanca: Ed. Universidad de Salamanca, 2003
- HIERRO, José. *Agenda*. Madrid: Publicaciones de la Universidad Popular José Hierro, 1999
- HONNEF, Klaus. *Pop art*. Berlín: Taschen, 2004
- JIMÉNEZ, Ariel. “Definindo espaços. Os espaços de uma coleção”. En: Coleção Cisneros. *Paralelos. Arte brasileira da segunda metade do século XX em contexto*. Caracas: Fundación Cisneros, 2002
- JIMÉNEZ, José. *La vida como azar. Complejidad de lo moderno*. Madrid: Mondadori, 1989
- KANT, Immanuel. *Crítica del juicio*. Madrid: Colección Austral, 2001
- KÉRTEZS, Imre. *Yo, otro. Crónicas del cambio*. Barcelona: Acontilado, 2002
- KUREISHI, Hanif. *El cuerpo*. Barcelona: Anagrama, 2004
- LARROSA, Jorge. *Entre las lenguas. Lenguaje y educación después de Babel*. Barcelona: Laertes, 2003

- *La experiencia de la lectura*. Barcelona: Laertes, 1996
- “La liberación de la libertad”. En: *Revista latino-americana de estudios avanzados*. N° 5, Caracas, Centro de Investigaciones Pos-doctorales, Universidad Central de Venezuela, 2001
- LEZAMA LIMA, José. *Paradiso*. Madrid: Espiral, 1974
- LINS, Daniel (Ed.). *Cultura e subjetividade. Saberes nômades*. São Paulo: Papyrus, 1997
- LINS, Daniel y GADELHA, Sylvio (Eds.). *Nietzsche e Deleuze. Que pode o corpo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002
- LIZANO, Jesús. *Lizania*. Barcelona: Lumen, 2001
- MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Zaahar, 2000
- MARCHÁN FIZ, Simón. *Historia general del arte. Las vanguardias en las artes y la arquitectura (1900-1930)*. Vol. I y II. Madrid: Espasa, 2002
- MILLER, Toby y YÚDICE, George. *Política cultural*. Barcelona: Gedisa, 2004
- MILLIET, Maria Alice. *Lygia Clark: obra-trajeto*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992
- MOREY, Miguel. Curso 2002/03 “¿Qué cosa es la experiencia?” Programa de doctorado en Filosofía, UB – Notas de clase de la autora.
- MOULIER BOUTANG, Y.; CORSANI, Antonella y LAZZARATO, Maurizio. *Capitalismo cognitivo. Propiedad intelectual y creación artística*. Barcelona: Traficantes de Sueños, 2004
- NAVARRO, Antonio José (Ed.). *La Nueva Carne. Una estética perversa del cuerpo*. Madrid: Valdemar, 2002
- NAVARRO CASABONA, Alberto. *Introducción al pensamiento estético de Deleuze*. Valencia: Tirant lo Blanch, 2001
- NEVES, Cláudia Abbês Baêta. “Sociedade de controle, o neoliberalismo e os efeitos de subjetivação”. *Saúdeloucura*, São Paulo, n° 6, 1997
- NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce homo. Como alguém se torna o que é*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995
- *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza, 1997
- OLMO, Santiago B. “El cambio de paradigma del paisaje urbano”. En: *LAPIZ – Revista internacional de arte*. Madrid, n° 176, 2001
- ONFRAY, Michel. *A escultura de si*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995
- *Teoría del cuerpo enamorado. Por una erótica solar*. Valencia: Pre-Textos, 2002

- ORTEGA, Francisco. *Amizade e estética da existência em Foucault*. Rio de Janeiro: Graal, 1999
- PARDO, Carmen. *La escucha oblicua: una invitación a John Cage*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2003
- PARDO, José Luis. “El alma de las máquinas. Humano/inhumano. En torno a *Crash* de David Cronnenberg”. En: Madrid, *Sibila*, n° 7
- *La intimidad*. Valencia: Pre-Textos, 1996
- *Sobre los espacios: pintar, escribir, pensar*. Barcelona: Serbal, 1991
- “Y cantan en llano”. En: *Gilles Deleuze: pensar, crear, resistir. Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura*. 1994, n° 17
- PAXTON, Steve. “Bailar solo”. En: *Contact quarterly*, vol II, n° 3, primavera de 1970
- “Improvisación es...” (Traducción de Alma Falkenberg y Vicky Abramovic) En: *Contact quarterly*, vol XII, n° 2, primavera/verano de 1987
- PELBART, Peter Pal. “Poder sobre a vida, potência de vida”. En: *Multitudes*, Paris, n° 9, mayo-junio/2002
- PROUST, Marcel. *Por el camino de Swan. En busca del tiempo perdido*. Madrid: Unidad, 1999
- RABINOW, Paul y DREYFUS, Hubert. *Michel Foucault, uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Rio de Janeiro: Forense, 1995
- RAGO, M; ORLANDI, L. y VEIGA-NETO, A. (Eds.) *Imagens de Foucault e Deleuze – ressonâncias nietzscheanas*. Rio de Janeiro: DP & A, 2002
- RAMÍREZ, Juan Antonio. *Corpus solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*. Madrid: Siruela, 2003
- RANCIÈRE, Jacques. *El maestro ignorante*. Barcelona: Laertes, 2003
- *La división de lo sensible. Estética y política*. Salamanca: Consorcio Salamanca, 2002
- RAQUEJO, Tonia. *Land art*. Madrid: Nerea, 2003
- RODHES, Colin. *Outsider art. Alternativas espontáneas*. Barcelona: Destino, 2002
- ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental. Transformações contemporâneas do desejo*. São Paulo, Liberdade, 1989
- “Lygia Clark e o híbrido arte e clínica”. En: *Percurso. Revista de Psicanálise*. São Paulo: Departamento de Psicanálise do Sapietiae Institute, 1996, ano VIII, n° 16
- “Pensamento, Corpo e Devir: uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico”. En: *Cadernos de Subjetividade: saberes nômades*. Campinas, SP, NEPS/PEPGPC/PUCSP, 1 (2): 241-252, sept/feb 1993
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua española*. 22° ed., 2001

- ROY, Kaustuv. “Gradientes de intensidad: o espaço háptico deleuziano e os três ‘erres’ do currículo”. En: *Educação e Realidade*, Porto Alegre, v. 27, nº 2, jul/dic. 2002
- SALABERT, Pere. *Pintura anémica, cuerpo succulento*. Barcelona: Laertes, 2003
- SALOMÃO, Wally. *Hélio Oiticica: qual é o parangolé*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996
- SHMIDT, Wilhelm. *En Busca de un nuevo arte de vivir. La pregunta por el fundamento y la nueva fundamentación de la ética en Foucault*. Valencia: Pre-textos, 2002
- SHUSTERMAN, Richard. *Vivendo a arte. O pensamento pragmatista e a estética popular*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1998
- SILVESTRE, David. *Entrevistas com Francis Bacon. A brutalidade dos fatos*. Roma: Cosac & Naify, 1995
- TABUCCHI, Antonio. *Sostiene Pereira*. Madrid: Anagrama, 1995
- TEIXEIRA FILHO, Fernando. “Subjetividade estética: o gesto da sensação”. São Paulo, Dissertação de Mestrado, PUC-SP, 1993
- VALLE, Lilia do. “Piedra de tropiezo: la igualdad como punto de partida”. En: *Diálogos. Igualdad y libertad en educación*. Barcelona, nº 36, vol. 3, 2003
- VARELLA, Alex. “Lygia Clark: arte e terapia”. En: Revista *Saúdeloucura*, nº 6, São Paulo, Hucítec, 1997
- VIRILIO, Paul. *El procedimiento silencio*. Barcelona: Paidós, 2003
- WALLIS, Brian (Ed.). *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Akal, 2001
- WANDERLEY, Lula. *O dragão pousou no espaço. Arte contemporânea, sofrimento psíquico e o objeto relacional de Lygia Clark*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002
- WANDERLEY, Lula; FERREIRA, Gina; FIGUEIREDO, Luciano; ENGUITA, Nuria y BORJA, Manolo. Fundación Antoni Tàpies. “Lygia Clark.” (Conversación promovida por motivo de la exposición de la obra de Lygia Clark en la Fundación Tàpies de Barcelona en 1997, aún inédita. Consulta realizada en la biblioteca de la Fundación.). Rio de Janeiro, 1997
- Y PRODUCTIONS. *Producta*. Barcelona: Y.Productions, 2004
- YÚDICE, George. *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa, 2002

Catálogos

- Andy Warhol: cine, video y TV*. (Catálogo de exposición) Barcelona: Fundación Antoni Tàpies, 2000

- Alexander Calder*. (Catálogo de exposición). Madrid: Museo Nacional de Arte Contemporáneo Reina Sofía, 2003
- En l'espirit de Fluxus*. (Catálogo de exposición). Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1995
- Ernesto Neto. O corpo, nu tempo* (Catálogo de exposición). Santiago de Compostela: Centro Gallego de Arte Contemporáneo, 2001
- Lygia Clark*. (Catálogo de exposición). Barcelona: Fundación Antonio Tàpies, 1997
- Lygia Clark*. (Catálogo de exposición). Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1958
- Lygia Clark*. (Catálogo de exposición). São Paulo: Museu de Arte Moderna de SP, 1999
- Lygia Clark, Hélio Oiticica e Ligia Pape*. (Catálogo de exposición). Brasília: Conjunto Cultural da Caixa Econômica Federal, 1999
- Obras sobre papel* (Catálogo de exposición). Barcelona: American Society y Fundación La Caixa, 1993
- Space Invaders. Intervenciones artísticas en Barcelona*. (Catálogo de exposición). Colectivo 22a (Eds.) Barcelona: 22a, 2004
- The Interventionists. User's manual for the creative disruption of everyday life*. (Catálogo de exposición) Massachusetts Museum of Contemporary Art. Massachusetts, 2004

