



# FILHA

1

Esquivel Marín, Sigifredo. (2020). Cuerpo y tiempo en el arte contemporáneo: la reinención política del cuerpo como duración. *Revista digital FILHA. Año 15. Enero-julio. Número 22. Pp. 1-34.* Publicación semestral. Zacatecas, México: Universidad Autónoma de Zacatecas. Disponible en: [www.filha.com.mx](http://www.filha.com.mx). ISSN: 2594-0449.

Handle: <http://ricaxcan.uaz.edu.mx/jspui/handle/20.500.11845/1368>

Segunda ronda.

Fecha de recepción: 19-mayo-2019. Fecha de aceptación: 12-noviembre-2019.

**Sigifredo Esquivel Marín.** Mexicano, ensayista y docente-investigador en la Universidad Autónoma de Zacatecas. Perfil PROMEP. Es doctor en Artes y Humanidades. Autor de: "Pensar desde el cuerpo. Tres filósofos poetas: Spinoza, Nietzsche y Pessoa", Tijuana, CONACULTA-CECUT, 2006; "Imágenes de la imaginación", México, FML-Tierra Adentro, 2006; "Ensayar, crear, viajar. Sobre la tentativa como forma de arte", Ediciones de Medianoche, 2008; "Escrituras profanas de textos sagrados", Zacatecas, Ediciones Passim, 2013 y "Creación, crítica y subjetividad (Educar para resistir en el sistema-mundo global)", Oviedo, Ediciones I.M.D, 2014. Ha participado en más de veinte libros colectivos y antologías en México y España. Becario del FECAZ y de la Fundación para las Letras Mexicanas. Premio Regional de ensayo 2004 (Región Centro-Occidente); Premio Nacional de Ensayo Abigail Bohórquez 2005; Premio de Ensayo Universitario (Biblioteca del 175 aniversario de la UAZ, 2008). Premio Nacional de Ensayo Político José Revueltas 2014. Miembro de la Academia de Teoría y Filosofía de la Educación (ATYFE). Contacto: [sigmarin@yahoo.com.mx](mailto:sigmarin@yahoo.com.mx)  
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-8283-9659>

# CUERPO Y TIEMPO EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO: LA REINVENCIÓN POLÍTICA DEL CUERPO COMO DURACIÓN

## Body and time in contemporary art: the political reinvention of the body as a duration

**Resumen:** *En el principio hubo aproximaciones, luego los hombres tenían el fuego sagrado que los semidioses, hombres mitad humanos, humanos mitad dioses, les otorgaron, no sin innumerables sacrificios, después únicamente les quedó el fuego profano, profanado, que encendían para recordar su origen prístino. Finalmente quedó el recuerdo, intuición imaginante, desde entonces tienen las artes que aún encienden, por algún breve instante, el fuego sagrado de la imaginación. Este ensayo proyecta algunas incursiones meditativas en el surco infinito del tiempo que es la duración –carne y vida del performance. Este breve ensayo, arriesga y experimenta en torno, y desde los contornos, proliferantes y evanescentes que configuran la trama entre cuerpo, tiempo, arte, performance, política. Dicha trama nos permite velar y develar la posibilidad de rehacer las preguntas del arte contemporáneo y, quizá con ello, reorientar las posibles respuestas o por lo menos los senderos y caminos de búsqueda, lo cual en estos tiempos que corren no es poca cosa.*

**Palabras claves:** *cuerpo, arte, duración, contemporáneo, performance.*

**Abstract:** *In the beginning there were approximations, then men had the sacred fire that demigods (half human men, human half gods) granted them, not without innumerable sacrifices, then only the profane fire remained, desecrated fire, which they lit to commemorate their pristine origin. Finally the memory remained, imagining intuition, since then they have the arts that still ignite, for some brief moment, the sacred fire of the imagination. This essay projects some meditative incursions into the infinite groove of time that is duration - meat and life of performance arts. This brief essay, risks and experiences around, and from the contours, proliferating and evanescent that make up the plot between body, time, art, performance, politics. This plot allows us to watch over and unveil the possibility of redoing the questions of contemporary art and, perhaps with it, reorienting the possible answers or at least reorienting the quest, which in these times is not a small matter.*

**Keywords:** *body, art, duration, contemporaneity, performance.*

## 0

En un coloquio sobre “arte, cuerpo, performance” se aprende que el arte de ser cuerpo deviene multiplicidad, mientras los asistentes devienen su borde intensivo y, entonces, cuerpos y *corpus* se vuelven indiscernibles. Por mi parte, asisto a su acontecimiento imperceptible, podría corregir que no hay un yo que dé cuenta de algo que excede todo régimen discursivo, toda vivencia y videncia del asunto. Sin ser enigma o secreto, todo acontece en la superficie, el asunto se sustrae a la teorización, pero algo queda, nadie sale ileso. Lo que sigue son fragmentos dispersos y flechazos

intermitentes e inminentes de dicho encuentro donde se juega, se arriesga, el pellejo, pero más allá, estaría el cuerpo sentí-pensante que se abre al cuerpo del cosmos: *corpus* sideral que se retrotrae al *corpus* socio-político. Cuerpo intervenido, tecno-científico: *Cyborg*. Cuerpo en cruce, crucifixión del cuerpo transgresor, transgredido y agredido por una maquinaria que se despliega como necropolítica, justo en el margen, ensaya, ensayamos apuestas y propuestas de reinención de sí mismo y del otro, de un lazo social destituido, pero también de apertura constituyente. Estado de cosas por investigar e inventariar. Hechos desechos, sobre los que no podríamos quedarnos en el mutismo cómplice de dominación y barbarie, si es que queremos estar a la altura de la subjetividad de la época. En la cresta del tiempo -como dijera Jacques Lacan, la subjetividad es sometida a un sinnúmero de experimentaciones, desajustes e interpelaciones y, sin embargo, despliega la duración como eternidad.

3

## 1

Según Deleuze (2001) "Spinoza propone a los filósofos un nuevo modelo: el cuerpo. Propone instituir al cuerpo como modelo: «no sabemos lo que puede un cuerpo». Se trata de mostrar que el cuerpo supera el conocimiento que de él se tiene y que el pensamiento supera en la misma medida la conciencia que de él se tiene" (pp. 27-28). Bajo el horizonte de crisis de la modernidad, el cuerpo emerge como contra-modelo del pensamiento hegemónico centrado en el sujeto universal abstracto. El cuerpo ha sido concebido como devenir gozante, morada del decir: bendecir o maldecir, siempre estaría en permanente re-deconstrucción e interpelación en y desde el Otro y los otros, en su experiencia radical y limítrofe algo de lo real se desliza por sus fracturas y líneas de fuga. El cuerpo habita, es habitado por el lenguaje, pero sus fuerzas, potencias y apetencias están más acá de la inmanencia. Hay un cuerpo múltiple reptante, conectivo, colectivo, cuerpo sintiente: el cuerpo de las artes escénicas, el cuerpo del arte vivo. Quizá sea el monstruo redondo visto y entrevisto por Platón en *El Banquete*, quizá sea lo Uno-múltiple de Plotino, de un tal Gilles Deleuze, o podría ser, el cuerpo-cyborg del anarco-feminismo de Donna Haraway, o también, como mera hipótesis pueda devenir, Gregorio Samsa en sus otras *Metamorfosis* de *Madame Edwarda* que –según George Bataille– encarna la mujer transgresora en su devenir maléfico divino. Anamorfosis como despliegue de lo inédito, de nuevas formas y estructuras, estructuraciones deconstrucciones, desterritorializaciones, líneas de fuga y de fuego. Mutaciones y transmutaciones: mutaciones del orden simbólico normativo y sus significantes sacro-santos que articulaban el ordenamiento territorial y experiencial del reparto de los cuerpos, porque ahí donde se impone el disciplinamiento y el control, también se sobrepone la insurrección de la resistencia creadora; entre el orden y la subversión habría un amplio espectro de estrategias de subjetivación de la más diversa índole; no sólo el cuerpo es marcado por las

situaciones limítrofes, por esa marca mayor y excesiva que es la muerte y la degradación, sino que ahora también el cuerpo sería el principio de deconstrucción de todo código, sistema y diagrama, sin dejar de ser un sistema viviente autopoético. Nuestra experiencia del cuerpo estaría marcada por aventuras y desventuras de la modernidad, de la odisea trágica del yo moderno; el sujeto-cuerpo mutante es mudable, efímero, apenas un parpadeo entre la infinitud de una misma banda de Moebius de muerte que deviene vida y viceversa. Mutación y transmutación de una subjetividad encarnada, enmarcada en el bucle de un devenir histórico-social. Y transmutaciones del arte, la cultura, la política, el capital y las identidades individuales y colectivas dado que los mapas de la existencia y co-existencia también están en devenir, y en este sentido, exigencia de nuevas cartografías y semióticas del cuerpo y de las artes corporales. Si el cuerpo anoréxico encarna la voluntad de comer nada, nada que se alimenta del imaginario narcisista del hiper-consumo hiper-moderno. Si la anoréxica es una forma radical “de reclamar al Otro un lugar para el deseo” (Bello, 2018), entonces se puede ver en el cuerpo deshecho, contrahecho, des-estructurado, un signo, símbolo y metáfora de nuestra sociedad nihilista que se alimenta de la nada. Arte y cultura que se fagocitan en un espejo de reproducciones, pero también de resistencias e insistencias. No hay subjetividad que no sea corpórea, el sujeto siempre está encarnado en un bucle de experiencia; no tenemos un cuerpo, somos cuerpo. El psicoanálisis de Freud, y principalmente, el último Lacan genera cierta ruptura con los planteamientos anteriores de la primacía de lo imaginario y luego lo simbólico, para atisbar un vaciamiento teórico del *corpus* conceptual del psicoanálisis donde el cuerpo adviene como lugar central. El cuerpo tiene muchas dimensiones y estratos, pero también dimisiones y desestratificaciones, líneas de fuga, de tal suerte que, de las dimensiones imaginarias y simbólicas, Lacan atisba otra dimensión que ya no está situada en el campo del lenguaje y donde la experiencia del cuerpo se abre a experimentaciones desconocidas, descomunales e inéditas. El cuerpo despliega, se despliega, en los umbrales del goce, está atravesado por el goce. El cuerpo, siempre se trata de un cuerpo vivo, es afectado por el goce (Miller, 2013).

Lo cierto es que hay en los márgenes del arte contemporáneo, un cuerpo protésico, un *Cyborg* híbrido, casi indefinible e ilocalizable, que esa dupla genial de Guattari y Deleuze convocaron bajo el ritual chamánico del cuerpo sin órganos, mejor conocido como CsO. En tal contexto, emergencias y resurgencias OPNI: objetos performativos no identificados, no identificables. Cruce de prácticas discursivas y prácticas simbólico-materiales. Campo minado de problematizaciones e interrogaciones donde el cuerpo deviene enigma y catapulta. Cuerpo mutante en devenir que ha transgredido la escena del arte de manera enfática y que se caracteriza por la problematización radical de los conceptos y experiencias que habían definido el arte moderno: autor, obra, arte, canon, experiencia estética. El arte del cuerpo (des)articula un conjunto heterogéneo de prácticas plurales sobre el arte y sobre el cuerpo desde exploraciones / experimentaciones artísticas / estéticas / políticas en y desde el cuerpo y del espacio. El arte del cuerpo uno-múltiple ya está

antes, y quizá esté después, de las artes modernas, de su codificación y descodificación. Arte, cuerpo, escritura, pensamiento, devenir acaso no son sino enchufes de la inmanencia sagrada del erotismo convocado y evocado por George Bataille (1957). Se trataría de potenciar el deseo del deseo que se afirma como voluntad de suerte en la soberanía de lo sagrado en tanto proximidad de muerte e improductividad, y aquí el problema es cómo generar apuestas-propuestas de un deseo afirmativo en estado puro frente y ante el deseo despótico del discurso del amo capitalista. ¿Cómo potenciar formas y estrategias de subjetivación e intersubjetividad creativas, críticas e imaginativas? Si la historia del poder es la historia del control de cuerpo, ¿cómo desmarcarse del yugo del disciplinamiento socio-político y tecno-estético? A partir de George Bataille, se trataría de explorar estrategias de indisciplina, subversión, dislocamiento, finitud, acontecimiento, don. Estrategias disruptivas cuyo principio habría que remontar a esa actitud sacrificial evocada y convocada también por el propio Bataille:

Hay que decir también que el sacrificio era, como la tragedia, el elemento de una fiesta: anunciaba una alegría deletérea, ciega, y todo el peligro de esa alegría, pero este es justamente el principio de la alegría humana: ella excede y amenaza de muerte a quien arrastra con su movimiento (Bataille, 2016, p. 42).

Así pues, frente a la utilidad del sacrificio capitalista de los cuerpos, habría que pensar una política como micro-política en y desde los cuerpos como apertura sacrificial sagrada de cuerpos soberanos indispuestos para su reconversión en mercancía utilitaria. Por obra del sacrificio fortuito, los cuerpos devienen seres soberanos que se sustraen a la esfera de la servidumbre, la afirmación de la soberanía auténtica siempre se efectúa como un derroche absoluto, es decir, apertura de lo incalculable y absuelto de toda lógica de capitalización. Arte, pensamiento y micro-política potencian una deriva creacionista más allá de las tendencias destructivas y nihilistas de nuestro tiempo, permiten reconfigurar el síntoma como apertura del libre juego de la creación en y desde el horizonte, en contrasentido de las tendencias aniquilantes de la subjetividad en los confines de la modernidad, que atisba la aurora como advenimiento de lo inédito viable.

## 2

En este sentido, lo inefable y lo asignificante en el arte contemporáneo, sin dejar de guardarse y resguardarse en la perplejidad ambigua y aporética, no buscan expresar lo inexpressable, sino llevar la experiencia a su umbral limítrofe. Lo inefable no se contrapone a la noción de experiencia (Olvera,

2018) todo lo contrario, resignifica su sentido a partir de la consumación nihilista de la ausencia más radical de sentido y, justo por eso y, desde ahí, abre la convocatoria de sentido a partir de la asunción de la finitud del cuerpo como infra o micropolítica. Se trataría de interrogar los límites de lo decible, pensable, vivible desde la barbarie del ecocidio y del genocidio del cumplimiento de una modernidad logo-falo-eurocéntrica. Desde tal contexto habría que leer una de las últimas obras de Lyotard: *Lo inhumano*, en tanto replanteamiento de estética como ética y política en apuros en un mundo devenido inmundo, inmundicia y desecho. Lo inefable posmoderno está lejos de ser un misterio que se sustrae a la humana esfera del entendimiento, sino que testimonia la aciaga certidumbre de lo inhumano en la esfera de una razón moderna desquiciada que se retrae en su desmembramiento. En sentido análogo a Lyotard, Jean-Luc Nancy ha hablado de lo sublime como un sentido destinal del desatino de la modernidad estética y artística en general:

En lo sublime, el arte mismo es perturbado, ofrecido a otro destino todavía, tiene su propio destino en cierto modo fuera de él. Lo sublime tiene que ver, con un vínculo esencial, con el fin del arte en todos los sentidos de la expresión: es por ello que el arte está ahí, su destinación, y la cesación, el rebasamiento o el suspenso del arte (Nancy, 2002, p. 116).

El pensamiento contemporáneo del arte es tributario de lo sublime en tanto pensamiento del fin, de su terminación que no cesa de acontecer. Por obra de lo sublime (pos)moderno, el arte queda suspendido de sus descripciones y descriptores, fines y finalidades; de ahí también la redefinición completa y excéntrica del arte, el arte más bien ahora se definiría negativamente por lo que no es antes que por aquello que podría llegar a ser, la apertura del campo artístico a lo artístico y no estético problematiza las fronteras últimas del arte, no sin amenazar de continuo con su desaparición:

En el límite, ya no hay figura ni figuración, ya no hay forma. En el límite, uno no pasa. Pero es ahí donde todo pasa, es ahí donde se juega la totalidad de lo ilimitado. Lo que pasa aquí, en el límite –y que no pasa el límite, jamás–, es la unión, es la imaginación, es la presentación (Nancy, 2002, p. 137).

Presentación de lo impresentable, la presentación misma del arte, ya no hace obra, es más bien el acto de abdicación e inacabamiento de la obra: *l'écriture du désastre* (escritura desastrada), *work in progress*. La ofrenda de lo sublime en el arte contemporáneo nos plantea la posibilidad de hacer de la apertura e inacabamiento absolutos formas de extrema insignificancia y nihilismo, pero también de extrema libertad y creatividad. La forma y lo informe, de continuo, se tocan y se trastocan. Vivimos,

pensamos, creamos a partir del acontecimiento sin fin y ello sin finalidad alguna. Los velos y desvelos de la realidad en el arte muestran, encarnan, a la vez que desmaterializan, la potencia del arte como impotencia ante la barbarie y la debacle, y, sin embargo, el arte está ahí, para decirnos que nadie sabe lo que puede un cuerpo; el cuerpo cósmico deviene *corpus* sideral y ancestral. La sabiduría del cuerpo es la inocencia de una infancia por venir ahora bajo el devenir de lo informe que da forma, informa, nuestra estancia compartida en la posibilidad imposible e impasible de apertura de mundo, de un mundo siempre bajo la amenaza de lo inmundo. En todo caso, la inocencia del infante es invulnerable: potencia y apetencia de lo absoluto; y arte, clínica, política y poética dan cuenta de ello.

### 3

Arte, pensamiento y micro-política conllevan una misma experiencia radical de dislocación del tiempo lineal de la modernidad falocéntrica y de la racionalidad instrumental a partir del despliegue de la inmanencia. La inmanencia escapa a la conciencia, a su mediación temporal del trabajo, ley o divinidad; mediaciones de una misma proto-estructura de dominación. En las antípodas de la conciencia temporal, conciencia en y desde el trabajo, la inmanencia se plantea como el estado íntimo de los seres que se mantienen en la pureza de su gratuidad. La inmanencia se sustrae al saber, deconstruye el edificio del saber, lo dinamita, lo implosiona desde sus mismos cimientos, fundamentos y raíces. En las antípodas de la trascendencia divina está la inmanencia del hombre en su devenir animal sagrado. Inmanencia o continuidad de la vida o ausencia de escisión. Ser continuo es anterior a toda identidad e identificación. La conciencia en tanto puesta en acto de la flexión del sujeto y su reflexión en el mundo como puesta del objeto trae consigo la anulación de la inmanencia. Toda diferencia trazada entre los seres nace de la ruptura del mundo de la inmanencia y la distinción entre «*sí mismo*» y lo «*otro*». Bataille discurre sobre el estado de inmanencia en su situación límite: la animalidad como el punto limítrofe más próximo a la discontinuidad de la conciencia. La animalidad se mantiene en los márgenes de la inmanencia del mundo y el animal se mantiene en los bordes de la inmanencia. La autoconciencia fractura la inmanencia del ser en el mundo. De ahí que el yo sea una ficción que se sustenta en la mutilación de las cosas; y, sin embargo, su existencia se despliega bajo la consistencia e insistencia de una narrativa que no deja de estarse construyendo, reconstruyendo, deconstruyendo, y así, una y otra vez, reinaugura ese eterno recomenzar bajo el signo y designio de un Sísifo maldito y trágico. Sustraerse de la inmanencia implica la puesta en marcha del despliegue temporal. La conciencia del tiempo es la abdicación frente al instante. Instante e inmanencia: dos aspectos de una misma realidad. Empero, el fondo informe de la inmanencia de los seres subyace como fondo oscuro y trágico de la condición humana. Por eso los actos soberanos irrumpen con fuerza y desmesura en los seres y rompen los

diques entre vida humana reglamentada e inmanencia (Guzmán, 2018). La transgresión y el sacrificio impugnan el sentido utilitario del hombre y de las cosas. La inmanencia es un estado no representable. Discurrir sobre la inmanencia cancela su posibilidad misma. Es una paradoja. Pues tener conciencia de la continuidad es ya una discontinuidad que pone distancia. De ahí que arte, pensamiento, religión y cultura no sean sino estrategias de reinención y domesticación de la inmanencia y dispositivos de creación de sentido para amueblar la opacidad de la inmanencia e intentar darle una dirección y un sentido a la marcha del tiempo.

En realidad, no ha sido otro asunto del arte que no sea el de la inmanencia. De ahí que uno de los problemas centrales del arte esté ligado a despertar la sensibilidad y la memoria en estado puro como duración continua. El arte captura y hace sensibles las fuerzas expresivas de la inmanencia. Y para ello hay que distinguir dos planos que atraviesan los seres y las cosas: un plano de organización, y otro de consistencia o inmanencia. El plano de organización concierne al desarrollo de formas y formación estructural (diacrónica, sincrónica y genética) de los sujetos. El plano de consistencia concierne a singularidades iridiscentes, individuaciones presubjetivas, asubjetivas, composiciones intensivas: *hecceidades* que permiten comprender individuaciones a partir de los grados de fuerza que las componen. Si el plano de consistencia es inmanente es porque no dispone de ninguna dimensión suplementaria. No hay que confundir inmanencia con interioridad; pensar desde la inmanencia no es recluirse en un idealismo ciego. La inmanencia no se confunde con la luz chata y monótona del idealismo, sino que transgrede y hace estallar toda lógica de develación clara y distinta. No es interior al yo ni tampoco exterior. Afuera absoluto, la inmanencia no conoce ninguna figura de lo cerrado, interior y exterior se funden y se astillan. En la inmanencia sólo existe el pliegue como invaginación del ser. Las líneas de plegamiento y el pliegue existen como homenaje secreto del mundo a un barroquismo generalizado y cósmico. La inmanencia es menos un concepto que un motivo musical. Subvierte la perspectiva dualista del poder por las potencias presubjetivas que anidan en cada uno de nosotros. Despertar la potencia, potencia la libertad de lo singular. El propio acto es siempre una relación política de apertura. La potencia de lo inmanente es el *pathos* de una receptividad fundamental más allá de toda pasividad. La vocación por lo múltiple de la inmanencia encarna el acontecimiento a través de la distribución potencial en una materia dada: "hacer el mapa político de un individuo, de un grupo o sociedad, no difiere esencialmente: se tratará de prolongar una singularidad hasta el entorno de otra, a fin de producir una configuración de acontecimientos lo más rica y consistente posible" (Deleuze, 1989, pp. 19-20). Desde la óptica de la inmanencia, se impone el peso de lo empírico como multiplicidad, como conjunto plural y, sobre todo, como acontecer de lo presente. De ahí que invocar lo concreto reivindique el movimiento. El movimiento es el acto mismo de la potencia. Hacer el movimiento establece la relación humana como autocreación múltiple. El arte hace posible lo imposible: la praxis de la inmanencia en el encuentro



con el arte sensual y la racionalidad pluralista. El arte produce el movimiento telúrico del ser como devenir. Constituye el acto de una razón sensible, afectiva y vital.

## 4

No existe el tiempo como realidad absoluta sino figuraciones y configuraciones humanas del tiempo; las representaciones y vivencias del tiempo están entrelazadas dentro de una configuración específica de habitar en el tiempo. La efectuación de la temporalidad se retrotrae en una subjetivación humana específica, no es lo mismo habitar el bucle de la temporalidad circular del tiempo mítico que el tiempo del progreso de la modernidad o las ruinas de la posmodernidad apocalíptica:

Cada construcción de la historia se resiente del modo de habitar, porque habitar viene antes que construir. Se pueden construir, en efecto, cosas sólo porque ya se habita un tiempo, cuya figura es después la forma que volvemos a encontrar en las cosas (Galimberti, 1992, p. 58).

El tiempo no está fuera de nosotros, no pre-existe o subsiste como trasfondo del ser o acontecer humanos, tampoco está dentro de nosotros, resulta irreductible a toda perspectiva psicológica:

El tiempo es la trama con la que el alma se desarrolla a sí misma en una metamorfosis de figuras. Y en cada entrelazamiento encontramos una construcción suya que encierra en sí algunos de los hilos de esa red polimodal tejida para nosotros por las figuras del tiempo (Galimberti, 1992, p. 58).

El tiempo es el maestro de la eternidad. Y más acá del surco del tiempo, en sus fracturas e intersticios, el acontecimiento, que no ocurre ni en el espacio ni en el tiempo, sino en su fractura, abre el bucle de intersección entre tiempo, espacio y experiencia humana, (des)tejiendo la urdimbre del evento irrepitable, da lugar al sitio como ocasión singular y única con una densidad e intensidad específica, por eso es que nunca se puede repetir si no es como eterno retorno de una variación infinita e infinitesimal. Mientras que el tiempo occidental se ha definido como abstracto, homogéneo, lineal, progresivo, orientado, medible, capitalizable, rentable, en suma, productivo y reproductivo.

Tiempo re-convertible en mercancía. A diferencia del tiempo chino donde se despliega un continuo espacio-temporal-uno-múltiple-estratificado, en cuyo interior –como nos evoca Borges– co-existen un número infinito de espacio-tiempos particulares. En lugar de un tiempo enajenado, rentable y abstracto (*time is money*), el tiempo chino es un tiempo del acontecimiento. A diferencia del saber occidental que se centra en la regularidad abstracta monótona, el saber chino:

Centra su interés en lo extra-ordinario, ex-temporáneo e imprevisible. Lo significativo no está en las con-secuencias, sino en las co-incidencias, en cuanto incide en un determinado momento prestándole un espesor singular. Asimismo, también el tiempo del texto chino se teje en el espacio, como un juego de espejos (Lizcano, 1992, pp. 64-65).

Hoy la física descubre un mundo abierto cuya diversidad y multitemporalidad no puede ser reducida por ningún esquema racional único. La física de hoy es el "re-descubrimiento de un mundo marcado por la emergencia de lo nuevo" (Prigogine, 1992, p. 74). Las artes del cuerpo se acercan a la rica plasticidad de la temporalidad china y a la irrupción del acontecimiento. Quizá la experiencia occidental más próxima de dicha temporalidad se tenga en la ruptura del orden que se instaura mediante la fiesta y la transgresión; ruptura del orden que se atisba en la rememoración de la inmanencia. Vida, inmanencia, ontología política de y desde los cuerpos: tres perspectivas sobre una misma deriva imposible, en el límite de lo pensable. Tres perspectivas que despliegan la elucidación sobre la condición humana contemporánea. El cuerpo da lugar a la existencia local, singular, única. La metafísica occidental, en su alianza con el monoteísmo religioso, había desterrado el cuerpo hasta reducirlo a simple mensajero de una ontología angélica asexual e incorpórea. Cuando "la muerte de Dios está consumada" como fin de los grandes relatos de Occidente, entonces el cuerpo es existir gratuito que se abre constantemente al otro. De ahí que el ser humano sea únicamente cuerpo y sin él, no sea nada. El cuerpo es extensión y exposición. La partícula *ex*, define de alguna manera al cuerpo –de alguna manera, porque el cuerpo nunca se deja definir del todo– y lo concibe como extensión y exposición, pero ante todo como tensión e intensidad. Sin fundamento trascendente, la libertad y el cuerpo son la experiencia misma de que haya experiencia como travesía de bordes corporales, pieles y afectos. El cuerpo tiene y contiene la estructura misma de la libertad y viceversa. De ninguna manera es casual que todo proyecto o programa político se conciba como política de cuerpos; enajenación o emancipación corporal. Lo contingente, lo azaroso, lo errático, la fragilidad, lo mortal, todo aquello que el pensamiento clásico intentó suprimir, representa la plena y tangible posibilidad de afirmación que tenemos en tanto reivindicación del cuerpo y los afectos. El cuerpo es –según Jean-Luc Nancy (2003)– "un acontecimiento de la existencia, la materialización misma del ek-sistir, de la pura exposición. Es, pues, un punto de partida y de llegada en la trama del tiempo

vivido”. Por consecuencia, la política empieza y termina por los cuerpos. La experiencia corporal encarna nuestra experiencia del sentido del mundo. Pensar el cuerpo sin fundamento y sin soportes teológicos ni políticos nos remite a repensar y experimentar de manera inédita el pensamiento corpóreo de la inmanencia.

## 5

Bajo la percepción del espacio reconvertido en mercancía, el tiempo deviene temporalidad productiva y consumista, el tiempo se viene, se nos viene encima, la vida humana ya no alcanza, se precipita con su aplastante fardo de reconversión en temporalidad útil, *times is money*, una abstracción del capital al servicio del capital, es decir, disposición nihilista y violenta de toda posición existencial como mero recurso humano o parte del curso de la economía libidinal posmodernista. La desmesura de la usura se impone más allá de toda valoración ética o política como una forma de alienación radical de la existencia, pero al mismo tiempo, como la posibilidad de abrir el cerco. Ya Georg Simmel (1977) había observado la transición de la prestación de bienes naturales a la prestación de dinero como liberación del individuo donde la libertad de movimiento contribuye al nomadismo existencial, empero, aquí no habría nada del vagabundeo romántico soñado por Baudelaire o Benjamin, del cual Deleuze y Braidotti guardan cierta nostalgia, nada de eso; la circulación planetaria del capital posibilita la y reorganiza la reserva generalizada del sujeto como objeto de cálculo, inversión y reconversión, incluso, la misma subversión o evasión, entran dentro del juego de los engranajes del sistema-mundo-capitalista, no sin propiciar bordes, fracturas, líneas de quiebra. Simmel en su obra pionera excepcional *Filosofía del dinero* aborda con sentido profético tanto los efectos de superficie como en la propia conformación del sentido de la existencia y convivencia humanas en general. Para Simmel la forma dineraria es mucho más que una mediación simbólica de intercambio de bienes y servicios. Junto con la transformación de todas las cosas y experiencias en mercancías, la forma del dinero constituye una metafísica que despotencializa y homogeneiza las cosas bajo un mismo horizonte de reconversión en abstracción mercantil, suplanta la objetividad de la real, cualquier cosa que ello pudiera significar, por la objetivación nihilista y violenta de una forma estandarizada única cuya diferencia reside en una escala cuantificable. Dinero, capital y mercancía configuran la trinidad teológica de dominación capitalista. En un puntual análisis sobre la mercancía (“La cosificación y la conciencia de clase en el proletariado”) Lukács (1970) había señalado que la mercancía como categoría universal conlleva una falsificación del ser social, es en este sentido que se habla del fetichismo de la mercancía en tanto suplantación de la objetividad social, esto es, “la relación mercantil configura una objetividad fantasmagórica” (Lukács, 1970, p. 126); de tal manera que cuando el problema de la mercancía abarca todos los ámbitos y trasciende

la esfera de la economía, se vuelve concomitante de la producción social de subjetividad y objetividad. Según Simmel (1977) la transformación de la propiedad de la tierra en dinero se podría considerar, en un primer momento como una liberación, puesto que con ayuda del dinero podemos convertir el valor del objeto en cualquier otra forma que deseemos, mientras que, antes, estaba reducido a una sola, empero, dicha liberación se vuelve enajenación radical cuando el dinero trivializa y desacraliza todo, incluyendo seres vivos y experiencias humanas; el dinero en nuestros bolsillos nos crea la nefasta ilusión de que todo, siempre y cuando podamos pagar su precio, está a nuestro alcance. Al estar ligada al dinero, la libertad en las sociedades capitalistas adquiere un carácter paradójico, tal parece que somos más libres entre menos estamos atados al mundo del trabajo y del consumo, pero para ello, requerimos medios monetarios. La totalización del tráfico mercantil como tráfico generalizado de todo el juego de cambio e intercambio social transforma de manera radical al ser humano. La emancipación se realiza como subordinación al capital. El capitalismo casino de la ciber-ficción actual al hacer de la especulación y del espectáculo sus formas supremas de abstracción radicalizan dicho proceso de desrealización y lo extrema bajo la forma explosiva e inestable del capital financiero. En este sentido, levantar el velo de la cosificación supondría que es posible pensar formas de existencia y coexistencia que no estuvieran condicionadas por la mercancía como categoría social universal y el dinero como mediación simbólica del circuito de producción y consumo. Por ello, el fracaso del comunismo realmente existente y de las diversas formas de utopismo social comunalista dan cuenta de la dificultad de sortear la dominación capitalista con el conjuro de los buenos deseos. Ya Lacan advertía sobre las formas de dominación capitalista y sus escaramuzas de subversión:

Es preciso desplegar las consecuencias derivadas de considerar al dinero como aquel significante que porta el privilegio de ser el más aniquilador de toda significación –como Lacan lo definió–. No sólo porque aniquila la significación amorosa, sino –y en principio– porque debe ser apreciado como significante, esto es, como aquello que se distingue por no tener una significación propia (Cichello, 2010).

Tanto en Marx como en Lukács la radicalización del capitalismo está ligada a la radicalización de la posibilidad del cálculo como proto-estructura de dominación universalizable, noción que se aproxima a la idea de *Gestell* de Martin Heidegger, en tanto articula una estructura, marco, chasis o soporte de la totalidad tecno-científica de la existencia humana contemporánea. La puesta en acto de la temporalidad humana como recurso cuantificable y rentable termina por calcular y reducir lo incalculable e irreductible del ser humano. Parafraseando a Heidegger (1994), si la esencia de las tecnociencias no es técnico-científica, tampoco lo esencial del capitalismo integrado contemporáneo reside en la urdimbre económica que soporta la existencia del ser humano. La apertura del tiempo

más allá del cálculo nos posibilita la experiencia de la soberanía. Arte, juego y erotismo se sitúan en las bisagras del umbral que toca y trastoca lo finito e infinito, lo mortal y la plenitud del goce inmortal y eterno. El tiempo se abre en el bucle del presente como una multiplicidad de presencias y co-presencias heterogéneas, contrapuestas y yuxtapuestas. En el planeta tierra confluyen distintas temporalidades y subjetivaciones que influyen también de las más diversas formas y modalidades. En todo caso, no vivimos bajo un tiempo lineal unívoco, “por más que la modernidad del capital nos diga lo contrario, vivimos una eclosión de temporalidades múltiples que hoy emergen y detienen el impulso de un tiempo unívoco” (Millán, 2015, p. 8). Asistimos a la emergencia y resurgencia de un tiempo fractalizado, el tiempo deviene un haz de temporalidades heterogéneas, convulsionadas y convulsas.

## 6

El juego, el arte, el erotismo y lo sagrado habían sugerido, por buen tiempo, un tiempo propicio para el aquelarre, un *kairós* oportuno para Dionisos, la esperanza de otro juego existencial e interexistencial más allá de la dominación y la heteronomía. El fracaso de las iniciativas revolucionarias y emancipadoras no significa el descrédito de toda potencia o posibilidad de micro-revolución o emancipación, sino su redefinición de sentido y alcances. Hoy más que nunca nos situamos en los quicios y resquicios de la paradoja y ambigüedad. Se radicalizan las formas y estrategias de dominación, pero también emergen formas y estrategias inéditas de resistencia y autocreación. Sexo, amor e intimidad están a la venta. Pornotopía como utopía de la transparencia radical del deseo. Y no obstante por doquier emergen sujetos subalternos y movimientos sociales marginales cuya discreta imperceptibilidad no permite ver las profundas y profusas transformaciones que están generando o propalando aquí y ahora en todo el mundo. Se atisba una nueva sensibilidad insurrecta a todas las semióticas hegemónicas. Detrás de la capitalización y codificación de los flujos, surgen experiencias rizomáticas intermitentes e interminables del devenir de un deseo nómada. Ya en un Congreso realizado en Bolonia en invierno de 1973, sobre *Erotismo y Subversión*, cineastas y pensadores problematizan la compleja trama de relaciones entre capitalismo, arte, pornografía y erotismo. En el prólogo de dicha obra Vittorio Boarini (1983) observa el amplio espectro de posiciones que hay en torno a las posibilidades de emancipación del deseo y de una subjetividad libre, desde quienes consideran su imposibilidad hasta autores como Guattari y Pasolini quienes auguran su inminente apertura en la sociedad venidera. Después de medio siglo de tales disquisiciones podemos decir que el marcador final es que no hay marcación definitiva, ni estamos en una sociedad lobotomizada ni en una sociedad más libre, democrática y verdaderamente emancipada. Si bien la diferencia que antes se ostentaba entre erotismo como libre flujo de deseos y afectos y pornografía

como su comercialización y domesticación se ha vuelto trivial o ha dejado de ser clara al respecto. La liberación de la censura no ha terminado con la represión ni liberado la sexualidad. La normalización de la transgresión, como ya advertía Foucault, terminó por reforzar otras formas más sutiles de control social, a la vez, que hizo posible formas inéditas de subjetivación que apenas están en ciernes. Así pues, opera una interiorización e invisibilización de las formas de domesticación del Eros, al tiempo, que se conspira en la promoción subversiva de máquinas y dispositivos de liberación del deseo. En los márgenes de la economía libidinal del capitalismo integrado van creciendo, como arbustos salvajes, mensajes, experiencias y potencias asignificantes que escapan a la maquinaria semiótica del capital y su reconversión de las cosas en espectáculo. De ahí que la erótica del arte sea inaprensible e irreductible a objeto, y si se le intenta conceptualizar y atrapar en una esencia fija, terminamos por asir un puño de arena que escapa entre los dedos de las manos, y si ese puñado de arena busca comprimirse en algo fijo, lo que nos queda es “sólo una sustituible mercancía erótica” (Toti, 1973, p. 158). Por ende, de lo que se trata es, en todo momento, de buscar la dislocación e insurrección de fuerzas y potencias inmanentes que bien podrían abrir pequeños bucles del sagrado caos en esas zonas de turbulencia, incertidumbre e indeterminación que anidan en fracturas, líneas de fuga y umbrales. Pues siempre hay que cobrar conciencia de que estamos en medio: en mediaciones e intermediaciones conflictivas y aporéticas. Nunca hay totalidades definitivas, sino procesos y prácticas en y desde una complejidad dinámica y en constante mutación. Por lo que el arte podría decirse que se expresa como un aprendizaje de flujos, mutaciones, permutaciones y transmutaciones.

## 7

Ahora en el Sinóptico de las sociedades de control, según el concepto de Deleuze (2012), la obscenidad radical y absoluta de lo transparente –para decirlo con un título de Alberto Constante– todo está a disposición de todos siempre y cuando se pueda pagar el costo. Todo es objeto de visión e intromisión. La vigilancia resulta epidérmica. En el Panóptico aún había nudos ciegos, zonas de visibilidad borrosa, ahora todo invita y exige transgresión y revisión. Una nueva uniformidad llegó para quedarse: los diferentes compran diferencias de pacotilla en Club VIP Diferente. La singularidad es un estilo de personalización mercadotécnico, pero también no dejan de estarse fraguando estilos impersonales anómalos que subvierten las categorías binarias de domesticación. Bajo el biopoder en tanto control de la vida como población maleable y manejable se configura la anatomía política de un capitalismo caníbal y esquizo, donde lo importante es asegurar la inserción de los cuerpos en el circuito de producción y consumo; hoy más que nunca el cuerpo se pone como laboratorio de experimentaciones e intensidades. El Sinóptico virtual de las sociedades de control replantea el

consumo cultural y estético. Lo cultural se redefine como objeto de diseño y rediseño; la reconversión de todo y todos en “objeto de consumo cultural” hoy se erige como una aplanadora que no es sino la más potente e ingente maquinaria del nihilismo planetario. Al igual que en el Panóptico, en el Sinóptico pasa de todo, con la diferencia que todo resulta indiferente. Mal supremo e invisible: banalización del Mal. Naturalización del Mal. Todos nos volvemos un poco cómplices del micro-fascismo y de la dominación invisible. Capitalismo Freak. Capitalismo Snuff. Realidad vuelta irrealidad, virtualizada. El ciber mundo: re-significación del infierno y paraíso medievales. Capitalismo bruto y embrutecedor –no en balde la industria farmacéutica está al alza. Y sin embargo aún quedan restos y fragmentos de resistencia que hacen que la agonía terrestre, por dura y cruenta que sea, bien valga la pena. VIVIR/MORIR...NO EN BALDE. En su gratuidad quedan fragmentos de alegría y de afirmación pura y plena. La vida deviene sobrevida, infra y supra-política, justo en el umbral; umbral de todos los umbrales, la vida humana pende y se suspende en medio de dos abismos, se conduce en el eterno vaivén de una nada hacia otra nada. Y, no obstante, contra todo diagnóstico y pronóstico, resiste, justo en la línea: subsistencia abisal como existencia limítrofe. De ahí también que el arte hoy, después de la crisis de la modernidad estética y artística, tenga que problematizar e impugnar la autonomía artística, ahora el arte está atravesado, quizá siempre lo haya estado, pero hoy más que nunca esto es crucial, por una dimensión ético-política que sirve de asidero a nuevas estéticas performativas; por estética performativa habría que entender una estética contemporánea que asume su sentido práctico y sus implicaciones sociales en y desde una reflexión y posicionamiento ético-político. De ahí también que el arte contemporáneo sea un ejercicio de meditación activa sobre el acto de estar vivo y de compartir las penurias de una vida en el límite de lo posible. La imposibilidad de una vida digna se erige como telón de fondo del arte y del pensamiento contemporáneos. No ya pensar en un sentido trascendente o teológico de la vida, ni siquiera asumir la buena vida o el bien vivir como utopías sociales, sino que hoy se impone algo más básico, pensar la vida a secas, en y desde la sobrevida, en y desde la sobrevivencia. Un arte que asuma su ser como ser para la muerte hoy está condenado al oprobio de ser verdugo de un sistema nihilista necropolítico que ha hecho de la muerte su horizonte de realización, por tanto, el arte tendría que asumirse como afirmación irrestricta de la vida, vida y vitalidad en estado puro.

## 8

La escena del arte contemporáneo se ha ido fraguando en un caleidoscopio infinito e ínfimo que despliega la temporalidad como duración –el símil más cercano sería *El Aleph* de Borges. Algunas viñetas aleatorias al respecto: primero una mujer inmigrante del servicio de limpieza se detiene frente a un cuadro porque le falta un poco de respiración. Observa en “Image V” de Swati Mukherjee una

composición caótica que la pone un poco de nervios, pero el fondo amarillo sobre el trasfondo blanco le da cierta estructura, la mujer respira y también la obra respira (digámoslo de una forma impropia). En "Image V" hay una intensidad que asalta los sentidos, las distintas tonalidades de verde golpean el ojo de esa espectadora anónima y anómala. La combinación de verdes y ocres produce sensaciones de fuerza, abigarramiento, vitalidad, energía. Al voltear a la cubeta con la escoba y el trapeador, la sensación de ofuscamiento, espera, y de cierta angustia, regresa, pero ya hay algo que ha cambiado, nadie sabe exactamente qué ni por qué ni siquiera esa mujer que nunca había ido a un museo como visitante. Segundo, una pareja joven asiste a un ritual estético posmoderno donde un maestro de ceremonias y gurú de las artes vivas llamado Romeo Castelucci ha sido la sensación de una bienal de arte contemporáneo, todo es ascéticamente bello, incluyendo los finos y elegantes trajes de los invitados, pero una escena de unos perros salvajes impacta, despiertan en la joven esposa el miedo directo, en carne viva. No sabe uno como espectador qué pasa ni por qué. Tampoco entiende gran cosa. Y si se trata de obtener o potenciar sensaciones y perceptos es también difícil lograrlo, se requiere un espectador muy activo que no esté pensando en la tarjeta de crédito y la hipoteca bancaria. Tercero, en unas jornadas de artes escénicas, profesores y estudiantes asisten al más extraño ritual donde un joven se mutila hasta desangrarse, el público jamás entendió que los vendajes y botiquín de entrada era para curar al artista e impedir su muerte. Después de una hora, el suicidio está a punto de consumarse con cierta ironía de Artaud quien vociferaba un siglo atrás acerca del artista como suicidado de la sociedad. Y sin embargo las resonancias y consonancias del deseo hacen vibrar los cuerpos subversivos, acaso repulsivos, en todas partes del mundo, de un mundo devenido inmundo, inmundicia, desechos y restos. Algo queda de su potencia insurrecta el trastorno de un *pathos* afectivo y efectivo: la duración. Pero, ¿qué es la duración? ¿De qué manera toca y trastoca la temporalidad humana? Evolución vital creadora, la duración no constituye solamente el ser de la conciencia; la realidad exterior también es duración, siempre cambiante. El fundamento de la duración es cambio sutil y cualitativo. No hay formas eternas, sino evolutivas. Forma y evolución se co-pertenecen e implican. Según Bergson, existir es cambiar y madurar. La forma es variación y ruptura. Variación del infinito y ruptura del orden establecido. La imagen en movimiento del performance se libera de la temporalidad abstracta y encarna un devenir creativo abierto. Su apertura es la de la intuición imaginante. La forma informa la imagen poética de la creación que se revela como instante de la verdad; instancia de la epifanía. Desde la óptica de la duración, la memoria no ha pasado, sigue encarnando la nervadura del presente. La duración es tiempo interior abismado en el afuera sin mediaciones. Continuidad experimentada, memoria viva que efectúa una transvaloración radical de la percepción humana y deconstruye la idea de causalidad temporal, pues encarna una transición sin interrupciones ni cortes, multiplicidad indivisible como la música. El tiempo de duración se hace perdurable en pequeñas cosas de corazón vueltas infinitas. De ahí que la temporalidad del performance sea del orden de la duración. La singularidad absoluta de su puesta en acto, no es una representación iterativa y reiterativa que se funde en la centralidad



del texto, autor u obra, sin texto, solamente hay pretextos, sin autor solamente hay intercesor(es), sin obra, nos queda el desobramiento, desbordamiento, sin fin. El flujo refiere duración interior desplegada: ritmo múltiple co-existente. El flujo de la vida interior puede convertirse en una sucesión pura, es decir memoria que mantiene el precedente en lo ulterior solamente por falta de objeto. La duración se define en relación con las cosas sin conciencia. La duración atraviesa la conciencia personal reflexiva y la sumerge en un mismo ritmo creador en devenir, es lo uno-múltiple en su desdoblamiento sin fin como bucle finito-infinito de un ser excéntrico en un mundo descentrado. La duración desafía la eternidad y el instante e invalida toda tiranía impuesta por el tiempo lineal del trabajo. En la aceleración desquiciante del mundo actual abre un oasis de paz, serenidad y re-encuentro consigo y con los demás. Repensar la experiencia del tiempo es pensar nuestra condición (in)(post)humana. De ahí que: “la realidad fenomenológica devenga un fenómeno imposible. Se genera así una sincronía que va sumando todos los presentes potenciales” (Olvera, 2018, pp. 23-54). Arte, cultura y vida cotidiana se des-realizan; asistimos a su desaparición panteísta. Lo táctil se vuelve retráctil. La recurrencia a lo real se burla bajo el genio maligno de la espectralidad del objeto que se pierde bajo la insistencia de una estetización generalizada.

## 9

Martin Heidegger en su obra *El concepto de tiempo. Tratado de 1924*, retoma la polémica que suscita la “publicación de la correspondencia entre Wilhelm Dilthey y el conde Paul Yorck de Wartenburg, la cual brinda ocasión para comunicar de manera provisional una investigación sobre el tiempo” (Heidegger, 2008). Se trataría de comprender el ser histórico, la historicidad de la condición humana en su dimensión ontológica. El ser-ahí, en cuanto apertura en el «estar-en y en el estar con», posibilitaría el mundo, y, por ende, la temporalidad. No habría –según Heidegger– posibilidad de apertura de la experiencia de tiempo sin el trato con y en el mundo. La comparecencia en y ante el mundo también posibilita la significatividad de las cosas bajo la trama del lenguaje. El lenguaje es la morada de la comparecencia de ser y estar unos frentes a otros en un diálogo fundamental. “Escucharse el uno al otro” despliega la modalidad humana finita del interminable conversar. Empero Heidegger aún considera que se pueda establecer una distinción hermenéutica de lo propio e impropio en el seno del ser-ahí como apertura del mundo. Lo cierto es que lo propio e impropio, lo familiar y lo extraño han difuminado sus fronteras hasta diluirse de manera amorfa, compleja y contradictoria. Lo extraño y lo familiar se difuminan. El mundo como horizonte de interpretación está cancelado. Si “interpretar es el conocer antropológico fundamental” ahora la interpretación se encontraría desgarrada, fracturada, atravesada por una serie de esquirlas fragmentarias que no

alcanzan a armar una cadena causal ni histórica de sentido. El modo del ser-ahí (*Dasein*) es la temporalidad:

El ser-ahí se despliega esencialmente en la comprensión inédita del ser y como proyecto del ser sobre su verdad: el tiempo. El intento de hacer pensable la verdad del ser, es decir, el sentido del ser, tiene que partir del tiempo. Este tiempo planteado en el pensar, según la historia del ser, "actúa como horizonte, y a saber, como in-interrogado y antaño impreguntable por la presencia y estabilidad, para la reunibilidad y la perceptibilidad, para la representabilidad y objetividad, a través de lo cual durante toda la historia de la metafísica el ser era previamente determinado como entidad (Heidegger, 2006, pp.19).

Si bien la facticidad humana se despliega como temporalidad, empero, se trata de una temporalidad hecha girones, retazos, esquirlas. Asimismo, el arte en la época del acabamiento de la metafísica se sumerge en la indignancia e indignación más radicales, pero después de Auschwitz ya no es posible apelar al heroísmo del *ser para la muerte*. El arte moderno también se encuentra en su crepúsculo, ya no atiende el sentido de la realización de la obra de arte original por parte de un creador semi-divino. La producción artística adquiere un soporte tecno-científico que se mantiene en cierta ambigüedad esencial, pues tanto propicia la dominación extrema como la resistencia creativa (Heidegger, 2006, 40 y 42). Ahora que el pensar se distancia del pensamiento y el ser humano se sumerge en la orfandad y la trivialidad, el arte y el pensamiento se están re-significando por completo. En una época poco propicia para la meditación el arte y el pensamiento ya no expresan la apertura del horizonte del ser-ahí en el mundo si no es a partir de su impugnación, ausencia y negatividad. Sin mundo, sin apertura, sin horizonte. Arte y pensamiento expresan la indignancia e indignación como impotencia. La potencia del arte y del pensamiento es la expresión de lo inexpresable, de una gratitud condenada a la errancia como sobrevivencia. El sentido de la comprensión originaria del ser ahí se eclipsa, los dioses se retiran y el dios de la metafísica logocéntrica se derrumba, pero también el dios de la religión y el dios de los poetas que había asumido el relevo de la muerte del dios sacro se ha cancelado. El dios de los poetas que prometía una religación sagrada en un mundo profano y profanado ha concluido porque ya no ofrece ninguna tablita de salvación en un mundo abyecto e inmundado. Empero, todavía nos queda la apertura del sentido del interrogar originario sin posibilidad de remitirlo a un fundamento último: El arte de preguntar, interrogamiento en y desde el ser. Ser como auto-interrogación. Heidegger ensaya y medita, nunca deja de ensayar y meditar, otro comenzar del pensamiento fundador tras las ruinas de Occidente, desconociendo, que el cumplimiento de la metafísica logocéntrica occidental se efectúa como cumplimiento de estado de ruina. Es la época del cumplimiento de la metafísica como nihilismo antropotécnico. Ahora el sentido del hombre se replantea más allá del antropocentrismo y de la decisión heroica del ser para la muerte. Sin hombre, sin fundamento, sin posibilidad de decidir, la expresión heideggeriana: "del

abismo sale la libertad del decir pensante-poetizante” (Heidegger, 2006, p. 265) adquiere otra tesitura más sombría hoy. Ahora que el tiempo se encuentra desencajado de sus goznes, fuera de sí, enloquecido, no nos queda ya la posibilidad de la libertad del decir pensante-poetizante como apertura del horizonte del mundo, sino como discreto reclamo de exigencia de hacer un mundo consentido en la ausencia de mundo y de sentido. Ahora que el arte expresa que no tiene nada que expresar y el pensamiento piensa que no tiene nada que pensar, es cuando el arte y el pensamiento se abren a la búsqueda de otro horizonte no pensado ni experimentado aún.

## 10

El arte contemporáneo mantiene cierta ambigüedad esencial respecto a la temporalidad múltiple de la época moderna. Es testimonio y testamento, memoria y utopía, signo y síntoma de una época compleja y contradictoria, turbulenta e incierta. Paradojas y más paradojas: el arte tiende hacia la desmaterialización, se vuelve etéreo y una suerte de éter gaseoso que atraviesa la experiencia humana en su totalidad, todo se vuelve estético y artístico, al tiempo que las categorías de obra de arte original y autor o autoridad se están re-significando por completo. Gracias a los soportes y dispositivos tecno-científicos diversas experiencias y experimentaciones estéticas y artísticas tienden hacia su desmaterialización, una ontología de lo virtual difumina las fronteras porosas con la realidad. Quizá por eso las artes del cuerpo han adquirido tanta centralidad, al tiempo que deconstruyen y des-estructuran la imagen, representación, vivencia de ideación de lo que es y puede un cuerpo. Bajo tal contexto, el arte contemporáneo adquiere una nueva función socio-política y ética de vindicación de la resistencia humana como una forma de hacer frente a la vacuidad nihilista que nos aqueja. El arte como resistencia es insistencia en el ser humano como convivir en la búsqueda de apertura de mundo. La potencia de búsqueda reúne ontología, política, ética y estética bajo una nueva orientación de creación de sentido. Quizá el arte nunca había tenido una función tan modesta, empero dicha función conlleva una resignificación existencial inédita que se despliega en los umbrales de una micro-política del deseo. En este sentido, el performance y las artes corporales, al reinventar el cuerpo humano inventan el sentido de la experimentación y vivencia del tiempo humano. Humanizan el tiempo desde sus bordes intensivos anómalos y animales, y a la vez, abren, se abisman, en la exploración de otras temporalidades emergentes; siendo la temporalidad la carne de la experiencia. El tiempo es sometido, y nosotros por su despliegue, a un sinnúmero de dislocaciones, desdoblamientos, complejidades, complicaciones, fractalizaciones, reinenciones, reajustes y des-ajustes. Nunca como ahora el tiempo, y con ello la experiencia humana, había sido sometido a una confrontación tan rica y desmesurada. La conciencia crepuscular del tiempo en que vivimos nos hace contemporáneos de una forma absolutamente inédita. Bajo la conciencia

crepuscular de la modernidad, el vacío se enseñorea como el estado puro de una realidad que se desmaterializa y evapora, y es entonces que lo inefable, lo incomunicable e inasible hace acto de presencia en la prestidigitación del arte contemporáneo. Y, sin embargo, no todo está perdido por completo, aún quedan pequeños resquicios de resignificación de la vida singular y colectiva en el seno de una contemporaneidad que se dilata, ralentiza, se congela e implosiona, pero también se despliega, aunque sea muy tímidamente, como apertura de otro horizonte por-venir.

## 11

20

*¿Qué es lo contemporáneo?* Se pregunta Giorgio Agamben (2011) en un libro que retoma la lección inaugural del curso de Filosofía Teórica 2006-2007 impartido en Venecia. La contemporaneidad insta hoy la interrogación del ser en el mundo como una relación singular con el propio tiempo. Y dicha relación con el tiempo implica un desfase, un anacronismo, un desajuste y una querrela sin tregua con la propia temporalidad. De ahí que Agamben considere que: “Contemporáneo es aquel que mantiene la mirada fija en su tiempo, para percibir, no sus luces, sino su oscuridad” (Agamben, 2011, p. 21). Por eso ser contemporáneo exige cierto coraje y cierta audacia para ver la oscuridad de la época, pero también para ver más allá, y a través de ella, una luz que se nos aleja infinitamente. De ahí también que hoy el arte más que buscar reproducir sensaciones, perceptos, afectos busca producirlos de forma inédita. Materializa un bloque de sensaciones que presenta un presente, nos da un presente en sus claroscuros y nos arroja al presente, en toda su brutalidad, es decir, nos implica y complica, nos interpela como cuerpos de sensaciones, afectos, perceptos, deseos, anhelos, miedos esperanzas y desesperanzas. La vía de acceso al presente no se deja de presentar sin ambigüedades, contradicciones, penumbras. Hay una interferencia que afecta *nuestra* comprensión y hace que las cosas tengan una nueva y extraña duración efímera y viscosa, y al mismo tiempo, la perduración de la experiencia artística tiende hacia la fugacidad y ansía la eternidad: la doble afirmación, la cual según Nietzsche constituye “el eterno sí del ser”. Si en el arte moderno, “la cosa” se hace independiente del modelo, del artista y del espectador, se libera y al mismo tiempo se encadena, en el arte contemporáneo, más que de la cosa habría que hablar del devenir de la cosa como experiencia y de la experiencia como experimentación. La cosa ha devenido *un bloque de sensaciones*, es decir, *un compuesto de perceptos, afectos e intensidades* que valen por sí mismos y ya no están ligados a las vivencias del sujeto. Ausencia del hombre y de la experiencia subjetiva del ser. Según Deleuze “El artista crea bloques de perceptos y de afectos, pero la única ley de la creación consiste en que el compuesto se sostenga por sí mismo. *Que el artista consiga que se sostenga en pie por sí mismo es lo más difícil*” (Deleuze, 2006) considero que más que autonomía del bloque de perceptos y afectos habría que hablar de

descentramiento y despersonalización subjetiva y apertura de conexiones, agenciamientos e implicaciones, pues el bloque funciona como un conector de otros bloques, y otros devenires. Extraer un bloque de sensaciones y afectos en estado puro, ¿acaso es posible tal cosa? ¿Cómo liberar la experiencia del sujeto, la subjetividad y las vivencias? Fuera de nuestra biografía personal, ¿cómo construir la experiencia del ver, sentir y percibir puro del arte? La micro-política del arte contemporáneo se despliega como emergencia de un nuevo activismo político, no ya el activismo político externo del arte comprometido y sus consignas, sino una nueva forma de intervenir en el espacio público y apropiarse de los juegos de subjetivación, una micro-política de resignificación de los afectos que instauran nuevos vínculos laterales, subversivos, anónimos, anómalos. Las invenciones estéticas e intervenciones artísticas están dirigidas contra las diversas formas de coerción social y control. La micro-política de los afectos se despliega como política en y desde el umbral. Una política subversiva de los afectos se hace eco de lo que los cuerpos portan y soportan, porque aún no se sabe bien a ciencia cierta lo que puede un cuerpo. En las artes corporales perceptos y afectos se cruzan y generan, por medio de la activación de bloques de sensaciones, un nuevo horizonte de experiencia, pero también de inteligibilidad. No hay obra de arte, sino un vehículo de sensaciones, afectos, perceptos que se moviliza y replantea la subjetividad y el intercambio entre sujetos. Por ende, una puesta escénica no es sino el pretexto, la catapulta, para la puesta en acto de un agenciamiento, el cual expone una combinatoria colectiva y conectiva que instituye un campo de enunciación y expresión como acontecimiento. El enunciado es “producto de un agenciamiento que siempre es colectivo y pone en juego poblaciones, multiplicidades, territorios, devenires, afectos y acontecimientos” (Pavis, 2016, p. 23). El arte contemporáneo, y en particular el performance, abren la temporalidad múltiple en su devenir acontecimiento:

El arte contemporáneo propone y exige muchas clases de temporalidad por parte del público y, a cambio de ello, ofrece mucho. El performance participativo y la interactividad digital se han vuelto ubicuos: demarcan claramente un espacio físico o virtual, una parte del mundo, que pasa a estar dominada por la provisionalidad y la posibilidad (Smith, 2012, 245-246).

El arte contemporáneo se interroga acerca de la multiplicidad temporal. Al ser humano actual le resulta inherente la auto-interrogación de sí y del mundo. La interrogación sobre el tiempo en el arte no es sino el despliegue de la interrogación del ser en el mundo. Bajo tales premisas, el arte contemporáneo lo es en tanto hace de la interrogación de sí el despliegue de su existencia y valencia.

## 12

El arte contemporáneo aglutina un conjunto heterogéneo de expresiones y búsquedas, más allá de su singularidad y diferencia, hay ciertas constantes; en realidad la diversidad no es tanta porque habría un revival de la cultura de reciclaje y la auto-cita, el arte estaría permeado por una búsqueda agónica y crítica de auto-conciencia espacio-temporal. La interrogación configura forma y contenido en la búsqueda de nuevas estrategias y dispositivos de expresión. Las artes del cuerpo, las artes experimentales y tecno-científicas reflexionan y problematizan tanto las nuevas formas de creación-recepción como el sentido del arte como ser en este mundo situado en los confines de la modernidad. Cada expresión o experiencia artística singular, produce e implica un régimen de signos también singular, por lo que ahora no existe “el arte” en general, sino el arte como multiplicidad. Y, sin embargo, el hecho de que se considere que ya no hay traducción ni equivalencia entre los diversos lenguajes artísticos, estéticos, sino agenciamientos, devenires, capturas, repeticiones; donde lo que se repite es siempre la diferencia y la singularidad, sería también una constante del agonismo presente. Desde la creación hasta el consumo de masas, pasando por la crítica periodística y especializada, el arte no puede dejar de lado la existencia aplastante del mercado, ahora que vivimos la consumación más radical de “la sociedad del espectáculo integrado”, no se puede soslayar la inminente amenaza de tener la conciencia desdichada de la obsolescencia y trivialidad del arte y de la creación artística al reconvertir una obra inquietante en divertimento y moda. Acaso hoy ¿repetir el gesto del *ready made* de Duchamp no replica la lógica de la representación, y, por ende, de la dominación? Bajo tales premisas, hoy el arte, y en particular, las artes del cuerpo se sitúan en el umbral, en esa zona de indecisión, y de indisponibilidad que se abre como fractura e indeterminación entre arte, mercado, sociedad y espectáculo, así como entre subjetivación y conformación de la experiencia del mundo. De ahí que en particular las artes performativas asuman el cuestionamiento de la representación como premisa para la puesta en acto que busca sustraerse a la codificación preestablecida. Se asume el ideario de una presentación en estado puro sin representación, algo así como los primeros brochazos en el comienzo de un cuadro según Francis Bacon: solamente las pinceladas iniciales conservan la potencia salvaje de la expresión. Las artes performativas son del orden del acontecimiento más que de la reproducción de una estructura significativa. De ahí también, la presencia de lo insignificante y asignificante. Lo informe, antes que la forma. Aunque el performance actual es una fábrica de imágenes, la imagen performativa es del orden de la presentación del acontecimiento y no del orden de la representación de estructura significativa o significativa. El performance busca presentar el acontecimiento en estado puro o estado naciente – si bien no siempre lo logra. El acontecimiento performativo se encarna en y desde la micro-política de los cuerpos, cuerpos que movilizan la potencia de los afectos y las afecciones. De ahí que el acontecimiento performativo actúe como una navaja que cercena en la experiencia adocenada una grieta que permite respirar el afuera de la inmanencia. La radicalidad del acontecimiento performativo

reside en la fuerza con la que irrumpe y rompe las formas preestablecidas de experiencia. En el performance, la experiencia se abre al juego libre del deseo y la potencia de la afirmación plena, es una experiencia que no se puede contener, disponer o reponer, pero tampoco puede ser apropiada o expropiada, resulta irreductible al cambio e intercambio de las mercancías. De ahí también que el acontecimiento performativo se sustraiga a la conformación de una obra de arte o un objeto estético. Cuando ha terminado por configurarse y materializarse bajo un objeto estético o artístico reconocible también ha terminado por entrar en el circuito de la representación mediática que lo reconvierte en fetiche cultural o marca de moda registrada; algunos performance de artistas famosos como Marina Abramovic y Orlan, por mencionar dos nombres entre otros muchos, podrían dar cuenta del relato de cómo es que la fuerza de la presentación viva puede cancelarse bajo la cansina repetición estilizada, pero también podría servir de ejemplo cualquier ejercicio corporal en cualquier escuela de artes en cualquier parte del mundo, mundo que ahora con las redes sociales y las nuevas tecnologías tiende a estar más sincronizado y uniformado. Sin embargo, solamente desde una perspectiva conservadora o restauradora del orden, lo cual viene a ser, lo mismo, se puede condenar y estigmatizar las fundamentales aportaciones que han realizado las artes corporales y el performance, pues a estas alturas, no debe quedar claro que se trata de una de las aportaciones más fundamentales y decisivas que expresan el tono o estilo de los tiempos que corren. Tiempo, presente y artes performativas se co-implican y se complican entre sí la existencia. La artista mexicana *La Congelada de Uva* (Rocío Boliver), la cual también ya ha pasado a ser un ícono del performance contemporáneo, ha dicho que: “en esta sociedad pasteurizada, prefiero provocar repugnancia, odio, rechazo, desconcierto, hartazgo, angustia, hostilidad, miedo... que seguir fomentando la asepsia mental”. Frente a la anestesia del espectáculo, y la narcolepsia de una sociedad conformista, el despertar violento de la sensibilidad y de las sensaciones: sigue siendo una de las funciones del arte contemporáneo. Y aquí es donde hace acto de presencia el cuerpo como experiencia limítrofe, como el propio límite de toda experiencia, entre el cadáver y el cuerpo glorioso, el cuerpo como prisión o como divinidad, la experiencia corpórea da cuenta de una diferencia reductible e irreductible. Arte, cultura, tecnociencias: tres planteamientos y replanteamientos donde el cuerpo plural múltiple se configura como espacio de experimentación. En este sentido, quienes hablan de la estafa o fraude del arte contemporáneo y la secta lobotomizada del arte VIP (video, instalación, performance) no resultan ser más que policías del pensamiento, del orden y de la cultura, que repiten los viejos argumentos del estalinismo o fascismo contra “el arte degenerado”, olvidando que se está gestando un nuevo régimen de sensibilidad estética y de subjetivación ético-política. Desde luego sería ingenuo o falso hacer una apología acrítica de todo lo que circula en el arte contemporáneo, pero, *de acuerdo, hasta la mierda y la basura tienen su razón de ser*—respondió alguna vez, Clarice Lispector respecto a una crítica malévola que censuraba su trabajo como basura. El arte contemporáneo está llamado a una elucidación radical, sin parangón alguno a lo largo de la

historia, de la condición precaria y de extrema fragilidad de todo lo que constituye un objeto y experiencia en los campos artísticos y estéticos.

### 13

El arte contemporáneo despliega una serie de búsquedas y tesituras que entreveran imágenes, palabras, acciones, afectos y corporalidades desde la reinención de una micro-política o política del umbral. Bajo la conciencia crepuscular de la fuga de la modernidad, arte, pensamiento y escritura se instauran como un espacio heteróclito de autocreación plural. Lentamente, no sin ciertas aceleraciones repentinas, se va fraguando un devenir de las políticas del cuerpo en la fractura de la temporalidad modernista. No basta hablar de y desde el cuerpo, hay que potenciar estrategias de desajuste y desbloqueo, pues el cuerpo en el arte contemporáneo puede ser un *leitmotiv* aburrido y monocorde si repite la cantaleta de la frivolidad posmoderna, pero también puede ser un motivo para repensar, reconfigurar y replantear el sentido de la experiencia del arte, y aún más, de la apertura de la experiencia misma. La exploración desde los sesentas a partir de las secuelas de las vanguardias y otros movimientos ha propiciado una catapulta creacionista, pero también, lo que es más común, se ha vuelto una cita a pie de página de la obra para un público ávido de chácharas culturales. Por fortuna, el desafío de Baruj Spinoza, ese judío marrano que gustaba pulir anteojos, sigue siendo vigente, quizá hoy más que nunca: *¡Nadie sabe lo que puede un cuerpo!* En la potencia del cuerpo se atisba la posibilidad de repensar la experiencia humana en su nuda complejidad y en su desnuda fragilidad. El pensamiento de la finitud radical del cuerpo se despliega como ontología política; conjunción entre dos términos aparentemente antitéticos que pone en correlación y *confrontación* la ontología y la política y exige una mirada inédita de sus planteamientos y alcances. La ontología adquiere una tesitura nueva al repensarse desde la más radical orfandad de todo fundamento universal o principio trascendente, y bajo su efecto dominó complejo y multi-causal retroactivo, la teoría política se redefine desde su indigencia conceptual. Frente a la política del cuerpo como biopolítica, tanatopolítica y necropolítica, se afirma, se yergue, la soberanía del cuerpo, la insurrección de potencias que resisten a todo gobierno. El desgobierno del arte vivo apela al desarreglo de todos los sentidos. Es el grito de guerra sioux que resonara en el tambor de hojalata del joven rebelde Rimbaud. Arte, vida cotidiana, estética, poética, política, capital, consumo, subjetividad hegemónica, pero, insisto, no todo está dicho, ni tampoco hecho, falta mucho por hacer, decir, decidir, soñar y reinventar. Performances como los de Zhang Huan, y los del accionismo vienen mucho antes ya, retrotraen el cuerpo a la indisponibilidad de lo sagrado, cuya experiencia singular e irrepitable atisba un claro como línea de fuga en el horizonte de un mundo nihilista devastado (Villagrana, 2019). Deleuze y Guattari, también Foucault, nos dan pistas para agenciarnos una caja



creativa de herramientas e intercesores para pensarnos, actuar, devenir, crear, transformarnos. El rizoma como modelo de lectura constituye una brújula para rediseñar el arte de las conexiones y cartografías –como dijera María Alzira. El cuerpo sin órganos como modelo para repensar el arte, la vida y la política pueden darnos pistas para armar un rompecabezas acéfalo. Cuerpo sin órganos encarna un concepto limítrofe para repensar e intervenir en y desde la puesta en relación entre subjetivación soberana e inmanencia plena. Sin comienzo originario ni fin o finalización, el cuerpo sin órganos se vale del rizoma en tanto éste es activación del inconsciente como fábrica inédita del deseo y potencia del devenir. Devenir y deseo se entrelazan en las bodas orgiásticas de la afirmación de la vida en estado puro. Aventura de lo involuntario, apertura de fuerzas revolucionarias, refundación de semióticas transgresoras, proyección de cartografías que reconectan subjetivaciones anómalas con comunidades autónomas (Zourabichvili, 2003). Rizoma es el método más riguroso del anti-método, más que el concepto que podría ser cualquier otro, a costa de que privilegie las conexiones inéditas y los encuentros inesperados, el rizoma despliega una búsqueda de recreación vital en y desde el corazón de la inmanencia, y lo hace justo ahora que la existencia humana se redefine desde el grado cero de la humanidad como sobrevivencia.

## 14

El arte contemporáneo avizora el potencial que tiene el ser humano de deconstrucción y problematización del ser humano bajo diversas figuras intelectuales y vivenciales. Y al mismo tiempo, en tanto expresión liminar y limítrofe de la contemporaneidad, el arte tiende a movilizar sus fronteras más allá de las definiciones canónicas y programáticas de lo artístico, y una de las características claves del arte actual es que se ha despedido de la belleza o cuando menos la ha problematizado, y lo que otrora fuera su sello distintivo, ahora constituye un símbolo de atavismos más que un recurso expresivo. Mientras tanto, el universo social se vuelve cada vez más bello, la belleza reina por doquier y se impone como imperativo estético del capitalismo actual. Tal parece como si el arte se haya volatilizado:

En un éter estético, recordando que el éter estético fue definido por los físicos y los filósofos después de Newton como medio sutil que impregna todos los cuerpos. Esta desaparición de las obras para dejar lugar a un mundo de belleza difusa, profusa, como gaseosa, nació de varios procesos. Por un lado, un movimiento de desaparición de la obra como objeto y pivote de la experiencia estética llegó progresivamente a su fin (Michaud, 2007, p. 11).

La estetización del mundo coincide con la des-estetización del arte. Al tiempo que el arte se desmaterializa, se gasifica, se vuelve una experiencia cuyo soporte material cada vez es más incierto, ya no hay obra, sino que se apela a la experiencia pura del arte. Efectos estéticos y dispositivos son claves de dicho proceso. Quizá sea bajo este contexto que una artista tan *sui generis* y excepcional como Mónica Romo en *Desiertosmares* haya hecho del arte un dispositivo poderoso de autoconocimiento y de auto-interrogación. Su obra compleja, siempre inédita y siempre la misma, siempre bajo el eterno retorno de una diferencia que regresa a un mismo punto de inflexión y de reflexión y que nos invita a proyectar nuestras propias búsquedas contemplativas, poéticas y estéticas. Entre las artes visuales, la meditación, la historia marginal, el devenir de los cuerpos y la introspección, Mónica Romo ha hecho del arte un viaje y un experimento, viaje porque siempre está en tránsito perpetuo y experimento porque el acto de viajar es una apertura inédita en tanto experimentación infinita. De ahí que la autora señale, a propósito de sus remembranzas de niñez que:

Esos recuerdos ahora han crecido, no se han hecho viejos, están ahí reinventando mi trabajo artístico. Tengo impaciencia por lo que estoy haciendo ahora, llegar al borde de las cosas, aunque de una manera subterránea y de cierta forma alterna. Hasta ahora no ha sido de otra manera (Romo, 2019, p. 8).

Después de la resaca de las vanguardias y post-vanguardias, algunas de las derivas del arte actual se nutren de cierto aislamiento y distancia de los reflectores de la cultura del espectáculo, de ahí también la estrategia vital de Romo quien se considera a sí misma como una persona trashumante: “de las pocas pertenencias y de una errancia continua, e incluso de la tristeza como herramienta si se quiere” (Romo, 2019, p 9). En *Desiertosmares* Mónica Romo ha hecho de las artes visuales un poderoso talismán para convocar las fuerzas y poderes subversivos y transgresores de la inmanencia y del cuerpo cósmico. Asimismo, en *Desiertaslunas. Instalación*, la autora explora la relación con el mundo lunar y los libros como umbrales de lo sagrado. Asidua lectora de Jung y de los misterios arcanos de las sabidurías ocultas, Mónica Romo es oficiante de las artes secretas que nos revelan la conexión entre arte, pensamiento y vida. Sus instalaciones nos recuerdan las profundas y profusas relaciones entre arte, sabiduría y religación entre hombre y mundo a partir del despliegue de los poderes y fuerzas divinas que subyacen en la inmanencia del corazón de los vivientes. Como en toda artista auténtica, el dominio técnico y artístico, es solamente un vehículo de trascendencia hacia otra cosa; aquí el arte se pliega y despliega como bitácora de subjetivación arborescente. Y con ello Mónica Romo ha hecho del arte lanzadera para repensar la condición humana desde sus arcontes y tesoros secretos, que con el oficio y maestría que le caracterizan,

están al alcance de todos como el milagro de cada día. Quizá una de las características más relevantes de Mónica Romo sea su búsqueda de hacer del arte un dispositivo de subjetivación creadora más allá de todas las modas y los modos del arte actual, su obra múltiple y heterogénea se va desarrollando como un ejercicio de autocreación de sentido donde tradición, modernidad y posmodernidad establecen vasos comunicantes.

## 15

27

Si Spinoza definió el cuerpo a partir del reconocimiento de su desconocimiento: nadie sabe lo que puede un cuerpo. Agamben siguiendo a Deleuze, lo define a partir de su aceptación “sobre lo que podemos no hacer”. La potencia también es siempre constitutivamente impotencia. Agamben nos recuerda el libro IX de la *Metafísica* de Aristóteles:

Toda potencia es impotencia de lo mismo y respecto a lo mismo de lo que es potencia. *Impotencia* no significa aquí solo ausencia de potencia, no poder hacer, sino también y sobre todo *poder no hacer*, poder no ejercer la propia potencia. Y es precisamente esa ambivalencia específica de toda potencia, que siempre es potencia de ser y de no ser, de hacer y de no hacer, lo que define ante todo la potencia humana (Agamben, 2011, p. 60).

Que el ser humano sea el único viviente que pueda desplegar su potencia como impotencia esto lo expone al riesgo y al error, a la libertad de no ejercer sus posibilidades o de hacerlo de formas inéditas. Mientras que el fuego solo puede arder y los demás animales vivir, el hombre puede afirmar su potencia de vida o su no potencia. Y es justo en el mundo contemporáneo donde hoy el poder y la potencia se democratizan para simular que está al alcance de todos: todos podemos crear, todos podemos ejercer nuestra potencia, todos todo... Esa sería la consigna de una democracia fascista que ha hecho de la potencia una prepotencia de acumular, explotar y capitalizar, claro está muy propia en la lógica misma del capitalismo reinante. El problema de fondo es que cuando el ser humano es separado de su impotencia, privado de la experiencia de lo que puede no hacer, no se da cuenta de que hay fuerzas y poderes que escapan por completo a su control, y así está ciego, tanto de sus capacidades como incapacidades. El asunto de no poder asumir las no capacidades se ha vuelto tabú, de ahí que se hable hoy continuamente de: “personas con capacidades diferentes. De ahí también de que ahora, con la democratización del arte y de la creatividad, todo mundo pueda y deba ser artista. El mercado de hoy exige que todos seamos flexibles, maleables, dúctiles, plásticos, empero el dictamen de Agamben es lapidario al respecto:

Nada nos hace tan pobres y tan poco libres como este extrañamiento de la impotencia. Aquel que es separado de lo que puede hacer aún puede, sin embargo, resistir, aún puede no hacer. Aquel que es separado de la propia impotencia pierde, por el contrario, sobre todo, la capacidad de resistir (Agamben, 2011, p. 61).

Paradójicamente, el poder que nos da el saber no poder hacer, el hacer no, es una fuerza de resistencia y autonomía soberana. De ahí también que la no identidad, el no reconocimiento, la desnudez radical sean algunas estrategias para subvertir el orden del poder hegemónico y su falsa potencia democratizadora. La desnudez en nuestras culturas occidentales es inseparable de una signatura teológica que la reviste e inviste de un sentido previo al reconocimiento de la desnudez y posterior, pero evitando poner el acento en el acto mismo de su acontecimiento. El cuerpo humano en el paraíso está vestido de luz, después de pecado o de ropa da igual. El cuerpo está vestido de luz sobrenatural y luego está vestido de ropa, moralidad y civilidad. Como bien constata Agamben no existe “en el cristianismo una teología de la desnudez, sino solamente una teología del vestido. El problema de la desnudez es pues el problema de la naturaleza humana en su relación con la gracia” (Agamben, 2011, pp. 79 y 81). Una vida desnuda es una vida sin gracia, lo cual significa que el pecado no introduce el mal en el mundo, simplemente, lo ha revelado, lo expone. La exposición del cuerpo desnudo es la exposición de la desnudez humana esencial. En las culturas y expresiones artísticas occidentales heredadas de las tradiciones judío-cristianas, la desnudez es algo que debe corregirse u ocultarse, en todo caso, si se muestra es como un acontecimiento imposible de retener, pues la base del logo-falocentrismo está signada y designada por la imposibilidad de la desnudez corpórea del ser humano. Para Agamben, una investigación que pretenda afrontar y confrontar el problema de la desnudez en serio, debería remontarse “arqueológicamente más allá de la oposición teológica entre desnudez y vestido, y naturaleza y gracia no para alcanzar un estado original u originario precedente a la escisión, sino para comprender y neutralizar el dispositivo que la produjo” (Agamben, 2011, p. 88). El cuerpo aparece como la base de operaciones del cristianismo, la modernidad tecno-científica y el capitalismo actual. Así que hemos transitado de la gracia divina a la desgracia de los *mass media* y del espectáculo. Solamente una desnudez que no sea capitalizable, que no exponga las potencias corpóreas de un cuerpo sano y estéticamente aceptable podría estar en condiciones de sortear las estrategias de dominación biopolíticas del orden establecido. Heredera profana de la teología del vestido, la moda actual ha sustituido la gracia del cuerpo edénico, incluso cuando el cuerpo está desnudo, está revestido de la estética del mercado capitalista que hace del cuerpo una valiosa mercancía. La desnudez de un cuerpo completamente desnudo, incluso desnudo de su gracia estética o belleza física nos acerca al cuerpo de la in-permanencia e inoperatividad e inproductividad del ser: el devenir de un cuerpo

imperceptible, anónimo, absolutamente anónimo, sin gracia ni resignificación lo revista de un sentido trascendente, inmanencia pura de su inminente desaparición y caducidad ineluctable. El cuerpo glorioso, no es otro cuerpo más bello o ágil, más luminoso o espiritual, “es el mismo cuerpo, en el acto en que la inoperosidad lo libera del encanto y lo abre a un posible nuevo uso común” (Agamben, 2011, p. 129). El cuerpo glorioso es el cuerpo que accede a su verdad pura y desnuda, completamente desnuda de toda santificación o mistificación. Cuerpo como inoperancia, in-estética no anestésica y no entrega al ocio de las vacaciones o el sexo, sino el cuerpo en su devenir corporalidad pura y dura, y luego blanda e impura. Impureza que no capitaliza ningún discurso o recurso de la abyección o recreación. Helo ahí, en estado de cuerpo, sin gracia, sin divinidad, sin más, que un simple estar que incluso no puede garantizar su propia estancia. Cuerpo intransferible, entregado a la caducidad de ser mortal: carne para los gusanos y no ser para la muerte. Y, no obstante, tendríamos que tener mucho cuidado en no “irnos con la finta” de que el retorno a una estética y política del cuerpo significa, por lo menos no necesariamente, su emancipación. Más bien, la atención inusitada en lo corpóreo nos muestra y demuestra la radical orfandad del ser contemporáneo: su hambre desmedida de presencia corporal.

## 16

Vivimos tiempos de indigencia e indignación, no falta réplica de que todo tiempo ha sido así; tal vez, pero no de la misma forma e intensidad o atrocidad. Sobrevivimos en lo que otrora era un mundo y ahora es rompecabezas sin sentido. Arte, política, pensamiento, entre otras estrategias de subjetivación, problematizan un diagnóstico sobre el presente. La supervivencia no es meramente una palabra con tintes existencialistas o alarmistas, todo lo contrario, designa y asigna un estado de cosas que habría que cuestionar. Entre hostilidad y hospitalidad absolutas, estamos absueltos de la trascendencia, sueltos en estado de inmanencia. Inmanencia de inminente desastre, hoy la condición humana oscila entre bordes de barbarie y esperanza. El superviviente, la supervivencia: figuras de nuestro tiempo, desde y hacia dónde pensar. En su última entrevista, Jacques Derrida afirma que:

La deconstrucción está siempre del lado del sí, de la afirmación de la vida. Todo lo que digo acerca de la supervivencia como complicación de la oposición vida/muerte procede en mí de una afirmación incondicional de la vida. La supervivencia es la vida más allá de la vida, la vida más que la vida, y el discurso que pronuncio es la afirmación de un viviente que prefiere el vivir, y por tanto el sobrevivir, a la muerte, pues la supervivencia no es sólo lo que queda: es la vida más intensa posible. Nunca estuve tan obsesionado por la necesidad de morir como en los momentos de felicidad y goce. Gozar y llorar la muerte que acecha es para mí lo mismo (Derrida-Birnbaum, 2006).

En un penúltimo esfuerzo, el pensador argelino replantea una dimensión ético-política inédita que haga frente a la debacle contemporánea. No en balde en estos tiempos que corren, el arte y el pensamiento ocurren como discreto salvamento bajo el cumplimiento de la muerte de Dios en tanto muerte de certidumbres trascendentes. El arte contemporáneo da cuenta de la caducidad de lo existente. Se vuelve fugaz y etéreo. Las experiencias artísticas y estéticas recuerdan al *Zohar, el libro del resplandor*: un micro-cosmos portátil que expresa sintéticamente un macrocosmos en expansión caótica. Sería ingenuo concebir el arte como antídoto contra la barbarie generalizada en el seno del capitalismo neoliberal, pero no podemos desconocer el potencial de apertura de la memoria y de la utopía que se guardan y resguardan en el arte contemporáneo. Artes performativas e instalaciones despliegan un campo de difícil delimitación. Entre los márgenes del teatro, la pintura, la instalación, la experimentación, Yoga, danzas hispánicas y prehispánicas, body art, estudios de género y feminismo, body paint, anarquismo, Happenings, poesía visual, entre otros, se despliegan por doquier intersticios y márgenes de intervención pública que generan acontecimientos que rompen e irrumpen en la lógica hegemónica de creación del sentido. Dicho campo heterogéneo puede entenderse como una reacción política frente al arte como sistema económico-político-cultural. Es una reacción crítica. Lo importante no sólo es decir no al sistema y sí a la vida libre, sino hacer del decir y de la experiencia un mundo de vida compartido donde la libertad y la autonomía son ejercicios dialógicos que se tejen y entretejen con la justicia y la solidaridad. Con el performance, el arte se vuelve un ritual aurático en tiempos de profanación sin fin, es decir, reinserta al ser humano en el cosmos, lo religa a la comunidad. Es un arte comunitario. Acontecimiento y encuentro, el performance guarda una relación ambivalente con el teatro, pues la repetición teatral terminaría por inscribir el acontecimiento del performance en una lógica (pre)establecida. Más que representación, el performance sería un acto, algo que acontece. Las artes performativas potencian efectos más sociales que estéticos, pues se erigen contra las rutinas burguesas del arte, del confort y de la sociedad de consumo. Más que cuestionar el arte como artículo comercial, como mercancía, lo cual no deja de ser poca cosa, encarnan una estrategia de subjetivación libertaria. Artes que salen de la galería y de los museos, para entrar, desde los años ochenta, al mundo social; a favor de marginados, locos, homosexuales, lesbianas, trans y multi-sexuales, border, excluidos, indígenas, mujeres, migrantes, adictos, empero ya no se trata de invocar una minoría activa, sino de descentrar todo canon y legalidad impuesta. El performance es estado naciente, germinal, *work in progress*. Excede todo orden conceptual, cognitivo e ideado socialmente. Entre la política, la estética, el arte y la vida cotidiana, el performance acontece, refiere:

Una serie de prácticas artísticas que han procesado un enorme abanico de influencias desde el arte de performance, el teatro, la danza, las artes visuales, el activismo, las tecnologías digitales y diversas prácticas multimedia. Constituye uno de los caldos de cultivo más excitantes de la práctica artística contemporánea (MACBA, 2012).

Asistimos a la desaparición del objeto artístico, todo puede ser arte, el campo artístico tiende hoy hacia su problematización. ¿Cómo impedir que el performance o arte vivo devenga un arte oficial museístico u objeto trivial? No hay respuesta que conjure los peligros del performance, su inminente peligro es lo que quizá lo podría salvar. El acontecimiento del devenir artístico va fraguando una memoria de lo irreductible. El acontecimiento es la irrupción de la experiencia del acontecimiento, la posibilidad de afectación y movimiento de afecciones de apropiaciones y desajustes. El acontecimiento disloca la cadena causal y la estructura de significación. Lo imposible que sobreviene, adviene, nos conmina desde una geopolítica e historicidad específicas. No es lo mismo pensar y experimentar el performance en Barcelona que en México. Uno de los problemas fundamentales del arte performativo en México sería sortear su institucionalización y no morir de inanición e inacción en el intento. Si vivir es un arte de sobrevivencia, el artista tiene que ingeniárselas para gestionar una forma de sobre-vida en los márgenes de los dispositivos hegemónicos del arte instituido para convocar el magma de la creación instituyente y evocar imaginarios subversivos. El reconocimiento del performance es arma de doble filo, legítima, pero también alecciona. Asimismo, las acciones performativas pueden devenir acciones irrisorias y pastiches de tópicos y sensibilidades comunes. Una clave sería abrir pequeñas modulaciones reiterativas e iterativas que sean capaces de reconectar al espectador-partícipe con una alteridad inmanente comunitaria. No hay recetas, únicamente huellas, intuiciones, derivas. Contamos con algunas estrategias: des-aprendizajes, interpelación activa, provocaciones, huellas, textualidades e intertextualidades, transdiscursividades, resistencias anómalas, desajustes, líneas de fuga. Lejos de concluir nos queda una apuesta y agenda por crear y devenir; así como una fábula hipotética sobre el futuro del performance como futuro de una micropolítica de la sensibilidad. Devenir, crear, descrear, desnacer, aprender a ser otra vez un cuerpo y nada más que un cuerpo múltiple. Un cuerpo que habla con todas sus extremidades *in extremis*.

## Conclusiones: fábulas sobre el arte por-venir

Estamos (in)dispuestos, en y desde la errancia sin fin y sin finalidad, errancia de seres que ya no recuerdan origen o destino, pero aún nos queda el movimiento telúrico de la com-uni3n de los – ¿nuestros? – cuerpos. Las artes del cuerpo est3n ah3 para (mal)decirnos nuestro sino y signo antropo-c3smico; artes en el filo de la navaja del Capital y lo no-cuantificable: lo sagrado. Ahora que nos hemos vuelto contempor3neos de ancestros y descendientes estamos en el surco trans-finito del tiempo humano fuera de todo marco referencial trascendente o signifi3cante universal donde “la muerte de Dios” est3 consumada, y consumida, como apertura de una destinerrancia. As3 como nos abrimos a una globalidad errante, nos situamos tambi3n, no sin cierta perplejidad, en la encrucijada de una infinitud abismal; estamos arrojados a la exposici3n sin fin y sin finalidad. Gratuidad pura y dura y, sin embargo, todav3a nos queda fiesta para rato.

## Bibliograf3a

Almela, Ram3n. (2001). L3neas precursoras del performance arte. En *Criticarte*, consultado el 1 de julio del 2015 en [http://www.criticarte.com/Page/file/art2001/PERFORMANCE\\_ART.html](http://www.criticarte.com/Page/file/art2001/PERFORMANCE_ART.html)

Bataille, George. (2016). *Escritos sobre Hegel*. Madrid: Arena Libros.

Bello Quiroz, Antonio. (2018). *Resonancias del deseo*. M3xico: Universidad Cuauht3moc.

Cichello, Guillermo. (2010). *Funci3n del dinero en psicoan3lisis*. Buenos Aires: Letra Viva Editorial.

Deleuze y Guattari. (2006). *¿Qu3 es la filosof3a?* Barcelona: Anagrama.

Deleuze, Gilles. (2001). *Spinoza: Filosof3a Pr3ctica*. Barcelona: Tusquets.

Deleuze, Gilles. (2012). Post-scriptum sobre las sociedades de control. *Polis* [En l3nea], 13, consultado el 19 mayo 2019 en <http://journals.openedition.org/polis/5509>

Deleuze, Gilles. (1989). *Pericles y Verdi. La filosof3a de Fran3ois Ch3telet*. Valencia: Pre-textos.

Derrida, Jacques. (2006). *Aprender por fin a vivir: entrevista con Jean Birnbaum*. Buenos Aires: Amorrortu.



Galimberti, Umberto. (1992). Las metamorfosis de Crono. *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura*. No. 10-11. Barcelona: Editorial Archipiélago.

Georges, Bataille. (1957). *L'Érotisme*. Paris: Éditions de Minuit.

Guzmán Robledo, Nelson. (2018). *La inversión de la inmanencia. George Bataille y la negatividad hegeliana*. Zacatecas: UAZ-Taberna Libraria.

Heidegger, Martin. (2006). *Meditación*. Buenos Aires: Biblioteca Internacional Heidegger-Editorial Biblos.

Heidegger, Martin. (1994). *Artículos y conferencias*. Barcelona: Ediciones del Serbal.

Heidegger, Martin. (2008). *El concepto de tiempo. Tratado de 1924*. Barcelona: Herder.

Lizcano, Emmanuel. (1992). El tiempo en el imaginario social chino. *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura*, No. 10-11, Barcelona: Editorial Archipiélago.

Lukács, George. (1970). *Historia y conciencia de clase*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.

Liotard, Jean François. (1998). *Lo Inhumano, Charlas sobre el Tiempo*. Buenos Aires: Editorial Manantial.

MACBA. (2012). Una aproximación al arte en vivo. Exposición. Barcelona: MACBA, consultado el 1 de julio del 2015 en <http://www.macba.cat/es/curso-aproximacion-arte-vivo>

Michaud, Yves. (2007). *El arte en estado gaseoso*. México: Fondo de Cultura Económica.

Millán, Margara. (2015). Participación de Margara Millán. El pensamiento crítico frente a la Hidra Capitalista. México: Seminario El pensamiento crítico frente a la hidra capitalista.

Miller, J-A. (2013). *El ultimísimo Lacan*. Buenos Aires: Paidós.

Nancy, Jean-Luc. (2003). *Corpus*. Madrid: Arena Libros.

Nancy, Jean-Luc. (2002). *Un pensamiento finito*. Barcelona: Anthropos.

Olvera Romero et al (2018). *Deshabitado. Ensayos sobre arte contemporáneo*, México: Laberinto.

Pavis, Patrice. (2016). *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. México: Paso de Gato.

Prigogine, Ilya. (1992). El redescubrimiento del tiempo. *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura*, No. 10-11. Barcelona: Editorial Archipiélago.

Simmel, George. (1977). *Filosofía del dinero*. Madrid: Instituto de Estudios Políticos.

Smith, Terry. (2012). *¿Qué es el arte contemporáneo?* Buenos Aires: Siglo XXI.

Toti, Gianni. (1983). Las (in)sustituibles mercancías eróticas. En Boarini, Vittorio (Ed.). *Erotismo y Destrucción*. Madrid: Edición Fundamentos.

Villagrana Cabrera, Sonia. (2019). Sacralidad y poética en la obra performática de Zhang Huan. Tesis de maestría, Zacatecas: Docencia Superior de la Universidad Autónoma de Zacatecas.

Zourabichvili, Francois. (2003). *Le vocabulaire de Deleuze*. Paris: Ellipses.