

Deleuze y Guattari, siguiendo a Henri Bergson y anticipando obras más recientes de la teoría contemporánea de la complejidad, postulan un modo de devenir que es tanto material como creativo, más que mecánico y conservador del equilibrio. A pesar de que la mayor parte del tiempo el proceso de composición del material es regular y predecible, a veces la presencia de diversas intensidades provoca líneas de falla o corrientes energéticos impredeciblemente móviles. Puede que Deleuze y Guattari apunten a esta dimensión de la libertad de movimiento de una vida con su invocación oximorónica de un «*esprit de corps*» material.<sup>21</sup>

A veces, por supuesto, Esquilo está en lo cierto: la materialidad metálica puede actuar como un no absoluto, como cuando el plomo repele la corriente eléctrica o cuando los eslabones de una cadena de hierro son más fuertes que los músculos de un hombre. Pero Cyril y otros Smith [Herreros] saben que esto es tan solo una parte de la historia de la vida del metal.

<sup>21</sup> Esto también puede ser a lo que se refieren con la perversa noción de «una materialidad que posee un nomos» propio (DELEUZE; GUATTARI. *Mil mesetas*, p. 408).

# ESPAZIO

«Ordenada pero no ordenada» Eva Hesse

Algunas obras de arte, a través de su referencia a propiedades físicas básicas como la gravedad, el peso, el volumen o el equilibrio, sirven en algunas ocasiones para mostrar la relación del espectador con el espacio, próximo o lejano, y en otras para que ese mismo espectador sea consciente de su propia estructura corporal. Existen, por lo tanto, esculturas que se dirigen fuera del cuerpo y otras que, al contrario, se relacionan con su interior.

En la primera mitad del siglo XX, algunos de esos trabajos tomaron en consideración aspectos físicos y espaciales desde un punto de vista poético con constantes referencias al vacío o al cosmos. Fue el caso, entre otros, de Leandre

Cristòfol, Jorge Oteiza o Lucio Fontana, que intentaron reflejar con sus obras el vértigo que produce la conciencia de una extensión sin contorno, principio o fin.

A partir de la década de 1960, coincidiendo con las primeras fotografías de la Tierra tomadas desde el espacio exterior, se produjo un cambio significativo en lo referente a esa visión poética o metafísica del mundo. Pasamos, por así decirlo, de contemplar el universo en las constelaciones de Joan Miró a hacerlo a través de fotografías difundidas por la NASA. La posibilidad de ver el mundo desde fuera no solo lo convirtió en objeto, sino que transformó nuestros conceptos de lo físico y de lo extenso. Es precisamente en esos años cuando surge el minimalismo, una corriente que huye de consideraciones espirituales o retóricas y enfatiza la realización de formas simples, matemáticas, y el uso de materiales industriales. El arte minimalista genera a su vez una rápida contestación, que coincide con la expansión del campo de acción de la escultura, ámbito en el que se reformulan nociones como objeto, lugar o escena. Artistas como Bruce Nauman, Richard Long o Richard Serra incluyen en sus obras el cuerpo humano—bien como actor o como espectador—para generar con ellas reacciones físicas y perceptivas. Otros trabajos introducen materiales frágiles y estructuras inestables para contrarrestar la aridez geométrica minimalista. En ese sentido, las esculturas ambiguas de Susana Solano o Alina Szapocznikow no intentan reflejar formas o conceptos abstractos sino todo lo contrario: nos hablan de una forma de estar en el mundo.



Vistas de la exposición *Donald Judd* celebrada en la Fundació Joan Miró en 1988



LEANDRE CRISTÒFOL  
*TEMÀTICA ESTELAR*, 1940

Al entrar en contacto con círculos vanguardistas de Lleida, Cristòfol, de oficio carpintero, inició una producción escultórica muy personal, en la que no dudó en utilizar objetos manufacturados o elementos de deshecho. Tras la Guerra Civil, fue enviado a un campo de trabajo en Tetuán, donde recogió conchas y arena que le sirvieron para crear las obras *Temática estelar* y *Temática meridional*.



ALEXANDER CALDER  
*EL CORCOVADO*, 1951

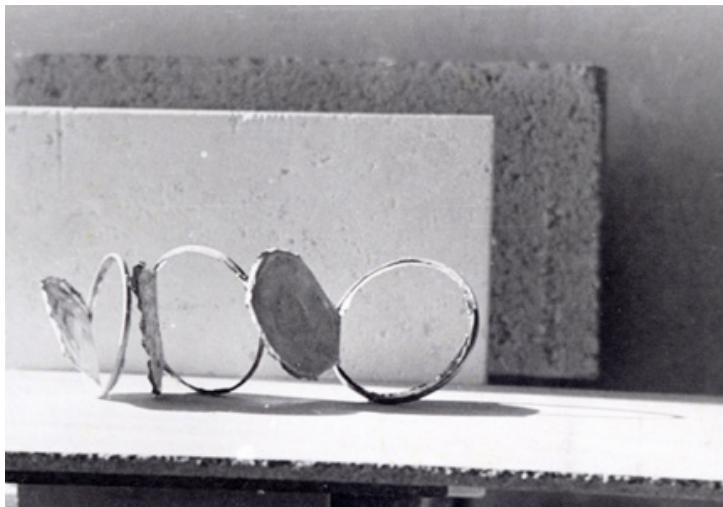
LUCIO FONTANA  
CONCETTO SPAZIALE. NATURA, 1960-1961



Las esferas de bronce de esta serie, que aluden tanto a la esfera terrestre como a una semilla, se inspiraron en los pensamientos espaciales del escultor, específicamente en el «atroz silencio desconcertante que espera al hombre en el espacio».



MARISA MERZ  
SENZA TITOLO, SIN FECHA



JORGE OTEIZA  
ESTUDIO DE PARTIDA DE *RESPIRACIÓN ARTIFICIAL*, C. 1950

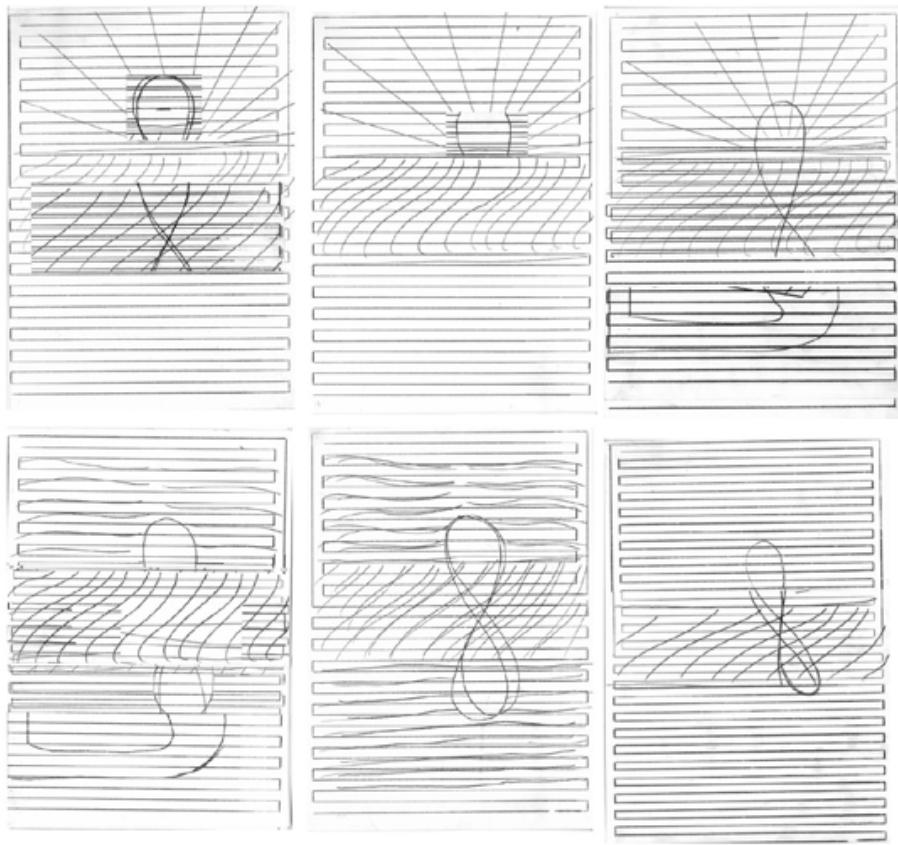
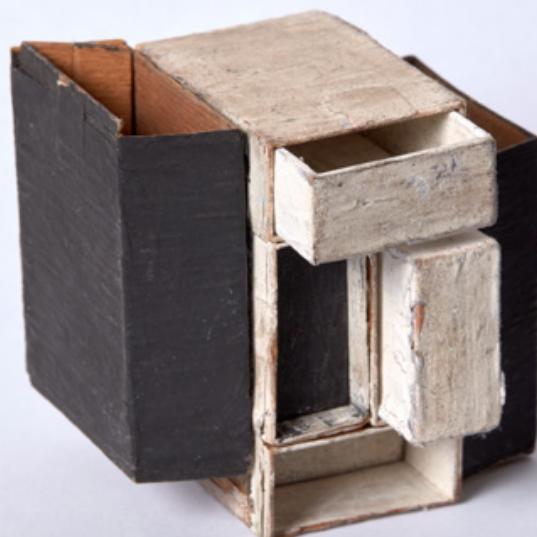


JORGE OTEIZA  
*RESPIRACIÓN ARTIFICIAL*, 1956-1957

«Para mí las esculturas son como las latas de conservas... me alimento de ellas y luego las tiro.»  
Jorge Oteiza

Esta obra, presente en la IV Bienal de São Paulo (1957), forma parte de su Propósito Experimental, y de su ansiado efecto de desocupación o liberación espacial por fusión de unidades formales livianas: «el hueco deberá constituir el tránsito de una estatua-masa tradicional a la estatua-energía del futuro.» Jorge Oteiza

LYGIA CLARK  
ESTRUTURA DE CAIXAS DE FÓSFOROS, 1964

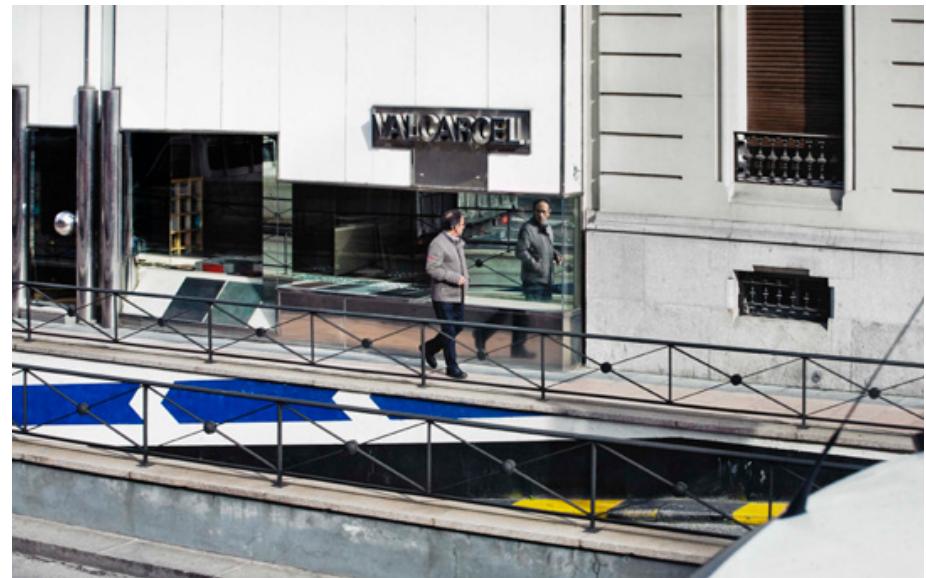


JULIA SPÍNOLA  
HUEVO DE LA MAÑANA, 2016

BILL ANDERS  
*EARTHRISE*, 1968

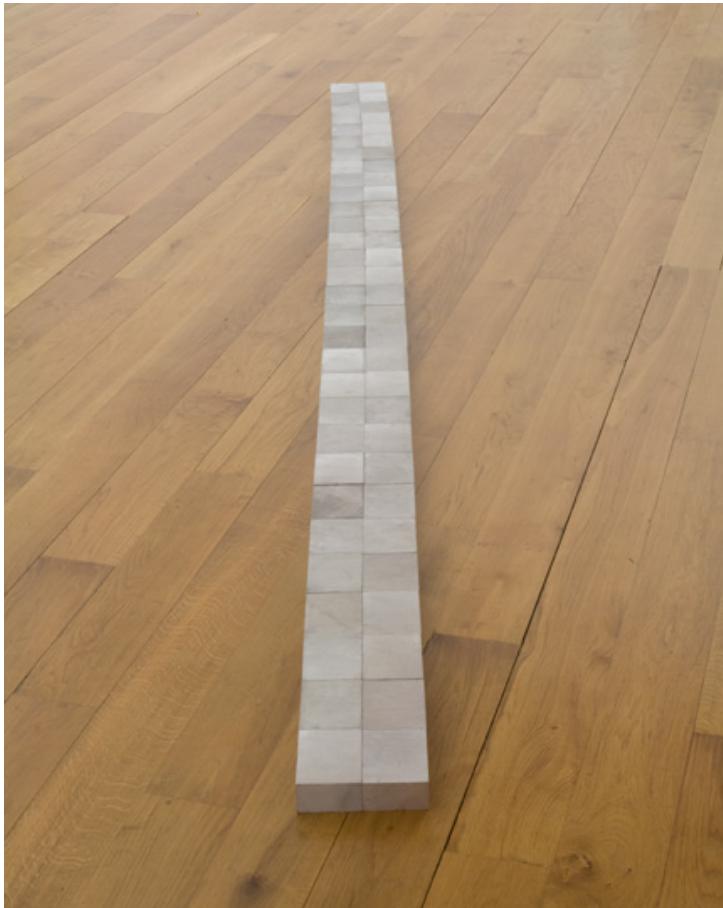


El 24 de diciembre de 1968, el astronauta Bill Anders, a bordo del Apolo 8, realizó una de las primeras imágenes de la Tierra vista desde el espacio.



JUANDE JARILLO  
FOTOGRAFÍA, 2018

Al vernos a nosotros mismos, furtivamente, en un espejo en la calle, en ese reconocimiento fugaz del yo íntimo que vemos proyectado hacia fuera, como un objeto, constatamos que nuestra identidad es una suerte de intermitencia que se entrelaza con la ficción de ser otro.



CARL ANDRÉ  
2 (30 AL), SEATTLE, 1980

«En cierto sentido, mis obras han consistido en tomar grupos de partículas y después combinarlas de acuerdo con las reglas que son una propiedad de cualquiera de estas partículas. De este modo, se excluye cualquier tipo de fijación, soldadura, remache o encolado. Las partículas siempre se mantienen en libertad, lo cual es una ventaja, pues no se rompen como las cosas que están unidas. Tienden a separarse, y entonces hay que volver a afinar la pieza de la misma manera que se afina un instrumento musical, para que recupere el tono adecuado. Así es mi obra.» Carl André

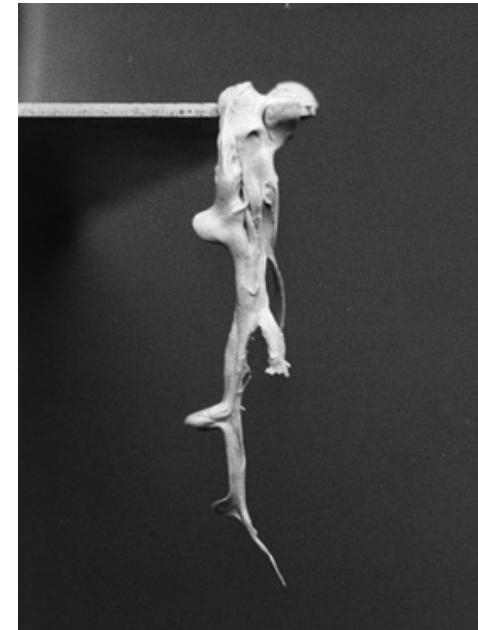


RICHARD SERRA  
PROP, 1992 (VERSIÓN EN ACERO DE LA ESCULTURA  
CONCEBIDA ORIGINALMENTE EN PLOMO EN 1968)

«Todos estamos condenados y coaccionados por el peso de la gravedad.» Richard Serra



BRUCE NAUMAN  
*TONY SINKING INTO THE FLOOR,  
FACE UP AND FACE DOWN*, 1973

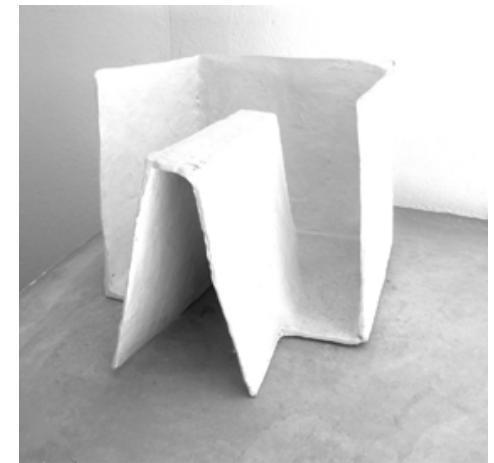


ALINA SZAPOCZNIKOW  
*PHOTOSCULPTURES 07/20*, 1971

En 1969, Bruce Nauman ideó una serie de ejercicios mentales en los que se invita a un par de actores que se imaginen a sí mismos hundiéndose en el suelo: «el actor estaba acostado sobre su espalda y después de unos quince minutos comenzó a atragantarse y toser (...). En otro momento estábamos observando su mano a través de la cámara y se estaba comportando de una manera muy extraña. Le preguntamos sobre eso más tarde y dijo que tenía miedo de mover su mano porque pensó que podría perder sus moléculas».



ISA GENZKEN  
*BLICK*, 1987



SUSANA SOLANO  
*CONTEMPORANI*, 1982



JORDI COLOMER  
*24 GOLDFISHES*, 1990

*La Piscina*  
Julia Spínola

Dos o tres veces por semana voy a nadar a una piscina cubierta. Una vez dentro del agua, puedo notar los movimientos, la forma de nadar de las otras personas que están allí. Pequeñas masas de agua que van llegando desde distintas direcciones y a diferentes intensidades, con un cierto retraso, como el recordatorio de algo. Anoto en cada parte del cuerpo cómo el agua me golpea suavemente, según se muevan, con qué fuerza o velocidad, lxs otrxs nadadorxs. A veces, un movimiento de crol ajeno, dos carriles a mi izquierda, me pega de lado y toda el agua tironea de mí en sentido contrario, entonces me enderezo todo lo que puedo y me dejo cimbrear por las sacudidas del agua, momentáneamente.

«En la idea de inmersión no existe el vacío. No hay entidades separadas, es todo un sistema.» Lucrecia Martel

<sup>1</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=TgiSOqFC3UM>

Nos hemos representado el tiempo con una flecha pero, en palabras de Lucrecia Martel, «este acuerdo es sumamente arbitrario, nada indica que el tiempo tenga una dirección. Esa flecha es una arbitrariedad que hemos asumido alegremente, e implica que esa flecha no solo va hacia algún lugar, sino que hay una dirección inexorable que organiza los acontecimientos». El esquema del tiempo como flecha conlleva un ordenamiento espacial del tiempo según un pasado del que venimos y un futuro al que vamos, además de un sistema de causas-efectos muy naturalizado. Como ella misma dice, «esta linealidad que impregna toda nuestra cultura no está ni bien ni mal, pero es importante recordar que es una invención, porque si olvidamos que es un invento, comienza a ser una condena sobre nuestra percepción de la realidad». Esta frase pertenece a una de las muchas conferencias de Lucrecia que hay en YouTube y que estuve viendo casi cada noche durante algunas semanas<sup>1</sup>. En ese mismo vídeo se la ve dibujando un volumen («de algo, de algo lindo») en el que flotan, dispersas y desordenadas, pequeñas partículas: acontecimientos organizados según otro esquema temporal que le permitirá «saltar de un lugar a otro, de un tiempo a otro, alegremente».

Casi todas las imágenes que tengo de la piscina son desde dentro, metida en el agua. Pero escribiendo este texto se viene una y otra vez el deseo de describir cómo se vería la superficie de la piscina desde fuera, si escogiera ese punto de vista y lxs nadadorxs estuvieran bajo el agua, todxs equipadxs con un buen equipo de buceo. Imagino entonces una plancha de agua de la que emergen formas provisionales, crestas, movimientos que afloran con mayor o menor fuerza según la intensidad de las sacudidas. Esta imagen me hace pensar en aquello que Deleuze le hace decir a Foucault, y que cito de memoria: cada época deja ver unas cosas y esconde otras; es decir, una época es aquello que deja ver

y aquello que no deja ver, pero todo está en latencia todo el tiempo, sobre el mismo plano. Si el tiempo no se desarrolla como una línea, dice Michel Serres<sup>2</sup>, es más fácil aceptar que la línea hace parecer muy lejanas cosas que en realidad se encuentran muy juntas, por ejemplo la chica que vi hoy desde el autobús, caminando con la trenza al viento y aquel etrusco pintado al fresco que descubrí un día mirando en internet. Y, por otro lado, continúa Serres, hay cosas que en esa línea de tiempo se encuentran muy cercanas pero en verdad están muy distantes entre sí.

«Esta intuición tiene más sentido que aquella que impone una distancia constante entre objetos que están en movimiento.» Michel Serres

Para Serres, entender el tiempo como una línea irreversible es la excusa que nos damos para pensar que nunca lo hicimos mejor que ahora e implica aceptar la narrativa oficial, la que nos dice que la dirección de esa línea-flecha es inevitable y necesaria. Recuerdo un artículo publicado en el diario *El salto*<sup>3</sup>, escrito por David Graeber y David Wengrow, antropólogo y arqueólogo, en el que ofrecen numerosos ejemplos de poblaciones antiguas que inventaron formas de sociedad igualitarias. Busco en internet para refrescar la memoria, y al cabo de un rato encuentro el artículo. Se ha dado por buena, dicen, la idea interesada de que la desigualdad es un mal inevitable en sociedades complejas, una caída desde algún estado de inocencia original, pero en cambio los indicios arqueológicos sugieren que nuestros antepasados remotos experimentaron con una enorme variedad de arreglos sociales, «iban y venían entre acuerdos sociales alternativos, permitían que surgieran estructuras autoritarias durante ciertas épocas del año con la condición de que no pudiesen durar; entendían que ningún orden social particular era fijo o inmutable». Sin embargo, añaden, pese a las evidencias arqueológicas, antropológicas y de otras ramas afines, y el consenso general entre

<sup>2</sup> Michel Serres, *Conversations on Science, Culture, and Time, Interviewed by Bruno Latour*, University of Michigan Press, 1995

<sup>3</sup> <https://www.elsaltodiaro.com/el-rumor-de-las-multiitudes/como-cambiar-el-curso-de-la-historia-humana-o-al-menos-lo-que-ya-paso>

investigadorxs, este debate no se comparte con el público, seguramente por las implicaciones políticas que traería.

En su libro *La mente en la caverna*<sup>4</sup>, David Lewis-Williams aventura una explicación de las pinturas que proliferaron en cuevas durante el Paleolítico que me ha situado en un lugar particular respecto tanto al pasado como al futuro. La tesis principal del libro es que constitutivamente somos exactamente iguales a aquellas personas que habitaron las cuevas. Nuestro sistema nervioso, que produce imágenes en contacto con el medio, es el mismo, es transhistórico. Ellxs como nosotrxs vivían en un presente recordado, no continuo, podían recordar un sueño, y llevaban consigo sus propios «paquetes de imágenes», como dice Deleuze en su libro sobre Bergson<sup>5</sup>. Muchos de los signos llamados abstractos de las cuevas, y que han traído de cabeza a lxs investigadores, podrían tener su origen en fenómenos entópticos, es decir, aquellas imágenes de fondo de ojo que vemos proyectadas fuera, sobre el medio: pequeñas manchas que se desplazan sobre cualquier superficie después de mirar fijamente el sol, fosfenos, miodesopsias o moscas voladoras y otros fenómenos visuales con los que tenían su propia y particular relación, dentro de una cultura que seguramente apostaba por vivir en la materialidad de esas imágenes, por ensancharlas y volverlas tangibles. Luego, dice Williams, no inventaron la imagen porque ya vivían rodeados de imágenes. Lo que hicieron fue localizar esas imágenes con las que ya convivían sobre un medio físico, las paredes de las cuevas. No hay tal cosa como el nacimiento del arte o la invención del símbolo, no existe eso que hemos llamado un origen.

La ventana como imagen para hablar de la percepción. La percepción como un vidrio, una ventana. Una superficie transparente en la que no reparamos cuando está limpia, y sólo vemos si está «sucia» o «rota». Como dice Catherine Malabou, estamos inmersos en un modelo de construcción de realidad que nos resulta tan familiar que no

<sup>4</sup> David Lewis-Williams, *La mente en la caverna. La conciencia y los orígenes del arte*, Madrid, Akal Ediciones, 2005.

<sup>5</sup> Gilles Deleuze, *Cine I. Bergson y las imágenes*, Buenos Aires, Cactus, 2009.

somos capaces de verlo, «no notamos su presencia, como un entorno en el que nos mantenemos y evolucionamos sin prestarle atención. Se ha convertido en la forma de nuestro mundo<sup>6</sup>». No nos damos cuenta de que estamos moldeando la realidad todo el tiempo, y la posibilidad de establecer un vínculo no fijado con un mundo en movimiento constante está siempre por actualizarse. Nuestra agencia, nuestro vínculo con el mundo, pasa por situarnos afuera, en la pura relación, en el medio.

«Esta conciencia psicodélica es clave para entender la plasticidad de la realidad.» Mark Fisher<sup>7</sup>

Miro la lámpara desde la cama. Intento describirla. Cuelga desde el techo un cilindro verde del que salen tres brazos con tres pequeñas pantallas blancas. Me quedo en esa imagen. Empieza el tránsito, la lámpara se desdobra, vibra, y las dos lámparas oscilan cada una en un rango de espacio mínimo, imantado, durante algunos segundos; al rato, se vuelven a juntar. Cierro los ojos y veo la lámpara, la impresión que ha dejado la lámpara en mis retinas.

«¿Qué es percibir lo que no cesa de cambiar de forma? ¿Qué es el paseo de Mrs. Dalloway en Virginia Woolf? Es el descubrimiento de toda una graduación de las escalas, toda una escala de los modos y grados de percepción.» Gilles Deleuze<sup>8</sup>

Todo lo que está en movimiento es una imagen, si no hay algo que se mueve, que cambia, no hay imagen; ese es el mundo de la materia, nos dice Deleuze en sus clases sobre Bergson: un plano inmanente, sin centro ni eje, sin izquierda ni derecha, ni arriba o abajo, un conjunto infinito de imágenes en movimiento que no cesan de actuar unas sobre otras, unas con otras, sobre todas sus caras y en todas sus partes. Ahí, en ese plano, todo es una imagen y todo está en movimiento, es la imagen-hoja que reacciona a la imagen-viento; es el mundo de los átomos, de las pequeñas partículas de las

<sup>6</sup> Catherine Malabou, *What should we do with our brain?*, Fordham University Press, 2008.  
<sup>7</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=deZgzw0YHQI>  
<sup>8</sup> Gilles Deleuze, *Cine III. Verdad y tiempo. Potencias de lo falso*, Buenos Aires, Cactus, 2018.

que habla Lucrecia Martel. A ese nivel, nuestro ojo también es una imagen dentro de ese plano, porque recibe acciones y devuelve reacciones. Es el mundo de las percepciones o aprehensiones puras. Pero en este mismo plano de materia, que Deleuze también llama el del chapoteo universal, hay un tipo de imágenes particulares que traen consigo un intervalo, esto es, un retraso entre la acción recibida y la reacción devuelta. Lo viviente, el cerebro, es este intervalo, esta brecha o lapso entre una acción y una reacción, y entre otras imágenes que vienen a llenar esta brecha, este vacío, están las imágenes-recuerdo. Somos paquetes de imágenes.

«Cuando recordamos estamos en tiempo presente, todo lo que sucede en el cuerpo impone un presente absoluto.» Lucrecia Martel

Porque, ¿qué significa realmente la palabra virtual? ¿En qué momento aparece esta palabra con el significado que tiene ahora, y qué tipo de juicio de valor implica decir de algo que existe de forma aparente, y que no es real? Abro el ordenador, busco en internet imágenes de la cueva de Lascaux, la del bisonte; abro una imagen que tiene una escala determinada, que está hecha de píxeles, y que veo a través de la suciedad de la pantalla, iluminada a catorce puntos. La imagen la ha colgado en Wikipedia alguien llamado Prof saxx, y antes de eso fue fotografiada por otra persona que accedió a la cueva con su cámara, trípode y focos. Este bisonte que se ha tomado 20.000 años para llegar a mi cuarto es el mismo con el que aquellas personas cruzaron la mirada, camino de algún lugar, y que dejó en ellas una impresión, una marca. Pensar las imágenes como realidades materiales es lo que permite saltar alegremente de un tiempo a otro. Contemplar el viaje que las imágenes llevan consigo.

«El tiempo no fluye, se filtra.» Michel Serres<sup>9</sup>

<sup>9</sup> Michel Serres, *op.cit.*

En su viaje las imágenes cambian de forma al atravesar el medio, los medios, lo que está en-medio, los filtros; muchas de ellas se multiplican en algún momento del viaje, como el bisonte de Lascaux, algunas son difíciles de reconocer pero la constante está ahí, como el sonido de las abejas a través del sintetizador que abre el tema *Kudzu Claimed It* de Gardener<sup>10</sup>. Es la dimensión de una imagen que no deja de crecer en profundidad y capas. ¿Qué es entonces lo que permanece, lo que vuelve aemerger una y otra vez? ¿Qué es lo que sigue activo?

<sup>10</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=80vz9k-h5OQ>

# UN CUERPO NUEVO

«Cuerpo entendido como constructo simbólico-imaginario y tecnológico o en su dimensión más real como objeto de dolor y abyección, de la negación y el borrado simbólico» Txomin Badiola

El mito de Pigmalión narra la historia de un escultor que realiza una estatua tan perfecta que acaba adquiriendo vida y nombre: Galatea. Esta fábula no deja de ser una más de las múltiples adaptaciones que buena parte de las culturas del mundo han hecho del relato del Génesis, en el que una divinidad esculpe al ser humano a partir de elementos inertes. La figura del «creador-escultor» acompañó a la práctica escultórica hasta la Ilustración, cuando el hacedor pasó de ser un artista a convertirse en un científico que intenta replicar en su laboratorio (ya no en su taller) el exterior y el interior de un cuerpo. Así se explica en la novela *Frankenstein* de Mary Shelley o en películas como *Metrópolis* o *Blade Runner*,