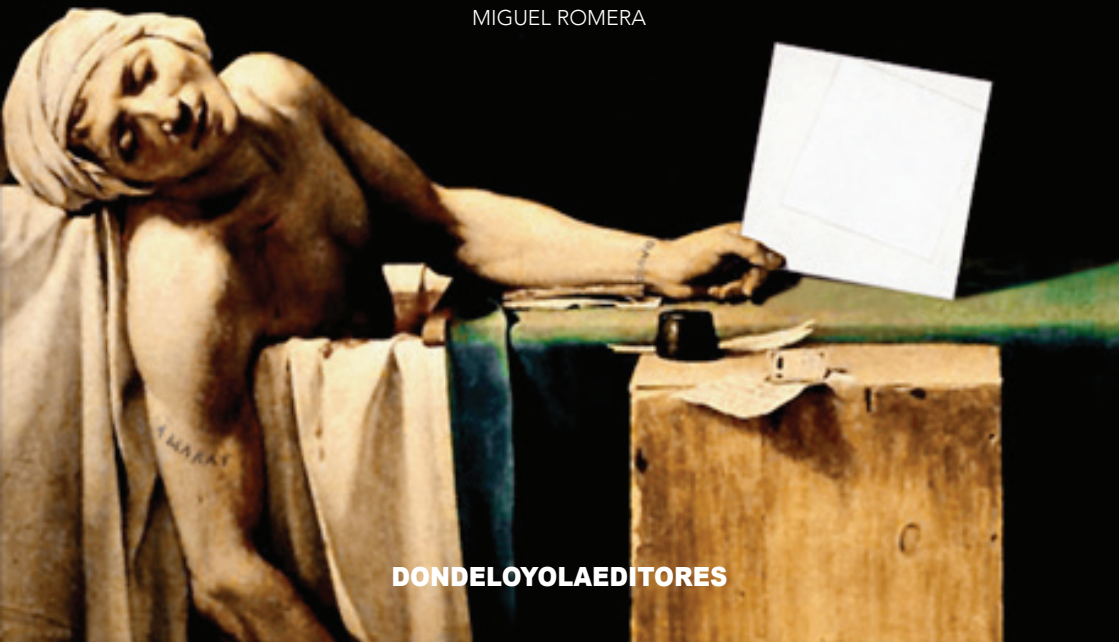


APOSTILLAS PARA UNA OBRA INVISIBLE

FRANCISCO BRUGNOLI
HERNAN PACURUCU
ESTEBAN RADISZCZ
SERGIO ROJAS
MIGUEL ROMERA



DONDELOYOLAEDITORES

La tradición de las “segundas fuentes” permite conocer lo escrito sobre otros, las llamadas “fuentes primera”. También da luces sobre las escrituras que sólo nombran y aquellas que simplemente omiten. El presente compilado recorre estas relaciones, permitiendo conocer el punto de vista de cinco autores sobre la obra de Arturo Cariceo y contrastar estas lecturas con lo que el mismo artista dice de su quehacer artístico en “*Notas para una historia de la invisibilidad*”, publicado en esta misma colección.



Primera edición
Marzo 2013

Colección dirigida por
Elena González García del Bello

Ilustración de cubierta
Jóvenes Hegelianos, 1993
Arturo Cariceo

Editado bajo licencia
Creative Commons



FRANCISCO BRUGNOLI
HERNAN PACURUCU
ESTEBAN RADISZCZ
SERGIO ROJAS
MIGUEL ROMERA

APOSTILLAS
PARA UNA OBRA INVISIBLE

DONDELOYOLAEDITORES

Dedicado a Ticio Escobar

FRANCISCO BRUGNOLI
HERNAN PACURUCU
ESTEBAN RADISZCZ
SERGIO ROJAS
MIGUEL ROMERA

APOSTILLAS
PARA UNA OBRA INVISIBLE

INDICE

1+1=?

Sólo una divagación: una escritura abierta

Francisco Brugnoli

La invisibilidad como camuflaje de guerra

Un recorrido por la geografía discursiva de Arturo Cariceo

Hernán Pacurucu

Destin des images et déréalisation de l'objet.

À propos de la dématérialisation dans l'art contemporain

Esteban Radizcsz

¿Cuánta lucidez podemos consumir?

Sergio Rojas

Tentativas Deleuze-Guattarianas sobre la Obra Invisible

De la fuerza de una creación sin límite

Miguel Romera

1+1=?

Sólo una divagación: una escritura abierta

Francisco Brugnoli

Artista visual y académico Universidad de Chile
Director del Museo de Arte Contemporáneo, MAC

Aparece, habla de la *Obra Invisible*, me declara su amistad y también hacia Virginia, especialmente hacia ella, dice que lo critica muy duramente y que eso es bueno. Desaparece.

Aparece, me habla con pasión de sus enemigos, siempre habla con pasión o mucha urgencia. Desaparece.

Aparece, habla de apropiacionismo, está obsesionado con el concepto de huella, se le va la vida explicándolo. Habla de su última obra, un complejo de citas en el que se ensimisma con entusiasmo frenético. Desaparece.

Aparece, me cuenta, acaba de regresar de España, habla de Fernando Castro Flórez, del Reina Sofía, una *performance*, de Cuenca, de su participación en algo muy importante, casi no lo reconozco, pelo largo sin peinar, collares de amuletos, está eufórico. Me habla de su exposición en el MAC, del texto que debo escribir. Desaparece.

Aparece, lo acompaña alguien más joven con un aparato fotográfico, ¿un estudiante?, de pronto se aleja, se sienta en la escalera, una foto, me habla de Lacan y me exhibe su tatuaje, se aleja, se ubica en el umbral de una puerta, otra foto, corre a otro lugar, otra foto. Desaparece.

Recuerdo haberlo apoyado para una operación invisible en la Galería Gabriela Mistral, consistente en el anuncio mediático de una exposición que no se hace, pues según su propio diseño se muestra cuando la Galería está cerrada al público. Celebro esta crítica implícita a esa idea de que una obra existe sólo si se escribe y publica de ella.

Recuerdo su memoria para obtener su título, cuando me muestra su proyecto consistente en un volumen en de 500 páginas en blanco y nuestra discusión sobre su necesidad de fundamentar, finalmente un éxito celebrado por la comisión.

Entonces pienso en la *Obra Invisible* y en las fotografías por ese fotógrafo atento a sus instrucciones sobre cada locación y en algo que no parece encajar del todo. Pienso la relación con esta sobre presencialidad, la ubicuidad expuesta por ese seguimiento registrante.

Hace años ya discutimos la contradicción entre performance y registro, lo efímero, el fenómeno único sin embargo inmovilizado para la memoria, acusando el afán de una futura monumentalidad, él ha estado de acuerdo, ¿entonces es algo mucho más complejo? Divago, pienso en escritura abierta, que sería como decir *pensar en voz alta*. Contexto local: la sobre presencia del mercado y la dinámica delirante del consumo de lo que se auto consume, comprar para luego desechar, el placer de desechar, ¿no es acoso para la negación del objeto, en una cultura impuesta cuyo correlato fue la misma desaparición de los cuerpos? ¿En buenas cuentas su invisibilidad? ¿Entonces la sobre exposición fotográfica postulada?

Antecedente a considerar: su aparecer y desaparecer como coherencia con el programa *Obra Invisible*. De Cariceo no puede haber nunca certeza de su presencia, ¿entonces la fotografía sería la prueba de que esa vez sí estuvo y ese sería este afán de su obsesión en su encuadre? ¿Esa retención del ojo en su objeto, en este caso él? ¿Pero esa no sería justamente la irrealidad de la fotografía, producida por un obturador regulado por esa otra mirada, la del fotografía ojo del fotógrafo? Entonces la invisibilidad ahora arrastra el mismo concepto de realidad desde lo visible, en buenas cuentas todo lo visible pasa a ser desconfiable y la fotografía brindaría el placer de esa duda, un placer posmoderno.

Me intriga el fotógrafo, saber de sus horas invertidas ya no en lo que desaparece sino en lo que nunca estuvo, el programa de la invisibilidad que lo arrastra a él mismo, tanto *click* sobre el mismo motivo anula su misma razón de ser, ¿Cuál fue su fruición? ¿También la de

desaparecer? ¿Convertirse él en obra invisible? ¿Pero esto no sería realmente desvelador de un efecto dominó que desde luego se habría iniciado, programado, desde el mismo inicio del programa? ¿De esa forma cada aparición de Cariceo y su posterior desaparición, no tendrían el carácter de un ejercicio permanente mediante el cual se invisibilizaría, al menos potencialmente, todo aquello con lo que se relaciona?

Sin embargo la pregunta más inquietante surge justamente cuando expone un trabajo visual en un museo fundamentalmente dedicado al tema y no por lo que concierna al museo, abierto a todas las experiencias propias de la actualidad de la disciplina, sino al espectador, el que ve, ¿Qué sucede con esa experiencia? ¿Si nuestro ver está fuertemente condicionado por la hegemonía circunstancial, que ve él frente a esta obra? y lo más importante ¿Qué ve después de la experiencia de esta obra?

La última pregunta nos instalaría frente al suspenso de lo que no podemos suponer ni menos adivinar, sin embargo se nos quedan entremedio otras dudas respecto a los antecedentes de la aventura de lo invisible, que se suponen considerados en el *programa de Obra Invisible*, como aquello para lo cual nuestro imaginario no tiene soporte suficiente.

La primera duda-antecedente se instalaría sobre en la afanosa búsqueda de lo extraño de la poética romántica y luego el concepto de siniestro o no familiar, el *Unheimlich* freudiano, pero especialmente el de Breton, como justamente aquello que por extra convencional no podríamos ver, y si pudiéramos lograrlo nos confundiría a nivel del espanto, pero también mejor la propuesta de Bradbury en *Crónicas Marcianas, Tercera Expedición*, donde lo extraño, lo espantoso, podría darse en la figuras más familiares y deseadas.

Y esta opción me interesa especialmente, incluso por nuestra misma experiencia histórica reciente y por ser la que me resulta más próxima a la propuesta de Cariceo, pero que de todos modos no es suficiente y creo que debemos quedarnos con el ejemplo del trabajo en Galería Gabriel Mistral y más especialmente con el caso del

seguimiento fotográfico. Todos seríamos invisibles, nada sería visible de acuerdo a su programa. Me gusta, comparto esa aproximación nihilista, ¿Qué otra cosa nos queda? Pero la visibilidad se debe a la reflexión de la luz estimulando nuestras retinas, sin luz es imposible ver, ¿Entonces todos estamos condenados a la invisibilidad por oscuridad, o por a ese lado oscuro de Darth Vader?

Es exactamente ese aspecto lúdico, con todo lo que el juego pueda tener de peligroso, como habría dicho Duchamp, lo que finalmente me resulta más atractivo de la obra de Cariceo.

La invisibilidad como camuflaje de guerra

Un recorrido por la geografía discursiva de Arturo Cariceo

Hernán Pacurucu

Artista y curador Universidad de Cuenca

Espada del Augurio, déjame ver más allá de lo evidente

ThunderCats: Los felinos cósmicos

Cada obra de arte podría definirse como un objeto relacional, como el lugar geométrico de una negociación entre numerosos remitentes y destinatarios

Nicolas Burriaud, Estética Relacional

Hay que tener en cuenta que, en el proceso visual, los objetos no se ofrecen como una realidad, sino que lo que el ojo siente directamente, es decir, la materia prima de la visión, es, según el doctor Broad, algo que carece en sí de sustrato.

Paul Virilio, Estética de la desaparición

Socavando en el interior del programa de vida emprendido por Arturo Cariceo y su geografía discursiva, concebimos lo que el artista ha dado en llamar *Obra Invisible* como el “todo” que abarca a *Fuckin’ Marcianos*, un reiterativo título que se le da a su vasta producción en la forma de *Loyola records* como formato del proyecto único y sin fin y que básicamente nos viene dado como un envoltorio irónico pero sobre todo desafiante, ante la percepción del artista de su realidad como un artista en un contexto en continua crisis (como es el espacio chileno), entendió desde su realidad post-dictadura así como una crisis de mercado y coleccionismo para el arte y un continuo bombardeo de desinformación o exceso de información de la “cita” y el hipertexto que desvirtúa el “origen” en lo que Canclini ha dado en llamar hibrididad.

En la *Obra Invisible* de Cariceo no se trata de la invisibilidad que nos enseña Benjamin en su estudio de Klee, una invisibilidad producto de la ceguera de la responsabilidad que le impide cerrar los ojos al

Angelus Novus, ni tampoco de invisibilidad de la “nada” en la metafísica *heideggeriana* y luego *sartreana*, menos aun la invisibilidad como la de Lyotard, ésta invisibilidad está dada más bien por el temor del artista de no ser parte del sistema cuya reducción del mundo a la forma de mercancía va en avance (aún mas bajo la cobija neoliberal que alberga muchos países latinoamericanos) y cuyo patrón único y universal regula todos las formas de intercambio fetichizando el objeto, por lo que la obra de Cariceo toma el carácter de invisible no por no querer “ser vista” sino para no ser mercantilizada, en donde contrario a Didi-Huberman lo que vemos, lo que nos mira, se desvanece en lo que no podemos “ver” en la obra, pero que al mirarnos nos dice mucho.

Según Serge Daney “toda forma es un rostro que nos mira” la propuesta artística, pretende entonces captar una mirada tal como el recién nacido busca a su madre; de tal manera que cuando el artista muestra algo, ese algo emana una energía capaz de vincular en la mirada al sujeto con su objeto, en una suerte de romance interno.

Es por eso que para Duchamp las miradas son las que posibilitan a los cuadros, mientras que Jean-Luc Godard nos dice “que se necesitan dos para una imagen” pero ¿qué pasa cuando en el proyecto de Cariceo se despliega una manta de invisibilidad sobre el objeto? Este ocultamiento como huida, como escondite, pretende evadir la posibilidad que la obra de arte sufra el proceso de mercantilización en un mundo neoliberal, que nos permita ver un mas allá del mercado ya que solo así la obra surge en su máximo idilio conceptual como una suerte de procesos comunicacionales, de sentido, de experiencias y de relaciones un más allá de lo evidente.

Pero sobre todo y más allá de eso, la invisibilidad en este artista está dada como un camuflaje de guerra, camuflaje que permite en un momento dado ocultarse de las “manías posmodernas” que atrapan a las obras de arte y las vacían de toda posibilidad de pensar, la estrategia de camuflaje por lo tanto permite no ser visto en un mundo que banalizando todo lo vuelve en “estado *light*”.

Temor del artista por miedo a que su obra sea trivializada, (no porque

la obra misma no dice nada) sino porque a pesar que diga mucho, el sistema-mundo se faculta de virilizarle tal cual lo han hecho una infinidad de veces con los discursos mas profundos de filósofos, artistas y teóricos de la izquierda más radical, ese “horror de un mundo administrado” al que se refería Weber.

Por ello la invisibilidad como camuflaje de guerra nos lleva a mundos invisibles, mundos posibles, que afloran únicamente cuando se ocultan de la lógica de la razón, además del “capital” y que en su huida dejan huellas (como en el cuento de Caperucita) para su futuro retorno a la realidad. Ya sea colgado desde la ventana de un museo, o reemplazando a los libros de una biblioteca, o metido en un estante de secretaria (tanto en el Reina Sofía, la Autónoma de Madrid o en el MIDECIANT, como en el MAAC de Guayaquil o en la Casa de la Cultura de Cuenca)

La performance del artista genera ese “desenchufe con la realidad” que nos lleva a pesar tal como lo decía Cooper, que la locura no está “en” el individuo sino en el sistema de relaciones al que pertenece de tal forma que uno no se convierte en un “loco” solo, sino que parece que existiera toda una suerte de convenciones previamente pactadas y que resultan de un consenso del pensamiento colectivo que llevan tanto al “loco”, al artista o al teórico (características que tiene este personaje) a franquear dichas lógicas en forma de reto a lo “instituido” inventando por medio de la práctica artística nuevos mundos del conocimiento, ya que cuando este artista nos muestra algo (de forma efímera y fugaz) despliega una ética transgresora que ubica su obra en un plano político pero no panfletario, más aún cuando, en este mundo en donde como nos comenta Brea *“lo artístico recibía el encargo de hacer pensable un mundo de reapropiación plena de todos los dominios de la experiencia para la totalidad universal de los sujetos de conocimiento”*.

En una suerte de asentamiento del “vuelo” del artista con su realidad, más aun si parafraseando a Marx, *“después de todo, la realidad no es otra cosa que el resultado transitorio de lo que hacemos juntos”*, el programa político tras estas propuestas artísticas se hace notablemente evidente.

Por tanto la invisibilidad como camuflaje de guerra así como la “locura” necesaria para esquivar ese roce con la razón se vuelven dos dispositivos recurrentes en el proyecto del artista, -armas de guerra-sutilmente desplazadas en el arsenal del artista y su lucha contra el propósito de fundir la teoría con la tecno-práctica en este mundo convertido en artefacto, tal como lo denunciaría Lyotard en su “condición posmoderna”.

A la noción de camuflaje y de ocultamiento de la realidad, sumaríamos otra noción, y esta nace precisamente y paradójicamente el mismo instante de su ocultamiento, cuando algo es oculto genera “deseo”, por lo tanto la carencia producto de la “invisibilidad” genera deseo, deseo por su posesión, deseo por adquisición, deseo por ser el único, si Dios no se hubiera hecho invisible ante el mundo, la religión no hubiera sido la empresa más exitosa de la historia.

El deseo está muy ligado al hecho de lo que se visibiliza, el arte erótico (tal como lo reconoce Baudrillard) no se encuentra dado por el acto mismo de mostrar, como en el caso del porno, éste se encuentra mas bien sometido a la lógica de desaparición, por lo tanto el erotismo se aprovecha del proceso de invisibilización; por ejemplo, la manta que oculta las partes íntimas de una modelo en el arte académico hace que estas resulten eróticas porque generan en nuestra mente una experiencia, un deseo de que se pueda visibilizar lo invisible, lo que no está a la vista; entonces se convierte en un juego mental del “desear ver”, deseo por ver lo que se ha ocultado, una búsqueda continua por visibilizar, es un juego de ocultamiento invisibilización y encubrimiento del objeto mismo del deseo.

Sin embargo, el objeto mismo del deseo, al que se le trata de ocultar para generar más deseo, en un flujo continuo y deseante, de deseo tras deseo tras deseo que decanta en lo que Gilles Deleuze y Felix Guattari denominan, “las máquinas deseantes”:

“De un extraño sujeto, sin identidad fija, que vaga sobre el cuerpo sin órganos, siempre al lado de las máquinas deseantes, definido por la parte que toma en el producto, que recoge en todo lugar la prima de un devenir o de un avatar, que nace de los estados que consume y renace

en cada estado. «Luego soy yo, es a mí... » Incluso sufrir, como dice Marx, es gozar de uno mismo. Sin duda, toda producción deseante ya es de un modo inmediato consumo y consumación, por tanto, «voluptuosidad». Sin embargo, todavía no lo es para un sujeto que no puede orientarse más que a través de las disyunciones de una superficie de registro, en los restos de cada división.»

Y es que, el objeto del deseo que se oculta, forma parte de esa transacción mercantil en donde se incrementa el deseo por el objeto al ser invisibilizado. El fetiche (aunque contradictorio al concepto tradicional) en este caso no existe más que en la mente del ser que desea, por lo que toda sexualidad es asunto de economía.

Por ello, este proyecto, el de Cariceo en la figura de *Loyola Records* no celebra la inmaterialidad como lo hace el arte conceptual, sobre todo en su manera más esencialista (conceptualismo puro de Joseph Kosuth) debido a que en la obra de Arturo Cariceo no existe esa supremacía del proceso del trabajo sobre los modos de materialización de ese trabajo (rechazo del objeto a favor de su significado) tal como lo planteamos, no es un rechazo al objeto sino que es un ocultamiento al objeto para elevarlo a su forma más deseante.

En el imaginario de la obra (única y continua) que fabrica el artista, el objeto además forma parte integrante del lenguaje, en donde el acto performático (si se puede llamar así) asoma como chispas fulminantes que desaparecen sin cesar, considerando que de alguna manera el objeto es tan inmaterial como una llamada al celular, un viaje a ayudar a los otros artistas en una bienal (propuesta elaborada para la XI Bienal de Cuenca) o una cena con un amigo, o una obra que consista en colarse en un conferencia, o simplemente viajar de Cuenca (España) a Cuenca (Ecuador) y viceversa. Una y otra vez.

Así como la devolución de fondos asignados (2010), la contratación de un guardaespaldas al curador por invitar sin avisar (2001), ir sólo a residir a una bienal durante su montaje, incluida la inauguración (2011), donar a un museo la luz natural que ingresa en su interior (2003), exponer en una galería cuando ésta cierra (2005), renegar de la tecnología con un recital *unplugged on line* durante una exposición

electrónica (2010) o proponer colocar líneas telefónicas abiertas (2001) o descargar archivos vacíos de la *web* (2011) en entrevistas con curadores de países bajo censura cultural. Entre tantos otros.

Por lo dicho, la obra de arte interesa a Cariceo (tal como a Guattari) solamente en la medida en que no se trata de un objeto pasivamente representado, (un producto) sino como un vector de subjetivación que materializa territorios existentes, un “operador de bifurcaciones en la subjetividad” o parafraseando a Mijail Bajtin una “*transferencia de subjetivación*” y en esta medida todas las técnicas para liberarse de su forma (y en ella de su materia) terminan siendo siempre prácticas de desaparición.

Entendemos entonces el término “materia” ya sea desde su etimología como “madera” o como “madre” incluso cuando queremos decir que la materia es ajena al hombre, se lo hace en relación a pensar que pre-existe en su manera antitética, ya sea como impulso o como huida.

Tanto en la obra “invisible” tal como en el proyecto kantiano en donde la palabra materia se encuentra omitida. En Kant el término “*kunst*” abarca “técnica y arte” ya que para Kant el arte posee la capacidad de hacer y rehacer continuamente el mundo, mientras que la “materia” se encuentra ausente debido a que la materialidad resulta molesta en el interior de toda la estética kantiana, igualmente en la obra invisible, la materia asume el papel fugaz de su impasibilidad por concretarse, y solamente en este sentido son mas obras “imposibles” que “invisibles”, a pesar que como ya lo aclaramos la misma esencia de la praxis artística se encuentra dada en la producción de subjetividad en donde poco importa el modo particular de producción, pero al mismo tiempo esta característica de la praxis del arte no podemos olvidar que está determinada; sin embargo, por el dispositivo enunciativo que el artista ha elegido.

Por ello a la obra invisible no le falta un proyecto político, sino que ya es en sí un proyecto político que espera formas susceptibles de encarnarlo, de posibilitar su materialización ya que la “forma” de una u otra manera modela el sentido dotándole de fortaleza y orientando el contenido de la praxis del arte pero al mismo tiempo resulta “imposi-

ble” su aparición o futura concreción matérica en un universo racional (neoliberal) que fija su atención en el objeto imposibilitando “mirar hacia los lados” rechazar la fijeza de atención, para alejarse del objeto y contemplar el contexto y en este sentido otra vez insisto es “obra imposible”, mientras las condiciones del mundo no estén dadas la obra única y continua de este artista seguirá siendo “obra invisible” en su afán de no ser teatralizada por el simulacro de lo real.

Destin des images et déréalisation de l'objet. À propos de la dématérialisation dans l'art contemporain

Esteban Radiszcz

Psychanalyste.

Docteur en Psychopathologie et Psychanalyse, Université Paris-Direrot.

D'après l'histoire officielle telle que la colporte la critique internationale, la notion de dématérialisation a été introduite, en 1968, par Lucy Lippard et John Chandler¹ pour caractériser l'art «ultraconceptuel» des années 60, doublement orienté vers l'art comme idée et l'art comme action. Pourtant, le mot a été également employé en 1967 par le psychanalyste argentin Oscar Masotta², qui s'est servi de l'expression pour aborder l'esthétique d'avant-garde du tout récent *Art des Mass Medias*. De plus, Masotta lui-même indiquait qu'il était en fait question d'un terme déjà avancé en 1927 par El Lissitzky³, qui regrettait le retard que l'art du livre exhibait quant au degré de dématérialisation auquel était arrivée son époque.

Mais au-delà d'une polémique stérile sur la création de l'expression, la dématérialisation semble constituer une notion centrale lorsqu'il s'agit des productions de l'art contemporain. En ce sens, Jacob Lillemose⁴ souligne que la dématérialisation n'est pas uniquement une affaire concernant certains travaux artistiques des années 60 et 70. Bien au contraire, elle est encore présente de nos jours dans les œuvres d'une partie non négligeable de l'art contemporain où l'esthétique de la dématérialisation se poursuit avec une urgence et une énergie renouvelées.

Sans doute s'agit-il d'une notion pleine de difficultés et assez confuse même pour les artistes et les critiques qui s'en sont servis. Il est en fait question d'une expression autour de laquelle Lissitzky, Lippard et Masotta ont déplié des perspectives qui, n'étant pas contradictoires, divergent sur plusieurs points et, surtout, ne coïncident pas sur ce qui serait dématérialisé dans l'art. Néanmoins, ceci ne saurait suffire

à minimiser la portée d'un terme dont, comme l'observe Lillemose⁵, tout l'intérêt dérive justement de son ambiguïté et des antinomies qu'il abrite.

Avec Lippard

Selon Lippard, la dématérialisation viserait à caractériser quelques pratiques artistiques qui, comprenant des travaux aussi divers que les happenings de Allan Kaprow, les lithographies de Gilbert & George, le Land Art de Robert Smithson ou les instructions de Robert Barry, accentuent «presque exclusivement le processus de pensée» au mépris de l'intérêt «pour l'évolution physique des œuvres d'art»⁶. Il s'agirait donc d'un affaiblissement du caractère matériel des travaux où «l'idée a une très grande place et la forme matérielle est secondaire, de moindre importance, éphémère, bon marché, sans prétentions et/ou 'dématérialisée»⁷.

Cependant, il est fort difficile d'accepter cette idée. Même si le matériel est fragile, labile, précaire, volatil ou instable, cela n'implique pas que l'œuvre aurait une matérialité affaiblie. De fait, on ne voit pas en quoi un texte, un geste, un message ou une parole seraient moins matériels qu'une toile, un dessin ou une boîte de soupe.

Cinq ans après son texte inaugural, Lippard a considéré opportun de se corriger précisément sur ce point, en indiquant que la dématérialisation ne concernait pas tellement les conditions matérielles des œuvres, mais plutôt un «retrait de l'accent mis sur les aspects matériels (singularité, permanence, attrait décoratif)»⁸. Il ne serait donc pas «question du degré de matérialité d'une œuvre», mais plutôt «de ce que l'artiste est en train de faire avec [la matérialité]»⁹.

Selon Lippard, ce travail de dématérialisation concerne surtout «l'art comme objet» pouvant même «avoir pour effet que l'objet devienne complètement obsolète»¹⁰. Autrement dit, l'artiste ne dématérialise pas lorsqu'il cherche à diminuer les attributs physiques de l'objet, mais quand il opère sur la matérialité pour vouer l'objet à l'obsolescence. En ce sens, Lillemose¹¹ propose de reconsidérer la dématérialisation comme une approche conceptuelle de la matérialité où celle-

est libérée de l'objet par le concept, lui-même étranger à l'idéalisme et à la transcendance.

Cependant, cette solution reste encore problématique car elle ne distingue pas suffisamment entre l'objet d'art comme élément physique et l'objet de contemplation esthétique rendu sensible grâce à l'œuvre. Or, cette distinction est fondamentale dans la mesure où la superposition entre objet d'art et objet esthétique ne ferait que promouvoir une fétichisation dans laquelle chaque œuvre ne serait que de la marchandise sublime ¹².

Sans doute s'agit-il d'une confusion très éloignée de la position de Lippard, qui revendique l'art dématérialisé comme étant justement «libéré du statut de marchandise artistique»¹³. L'idée même d'obsolescence vise, chez elle, l'idée d'un écart radical entre les œuvres dématérialisées et l'art objectal qui hante la surconsommation du système de l'art. Néanmoins, c'est pour cela que le mot «obsolescence» se révèle ici fort malheureux : il ne désigne qu'une diminution de la valeur d'usage, en laissant parfois intacte la valeur d'échange. Et on pourrait parfaitement dire que les œuvres ne parviennent pas à entrer dans les circuits économiques du système de l'art sans être précisément affectée d'une certaine obsolescence qui leur permet de circuler comme pure valeur d'échange réifiée en marchandise sublime.

Mais si la dématérialisation vise l'écart que Lippard trace entre l'art dématérialisé et l'art objectal, il se peut que ce ne soit pas sans rapport avec les conditions auxquelles s'avère soumis l'objet dans l'art. En effet, pour se tenir quelque peu décalé des circuits d'échanges économiques, l'œuvre d'art doit préserver une certaine distance avec son caractère de marchandise. Or, ceci ne saurait s'accomplir sans qu'il soit introduite une quelconque séparation entre l'objet d'art et l'objet esthétique auquel celui-ci a affaire. Toutefois, on ne saurait parler dans ce cas d'une dématérialisation de l'objet d'art, mais plutôt d'une *déréalisation* de l'objet dans l'art.

Avec Masotta

En outre, pour Masotta la dématérialisation ne concerne pas l'objet

mais la matière. D'après lui, il s'agit de caractériser une nouvelle pratique d'avant-garde qui, sous le nom d'*Art de Mass Media*, serait capable de produire des objets de contemplations esthétiques à partir des créations composées d'une matière, pour ainsi dire, immatérielle. Matière dont la matérialité invisible peut soutenir une « esthétique 'anti-optique', antivisuelle » reposant sur une « recherche de matières immatérielles, d' 'anti-choses' »¹⁴.

Selon Masotta, la dématérialisation serait une prolongation dialectique de ce que le *Pop Art* impliquait de manière fondamentale, mais n'avait pas radicalement exploité. L'art pop avait été conduit à « 'rabaisser' la structure de l'image au 'statut' du symbole sémiologique ; et ceci avec le but de rendre problématique le rapport de l'image à l'objet réel »¹⁵. Pour lui, il était question d'une « critique radicale de tout réalisme de l'objet ; [d'] un art qui pense l'objet comme irrémédiablement médiatisé par les langages »¹⁶. En ce sens, l'*Art de Mass Medias* et le *Pop* ne coïncidaient pas seulement en une commune exploration de la publicité et les Médias de Masses, mais également sur leur considération de la radicale détermination des images et de la réalité par le langage. La dématérialisation consisterait, alors, à pousser encore plus loin cette logique et abandonner le registre du visuel pour travailler avec une matière plus sociale que physique.

Cependant, la dématérialisation comme retrait du visible ne va pas sans poser d'autres difficultés. En fait, il est clair que les œuvres dont Masotta parle ne sont en aucun cas dépourvues de visibilité et même si l'on peut penser à des travaux où il n'y ait rien à voir, cela ne démontre pas qu'ils n'impliquent pas le visuel. Qu'il n'y ait pas d'images ne saurait pas dire qu'aucune visibilité ne soit en jeu et moins encore indiquer que l'objet esthétique se soit complètement détourné du plan scopique.

Certes, Masotta ne fait pas tellement référence au fait qu'il y ait ou qu'il n'y ait pas des images. Pour lui il s'agit de la possibilité de « construire des 'objets' » pouvant « parler non pas aux yeux mais à l'entendement »¹⁷. Néanmoins, pour cela, il n'y a pas besoin d'opposer la visibilité de l'image à la sensibilité d'une matière immatérielle et postuler la fin de l'une comme condition du déploiement de l'autre.

Pourtant, la perspective de Masotta peut être repensée à partir de ce que Jacques Rancière¹⁸ reconnaît dans le fondement de tels programmes esthétiques, à savoir, l'introduction d'un certain *partage du sensible*. C'est-à-dire l'idée que les pratiques artistiques représentent des manières de faire qui interviennent dans la distribution des rapports entre le visible et le dicible, entre le visible et l'invisible. Rancière ajoute que, pour produire de telles perturbations des agencements du sensible, les œuvres d'art n'abandonnent pas le domaine du visible mais se servent bien des images, en les détournant de leurs destins. Ainsi, loin de l'identifier avec un douteux repli du visuel, la dématérialisation dans l'art pourrait être abordée comme ayant à faire avec un singulier destin des images capable de remanier les distributions habituelles du sensible¹⁹.

Avec Lissitzky

Selon Lissitzky, la dématérialisation est la conséquence directe d'une certaine évolution des techniques. «L'idée qui actuellement pousse les foules – écrit l'artiste russe – s'appelle matérialisme ; cependant, la dématérialisation est la caractéristique de l'époque. Que l'on pense à la correspondance par exemple : le nombre des lettres s'accroît, la quantité de papier augmente, la masse de matériel consommé s'étend, jusqu'à que l'arrivée du téléphone l'allège [...]. Résultat : la matière diminue ; le processus de dématérialisation augmente chaque fois plus, les lourdes masses de matières sont remplacées par l'énergie libérée»²⁰.

Il s'agit encore ici du remplacement d'une matière «lourde» par une matière «légère», moins matérielle. Cependant, il est en plus question d'un changement dérivé des progressions techniques qui poussent l'art à travailler sur des matières plus libérées. En ce sens, il est question d'une perspective qui s'avère étonnamment proche des propos que Jean-François Lyotard²¹ a pu tenir soixante ans après, concernant les bouleversants effets de l'avènement des immatériaux.

Toutefois, d'après Lissitzky, la dématérialisation ne touche pas directement l'art, mais tout d'abord les techniques. L'art ne dématérialise pas : il rencontre des matières légères qui avaient été préala-

surgissent précisément en ce point, car il est difficile d'accepter que les propriétés esthétiques d'un art ne soient que les dérivés des prérogatives singulières des techniques. Selon Rancière²², il faut prendre les choses justement à l'envers : pour qu'une technique soit en état de donner des matériaux esthétiques à l'art, il faut d'abord que la technique et ses produits soient reconnus comme ayant à faire avec l'art. Autrement dit, pour qu'une technique et ses résultats puissent devenir artistiques, il faut des yeux et des oreilles qui les considèrent ainsi ; et il faut surtout qu'il y ait bien là un désir : un désir d'art capable d'articuler ces techniques aux pratiques artistiques.

Pourtant, il est évident que, comme l'indique Walter Benjamin²³, les transformations techniques sont à l'origine des changements dans les formes de production et de perception des matières artistiques, pouvant remanier l'élaboration du visible et même modifier ce qui en constitue une image artistique. La dématérialisation ne saurait certainement se réduire à un dispositif technique, mais il serait également inexact de suggérer que les techniques n'ont rien à faire dans le partage du sensible de l'art dématérialisé.

* * *

Nous voilà donc arrivés en un point où il n'est pas facile de décider ce que pourrait être la dématérialisation dans l'art. Ne renvoyant pas à une obsolescence de l'objet d'art, elle implique quand même une *déréalisation de l'objet* dans l'art. Ne se réduisant pas à un affaiblissement des qualités visuelles des œuvres, elle met néanmoins en jeu un certain *destin des images*. N'étant pas le simple résultat d'une technique, elle a pourtant un rapport avec les effets des techniques sur les matières artistiques.

Arturo Cariceo : Esta no es la nueva psicodelia, Hendrix²⁴

Depuis 1993, Cariceo s'est proposé de suivre un programme néo-dadaïste et post-situationniste qui, traversé par la réappropriation et la recontextualisation, est explicitement consacré à un travail sur l'invisibilité. *Esta no es la nueva psicodelia, Hendrix* va précisément en ce sens. C'est une œuvre assez simple, bien que hautement con-

densée. Il s'agit d'une intervention digitale de la célèbre photographie d'Yves Klein *Saut dans le vide* : le photomontage où l'on voit Klein en train de sauter du mur pour s'élaner vers le pavé de la rue. Autrement dit, il est question d'un nouveau photomontage qui intervient sur le photomontage initial pour enlever le personnage de Klein et restituer la première photographie dégagée des trucages. En ce sens, Cariceo libère la photographie originaires (la rue avec la femme en vélo) de l'altération (Klein) introduite par une procédure hétérogène (le photomontage) au moyen d'une technique (l'intervention digitale) qui, doublement hétérogène (et à la photo et au photomontage), ne peut effacer l'altération sans y introduire sa propre falsification. Redoublement, donc, d'un procédé qui, loin de restituer une origine immaculée, laisse l'original tout aussi affecté de la trace invisible d'une modification visant à rendre invisible.

Mais ce redoublement s'avère encore lui-même redoublé dans la mesure où l'intervention porte sur le travail d'un artiste hanté par l'invisible, le vide et l'immatériel. En fait, le photomontage de Klein constitue une déclaration où l'artiste se désigne comme étant catapulté dans le vide pour se mettre à la place restée invisible dans la photographie initiale. Ainsi, Cariceo serait en train de radicaliser le projet d'invisibilité de Klein, en rendant invisible l'artiste lui-même: lorsqu'il enlève Klein, il prolonge son photomontage, car si Klein se livre à l'invisible en parvenant à la place qui, sans lui, serait restée vide dans la photographie, alors l'artiste n'arrive véritablement au point de l'invisible qu'au moment où Cariceo laisse inoccupée la place prise par Klein.

L'intervention digitale de Cariceo efface une image, mais ce n'est pas pour autant une véritable disparition de l'image. Tout au contraire, l'image est rendue encore plus sensible par son élision. L'invisibilité s'avère ici promue à une certaine forme du visible, en inscrivant un destin des images qui remanie le partage du sensible. Cariceo ne s'en tient pas au simple détournement de l'image, mais il retourne l'image contre elle-même pour la décomposer dans une recomposition qui la fait résider dans une altérité à elle-même. Par un redoublement de procédés doublement hétérogènes, l'artiste opère une dématérialisation qui n'abandonne pas le visible, même si l'image se trouve

enfouée dans l'invisible.

Ce reversement du destin des images produit un éloignement entre l'objet esthétique et l'objet d'art. Dans la mesure où l'image est remportée à une autre image qui, par le redoublement, est en même temps présente et éliée, l'objet esthétique ne peut jamais coïncider avec les images qui le convoquent. La tension maintenue entre l'image première et l'image modifiée implique que l'objet ne risque pas d'être désigné dans l'une des images, car il est entre les images. Il est suffisamment clair que l'objet n'est ni Klein ni son absence, mais qu'il gît déréalisé dans l'intervalle, dans la fente. Certes, il ne s'agit pas d'un objet proprement visuel, mais il n'est pas pour autant moins scopique dans la mesure où il se trouve concerné par cet élément pleinement optique qui, si condensé, si glissant, demeure dans le vertige des images pour s'emparer de nous et nous entraîner dans le tourbillon de leur mise en abyme.

* * *

Le travail examiné semble bien indiquer que la dématérialisation implique, toutes ensemble et dans une étroite collaboration, les trois dimensions que, concernant les techniques, les images et l'objet, nous avons pu saisir avec Lippard, Masotta et Lissitzky. Dans chacune des œuvres, la dématérialisation s'avère intimement liée à l'acte qui, par des techniques rendues favorables grâce à des pratiques artistiques précises, remanie le *destin des images* pour introduire un *partage du sensible* où s'ouvre un écart qui laisse la place à l'irruption d'un *objet* proprement *scopique*, mais foncièrement déréalisé car fermement irréductible aux images entre lesquelles, pourtant, il se profile.

L'art dématérialisé paraît donc être largement traversé par une mise en tension dialectique où se perpétue l'hétérogénéité promue par les oppositions entre les images, de chaque image avec elle-même et des images avec l'objet. En ce sens, la dématérialisation dans l'art semble bien rendre compte de la *dialectique du visuel* que, dérivée de l'*image dialectique* benjaminienne, George Didi-Huberman caractérise comme étant au fondement de l'*image critique* : « une image en crise, une image critiquant l'image –capable, donc, d'un effet, d'une effi-

cacité théoriques –, et par là même une image critiquant nos façons de voir au moment où, nous regardant, elle nous oblige à la regarder vraiment»²⁵

Mais aucune image ne serait capable de se détotaliser elle-même à partir d'elle-même ; aucune dialectique visuelle ne saurait rendre le visible hétérogène à lui-même par la seule voie du visuel. Comme le remarque Gérard Wajcman²⁶, Freud a bien su démontrer que les affaires d'images ne se résolvent pas au moyen des images, mais en fonction de leur rapport à la parole. En effet, si la dématérialisation implique un maniement du destin des images qui redistribue les rapports entre le visible et le dicible, alors cela serait bien difficile à faire sans prendre appui sur le langage. Seul le signifiant est en état d'introduire l'hétérogénéité nécessaire pour détotaliser l'image et la retourner contre elle-même. En ce sens, Benjamin²⁷ avait largement raison lorsqu'il identifiait dans la langue le lieu où il était possible d'approcher l'image dialectique.

En fait, les différentes pratiques visuelles de l'art dématérialisé, se laissent discerner en fonction des articulations du signifiant que, suivant de très près le texte freudien, Lacan²⁸ reconnaissait comme le ressort fondamental des formations de l'inconscient. On a déjà souligné combien le travail de Rojas se serve de l'acte manqué pour donner lieu à son œuvre, mais on pourrait aussi identifier dans tous les travaux l'action de la condensation, du déplacement et, surtout, de la prise en considération de la figurabilité dans lesquels Freud²⁹ voyait l'essentiel du *travail du rêve*. En ce sens, il y a plus de cinquante ans qu'Octave Mannoni³⁰ a suggéré de compter l'œuvre d'art parmi les formations de l'inconscient, en rapprochant l'art et mot d'esprit qui partageraient la condition d'être des *artifices* produits par une technique (verbale dans le mot d'esprit, plastique dans les arts visuels).

Mais la dématérialisation n'est pas uniquement l'affaire d'un travail du signifiant pouvant articuler une dialectique des images. N'étant pas uniquement concerné par le destin des images, la dématérialisation relève également d'un partage particulier du sensible qui réussit à faire advenir une place vide d'image entre les images. Or, c'est précisément dans ce vide que l'art dématérialisé compte placer un

objet esthétique qui, n'étant pas moins réel par le fait d'être déréa-lisé, semble avoir à faire avec ce que Lacan³¹ a proposé de caractériser comme cause du désir : l'objet *a*. En effet, on a bien pu remarquer que les différents travaux artistiques poussaient les spectateurs à se questionner, à se troubler, à vouloir changer ou parfaire l'œuvre... Autrement dit, les travaux semblent avoir impliqué un objet esthétique qui, se glissant au lieu évidé par la dialectique des images, était en position de causer le désir.

Pour Lacan, l'art se trouverait fondamentalement concerné par l'objet *a*, qui trouve précisément sa place au lieu d'un vide. En 1959³², il suggère que toute production artistique se caractériserait de s'organiser autour du vide laissé par la Chose lors de l'éloignement du champ de la jouissance par l'effet du signifiant. Dix ans après³³, il reprend cette idée et la prolonge par l'indication que, dans chaque œuvre d'art, l'objet *a* serait convoqué comme ce qui, de l'intérieur, chatouille la Chose évidée de la jouissance.

Mais cette formulation ne accentue l'articulation de l'objet *a* dans l'art que sur le seul plan de la jouissance, en remarquant que, dans l'œuvre, le plus-de-jouir convoque la jouissance sous la forme de son vide. Sur ce point, Lacan paraît suivre de près les indications freudiennes sur la technique de dépassement du refoulement qui gît au fondement de toute *ars poetica* véritable. D'après Freud³⁴, les créations artistiques offrent un plaisir préliminaire (*Vorlust*) qui permet de surmonter le refoulement pour rendre possible la libération d'une jouissance (*Genuß*) touchant le fondement pulsionnel de chaque œuvre. Pourtant, ces considérations n'impliquent pas l'objet *a* sur le seul registre de la jouissance, mais tout aussi bien sur celui du désir: si la *Genuß* artistique constitue bien un plus-de-jouir, alors le *Vorlust* de l'œuvre n'est rien d'autre que cause du désir.

Ainsi, la dématérialisation serait la condition d'un art hanté par l'objet *a* qui, n'étant lui-même que le débris d'une perte, parvient à une place évidée entre les images, au moyen des images, contre les images. Mais si tel est le cas, alors la dématérialisation ne saurait être uniquement l'affaire de l'art dématérialisé des quarante dernières années. Comme Wajman³⁵ le montre, les travaux de Duchamp et

Malevitch s'avèrent eux aussi concernés par un objet qui, voué à la place du vide, recueille l'absence de l'objet que lui-même incarne, sans pour autant être moins objet.

En ce sens, loin de se borner à caractériser une pratique artistique des années 60 à nos jours, la dématérialisation paraît bien présente dans l'art des premières décennies du XXe siècle. Plus encore, il est même possible qu'elle représente un processus agissant dans l'art de tout temps et que l'on doit admettre des différentes formes de dématérialisation selon les époques et les techniques de chaque période. Mais même si cela peut être éventuellement juste –et il faudrait encore le prouver–, il reste que l'art dématérialisé trouve sa singularité dans la mesure où son esthétique s'avère radicalement traversée par l'objet qu'il compte faire advenir dans ses œuvres.

Notas

1 J. Chandler & L. Lippard (1968 [1967]), «*The Dematerialization of Art*», in A. Alberro & B. Stimson (eds.) *Conceptual Art: A critical anthology*, London: MIT Press, 1999, p. 46-50.

2 O. Masotta (1968[1967]), «*Después del pop: nosotros desmaterializamos*» in *Revolución en el arte: pop-art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta*, Bs. Aires: Edhasa, 2004, p. 335-376.

3 E. Lissitzky (1927), «*El futuro del libro*». Ramona. Revista de artes visuales, Bs. Aires, 2000/2001, 9/10: 43-45 [traduction espagnole d'après la version anglaise publiée en 1967 dans le numéro 41 de la *New Left Review*].

4 J. Lillemose, «*Conceptual transformations of art from dematerialization of the object to immateriality in Networks*» in J. Krysa (ed.) *Curating Immateriality: the work of the curator in the age of network systems*, Warsaw: Autonomedia, 2006, p. 113-131.

5 *Ibid.*

6 J. Chandler & L. Lippard, «*The Dematerialization of Art*», art. cit., p. 46 [c'est moi qui traduis].

7 L. Lippard (1973), *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1993, p. vii [c'est moi qui traduis].

8 *Ibid.*, p. 5 [c'est moi qui traduis].

9 *Ibid.*, p. 6 [c'est moi qui traduis].

10 J. Chandler & L. Lippard, «*The Dematerialization of Art*», art. cit., p. 46 [c'est moi qui traduis].

11 J. Lillemose, «*Conceptual transformations of art...* », art. cit.

12 Une telle caractérisation de la fétichisation de l'art s'avère non seulement liée aux approches freudienne et marxiste du fétichisme, mais elle évoque tout aussi bien la notion originelle de De Brousse touchant ces véritables « dieux terrestres » produits par cette sorte de « religion d'objet » (Cf. P.-L. Assoun, *Le fétichisme*, Paris, PUF, 1994).

13 L. Lippard (1973), *Six years...*, op. cit., p. ix [c'est moi qui traduis].

14 O. Masotta, «*Después del pop...* », art. cit., p. 350 [c'est moi qui traduis].

15 O. Masotta (1967[1965]), «*Le Pop Art*» in *Revolución en el arte: pop-art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta*, Bs. Aires: Edhasa, 2004, p. 139 [c'est moi qui traduis].

16 *Ibid.*, p. 187 [c'est moi qui traduis].

17 O. Masotta, «*Después del pop...* », art. cit., p. 351 [c'est moi qui traduis].

18 J. Rancière, *Les destins des images*, Paris, La fabrique, 2003.

19 J. Rancière, *Le partage du sensible*, Paris, La fabrique, 2000.

- 20 E. Lissitzky, «*El futuro del libro*», art. cit., p. 43 [c'est moi qui traduis].
- 21 J.-F. Lyotard (1984), «*Les immatériaux*» in R. Greenberg, B.W. Ferguson & S. Naine (eds.) *Thinking about Exhibitions*, London – New York: Routledge, 1996, p.159-173.
- 22 J. Rancière, *Le partage du sensible*, op. cit.
- 23 W. Benjamin (1936), «*L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*» in *Essais 2. 1935-1940*, Paris, Denoël, 1983, p. 87-126.
- 24 A. Cariceo, *Esta no es la nueva psicodelia, Hendrix*, intervention digitale, 1993, Santiago – Chili.
- 25 G. Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce que nous regarde*, Paris, Minuit, 1992, p. 128.
- 26 G. Wajcman, «*De la croyance photographique*», *Les temps modernes*, mars-mai 2001, 56(613), p. 47-83.
- 27 W. Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle :le livre des passages*, Paris, Cerf, 1989, p. 479.
- 28 J. Lacan, *Le séminaire, Livre V – Les formations de l'inconscient*, 1957-1958, Paris, Seuil, 1998.
- 29 S. Freud (1900), *L'interprétation des rêves*, Paris, PUF, 1967.
- 30 O. Mannoni (1968), *Freud*, Paris, Seuil, 1990.
- 31 J. Lacan, *Le séminaire, Livre V – L'angoisse*, 1962-1963, Paris, Seuil, 2004.
- 32 J. Lacan, *Le séminaire, Livre VII – L'éthique de la psychanalyse*, 1959-1960, Paris, Seuil, 1986.
- 33 J. Lacan, *Le séminaire, Livre XVI – D'un Autre à l'autre*, 1968-1969, Paris, Seuil, 2006.
- 34 S. Freud (1908), «*Le créateur littéraire et la fantaisie*» in *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1988, p. 29-46.
- 35 G. Wajcman, *L'objet du siècle*, Paris, Verdier, 1998.

¿Cuánta lucidez podemos consumir?

Sergio Rojas

Filósofo y académico Universidad de Chile

*“¿Sabes? Mis hijos piensan que eres fantástico
[a Billy Corgan, de The Smashing Pumpkins]
Y gracias a tu música depresiva, han dejado de
soñar con un futuro que no puedo darles”*

Homero Simpson

En la serie de imágenes producidas por Arturo Cariceo entre los años 1993 y 1998, “conviven” estéticamente -en permanente y compleja disonancia- artistas como Joseph Beuys, Jean Louis David, Yves Klein, entre otros, con personajes provenientes de la industria del entretenimiento tales como Darth Vader (*La Guerra de las Galaxias*), Superman u Oliver Hardy (del dúo “el gordo y el flaco”). Se trata de una reflexión irónica acerca de la relación entre el desarrollo del principio de la *autonomía* en el arte contemporáneo y la progresiva estetización de la sociedad en la fase actual del capitalismo. La paradoja es que el rendimiento crítico del arte -conforme a dicho principio de autonomía- parece de pronto “colaborar” con la reflexividad de la representación que caracteriza a la sociedad de consumo (“posmoderna”, “irónica”, “cínica”, “neobarroca”), cuya lucidez nihilista debilita *a priori* cualquier proyecto histórico político. Proponemos que esta obra de Cariceo puede ser comprendida como el despliegue mediático de una pregunta: ¿cuánta lucidez puede soportar la subjetividad informatizada? Entonces tanto el contenido de las imágenes como su circulación resultan relevantes para el análisis.

Nicolás Bourriaud señala que “La imagen contemporánea se caracteriza justamente por su poder generador: ya no es una huella (retroactiva), sino un programa (activo).” Es decir, la realidad ya no cristaliza en un objeto-imagen, sino que permanecería “abierto”, como un proceso generador de “realidades”, y entonces la imagen que recibimos de lo Real en un determinado momento nunca suspende su relación con el sistema de procedimientos que la ha generado. Es claro que esta manera de comprender el *estatuto estético de lo Real*, considera ante todo su existencia y circulación en las redes de información. En

efecto, la circulación de la información edita y hace disponible su “contenido” de tal manera que la realidad deviene *imagen de la realidad*.

Pero, ¿acaso no es siempre posible obtener imágenes de la realidad? ¿No han recibido desde siempre los acontecimientos un cuerpo retórico que –como testimonio, narración, noticia o escena visual- lo hacía circular? ¿No ha sido el arte -la pintura por ejemplo- un recurso fundamental para la ilustración de los libros de historia? Claro está, la diferencia que hoy nos hace reflexionar acerca del *estatuto estético de lo Real* consiste en que los procesos y procedimientos de registro y circulación de las imágenes de la realidad son ellos mismos soportes de lo Real. La circulación de imágenes acontece hoy a una escala inédita de registro, velocidad y sostenida transformación de sus propios contenidos (la figura del “archivo” es en este sentido extemporánea). ¿Ha sido el arte un dispositivo en el proceso de progresiva estetización de la realidad?

En conformidad con las expectativas reflexivas que el siglo XX proyectó sobre el arte, el trabajo *crítico* del artista consistía en producir la conciencia respecto de la condición representacional del mundo, se proponía, pues, la des-alienación de la subjetividad y por lo tanto la intermitente catástrofe de ésta, porque el “sujeto” en su representación burguesa no era sino el inadvertido trabajo de construcción del mundo en la representación. Pero pareciera que hoy el mundo ya no puede proponerse simplemente como una inadvertida representación (como en *The Truman's Show*), en el sentido de que ya no es posible su estabilización como soporte de la existencia humana y, consecuentemente, como espacio pre-dado (incluso en su versión ideológica) de los encuentros y relaciones entre los individuos. En suma, no existe un espacio de la comunicación, sino que la comunicación misma es el “espacio”. Se podría decir que el espacio ha ingresado en el lenguaje, o que el lenguaje se ha retrotraído al soporte. La pregunta que al respecto nos hacemos es la siguiente: ¿se puede interpretar hoy la *inmanencia* de la “comunicación” en conformidad al principio moderno de la emancipación?

Dada la caracterización del problema que proponemos, el arte ya no

se propondría entonces rescatar o *hacer emerger* el “proceso” respecto de su resultado representacional (para desmantelar un supuesto “efecto” verdad), sino que más bien se trata de *entrar en relación* material con las redes. Los individuos hiper-conectados operan como puntos *estáticos* en el flujo general de la información, como si aquella disponibilidad absoluta de la red inscribiera al sujeto en una especie de no-lugar permanente, conectado a los telemandos de una nave para navegar en el mar de la información, en que cualquier lugar es el mismo lugar, indeterminado. Cariceo ironiza con una fotografía de la tierra tomada desde una nave espacial que sobrevuela la luna, imagen cuyo extraño título es “Norma vigésimo novena transitoria de la Constitución de 1980”.

Podría decirse que la condición permanente de “circulación” en dicho espacio es precisamente la reflexividad, pues el usuario debe ser consciente de que el soporte de la comunicación consiste en determinados códigos que deben ser utilizados correctamente, y también habrá de tener presente que la cantidad y calidad de esa comunicación depende del conocimiento y destreza que él tenga de esos códigos. En este sentido, el sistema de redes parece ser un instrumento al servicio de propósitos y funciones pre-existentes. Es lo que nos sugiere el hecho de que sigamos nombrando inercialmente todo esto bajo el sospechoso título de “comunicación”. Pero lo que nos interesa pensar aquí no se refiere simplemente a aquellos aspectos o funciones que la hiper-conectividad viene a potenciar o a perfeccionar, sino a las “funciones” inéditas que este sistema trae consigo. ¿Existe esa dimensión inédita en el sentido que aquí sugerimos? La sola idea de una “conectividad total” señala que el “soporte” comunicacional se realiza hoy a una *escala inédita*, que difícilmente podría ser considerada sólo como una optimización de antiguos fines.

La serie de imágenes con las que Cariceo interviene diversas redes sociales de soporte con tecnología virtual, constituyen una operación irónica respecto a los dispositivos de informatización social y a las expectativas que éstos generan. En efecto, señala Cariceo que uno de los objetivos de su proyecto artístico “Loyola Records” ha sido “prescindir de los espacios tradicionales de exhibición artística”, utilizando a partir de 1987 “la *intervención* como metodología”. Ahora bien,

podría decirse que la Internet (correos y sitios electrónicos) es un medio cuyo principio regulador es precisamente la intervención, dada la disponibilidad tecnológica que la constituye. Prácticamente todos los sitios electrónicos en la web (páginas, blogs, facebook, etc.) se construyen y luego existen de acuerdo el principio de la intervención de espacios virtuales pre-dados, que en cierto sentido permanece siempre vacío, aunque se encuentre “lleno” de información textual y visual, debido a que el espacio y sus códigos pre-existen a los contenidos cuya forma de inscripción y circulación regulan.

Todas las imágenes, intervenidas digitalmente, son variaciones del proyecto de obra inconcluso titulado “Fuckin’ Marcianos”. En el análisis de estas imágenes, tres elementos se destacan casi de inmediato: la historia universal del arte, ciertos íconos de la “cultura pop” y referencias a determinados acontecimientos de violencia política. Detengámonos algunas de estas imágenes, que como verdaderos acertijos visuales demandan en cada caso nuestra “enciclopedia” personal, como si se tratara de un concurso televisivo.

Vemos en una de las imágenes, la célebre pintura “La muerte de Marat” (1793), pintada por David, artista jacobino, quien decide representar a Marat en la situación en la que lo había visto el día anterior, cuando lo visitó a solicitud del Club de los Jacobinos. Se trata, pues, de una pintura que es contemporánea e interesada en la contingencia política del propio artista. De esa contingencia se distancia en cierto modo en su condición de hito en la historia universal de la pintura, sin embargo se reinscribe en cierto sentido en la contingencia al circular como portada de una revista internacional de arte, en cuya portada, además del precio y la fecha, se anuncian tres miradas sobre la obra pintor francés. La intervención digital de Cariceo ha localizado en la frente de Marat la sangrienta huella de un disparo de bala, cruzando la imagen con un tipo de actualidad contemporánea y hollywoodense. Su título: “Maciunas is dead”, seguramente en irónica alusión al “revolucionario” artista George Maciunas, fundador del grupo Fluxus, quien, entre otras programadas “radicalidades”, mantuvo durante años una dieta alimenticia de un dólar diario. En otra variación de la misma imagen (titulada “Maldito con M de MTV”), el brazo izquierdo de Marat, en el que sostiene la carta que escribía, ha

sido cercenado como en una escena “gore”, y la muñeca y el brazo derecho exhiben sendos tatuajes: “David” y “A Marat”, respectivamente. En parte superior derecha vemos el logo de la cadena de entretenimiento televisiva MTV.

La misma inscripción, cita de la dedicatoria de la pintura de David a lo que éste consideraba el compromiso humano y político de Marat, la encontramos en otras imágenes: el urinario de Duchamp (en lugar de la firma “R Mutt”), fotografía tomada por el artista estadounidense Alfred Stieglitz y publicada en la revista *Dada* “The Blind Man”. Su título por Cariceo: “Urinario renovado de amor victorioso”. Luego volvemos a encontrar la misma inscripción, ahora como el texto de una cicatriz interviniendo una fotografía en blanco y negro de 1969 de Andy Warhol, en la que un individuo vistiendo chaqueta de cuero, exhibe su torso cruzado por cicatrices. La fotografía intervenida de Warhol es a la vez el elemento con el que Cariceo interviene un verosímil de portada de la revista *Dada* antes citada, y conserva para esta obra de Warhol el pie de foto: “Fountain by R. Mutt – Photography by Alfred Stieglitz”. El título de esta imagen es “Retrato paramilitar de Jimmi Ele David” (en alusión al pintor Jean- Louis David). Cariceo “repite”, pues, el juego de citas, dedicatorias y firmas apócrifas, mediante las cuales el arte contemporáneo ha puesto en cuestión al valor del “original”.

En una de las fotografías más impresionantes del edificio de La Moneada en llamas durante el bombardeo del 11 de septiembre de 1973, reparamos de pronto que desde una de sus ventanas, en medio de una inmensa y oscura humareda, aparece lanzándose al vacío el artista vanguardista Yves Klein, en la conocida “performance” que realizara en 1960, como una metáfora de la trascendencia del artista respecto a la gravedad (en verdad no reconocemos “a Klein”, sino el detalle de una obra de la historia del arte contemporáneo). Se sabe que Klein efectivamente practicaba saltos “al vacío” desde alturas considerables, sin embargo en el caso de esta famosa imagen se trata de un fotomontaje realizado por el fotógrafo Harry Shunk. Ocurre como si precisamente al proponer la imagen de la ausencia de gravedad, hubiese dispuesto su “salto al vacío” para ser desplazado continuamente, la figura de una permanente *falta de contexto* del arte. El título de Cariceo para esta imagen es: “Esta no es la nueva psicodelia, Hendrix”. En otra imagen

de La Moneda en llamas (“Los golden puñetas”), captada ahora desde otro ángulo, vemos en primer plano al desastroso periodista Kent Brockman, del canal 6 de la serie *The Simpsons*, cubriendo la “noticia” para la televisión.

El “contenido” de las imágenes es tanto el conjunto icónico que las compone, como el procedimiento mismo que las configura. La técnica del fotomontaje permite incorporar una gran cantidad de información (visual, histórica, política), lo cual al mismo tiempo implica la producción de un significado cifrado para la totalidad de la composición. Circulando explícita o implícitamente como “arte”, existe en el espectador la expectativa de un contenido crítico para esa cifra (resistencia por lo tanto al consumo inmediato y total en la sola sonrisa ante el “ingenio”), y la implacable ironía de Cariceo parece alimentar esa expectativa precisamente en la medida en que aplaza infinitamente el sentido de un “querer decir”. Pero la operación es más compleja, pues al intervenir, por ejemplo, las fotografías de “La Moneda en llamas”, ésta deviene representación, un signo que en cierto modo suprime su referencialidad pues ahora la imagen como soporte de la intervención se hace autónoma respecto a su contenido histórico. “Supresión nihilista de la historia”, se podría pensar. Sin embargo, algo en la imagen es todavía demasiado intenso, como para resultar simplemente apropiado por la estética de superficie del kitsch. Y acaso éste sea, después de todo, el rendimiento crítico de la serie de Cariceo: recuperar la gravedad de los acontecimientos, de los que han quedado “sólo imágenes”.

Parodia de la lucidez del artista contemporáneo, heredero de la soberbia y adolescente profundidad “romántica”, vaciando el mundo para colmarlo estéticamente con su subjetividad. Infortunio de aquel “toque de Midas” que transforma en significante consumible el significado trascendente que había pretendido poner en obra. Así, la informatización de la sociedad estetizada sería legible, todavía, como el desenlace del principio de autonomía en el arte.

Tentativas Deleuze-Guattarianas sobre la Obra Invisible De la fuerza de una creación sin límite

Miguel M. Romera

Filósofo Universidad Autónoma de Madrid

Piensa Deleuze que el arte nunca es un fin en sí mismo sino que constituye un medio, es un instrumento para trazar líneas de vida, pensando (mediante perceptos y afectos) aspectos existenciales que se resisten a la lógica sistemática del método científico (fórmulas abstractas de validez universal) por su singularísimo carácter.

El cuerpo, no como objeto observable (que se mide, se pesa, se calcula, se manipula...) para la ciencia sino como excitante y excitable campo de batalla de pulsiones, deseos o pasiones intensivas, constituye uno de esos reductos no sometibles a la sistematización ya que por sí mismo es un algo en constante desplazamiento, desarraigamiento o autorreconstrucción, carente del sometimiento a una naturaleza esencial a priori o a una definición de lo que deba ser establecido de antemano por la ciencia en vistas del cumplimiento de unos fines preconfigurados por la propia definición.

Mediante la expresión artística, podemos llegar a pensar estos aspectos conflictivos, agonísticos de nuestra propia consistencia inconsistente y contingente, de una multiplicidad de dimensiones (facultades o potencias) que atraviesan a la subjetividad pretendidamente íntegra, reconciliada y evidente para sí misma, entendida como lo que queda vivo de la duda metódica (Descartes) , tal y como pensaba la Modernidad de la metafísica del sujeto. El sujeto, en tanto que unidad sustancial, constituye una mera ilusión o es algo siempre devenido, producido como lo es el propio sentido, a juicio de Deleuze.

El arte como instrumento, como otro modo de afrontar el caos (junto a la filosofía y a la ciencia) mediante un plano de composición estético-

ca y a través de afectos (que no se identifican con los sentimientos subjetivos) y perceptos (que no equivalen a las percepciones de un sujeto bien determinado sino que refieren a un plano preindividual o pre-subjetivo), permite hacer visible aquello que el artista quiere problematizar como por ejemplo la excitación, o el deseo....

El arte hace perceptibles, los deviene sensibles, los procesos de transformación y de devenir que nos mueven a pensar. Pensar no depende desde la perspectiva deleuziana, que es muy crítica con la Metafísica del Sujeto, de la voluntad de un Sujeto sino de los acontecimientos que ejercen una violencia que fuerza al sujeto a pensar, en nuestro caso, la naturaleza de la excitación y de sus implicaciones. A continuación vamos a tratar de expresar de modo conceptual una reflexión en torno a la ausencia de reflexión en torno a la excitación, como algo que queda marginado por razones lógico-epistémicas que, según la nariz de Nietzsche, revelaban y obedecían a un transfondo moral, a saber, los denominados prejuicios morales de raíz cristiana.

Desde la perspectiva afirmadora de la vida según el eterno retorno, estos prejuicios son deconstruidos y eliminados y la excitación ya puede ser objeto de reflexión y de experiencia plena, inmanente a nuestra propia constitución siempre abierta, en constante replanteamiento ligada a la experiencia de la novedad que aporta el eterno retorno (siempre diferente en tanto que diferente) de cada excitación.

Se puede afirmar, entonces, que el eterno retorno inaugura un espacio postmetafísico desde el cual pensar de otro modo la temporalidad en tanto que “el eterno retorno no es tanto la negación del tiempo como la negación de la trascendencia. El tiempo negado aquí es el tiempo como tendencia a otra cosa, el avance hacia un fin que, justamente, en cuanto no es (nunca) alcanzado, permite al tiempo ser en sus diversas articulaciones”¹.

En *De la visión y el enigma* Zarathustra expone lo que pudiera considerarse una interpretación postmetafísica de la temporalidad: el instante constituye la conjunción del pasado y del futuro produciéndose, por medio de la coincidencia de los opuestos, la identificación del instante y la eternidad.

“Dos caminos convergen aquí, le dice Zarathustra al enano, nadie los ha recorrido aún hasta su final. Esa larga calle hacia atrás dura una eternidad y esa larga calle hacia adelante es otra eternidad. Se contraponen esos dos caminos colisionando frontalmente y aquí, en este portón, es donde convergen. El nombre de este portón está escrito arriba: instante”².

El eterno retorno deshace las oposiciones duales propias de la metafísica tales como identidad / diferencia, unidad / multiplicidad, azar / necesidad, apariencia / realidad... De este modo, futuro y pasado dejan ya de distinguirse y se precipitan el uno hacia el otro y se confunden con el instante presente y en él. Queda anulada la distinción originaria y originante presente/no presente, propia y caracterizadora de lo que Heidegger denomina “metafísica de la presencia”. También quedan superadas las oposiciones metafísicas generadas a partir de ella tales como tiempo/eternidad, ser/devenir, etc. Así, “el ser no existe más allá del devenir, más allá de lo múltiple ni lo múltiple ni el devenir son apariencias o ilusiones”³.

Deleuze está haciendo alusión aquí a la supresión que lleva a cabo Nietzsche del *khōrismós* que se establece entre el mundo apariencial y el mundo inteligible real. Cuando el mundo verdadero devino fábula constituye la clave del programa de inversión del platonismo y puede considerarse, asimismo, como una suerte de deriva del acontecimiento de la “muerte de Dios” en tanto que se refiere a la conciencia alcanzada de la ausencia de todo fundamento garantizador del sentido, bien sea a modo de transmundo ideal o bien sea en forma de estructuras objetivas inmanentes tales como la substancia o el sujeto. Si ya no existe el mundo real, menos aún existe el mundo aparente. Sólo queda el devenir.

Deleuze piensa que Heráclito ha sido de los pocos que ha mirado de modo profundo el mundo, no viendo ni pensando “ningún castigo de lo múltiple, ninguna expiación del devenir, ninguna culpabilidad de la existencia. No ha visto nada negativo en el devenir sino todo lo contrario: la afirmación devenir y del ser del devenir (...). Retornar es el ser de lo que deviene. Retornar es el ser del mismo devenir, el ser que se afirma en el devenir es el eterno retorno como ley del devenir;”⁴. Lo que retorna

en el eterno retorno es la pura diferencia.

*“El eterno retorno supone la disolución del yo y la “muerte de Dios”. Este círculo del eterno retorno no tiene centro, es esencialmente excéntrico y descentrado y lo que hace circular y retornar es la diferencia”*⁵.

El eterno retorno nietzscheano posee un carácter intensivo, que lo discrimina de las concepciones del eterno retorno de la antigüedad y le aporta su radical novedad, a saber, mientras que el eterno retorno pensado en la antigüedad poseía una naturaleza bien cualitativa, por la cual la transformación cíclica de los elementos cualitativos unos en otros determinaban el retorno de todas las cosas, o bien extensiva, basada en el movimiento circular de los cuerpos celestes como determinante del retorno de todas las cosas pertenecientes al mundo sublunar, el eterno retorno de Nietzsche tiene por dominio las intensidades puras: el mundo del eterno retorno es un mundo de diferencias donde los signos se establecen por medio de una diferencia de intensidad y se convierten en sentidos en tanto que expresan otras diferencias.

El eterno retorno excluye radicalmente toda identidad originaria, inmutable, sustancial y preestablecida. A la oposición metafísica apariencia/realidad Nietzsche opone la correlación fenómeno-sentido. Deleuze nos recuerda en Nietzsche y la filosofía que el sentido de algo se encuentra cuando se conoce *“cual es la fuerza que se apropia de la cosa”*⁶.

*“Un fenómeno no es, continua Deleuze, una apariencia ni tampoco una aparición sino un signo, un síntoma que encuentra su sentido en una fuerza actual. Toda la filosofía es una sintomatología y una semiología”*⁷. En Nietzsche, cada cosa tiene varios sentidos que *“expresan las fuerzas y el devenir de las fuerzas que actúan en ella. Es más, no hay cosas sino sólo interpretaciones y una pluralidad de sentidos. Las interpretaciones se ocultan unas tras otras como máscaras encajadas”*⁸.

A juicio de Deleuze, lo que aporta consigo Nietzsche son nuevos modos de interpretar variando *“el espacio en que se distribuyen los signos descubriendo una nueva profundidad (...) sustituyendo la relación simple del signo y su sentido por un complejo de sentidos”*⁹.

Una consecuencia fuerte de lo dicho hasta ahora es que la lógica es sustituida por una tipología y una topología de las interpretaciones: de este modo, continua Deleuze, “ *las interpretaciones juzgan, ante todo, el tipo de quien interpreta renunciando a la pregunta ¿qué es? y promoviendo la cuestión ¿quién?*”¹⁰.

Lo constitutivo de todo acontecimiento o de todo fenómeno es poseer un sentido múltiple: “*En la idea pluralista de que una cosa tiene varios sentidos (...) observamos, valora Deleuze, la más alta conquista de la filosofía, la conquista del concepto verdadero*”¹¹.

En definitiva, el eterno retorno, en tanto que máxima expresión de la afirmación de la vida, se alza como el concepto clave superador del nihilismo a través de una reconquista del mundo a través de una nueva alianza entre la tierra (imagen de la absoluta inmanencia) y el cuerpo (como nuevo campo de experimentación y de conocimiento).

Los valores “trascendentales”, “eternos”, “verdaderos”, en definitiva, los valores sometidos a la crítica transvaloradora nietzscheana, de los que se nos dota, al decir de Nietzsche en “El espíritu de la pesadez” del Zaratustra, casi desde nuestros tiempos de cuna, son superados en pro de la apertura de un espacio postmetafísico para la experimentación, para el goce de una libertad creadora finita y contingente, en definitiva, traer a la excitación como campo de experimentación de nuestra condición como sujetos que constantemente se autoinventan, autorecrean como actores políticos, científicos, artísticos...

La excitación pensada desde el eterno retorno nietzscheano, siguiendo la interpretación deleuziana de retorno selectivo, promueve la configuración de una decisión que rompe con un transfondo moralista decadente y se convierte en el punto de fuga para una afirmación vital radical. “*Por muchos caminos diferentes y de múltiples modos llego yo a mi verdad (...) nunca me ha gustado preguntar por caminos. ¡Esto repugna siempre a mi gusto ¡. Prefería preguntar y someter a prueba a los caminos mismos*”¹². Así habló Nietzsche.

Creación y resistencia pueden asociarse desde esta interpretación por cuanto resistir es lo propio de una voluntad derivada del aconteci-

miento, del eterno retorno. Resistir, en tanto que implica una ruptura de los clichés, supone que la situación pierde su condición global o totalizante y estalla en procesos singulares que ya no están atravesados por una contradicción mayor (Hegel) sino por líneas de fuga locales que comunican singular a singular, de minoría a minoría. La capacidad de resistencia puede vincularse, asimismo, a un creer en el mundo, a un suscitar acontecimientos que escapen al control, a hacer nacer nuevos espaciotiempos. Es por todo ello que Deleuze afirme en *Conversaciones* que “necesitamos al mismo tiempo creación y pueblo”¹³.

De la crítica a la creación, entonces, y una creación libre (de prejuicios) y liberador (de sentidos) como presiento que realiza, lleva a cabo, la *Obra Invisible* de Arturo Cariceo. Poner en funcionamiento y hacer circular el sentido que no se somete ni al juicio estético de la Crítica, ni a las demandas artificiales generadas por la mano invisible del mercado del arte (fetichizado y hechizado por la lógica del consumo).

Contra el imperio de lo efímero, jugar a su favor de un modo simulado y travestido, dando lugar en la imitación paródica la propia naturaleza paródica e impostada de la producción oficial del arte contemporáneo. Para ello, toda una productiva fábrica de estrategias de desmontaje irónico y de distanciamientos críticos en favor de la creación *per sé*. Deleuze y Guattari nos recuerdan en *¿Qué es la filosofía?* que “cada vez hace falta el estilo (la sintaxis de un escritor, los modos y ritmos de un músico, los trazos y los colores de un pintor) para elevarse de las percepciones vividas al percepto y de las afecciones vividas al afecto”¹⁴.

El artista, entonces, desborda los estados perceptivos y las fases afectivas de la vivencia, es un vidente, alguien que deviene. El artista presenta afectos, los inventa y, además, nos hace devenir con ellos: “El arte desmantela la organización de las percepciones, afecciones y opiniones y la sustituye por un monumento compuesto de perceptos, afectos y bloques de sensaciones”¹⁵.

Lo que no está compuesto no es una obra de arte. Deleuze y Guattari precisan que hay que distinguir y mantener la diferencia entre lo que es “la composición técnica” (el trabajo material que comporta hacer la obra de arte) y lo que es “la composición estética” (el trabajo de la

sensación): en el arte no hay más plano que el plano de composición estética. El plano técnico está absorbido o recubierto por el plano de composición estética¹⁶. La sensación compuesta (de perceptos y afectos), por un lado desterritorializa el sistema de la opinión que reunía las percepciones y las afecciones dominantes, y por otro lado, se reterritorializa en un plano de composición estética.

La filosofía y el arte, como puede ser la *Obra Invisible* de Arturo Cariceo, pueden dar expresión, la posibilidad de una expresión, a todos aquellos que carecen de ella, a un pueblo que aparece ausente por falta de esta potencia expresiva o la fuerza para agenciarse un territorio: “*pueblo menor, dice Deleuze, que sí comparte con la caracterización del proletariado una situación de explotación no aspira a la hegemonía (dictadura del proletariado) ni siquiera a la homogeneidad (superación de todas las clases sociales) sino apenas una resistencia (individuación). Esto que Deleuze denomina el devenir-revolucionario de la gente y no se confunde con la revolución (en el sentido de las filosofías de la historia)*”¹⁷.

Epilogo mas una moraleja

Como bien se puede distinguir en español, no es lo mismo mirar que ver. Pero tampoco es lo mismo mirar el cielo estrellado encima de mí (que tanto admiraba Kant) que mirar a una mujer desnuda, en el des-velamiento de la verdad que, ocultándose, clarea y despeja y mantiene a lo ente en la presencia (permítasenos este alarde *heideggeriano*) y en tanto que tal des-nudamiento (como des-velamiento) la mujer deja manifestar, hace visible una imposibilidad de *iure* de ver según el esquema o dispositivo oftalmocentrista aquello que se muestra desde sí-mismo y, simultáneamente, se oculta, invisibiliza, aquello que propicia el desvelamiento mismo de la mujer como tal. La mirada pornográfica, el ideal de la visibilización hasta el detalle *minimum* e inmundo, en tanto que variante de la mirada teorizante-calculadora-manipuladora, cosifica el acaecimiento de la mujer como objeto del deseo, de la visión plena (suerte de la variación tomista de la plena visión beatífica de Dios en el Cielo) olvidando el ser/que es una nada/ de tal acaecimiento desocultador.

Para una mirada postpornográfica o una mirada porno postmetafísica, la mujer desnuda todavía oculta algo que es indisponible a la visibilidad, a saber, un acaecimiento desvelador que funda el sentido de la verdad de la mujer desnuda como tal. Tal acontecimiento es indisponible como sujeto y como objeto. Se trata de la transparenciación, vía ocultación, del aurea enigmática de una presencia en forma de ausencia, como retroreferencia a un sin-origen, sin-fundamento, en definitiva, a la pura dispersividad del devenir.

La mujer desnuda a la que atiende la mirada pornográfica, como el dios que tiene su residencia en Delfos, ni dice ni calla sino que señala hacia un acaecimiento que localiza y temporaliza un topos localizador de un deseo de/por tocar como Santo Tomás, no el de Aquino esta vez, (si no lo toco no lo creo ni lo veo). Mientras, la mirada pornográfica suele alucinar en colores y dispersarse en una miriada de alusiones que incitan a la excitación, alba de una promesa que promete su propio incumplimiento, el fracaso de la mirada por acabar siendo un tocar, en tanto que tocar implica la aniquilación de la mirada.

Si la mirada pornográfica promete que tocaremos (y no sólo que nos tocaremos) algo otro, que la mirada pornográfica desea su propia autodestrucción porque desea ya no mirar, sino tocar a la mujer desnuda. El fracaso de la promesa de la mirada porno nos convierte en unos (meros) mirones: si la mirada porno nos prometía tocar algún cuerpo otro de nosotros mismos, el fracaso de tal promesa, la incapacidad de suprimir la mirada entendida como tocar a distancia, por tanto, un no-tocar nos aboca a acabar donde empezamos, es decir, a sobarnos a nosotros mismos sin más (ni menos).

La mirada pornográfica (tocar a distancia a la mujer desnuda que provoca erecciones anímico-físicas) incita a escribir, como se puede comprobar, sobre la experiencia de una transgresión de aquello que no debe verse (está muy mal visto ver cosas malas) en tanto que aquello que no debe verse, en el más allá del límite de lo bien-visto por la auctoritas moral-religioso-política, provoca a pensar sobre la arbitrariedad de ciertos juicios universales (in)morales supuestamente evidentes, por sumamente visibles. También se prohíbe la visión de ciertas situaciones, cuerpos y demás porque pueden provocarnos una

excitación, que pudiera des-embocar en una revolución.

Más allá de todo tutelaje moralista (que no moral), cabe preguntarse si el pornográfico mirar, entendido e interpretado como un tocar a distancia, no consiste en la promesa de su propia destrucción, un prometer meter, aquello por lo cual se extingue el mirar para cumplimentarse, en su ausencia, como un tocar ya no a distancia (mirar) sino un tocar como dios manda.

En definitiva, suprimir la distancia con que se toca a la mujer desnuda a favor de tocar-la sin mediador (vicariato óptico). La promesa en que consiste la mirada porno implica la abolición de la propia mirada. Si fracasa en la promesa, la mirada permanece como tal y, en tal dominio, no dejaremos de ser meros mirones a todas luces. Dejar de ser un mero espectador que se toca a sí mismo y convertirse en un actor que toca lo que toque en cada momento (preguntadle a Nacho), esa es la promesa, esa es la ilusión (en el sentido de apariencia, de deseo y de iluso.....) de la mirada pornográfica.

La mirada pornográfica, si tiene realmente un significado fenomenológico consistente y pleno, tiende a cumplir la promesa de su propia destitución existencial, su anonadación para que emerja la experiencia de tocar, el acontecimiento de tocar la mujer desnuda. El cuerpo otro que nos excita en el libre juego de tocamientos en el que consiste el mundo. O se mira o se toca. De nuevo, una regresión a la tierna e inocente infancia: ¡Se mira pero no se toca, niño!

Tocar contamina de un modo distinto a como lo hace el mirar, aunque la mirada pudiera ser más subversiva por la siguiente razón: el mirar no se limita ni se circunscribe a las determinaciones espaciotemporales, al presente fáctico de la mujer desnuda, sino que ella y en ella expresa y se da la potencia del juego desbordante de la imaginación, la cual prefigura, a partir de las apprehensiones (presente) y de las representaciones (pasado) experienciales, situaciones en las que deseo encontrarme con relación a la mujer desnuda, brotando una multiplicidad de mundos posibles, a saber, yo- encima-tu- debajo; yo- debajo- tú- encima; yo-aquí-tú-allí; yo-allí-tú-aquí; dentro-fuera, fuera-dentro (pareciera un canalla *revival* de las leccio-

fundamentales -por remitir a los fundamentos de nuestro estar en el mundo- impartidas en *Barrio Sésamo* por Coco).

Cuando se toca, se toca “este” cuerpo visiblemente en un determinado estado de cosas fáctico-concreto. Cuando se mira, se abre lo presente a múltiples variaciones con o sin repetición, a lo cual es abocado por el deseo que mueve a ver más allá de lo permitido, a ver más allá de lo propiamente visible en un gesto de absoluto arrobamiento desmesurado, afirmativo y transformador-revolucionario (Nietzsche/Deleuze). Ir más allá del mero mirar no es otra cosa que tocar. Se decía antes que el deseo de tocar, por tanto de ser tocado (tocar entiéndase, en un sentido fenomenológico amplio, como cualquier rozamiento-fricción, como capacidad de afectar a un cuerpo otro y de ser afectado por tal otro cuerpo), implicaba lógica y ontológicamente abolir, suprimir la mirada, entendida como tocar a distancia, es decir, un no-tocar.

Por otro lado, la mirada pornográfica, por su propia naturaleza, es insaciable y, por tanto y en algún sentido, insuprimible, que rehusa la abolición en tanto que persistente conatus de contemplación de cuerpos sexuados y sus (interesantes) interacciones (rozamientos que dan gusto).

Moraleja: O se toca o se mira. Pero se mira para aprender a tocar, o sea, aprender a dejar de mirar para poder mirar más profundamente (tocar) a la mujer desnuda o el cuerpo otro que induce al respeto (ético-político), a la admiración (estética) y a la reflexión (filosófica).

Notas

1 Vattimo, G: *El sujeto y la máscara: Nietzsche y el problema de la liberación*. Trad. J Binaghi, Barcelona, Península, 1989, p. 188

2 Nietzsche, F: “De la visión y el enigma” en *Así habló Zaratustra*. Trad. A. Sánchez Pascual, Madrid, Alianza, 1997, p. 95 “Zwei Wege comen hier zusammen: die ging noch Niemmel zu Erde. Diese luige Gasse zurück; die währst eine Ewigkeit. Und jeu lunge Gasse hikaus – das ist eine andere Ewigkeit. Sie widerspreche sich, diese Wege: Sie stosser sich gerade vor der Kopf und hier, an diesem Torwege ist es, wo sie Zusammenkomen. Der Name des Torwege steht ober geschrieben: “Augenblick””

3 Deleuze, G: *Nietzsche y la filosofía*. Trad. C Artal, Barcelona, Anagrama, 1994, p.38

4 Deleuze, G: *Nietzsche y la filosofía*. p. 39

5 Martínez, F J: *Ontología y diferencia: la filosofía de Gilles*

6 Deleuze, G: *Orígenes*. p. 240

7 Deleuze, G: *Nietzsche y la filosofía*. p. 10

8 Deleuze, G: *Nietzsche y la filosofía*. p. 10

8 Deleuze, G: *La isla desierta y otros textos*. Trad J.L Pardo, Valencia, Pretextos, 2005, p. 155

9 Deleuze, G: *La isla desierta y otros textos*. p. 156

10 Deleuze, G: *La isla desierta y otros textos*. p. 157

11 Deleuze, G: *Nietzsche y la filosofía*. p. 11

12 Nietzsche, F: *Así habló Zaratustra*. p. 128

13 Deleuze, G: *Conversaciones*. Valencia, Pretextos, 1998, p. 149

14 Deleuze, G y Guattari, F: *¿Qué es la filosofía?* p. 171

15 Deleuze, G y Guattari, F: *¿Qué es la filosofía?* pp. 177-178

16 “El compuesto de sensaciones se realiza en los materiales o los materiales penetran en el compuesto pero siempre de manera que se sitúe en un plano de composición propiamente estética.”
Deleuze, G y Guattari, F: *¿Qué es la filosofía?* p. 198

17 Pellejero, E: *Deleuze y la redefinición de la filosofía*. p. 389

ACABÓSE DE IMPRIMIR ESTE LIBRO CATALOGO DE
APOSTILLAS PARA UNA OBRA INVISIBLE
EN CUENCA EL DÍA UNO DE MARZO DEL AÑO DOS MIL TRECE
FESTIVIDAD DE SAN RUDESINDO, ENTRE OTROS SANTOS Y BEATOS



