

ARRANCAR LA SENSACIÓN DE LA OPINIÓN

Ignacio Castro Rey

Fiel a cierta línea de sombra, una reciente conferencia de Agamben establecía dos tipos de imágenes. De un lado, las imágenes publicitarias o artísticas que nos rodean, remitiéndose unas a otras, envolviéndonos con una pared protectora. Estas imágenes aparecen "colgadas" en el tiempo social y nos empujan a seguir con la velocidad de la comunicación, a interactuar, a consumir. De otro, algunas imágenes que nos *paran*, que detienen el parloteo incesante de la comunicación y nos sumergen en un tiempo distinto. En este caso la imagen no aparece colgada en el tiempo sino que *tiembla* con el tiempo dentro, como si lo acumulase en su misterioso estar-ahí. Estas obras -Agamben ponía el ejemplo de algún trabajo último de Bill Viola- no reproducen espectacularmente lo visible, a lo que ya estamos acostumbrados, sino que más bien hacen visible lo invisible, el Tiempo mismo en estado puro, con su espectral ambigüedad. De manera que, liberando la sensación de la opinión, estas obras de arte despiertan algo que estaba remotamente latente en nosotros. Como si impactaran directamente en el sistema nervioso, dice Deleuze, ahorrándose el tedio de una historia que contar¹.

También Baudrillard, en contra de la fama que a veces le carga, comparte esta concepción ontológica de la imagen. Más acá de todo juicio estético, el autor de *América* cultiva la "ciencia imposible del ser único" (Barthes), de la singularidad sin concepto. Se da en él la apuesta por la aparición estólida de un objeto que anule, al menos por un momento, el aura insoportable del sujeto, ese narcisismo blindado que sostiene la comunicación mundial. Se trata de una presencia fulgurante sin traducción posible en el sistema de aplazamiento y tránsito que llamamos cultura. Tal objeto sólo tendría acogida en la operación poética de la forma, un acontecimiento que ocurre (por primera, por última vez) a pesar incluso del metalenguaje global del Arte. Deleuze ha expresado así la tarea de la creación: convertir el accidente en monumento duradero². Y Baudrillard sigue siempre este hilo conductor. Desde ese hilo, ajeno al orden circulatorio del discurso-mercancía, la institución Arte es una "comedia". Con su habitual carácter polémico, Baudrillard llega a decir en una entrevista que jamás se cita: "Todo lo malo que le pase a la cultura me parece

¹ Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, Arena, Madrid, 2002, p. 43.

² *Ibíd.* p. 136.

bien"³. El autor de *Cool memories* se refiere a la industria cultural que, complementado la pragmática económico-técnica, cierra la aversión de nuestra sociedad opulenta a cualquier obra del afuera⁴.

De hecho, la mediación infinita, la intolerancia al evento imprevisto, ha supuesto que el suceso más mínimo de lugar a ríos de imagen. La imagen técnica, en este sentido, intenta *horadar* cualquier acontecimiento, taladrarlo, segarle la hierba bajo los pies. La imagen de los media es parte de nuestra guerra preventiva contra lo real, contra el enigma de su discontinuidad⁵. La alta definición de la omnipresente imagen, su "perfección inútil", produce una pantalla continua sin imaginación posible⁶. Al no conservar una relación con el vacío, con lo inimaginable que es centro de lo real, torna imposible el acontecimiento mismo de la percepción. De alguna manera, se ha producido una estetización monstruosa en la que el arte desaparece al realizarse socialmente. Ocurre como si las cosas se hubieran "tragado su propio espejo", perdiendo de este modo cualquier posibilidad de ilusión, de profundidad. La hipervisibilidad ha devorado la mirada.

Tanto o más que Heidegger, Deleuze le ha dedicado páginas decisivas al arte contemporáneo. Sean cuales sean las diferencias entre ambos (Deleuze acusa a Heidegger de ser demasiado "historicista", de permanecer todavía demasiado cercano a Hegel⁷), en ninguno de los dos pensadores cabe exactamente una "estética", pues ellos siempre han intentado pensar la densidad ontológica de la obra de arte como el precipitado de una exterioridad sin paliativos, un punto de fuga inmanente que funde lo sensible con una universalidad imperceptible. En los dos casos se trata de pensar una singularidad, *Ereignis* o *Haecceidad* sin equivalencia, sin asignaciones suprasensibles de esencia. "Lo que nos interesa -dice Deleuze- son aquellos modos de individuación distintos de las cosas, las personas o los sujetos... la individuación, por ejemplo, de una hora del día, de una región, de un clima, de un río o de un viento, de un acontecimiento"⁸. Desde este plano inmanente el autor de *Mil mesetas* entiende la obra de arte como algo inanticipable desde la

³ Jean Baudrillard, "La comedia del arte", revista *Lápiz*, Madrid, febrero de 1997, n_ 128-129, p. 56.

⁴ "Esta es la cultura, nuestra cultura dominante, la inmensa empresa de reproducción museográfica de la realidad, la inmensa empresa de inventario estético, de resimulación y de reproducción estética de todas las formas que nos rodean. Esta es la amenaza más grave. Es el grado Xerox de la cultura. ¿Existe todavía una ilusión estética? Y si no, ¿existe una vía hacia la ilusión transestética? ¿Aquella radical, del secreto, de la seducción y de la magia?". Jean Baudrillard, *La ilusión y la desilusión estéticas*, Monte Ávila, Caracas, 1998, pp. 11-12.

⁵ Jean Baudrillard, "El espíritu del terrorismo", *Power Inferno*, Arena, Madrid, 2002, pp. 24-26.

⁶ Jean Baudrillard, *La ilusión y la desilusión estéticas*, op. cit., p. 16.

⁷ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, Anagrama, Barcelona, 1993, p. 96.

⁸ Gilles Deleuze, *Conversaciones*, Pre-Textos, Valencia, 1995, p. 44.

institución artística. La irrupción intempestiva de la obra pone en suspenso la historia, también la del Arte.

La originalidad de la creación artística nos remite una y otra vez a la diferencia entre *devenir* e *historia*⁹. Como el mito, el devenir nace en la historia y se sume de nuevo en ella, pero no le pertenece. La historia es el conjunto de condiciones, prácticamente negativas, que hace posible experimentar *algo* que escapa a la historia. Una época designa únicamente el conjunto de trabas de las que hay que desprenderse para devenir, para crear algo nuevo y permitir la irrupción de lo no previsto. Y sólo esta intempestividad puede ser universal, precisamente porque surge en cualquier punto, saturando los átomos. Se trata de la aparición misteriosa de un objeto, un devenir *minoritario* que fuerza una variación imprevista en la situación mayoritaria. La obra será capturada tarde o temprano por el metalenguaje de los especialistas, pero el *punctum* (Barthes) de la creación volverá a surgir por fuera, en otro punto nómada, incansablemente mutante.

Se trata de la fuga como conquista o creación, lo que Foucault llamaba *afirmación no positiva*¹⁰. Es la experiencia de un perpetuo recommienzo, pues desde el momento en que lo creado se parece a algo consagrado, un "Bacon" o un "Twombly", la obra ya no es nada. Se hace necesario otra vez transformar el cliché, maltratar la imagen. Como si la mano adquiriera independencia y pasara al servicio de otras fuerzas, trazando marcas, casi ciegas, que ya no dependen de nuestra voluntad ni de nuestra vista¹¹. La primacía de lo desconocido, una trascendencia "desértica", es el único previo, el preliminar referencial en el sistema abierto de los pensadores de la singularidad, sean Deleuze, Badiou, Baudrillard o Agamben. Según ese "sistema", de filiación nietzscheana, precisamente porque el mundo comienza y acaba en cada punto, nunca se termine nada, pues lo esencial está siempre por venir.

Como en la mónada de Leibniz, todo brota en la obra de su propio fondo sombrío, por eso -¡igual que el *Dasein!*- no necesita "ventanas" ni soporta relaciones externas¹². Según Deleuze, para rozar la violencia de la vida se requiere empezar una y otra vez desde

⁹ Diferencia, punto de fuga que se prolonga a lo largo de *Mil mesetas* con nombres distintos: el *rizoma* bajo el árbol, la *manada* frente a la masa, lo *molecular* y lo molar, lo *minoritario* y la mayoría, lo *háptico* y lo óptico, espacio *liso* y espacio estriado, *máquina de guerra* frente al Estado... No se trata de otro dualismo, sino de una "doble articulación" que hace que la estratificación histórica siempre sea corroída por la mala hierba de un afuera que se multiplica. Ver en particular "Lo liso y lo estriado", Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Pre-Textos, Valencia, 1988, pp. 483-506.

¹⁰ Michel Foucault, "Prefacio a la transgresión", *De lenguaje y literatura*, Paidós, Barcelona, 1996, p. 129.

¹¹ Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, op. cit., p. 102.

¹² Gilles Deleuze, *El pliegue. Leibniz y el Barroco*, Paidós, Barcelona, 1989, pp. 39 y 107.

cero, experimentando con el vacío y liberando ahí líneas de fuga. Cualquier sensación ha de componerse con el desierto, con la distancia insalvable de un Sahara. Lo que se logra con este método es una planicie inmanente sostenida por una trascendencia meramente sensitiva, una eternidad que coexiste con la más breve duración¹³. Por muy compleja que sea, la obra conserva el vacío, una llanura tan vasta que, como decía el pintor chino, permite que retocen caballos. La consistencia de los materiales se pone al servicio de un accidente, del accidente convertido él mismo en duradero. Se da en este sentido una *catástrofe* profunda: si todavía hay ojo, dice Deleuze, es el ojo de un ciclón¹⁴.

El arte integra necesariamente su propia catástrofe. Lo que surge después es una suerte de potencia de ilocalización. Se trata de una cercanía *háptica*, un *absoluto local* que le permite a Cézanne hablar de la necesidad de "ya no ver" lo inmediato, de estar inmerso en ello, de perderse, sin referencia¹⁵. Como dice John Berger, sin la desaparición no existiría el impulso de crear, pues entonces se poseería de antemano la seguridad, la permanencia que el arte lucha por encontrar¹⁶. Es, por tanto, como si la obra hubiera de *adelantarse* a la desaparición, integrándola en su sistema.

El arte conserva, es lo único en el mundo que conserva. Pero no lo hace del mismo modo que la industria, que añade una sustancia para conseguir que la cosa dure. Por el contrario, la obra se sostiene abrazando su propia fragilidad, sacando de ahí fuerzas. Por eso encarna el devenir no humano del hombre, la invención de una zona de indeterminación donde cosas, animales y personas se reencuentran de una extraña manera. La única ley de la creación consiste en que el compuesto, asumiendo una *caducidad incorruptible*, una *individuación por indeterminación*, se sostenga por sí mismo¹⁷. Se trata de una inverosimilitud geométrica, una imperfección física que ha logrado acoger una relación afirmativa con la universalidad de lo indiscernible. El monumento resultante puede caber en muy pocos trazos, en un pasaje de Cage o un poema de Machado.

Lo inmaterial siempre ha estado presente en el arte, una eliminación de lo manual en la que "no se nota la mano". El artista retuerce el lenguaje, lo hiende, para arrancar la sensación de la opinión. El acontecimiento que resulta es como una *llovizna*, pues, igual

¹³ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, *op. cit.*, p. 167.

¹⁴ Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, *op. cit.*, p. 139.

¹⁵ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, *op. cit.*, pp. 500-501.

¹⁶ John Berger, *Algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible*, Árdora, Madrid, 1997, p. 39.

¹⁷ Giorgio Agamben, *La comunidad que viene*, Pre-Textos, Valencia, 1996, pp. 30-38.

que el luchador de sumo, crea algo común a la mayor velocidad y a la mayor lentitud. La sensación lograda es lo contrario de lo sensacional, de ahí el esfuerzo de algunos artistas por no pensar en el espectador. Renuncian a la convulsión del espectáculo para acercarse a la de la sensación.

No hay en esta comprensión de la obra, como ocurre en Rilke o en Berger, ninguna necesidad radical de la institución Arte, puesto que la obra forzosamente se produce allí donde cada actividad logra la intensidad de una línea de fuga, de retorno a lo desconocido. La obra acaece cuando conseguimos escapar de la cultura, haciendo cualquier cosa para crear desde fuera¹⁸. De hecho, la escritura, la pintura no tienen otra finalidad que la de liberar a la vida de las coagulaciones que la cercan. En este sentido, es totalmente cierto que únicamente se escribe para los analfabetos, para los que no leen, o al menos no nos leerán¹⁹.

En este aspecto, el mejor arte siempre está a un paso del abandono del Arte, aunque sólo sea porque la vibración de la obra abraza lo enigmático, dándole cuerpo a lo invisible. Tal abandono no tiene por qué tomar la forma expresa de un Rimbaud o un Duchamp. Con frecuencia no es más que el instantáneo regreso poético, que la obra facilita, a algo que estaba perpetuamente *ahí*, pegado al magisterio no intelectual de la materia. En cualquier caso, la creación respira más cerca de la gente que no tiene obra, públicamente catalogada, que ese producir a medias propio del elitista supermercado del arte.

¹⁸ Rainer M. Rilke, *Cartas a un joven poeta*, Alianza, Madrid, 1980, p. 99. También, John Berger, *Algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible*, *op. cit.*, pp. 41-49.

¹⁹ Gilles Deleuze y Claire Parnet, *Diálogos*, Pre-Textos, Valencia, 1980, p. 85. Según Artaud, escribimos para los analfabetos, hablamos para los afásicos, pensamos para los acéfalos. Gilles Deleuze y Félix Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, *op. cit.*, p. 111.