

CUIDAR DE SÍ Y DEJARSE INFLUIR. PROPUESTAS Y DIRECTRICES
PARA LA ESCRITURA Y LA INVESTIGACIÓN EN ARTE.

Abián González Francés, Universidad del País Vasco UPV/EHU, España.

Recibido: 2023-02-10

Aceptado: 2023-07-15

Resumen

Este artículo aborda la escritura como manera de investigar en arte, recurriendo a la transmisión de una experiencia propia en este campo. A lo largo del texto se ofrecen algunos parámetros posibles a tener en cuenta para favorecer los modos artísticos en las tareas de investigación. Siendo un ámbito tendente a la incertidumbre y aún en construcción, encontramos apoyo en la noción de Michel Foucault de cuidado de sí y la noción de influencia como garantía de relación y afectación entre artistas, así como entre cuerpo y material. Partiendo de la vivencia subjetiva, se desarrolla una escritura que intenta encarnar en lo posible aquello que demanda o expone, con expresiones propias que muestran algunas particularidades de la investigación desde la práctica artística.

Palabras clave: Escritura en arte, creación, conocimiento experiencial, influencia, cuidado de sí.

Abstract

This article addresses writing as a way of research in art, resorting to the transmission of one's own experience in this field. Throughout the text, some possible parameters are offered to take into account in order to favor artistic modes in research tasks. Being a realm prone to uncertainty and still under construction, we find support in Michel Foucault's notion of

care of the self and the notion of influence as a guarantee of connection and affectation between artists, as well as between body and material. Starting from a subjective point of view, a writing is developed trying to embody as much as possible of what it demands or exposes, with its own expressions that show some particularities of the research from artistic practice.

Keywords: artistic writing, art practice, experiential knowledge, influence, care of the self.

1. Transmisión de experiencia en arte

La investigación en arte, además de abordar procedimientos técnicos o historiografías en base a conceptos, puede estar al servicio del deseo de transmitir la experiencia del hecho artístico, es decir, del entramado personal y técnico que se da en la construcción de formas artísticas. De modo similar, una obra de arte ofrece también una experiencia que, como ya sabemos, no se rige necesariamente por los órdenes del lenguaje escrito y razonado. Bajo la circunstancia de transmitir un saber que se resiste a ponerse en palabras, dado que actúa en diferentes niveles perceptivos y emocionales, el sujeto artista puede encontrar cierta incomodidad ante las exigencias de la explicación y clarificación de su actuar. Ante esta situación, podría renunciar a casar la posición investigadora y la posición artística, disgregándose en su adaptación, o podría empeñarse en crear una relación basada en la continuidad y la influencia de las formas materiales sobre la escritura, a riesgo de andar un camino incierto aún por construir. Hacia este último empeño se dirige este artículo.

La incomodidad no se produce únicamente por la complejidad de encajar el saber artístico en el conocimiento académico, sino también hacia la academización del arte, haciendo de la artística una práctica dudosa que necesita con frecuencia reivindicar su valor aludiendo al grado conceptual o habilidad en la aplicación y explicación de ideas. La artista Isa Genzken en diálogo con Wolfgang Tillmans achaca este malestar a la falta de realismo y atención hacia la realidad cotidiana, argumentando que su origen podría estar en el movimiento moderno y el uso de una abstracción desconectada

de la fisicidad de las cosas y los cuerpos.¹ Podemos encontrar un ejemplo cercano, dadas las conexiones e influencias entre artistas, en la «crítica consistente, implacable y articulada» de Andy Warhol «de los supuestos del arte elevado de su tiempo. Esos supuestos eran, por supuesto, que el cuerpo podía quedar atrás en alguna versión de trascendencia: espiritual, metafísica, óptica. El objetivo del arte abstracto siempre había consistido en la ‘pureza’».²

La atención al cuerpo en la investigación supone atender a los modos en que la subjetividad se materializa; reconocer sus formas, alterarlas, observando la información que aportan, como aquellos párrafos que se resisten a ser expresados, o identificando en la escritura ampliaciones, ecos y bucles que son reflejo de un conocimiento desconocido sobre uno/a mismo/a. Nos relacionamos con el lenguaje proponiendo una alternativa, asumiendo que hemos venido a alterar las normas y jugar con el límite para hallar formas afectivas y sensibles. Este lado pulsional que se celebra en el arte tiene lugar en la investigación si quien escribe empuja su deseo de ser entendido/a; en otras palabras, puede permitirse todo juego y toda abstracción, además de cuanta carga personal desee o necesite, al margen de metodologías establecidas, si despliega la transmisión de su experiencia por los medios que puede de una manera significativa y generosa. Nos llega su ímpetu.

La mirada que atiende a cómo van manifestándose deseos en el texto, y sus consecuentes resistencias y contradicciones, produce no solo una actitud reflexiva, sino también una actitud receptiva. Basamos la escritura de este artículo en una experiencia propia realizando una tesis doctoral en Bellas Artes, conduciendo sus particularidades hacia un terreno que pueda ser potencialmente compartido por otras subjetividades. Enfocaremos la cuestión desde el cuidado de sí y la influencia para evidenciar los modos de creación en arte, las vicisitudes de sus procesos. Recurriremos a un

1 «(...) I had the feeling that in these forms of art lie the root of all evil in twentieth-century art, and there is a line right through to today. This is the feeling that came over me; (...) If we're concerned in a certain way with realism, be it in painting or photography, there's another energy there». Isa Genzken y Wolfgang Tillman, "Who do you love?" Artforum International, 2005, <https://www.artforum.com/print/200509/in-conversation-who-do-you-love-9739>

2 Rosalind Krauss, "Carnal knowledge," en *Andy Warhol*, ed. Annette Michelson, (MIT Press, 2001), 112, (la traducción es mía).

lenguaje que hace uso de la imaginación e invención propia del arte, así como del aprendizaje técnico y el desarrollo de la mirada y la sensibilidad que aporta la práctica; con el objetivo de transmitir la experiencia desde dentro, atendiendo al cómo de la investigación; permitiendo que esta comunicación se deje influir por aquello que nombra.

1.1 Cuidar de sí

Michel Foucault desarrolló la noción de cuidado de sí en la última etapa de su filosofía centrada en el pensamiento ético, proponiendo las tecnologías del yo que «permiten a los individuos efectuar, por cuenta propia o con la ayuda de otros, cierto número de operaciones sobre su cuerpo y su alma, pensamientos, conducta, o cualquier forma de ser, obteniendo así una transformación de sí mismos»;³ creando un arte de vivir que se alcanza cuando la propia vida es experimentada y concebida como una construcción artística. Foucault apunta al cuidado de sí como fenómeno resultante de una desatención en el desarrollo moderno de la sociedad occidental, habiéndose dado más valor al *conocimiento de sí* que a la experiencia sensible. Esta última estaría más atenta a necesidades propias y cercanas que a planes estratégicos o proyectos en base al conocimiento lógico: «Me parece que el «momento cartesiano», una vez más con un montón de comillas, actuó de dos maneras. Actuó de dos maneras al recalificar filosóficamente el *gnothi seauton* (conócete a ti mismo) y descalificar, al contrario, la *epimeleia heautou* (inquietud de sí)». ⁴ Lo personal a menudo ha sido visto como un impedimento hacia la objetividad, un factor que ensucia la claridad del buen pensamiento. Sin embargo, en arte supone un motor necesario que da lugar a resultados veraces, no simple especulación, pues el sujeto de la creación se expone a sus capacidades y límites, filias y fobias, a sus fuerzas desconocidas y la constatación de sus contradicciones, siendo éstas parte fundamental de la experiencia estética. Por tanto, considero que la investigación en arte supone la inclusión de la propia subjetividad, que conlleva la atención a su cuerpo y su alma, pensamientos, conducta,

3 Michel Foucault, *Tecnologías del yo y otros textos afines*, (Paidós, 1990), 48.

4 Michel Foucault, *La hermenéutica del sujeto*, (Akal, 2005), 29.

o cualquier forma de ser, y sin la cual la investigación solamente será redundancia en el pensamiento ya poseído de antemano; no se producirá la transformación necesaria que es prueba y resultado de la creación. Esta atención hacia lo personal del sujeto no sustituye la relación con los otros, pues el cuidado de sí se dirige a una ética de la convivencia. Lo conflictivo de esta relación entre lo propio y lo ajeno, y la pertinencia de la noción del cuidado de sí para la creación artística o investigadora, se resuelve con la transformación material, con el propósito de evitar caer en el *stultus*, que supone estar «expuesto a todos los vientos, abierto al mundo externo, es decir, quien deja entrar en su mente todas las representaciones que ese mundo externo puede ofrecerle». ⁵ Con la creación artística trabajamos los límites entre lo propio y lo que pertenece al mundo de los otros, queriendo tocar y afectar el cuerpo ajeno con el compromiso de transformarnos durante el proceso, demostrándole entonces que hemos experimentado aquello que afirmamos.

1.2. Dejarse influir

Harold Bloom en su libro *La ansiedad de la influencia* afirma que «todo lector desea propiamente ahogarse, pero si el poeta se ahoga se convertirá sólo en un lector». ⁶ Las pasiones del sujeto artista antes señaladas conducen a un estado de apropiación y vivencia de lo ajeno vivido interiormente, en otras palabras, aquello que nos interpela. Pueden invadirnos tanto las imágenes, pensamientos o actitudes que nos atraen como las exigencias y las obligaciones que despiertan condiciones externas como los objetivos académicos. Por tanto, habría que entrenarse en un proceso de atención hacia el propio cuerpo, cómo nos hacen sentir tales condiciones y mediante un juego de distancias ir discerniendo y negociando las normas que hay que asumir y las libertades propias que merecen ser defendidas, o mejor dicho, cuidadas y protegidas. Empezamos a vernos como cuerpos influidos y ablandamos las resistencias. Vamos considerando que el objeto a construir es también un cuerpo influido por nuestra acción y las circunstancias que

5 Michel Foucault, *La hermenéutica del sujeto*, 133.

6 Harold Bloom, *La ansiedad de la influencia. Una teoría de la poesía*, (Trotta, 2009), 100.

rodean el hecho. De esta manera, surge una identificación: subjetivamos la investigación y objetivamos nuestro impulso personal. A partir de aquí propiciamos la inclusión de temas, ideas, apariencias o indicios sin quedar subsumidos/as en la tradicional acotación, que aunque necesaria, conviene encontrarla en el proceso de trabajo y no antes, porque tratar la investigación desde el campo de la creación y la escritura propicia la ventaja de crear relaciones simples y complejas entre nociones, artistas, citas o cualquier otro elemento material de una manera plástica, corporal, artística al fin y al cabo. Renunciemos a metodologías de otros campos de conocimiento, como el histórico, atrevámonos a buscar nuestra manera encontrando en el texto formas y configuraciones que dotan de sentido al trabajo, aún alejándose de los procesos de veracidad y constatación habituales. Resulta claramente un terreno incómodo por la falta de certezas, pero merece la pena trabajar en estas condiciones experimentales que la escritura en arte es capaz si creemos en adoptar esta posición que a base de repetirse se desarrollará, visualizándose en un futuro de manera más nítida sus bases y pilares metodológicos.

2. Propuestas y directrices para investigar en arte

Atrapar la implicación personal, observándola y poniéndola en juego, podría considerarse como un punto de fuga inalcanzable pues no tiene fin la consciencia de uno/a mismo/a. Este aspecto genera una mente idealista que guiará de manera abstracta el proceso de trabajo consiguiendo marcar la dirección de la investigación. Diremos que a esta mente idealista le acompaña una más práctica y cabal, segura y convencida de que el camino para realizar una investigación en arte comienza con la asunción de crear la mínima discontinuidad entre la posición que mantenemos frente a la práctica artística y la posición frente al acto de escribir. Es preciso entonces poner en funcionamiento los hábitos perceptivos propios, esas maneras cercanas de tomar consciencia acerca de la construcción de formas en contacto con la realidad material que provienen de la práctica artística. Se observa el diálogo que se establece entre escritura y construcción de formas materiales, tomando decisiones en el texto que se asemejan a aquellas ejecutadas en el estudio del o de la artista. Pueden ser decisiones que animen a plegar o extender un párrafo, queriendo percibirlo con cualidades físicas como dureza y rigidez, o por el contrario, advirtiendo enmarañamientos

y extensiones que alegran porque el texto fluye ligero y se acomoda a alguna nueva noción que aparece a continuación. Puede suceder que nos encontremos con una serie de nociones acompañadas de imágenes o algún otro elemento, ante los cuales intuimos que puede construirse una relación que aún desconocemos. Es preciso ir hasta allí y extender los fragmentos de la manera que juzguemos necesaria en ese momento. No es necesario recurrir a la lógica del pensamiento para que dé por válida la convivencia posible entre esos materiales que el convencimiento intuitivo afirma sin reparos. El conocimiento deductivo es sustituido aquí por un conocimiento análogo, que nos asegura encontrar lazos de amistad entre distintos acercamientos que si fueran negados en nombre de la acotación temática seguramente se perderían. La influencia permite la inclusión de lo pequeño, lo aparentemente insignificante: «Las experiencias no garantizan con seguridad un lenguaje, es el escritor quien dota con trascendencia a las aparentes cosas pequeñas: aquellas que —si los propios protagonistas tuvieran que narrar su vida— pasarían desapercibidas. La suma de lo innecesario puede dar con lo imprescindible».⁷

Como decíamos, es posible posicionarnos en la investigación evitando la acotación que se produce *a priori*, como un efecto del plan de trabajo. Entonces dejamos espacio a un tipo de acotación no convencional que atenderá a aquellos detalles que marcarán la diferencia y la singularidad de lo tratado. Con la finalidad de dar cuenta de una realidad compuesta por diversos intereses y hallazgos artísticos, podemos recurrir a lo que he llamado *pequeñas verdades*, que surgen de la percepción sensible y de tomar conciencia de pautas recurrentes en el proceso artístico, sobre las que no dudamos porque traen el convencimiento de la experiencia vivida. Estas pequeñas verdades son recuerdos; traídos, sintetizados y abstraídos (es decir, ficcionados) en favor de representar una experiencia, por una parte, de un modo verosímil, y por tanto útil, en relación a una realidad vivida, y por otra parte, hacerlo de un modo abierto, no estrictamente general, pero con el suficiente trabajo formal sobre nociones y cualidades para liberar la realidad vivida del carácter anecdótico. Se atenúa entonces lo concreto de afirmar un hecho, por ejemplo cuando describimos procedimientos técnicos y observamos que la escritura carece de interés por quedar

7 Ana Laura Aláez, *Impostura*, (texto de exposición: Galería Moisés Pérez de Albéniz, 2014).

demasiado descriptiva o literal, y se potencian aspectos que pueden ser compartibles con otros sujetos, señalando y haciendo ver el ambiente o condición que se crea cuando actuamos de una determinada manera y activamos los diferentes fragmentos. Esta transformación de lo concreto en patrón de saber sucede sin quitar los brillos y cualidades particulares al hecho, fomentando que en su tránsito hacia los demás no se constituya en lugar común. Esto supone un juego de equilibrios del cual no se pueden ofrecer recetas exactas, y que reivindica el conocimiento intuitivo de la percepción sensible. Louise Bourgeois afirmó esta cualidad de trabajar con las pequeñas percepciones del siguiente modo:

Necesito mis recuerdos, son mis documentos. Estoy pendiente de ellos, son mi intimidad, y los protejo celosamente. Cézanne dijo en una ocasión: 'Soy muy celoso de mis pequeñas sensaciones'. Recordar el pasado y abstraerse en los recuerdos es negativo. Uno ha de diferenciar los distintos recuerdos. ¿Vamos nosotros hacia ellos o son ellos los que vienen a nosotros? Si somos nosotros los que vamos hacia nuestros recuerdos, entonces estamos perdiendo el tiempo. La nostalgia no es productiva. Sin embargo, si son los recuerdos los que vienen hacia uno, entonces estamos ante las semillas de las que surge la escultura.⁸

Vamos asociando esas pequeñas verdades, experimentando las influencias de unas sobre otras. Van esparciéndose espacialmente mientras el conocimiento se ordena. Este enfoque permite y favorece la asociación entre distintos materiales: personales o técnicos, conocidos o especulativos, narrativos o conceptuales. Desde la toma de consciencia de nuestra práctica usamos la escritura como un medio distinto que puede revelar nuevas maneras de concebir aquello que ocurre en el campo físico del cuerpo manejando material. Usamos esta analogía entre cuerpo frente a la obra y cuerpo frente a la investigación con la finalidad de contrastar y extrañar lo conocido. Entonces una cantidad de gestos comienzan a convivir. Vamos confiando en que el orden construido proporcionará una satisfacción, un conocimiento, un logro. Confío en el *carácter mecánico* para que aparezca

8 Louise Bourgeois, *Destrucción del padre/ reconstrucción del padre*, (Síntesis, 2008), 125.

ritmo en el conjunto, para que la acumulación de otros ritmos más cortos o sinuosos no destruya la armonía que puede darse en el conjunto. El ritmo aquí es tan importante como el contenido de ideas o la distribución de los temas tratados; revela cómo puede discurrir por el juicio propio la asociación de esas pequeñas verdades, garantizando su crecimiento en forma de realidades descritas y desplegadas sobre el papel. Podemos pensar que esta manera espacial de percibir los conceptos supone un modo adecuado y propio, específico, que dota a la investigación en arte del cometido de ordenar desordenando, con la mirada vigilante de una configuración nueva que clarifique. Pensar en clave de montaje y construcción puede fomentar el trabajo con las sensaciones:

Según las palabras de Valéry, la sensación es lo que se transmite directamente, evitando el rodeo o el tedio de una historia que contar. Y, positivamente, Bacon no deja de decir que la sensación es lo que pasa de un 'orden' a otro, de un 'nivel' a otro, de un 'dominio' a otro. Por eso la sensación es maestra de deformaciones, agente de deformaciones del cuerpo. Y con respecto a esto se le puede hacer el mismo reproche a la pintura figurativa que a la pintura abstracta: pasan por el cerebro, no actúan directamente sobre el sistema nervioso, no acceden a la sensación, no despejan la figura, y eso es porque ambas permanecen en un único y el mismo nivel. Pueden operar transformaciones de la forma, no atañen a deformaciones del cuerpo.⁹

Podríamos pensar en la construcción textual de un modo parecido a la pintura tal y como se presenta a través de la mirada de Gilles Deleuze sobre Francis Bacon, es decir, apreciamos la figuración que supone cierto reconocimiento de la realidad retratada y la abstracción que se encuentra en todo aquello que se afirma sin literalidad, sin mimesis, desde una vertiente más formal, con relaciones trazadas a través de cierto *carácter mecánico*, ejerciéndose líneas de fuerza y afectación en múltiples sentidos. Nos acercamos entonces a la plasticidad de la investigación, a percibir nuestro objeto de conocimiento como un cuerpo que va alimentándose y

9 Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, (Arena, 2002), 43.

creciendo, reclamando y exigiendo necesidades ante las cuales debemos responder, dejando atrás nuestras intenciones primeras en favor de una atención cuidadora. Esta es la condición que aportará singularidad porque quedarán las marcas y los resultados de una presencia que crece en base a sus resistencias y fuerzas. Por más que queramos no podemos negar las asociaciones entre figura y fondo, aún rompiendo en lo posible los marcos de la representación, ni la conexión entre cuerpo y espacio, pudiendo nuestra construcción ser concebida como una extensión de nuestro cuerpo y como una entidad con su propia espacialidad y movimiento: «Los niveles de sensación serían como detenciones o instantáneas de movimiento, que volverían a componer el movimiento sintéticamente, en su continuidad, su velocidad y su violencia: como el cubismo sintético, o el futurismo, o el 'Nu' de Duchamp».¹⁰

Con mirada sensible podemos percibir el movimiento de nuestra investigación, y pasar a percibir la masa que se mueve en una dirección particular. Atenderemos a las características de nuestra acumulación de gestos materiales; si denotan ansiedad, entusiasmo o enfado, y cómo más allá de lo que dicen lo expresan con una forma que puede seguir desarrollándose.

Tratamos de cuidar el *carácter mecánico* mediante la consciencia de un orden diagramático que no sucumbe al automatismo, aunque sea aconsejable una actitud descabezada, liberando al cuerpo y permitiéndole un campo de acciones espontáneas que aportan frescura. Es cuestión de tiempo y trabajo que los órdenes vayan surgiendo de ese despliegue de afectos; fondo que nos obliga a asumirnos pequeños/as, siendo esta condición garantía de movimiento y transformación. Surgirán mareas o torrentes, o cualquier otra configuración espacial, que recoloca nuestro objetivo, informándonos de sus excesos y carencias. Esta *imagen de tambaleo* denota una sensibilidad hacia los cambios, un deseo de adaptación y relación, y garantiza un estado vulnerable y receptivo. El sentido dirigido hacia el exterior de la buena comunicación se completa y se hace más verdadero al retorcerse, como el cuerpo deformado apuntado por Deleuze, garantía de haber captado fuerzas, y que el conocimiento no sea únicamente un acto de comunicación, sino de transmisión, revolviendo el interior (de un cuerpo, un espacio o un

10 Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, 46.

proceso de escritura) para incidir en sus exterioridades.

Las asociaciones entre esas pequeñas verdades, y las imágenes y citas que acompañan y estimulan la identificación con lo ajeno producen huecos y caminos que pueden recorrerse. El cuerpo activo hace uso del *trance de la escritura*. Puede atreverse a dar nombre a sensaciones o situaciones, en un momento de atención despistada que no sucumbe a las buenas razones del nombrar, pudiendo elegir antes una expresión atrevida y sugerente que una basada en el consenso. El nombre en los procesos artísticos arrastra la manifestación de un deseo y un enigma, permitiendo acción a su alrededor. Estas expresiones pueden provenir de un flujo de pensamiento que cristaliza en expresión o en intentos previos de querer atrapar con las palabras aquello que pertenece a la experiencia. Sin llegar a comprender completamente esas nociones, podemos certificar sus razones de existir; el trabajo con la sensibilidad propia niega su desaparición. De esta manera, la escritura en arte apunta a que podamos decir aquello que no sabíamos que se iba a decir; creamos reconociendo que «si es cierto que no sabíamos que no sabíamos, es igualmente cierto que no sabíamos que sabíamos».¹¹ El atrevimiento y el uso travieso del lenguaje promueve, y en ocasiones asegura, un campo de saber propio lleno de apariencias, ficciones y complejidades de la percepción. Es decir, no reducimos la riqueza del arte sustituyendo sus verdades por consensos acerca de la transmisión de conocimiento.

Dejamos entrar a diferentes personajes, diferentes voces que provengan de los distintos lugares por los que vamos transitando. Observamos actitudes que pueden surgir por oposición al tedio del trabajo, como descaro o expresiones que suenan insensatas, aportando un carácter que contrasta y anima. El atrevimiento de incluir lo que según la norma debe excluirse promueve una potencia que podemos advertir como necesaria. Estos descaros no están reñidos con otras voces que traen palabras cultas y vocabulario de amplios matices, que van enfocando y definiendo nuestros temas con sutilezas y precisiones. Junto a estas actitudes disonantes se encuentran otras voces que son continuadoras con el contexto del trabajo, palabras y expresiones que se repiten y que son pilares para la cohesión y estructura del texto. Estas últimas también son susceptibles de ser alteradas y

11 Michel Foucault, *La hermenéutica del sujeto*, 130.

deformadas pese a su estabilidad y a ser imprescindibles en la investigación. Unas y otras proponen una convivencia de lo diferente complementario, renunciando a una jerarquía de valor que niegue los distintos niveles que se producen en la práctica artística, y apuntaba Deleuze con sus palabras. El *trance de la escritura* se vive cogiendo velocidad, arrastrando las palabras para encontrar nombrando. En ese fluir se hace inevitable asumir ciertas normas estéticas respecto al texto, intentando que el alboroto no banalice las licencias tomadas. El *carácter atrevido* debe acompañarse de un compromiso por sostener las declaraciones de todas esas voces, comprendiéndolas en su complejidad, cuidando que la adopción de distintas voces no opaque la transmisión de experiencia desde la propia subjetividad. Como dice Róisín Murphy respecto a sus performances, se trata de: «Tomar una máscara y permitir que se derrita en tu mano, o hacerla transparente forzándote a través de ella. Si estás enmascarado, entonces tienes que estar preparado para ser desenmascarado. Si se convierte en una máscara constante no resulta interesante. Es necesario no esconderse».¹²

Siendo muchos/as en el acto de la creación no hay necesidad de reprimir ciertos rasgos que no cumplan con una identidad unitaria. El texto, la noción que Roland Barthes contrapuso a la obra, «podría adoptar como lema la palabra del hombre frente a los demonios (marcos, 5, 9): ‘mi nombre es legión, porque somos muchos».¹³ Disfrutamos desplegando nuestra múltiple pasión. Se produce un ruido, unas y otras comienzan a tropezar: demasiados impulsos de rebeldía o simple juego que altera el orden de un documento escrito. El *carácter editor* debe cuidar de cada situación desplegada, recordar los propósitos, advertir los cambios, establecer normas que impidan la extensión del barullo si es ensordecedor.

El *carácter atrevido* surgido del *trance de la escritura* conlleva un *carácter rebelde* hacia las normas que se perciben como impedimento de la libre expresión de lo tratado. Los impulsos ideales de no temer ir hacia lo inadecuado, hacia lo que suena chirriante o dudoso, ir en contra de las convenciones del texto o de la acotación temática, van tomando tierra. Encontramos nuevas configuraciones cuestionando las existentes, incluso

12 «Róisín Murphy: in total control», Bud Digest 003, accedido Febrero 2, 2023, <https://www.budsdigest.com/roisinmurphy> (la traducción es mía).

13 Roland Barthes, «De la obra al texto» (1971), en *El susurro del lenguaje*, (Paidós, 1987), 78.

las que parten de nuestro trabajo, y así seguimos buscando el goce con lo nuevo, que según Barthes supone la única manera de gozar plenamente; cauce necesario para provocar una experiencia artística en otro cuerpo. El lado negativo de este impulso rebelde es que tanto discurre en contra de lo que encuentra a su paso como de sí mismo cuando el tú (hacia ti) se confunde con el yo (hacia mí), y quizás, aunque molesto, sea este doble sentido la salvación de no caer en un modo ingenuo de rebelarse. La imagen de rebelde enorgullecido decae porque hay que cuidar de los autosabotajes para permitir la expresión del yo, la cual demuestra cómo y por qué se rebela, desplegando sus razones con coquetería.

3. Reencontrar el espacio de trabajo

En las primeras páginas de su autobiografía Roland Barthes expone algunas imágenes de su vida junto a unas notas que contextualizan y dialogan con la realidad retratada. Una de ellas, acompañada de una imagen del escritor sentado mientras pinta, dice lo siguiente: «Mi cuerpo sólo está libre de todo imaginario cuando reencuentra su espacio de trabajo. Este espacio es en todas partes el mismo, pacientemente adaptado al goce de pintar, de escribir, de clasificar»¹⁴. Reencontrar el espacio de trabajo, como expresión, permite atrapar un conjunto de sensaciones alrededor de un hecho que materializa las condiciones habituales del sujeto artista. Este reencuentro es amenazado o retado por exigencias externas, por la adaptación de lo propio a los órdenes existentes en lo público. Además, alude al momento diferencial en el que conseguimos meternos dentro de la experiencia que deseábamos y desconocíamos su complejidad, cómo se iba a desarrollar y qué consecuencias tendría. Vemos también que supone una creación de lenguaje, un hacer visible aquello que quedaba sin representación. Y nos libera de la amenaza de no conseguir lo deseado, de la realidad fantaseada, permitiéndonos el disfrute corporal y la experiencia del arte.

Tienen sentido del humor los que tienen sentido práctico. Quien se pasa la vida arrobado en una ingenua contemplación (y todas

14 Roland Barthes, *Roland Barthes por Roland Barthes*, (Paidós, 2004), 54.

las contemplaciones son *ingenuas*) no ve las cosas separadas de sí, dotadas de libre, complejo y contraste movimiento, que es lo que forma la esencia de su comicidad. En cambio, lo propio de la contemplación es agarrarse al sentimiento difuso y vivaz que surge en nosotros al contacto con las cosas. Aquí está la excusa de los contemplativos: viven en contacto con las cosas y necesariamente no sienten su singularidad y propiedades, sino que sólo las *sienten*. Los prácticos —paradoja— viven separados de las cosas, no las *sienten*, pero las comprenden en su mecanismo. Y se ríe de una cosa sólo quien está separado de ella.¹⁵

La investigación en arte, liberándose de sus ataduras, puede hacer uso de la comicidad para establecer su propio campo de saber, aportando un nuevo punto de vista a las representaciones de seriedad que la objetividad académica conduce a menudo. Con la valentía de mostrar un compromiso estable renunciando a posiciones que esconden las pasiones propias, por vergüenza por ejemplo, el sujeto artista consigue enlazar las decisiones de júbilo que se toman como efecto de poner en marcha el propio deseo. Este deseo es constructivo, produce nuevas maneras de mirar desde el enfrentamiento con aquello que le falta, aquello que aprecia descuidado por los órdenes de lo normativo. Consideramos que este atrevimiento genera una transgresión necesaria, acorde a los cambios sociales que se producen en la cultura, por ejemplo, al avance en cuestiones de género. Y lo hace con la seducción necesaria que invita a los demás a poner en cuestión las diferenciaciones de campos prestigiosos frente a conocimientos accesorios o ligeros, evidenciando las relaciones de poder y discriminación que se esconden tras ellas. Pavese también nos ofrece una directriz necesaria para todo aquello que se relaciona con el arte. Debemos separarnos después de habernos atrevido a estar dentro de una manera plena, corporal.

Quizás debamos aceptar no alcanzar grandes verdades en la investigación en arte, teniendo en cuenta que partimos de ese conocimiento sensible «amigo del detalle».¹⁶ Queda el convencimiento de retratar los

15 Cesare Pavese. *El oficio de vivir 1935-1950*, (Seix Barral, 2001), 72.

16 «Nuestro mundo no es el concepto, la metafísica, mucho menos la ontología. Amigos del detalle, más bien», Aurora Fernández Polanco, «Escribir desde el montaje. Otra forma de

modos en los que surgen las construcciones artísticas, antes de que sean alimentadas por discursos. Atrevernó a mostrar esas cualidades que parecen insuficientes llenándolas con acontecimientos desde una escritura influida por el saber que brinda la práctica, podría ensanchar la puerta hacia una nueva conexión sensible entre los sujetos y a un mayor entendimiento de la realidad de los/as artistas.

4. Bibliografía

Alález, Ana Laura. *Impostura*. Galería Moisés Pérez de Albéniz, 2014.

Barthes, Roland. "De la obra al texto (1971)." En *El susurro del lenguaje*. Paidós, 1987.

— *Roland Barthes por Roland Barthes*. Paidós, 2004.

Bloom, Harold. *La ansiedad de la influencia. Una teoría de la poesía*. Trotta, 2009.

Bourgeois, Louise. *Destrucción del padre/reconstrucción del padre*. Síntesis, 2008.

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

Foucault, Michel. *La hermenéutica del sujeto*. Akal, 2005.

— *Tecnologías del yo y otros textos afines*, (Paidós, 1990), 48.

exponer», en *Investigación artística y universidad: materiales para un debate*, Selina Blasco (ed), (Asimétricas, 2013), 115.

Genzken, Isa y Tillman, Wolfgang. "Who do you love?" Artforum International. 2005. <https://www.artforum.com/print/200509/in-conversation-who-do-you-love-9739>

Krauss, Rosalind. "Carnal knowledge." En *Andy Warhol*. Editado por Annette Michelson. MIT Press, 2001.

"Róisín Murphy: in total control." *Bud Digest* 003. Accedido Febrero 2, 2023. <https://www.budsdigest.com/roisinmurphy>