

POÉTICA DEL DIBUJO

ALTERIDAD, RE-PRESENTACIÓN E INVISIBILIDAD

Artículo de reflexión

SECCIÓN
TRANSVERSAL



Mario Madroñero Morillo

Universidad de Nariño / huacaki@yahoo.es

Licenciado en Filosofía y Letras y Magíster en Etnoliteratura de la Universidad de Nariño.

RESUMEN

El presente texto pretende reflexionar sobre la relación entre arte e invisibilidad, a partir del dibujo como exposición de un acontecer ético del ver, que la mirada artística evoca, en el arte, como presente y acontecimiento de lo invisible en la cotidianidad, propuesta como relación inmediata entre arte y contemporaneidad.

PALABRAS CLAVES

alteridad, cotidianidad, estética, invisibilidad, multinaturaleza, representación, sensación

POETICS OF DRAWING: ALTERITY, RE-PRESENTATION AND INVISIBILITY

ABSTRACT

This essay offers a reflection on the relationship between art and invisibility, from the understanding of drawing as a showcase of the ethical act of seeing. This seeing is evoked, in the realm of art, by the artistic glance, as present and happening of the invisible in everyday life, and thus as an immediate connection between art and contemporaneity.

KEY WORDS

alterity, everyday life, esthetics, invisibility, multiple nature, representation, sensation

POÉTIQUE DU DESSIN. ALTÉRITÉ, RÉ-PRÉSENTATION ET INVISIBILITÉ

RÉSUMÉ

Le présent texte prétend réfléchir sur la relation entre art et invisibilité, à partir du dessin comme exposition d'un événement étique de la vision, que le regard artistique évoque, dans l'art, comme présent et événement de l'invisible à la quotidienneté, proposée comme une relation immédiate entre art et contemporanéité.

MOTS-CLÉS

altérité, esthétique, invisibilité, multinature, quotidienneté, représentation, sensation

POÉTICA DO DESENHO. ALTERIDADE, REPRESENTAÇÃO E INVISIBILIDADE

RESUMO

O presente texto pretende reflexionar sobre a relação entre arte e invisibilidade, a partir do desenho como exposição de um acontecer ético do ver, que a mirada artística evoca, na arte, como presente e acontecimento do invisível na cotidianidade, proposta como relação imediata entre a arte e contemporaneidade.

PALAVRAS-CHAVE

alteridade, cotidianidade, estética, invisibilidade, multi natureza, representação, sensação

SUMAIACHISKA YUYAY MAKIUA KAUACHISKATA. ALTERIDAD, IKUTI-KAUARISKATA MANAKAUARISPA

PISIACHISKA

Chi kaipi kilkaska munami yuyachinga chi auallata munay chajpichispa yuyay ruraskata mana kauachikuipauanta, kallarispá makiua kauachiskamandata imasa kauachiypa suj ialiyá suma yuyaska kauakuipa, ima chi kauakui yuyay ruraskata yuyachimi, yuyay ruraskapi, imasa kaipa ñujpaniskauanta chi mana kauachikuipa chi suyu kaugsailapi, yuyachiska imasa chillapi munaypa chajpichiska yuyay ruraskaua kaipi kutijpiuan.

RIMAIKUNA NIY

achkachiska alpa, alteridad, kauakuriska, kaugsailapi, manakauarispa, samaikuriska, sumallakai

Recibido el 25 de mayo de 2010

Aceptado el 30 de mayo de 2010

I. Ver (de) alteridad

El tiempo del dibujo es el tiempo de la disolución de la huella y la estela de su permanencia. Se podría proponer la moción estética del dibujo como no figurativa, aferente y *afformativa*.¹ De este modo, el dibujo sería un acontecimiento de la presencia, su apertura y abandono de fondo.

La moción estética del dibujo desbordaría entonces la historia y la dependencia de la representación, de la memoria. Dibujar sin remembranza implicaría re-presentar el levantamiento de la presencia, pues la apertura de una imagen conllevaría su levantamiento y desfondo. Así, se podría pensar que es una moción positiva de la presencia en la que ésta se revela, en cuanto

1 *Afformativ streik* es la proposición que plantea Werner Hamacher para referirse a mociones en las que lo performativo se desborda, y que se relaciona en este texto con la proposición de "imagen dialéctica" de Walter Benjamin. En relación con la propuesta de Hamacher, Mauricio González Rozo expone lo siguiente: "*Afformativo*. La palabra acuñada por Werner Hamacher resulta aquí especialmente pertinente. Dejo su explicación, sin dejar de mencionar que ella entabla un largo *Auseinandersetzung* con cierta tradición, atravesando, por una parte, lo que Heidegger llama la interpretación platónica del ente como *eidós* como motor de la mecánica conceptual instituida por la diferencia forma/materia y, posteriormente, por la diferencia forma/contenido (Cf., "El origen de la obra de arte"); y por otra, radicalizando la revuelta hiper-crítica que Derrida entabla con la teoría de los actos de habla (de Austin a Searle), con vistas y oídos a deconstruir la autoridad que cobran los llamados actos performativos en su diferencia con los actos constatativos. Remito, entonces, al ensayo de Hamacher *Afformativ Streik*, en donde —tras una relectura de *Para una crítica de la violencia*— el golpe o la huelga (*Streik*), que desempeña una función decisiva en la acciopasividad a la que apela allí Benjamín como instancia de resistencia al ensamblaje mítico entre violencia fundadora y violencia conservadora, se interpreta en su carácter esencialmente *afformativo*: desconstruyendo tanto el primado de la forma como el del acto performativo. (Donde la *a-forma* redobla su carácter afirmativo en la doble efe del *afformativo*)" (González Rozo, 2008: 115-141). Las posibilidades que esta relación brinda a la dimensión estética que una obra pueda provocar se desarrollarán posteriormente. En el presente texto se conservará la doble *f* de la *afformación* por su potencia estética de diseminación y deconstrucción del sentido del arte.

fenómeno de expresión, como *sensación*, expuesta —como propone Gilles Deleuze a propósito de Francis Bacon— en una materia de expresión que encontraría el reflejo en la remoción estética de la representación y ex-posición de su sentido. El reflejo prolonga entonces la imagen en el desdoblamiento de la presencia, en una revelación constante y contrastante que sostiene la imagen en el presente que, ni positividad ni negatividad puras, mezcla y matiza ausencia y presencia, materia e idea, figura y forma, en un tiempo de ex-posición en el que la imagen expuesta es dia-léctica, esquizo-estética,² es decir, una ex-posición fragmentaria de la sensación, de la imagen, que disemina el sentido de la obra, del artista, del arte en el y del dibujo.

La esquizo-estética —en cuanto apertura de la sensación a lo in-mediató, a la fragmentación, a la extensión plástica de la naturaleza— conllevaría también la comprensión de la experiencia con el color como moción de luz y apertura de la materia de expresión, pues sería la vivencia del contacto con la materia expuesta de la creación donde la luz se comprendería (en esta remoción lógica de las sensaciones) como materia, condensación y cristalización en una primera moción de presencia, y luego, en el segundo (*secundum*) de exposición, como expresión de la materia, en

2 La experiencia esquizo de la / de una estética, conllevaría la puesta en límite y deconstrucción del sentido/sensibilidad/experiencia del arte, tras el "desfallecimiento de la imaginación", cuyo límite comprendido como lo sublime mismo clausura en una perspectiva moderna (la de la mimetología demiúrgica, propuesta por ejemplo por Philippe Lacoue-Labarthe) la representación, en la materia bruta de los objetos descontextualizados; mientras que desorbitada, la estética postmoderna expondrá el aquí-ahora del cuerpo, de la materia, del tiempo de la obra y de la exposición de sentido de un arte distinto, que en la fragmentación no desarrollaría el eclecticismo más cómodo, sino que llevará el arte a la exposición de sentido en el que la creación adquirirá su tenor más político y an-árquico. En este no-lugar del arte es donde el arte, llevado al límite y fuera de sí, tocaría la esquizo-estética como estética de una vida expuesta a la donación de sentido del arte.



▲ "Sin título", dibujo e intervención digital, Jhon Benavides y Fernando Yela, 2010.

tanto en-ergía,³ que luego será vista como intensidad de luz o intensidad-luz, que expondría el ver a la revelación de la traza en una contra, meta y ultrafiguración de la imagen, de la representación, del presente desenfocado, desorbitado.⁴

En la exposición de intensidades singulares entre segundos y continuos de trazas, el dibujo sería, de esta manera, una poética de la materia y una ultrafísica de las sensaciones, en la que la materia se expone en la fragmentariedad, y donde las sensaciones se diseminan en sentidos intensivos que trazan vida, cosmos, naturaleza, alteridad, pues la experiencia esquizo-estética

3 La en-ergía se comprende aquí como la moción de obra y su apertura, lo que hace posible la exposición de una o la presencia.

4 La desorbitación conlleva la comprensión del ver del pintor, del acto artístico y del acontecer estético de una obra, referido desde la remembranza del gesto del pintor Apeles, que tras pintar a un caballo, observó que le faltaba pintar la espuma de los ollares, hecho tras el cual Apeles, luego de tratar en vano de pintar dicha imagen, lanzó sobre el cuadro la esponja con la que limpiaba los pinceles impregnada con todos los colores que había utilizado. Según la leyenda, Apeles lanzó la esponja con la intención de destruir la obra, pero "El azar (*fortuna*) dirigió la esponja directamente a los ollares del caballo", obteniendo lo que el pintor buscaba. Se propone al final de la leyenda que: "lo que el arte había sido incapaz de producir, el azar se encargó de representar". El gesto de Apeles, de acuerdo con George Didi-Huberman "(...) no es, propiamente hablando un gesto ciego, aunque se haya hecho 'a ciegas'. Imagino más bien una desorbitación, es decir, propiamente una erección del ojo: su vocación de dar golpes, golpes que el impotente pincel no sabe todavía dar. Y todo eso tiene lugar justo mediante una alteración del humor, el ojo se inyecta de sangre. Me imagino el blanco del ojo de Apeles inyectado de la misma sangre que su esponja, e imagino que es también por eso por lo que en la blanca baba del caballo pintado se mezclaban con tanta perfección aquellos *hilillos de sangre*, como escribe Dión Crisóstomo en otra versión de la leyenda. Y aquello era 'la vida' que faltaba al cuadro: una mezzolanza reticulada, una fibrina, improyectable (en el sentido del proyecto), inyectable únicamente, de humores blancos y rojos: espuma y sangre" (Didi-Huberman, 2007: 11-12).

expone la sensación multinatural de la presencia, del ser-estar en la apertura del presente y sus afueras.

La relación entre sensación y multinaturalidad expone, en esta dimensión esquizo de la estética, una comprensión diferente del sentido, pues el multinaturalismo del y en el arte evoca la comprensión del tiempo abierto y diferenciado de la creación en el presente de la obra y, a la vez, de la obra como presente de una materia de expresión, como donación de naturaleza. Dimensión donde el sentido de una obra se pierde por la remoción estética de su donación, y que se podría observar en la experiencia dada al espectador de una sensación inaugural, de acontecimiento, de vaciamiento.

El dibujo expondría así la pérdida de sentido del arte, al ponerlo en escena en la apertura de la materia de manera hiper y ultragráfica. El hiper y el ultragrafismo del arte se relacionan con las formas en las que el trazo muestra el tiempo del dibujo que, instantáneo, inmediato, hace la obra contemporánea en la *afor-mación* y contrafiguración de la representación, en su novedad. De esta manera, el dibujo renueva el arte en cada trazo, pues no sólo expone el límite del color en pintura, sino que, al exponer la materia al tiempo, donde luz, color y sonido sintetizan en una moción cinematográfica la hiper y ultragrafía de la materia al inaugurar una mirada distinta, da lugar —lo dona— a un ver de alteridad.

El ver (de) alteridad es la experiencia del contacto con la multinaturalidad del y en el arte, y la comprensión de la multiplicidad e intensidad de la materia, de su expresión, desde la apertura a un alter-animismo, y a una desorganización de la materia, el cuerpo, la totalidad.

El animismo, relacionado con la experiencia estética de alteridad, implica comprenderlo como una “ontología naturalista” (Viveiros, 2002: 181), correspondiente a la paradoja de una “discontinuidad ontológica primera” (2002: 182), pues alterar el animismo en tal vivencia es vivir, por ejemplo, la animalidad del arte, de la creación, donde la poética animal de la creación artística se daría lugar a sí misma en un autopoicionamiento que conllevaría la inversión de las materias de expresión, y la exploración de su materia en bruto y su pensamiento salvaje, alterado por un ánimo artístico distinto y de la distancia, que provoca la expresión de una estética del afuera, más heterónoma que autónoma, y que se ejerce, por ejemplo, en la expresión plástica de las materias de expresión que hacen de la obra la vivencia de una heteropoiésis de la creación artística, donde la ausencia de obra correspondería a una apertura del sentido a lo invisible. De este modo, ver (de) alteridad conllevaría ver lo invisible, implicarse en la materia de expresión y tocar el afuera de la re-presentación.

Lo que se propone entonces como una expresión esquizo-estética de y en el arte es la vivencia de la instantaneidad e inmediatez de esa experiencia en la que el furor artístico troca la pasividad de la obra en exposición de sentido, al levantarla más acá y más allá de la presencia, hacia lo que implicaría comprender el acontecer estético de una obra como una apertura a la infancia del arte, que trazaría en el dibujo la estela de su porvenir.

II. Arte, acontecer y cotidianidad

El arte transforma lo cotidiano en acontecimiento. No se trata de la aplicación de un principio en el que se deba inferir que todo es arte, pues la obra de arte total clausura el arte y la exposición de sentido que dona.

En esta perspectiva, la cotidianidad transformada en arte expone el sentido común del arte, un sentido común que conlleva la apertura del *sensorium*, del cuerpo, de la materia y la encarnación del arte en el presente, en la donación de sentido que una obra provoca al inaugurar una dimensión estética singular. De esta manera, el tiempo del arte y el aquí y ahora del artista —su inmediatez— inauguran lo cotidiano como el ser-estar al día de la obra, como su contemporaneidad.

La cotidianidad del arte expone lo diáfano⁵ de una obra, su transparencia y sentido como acontecimiento, pues en ese momento singular en el que el sentido del arte se pierde, la moción de la obra pone en abismo la representación, cuyo sentido se torna a-significante, *afformal* y contrafigurativo por la ausencia de referente que la remoción de lo diáfano imprime a su exposición, visible en el tiempo del gesto y la moción de presencia que las imágenes trazadas evocan.

La puesta en abismo de una imagen es la ultraexposición de una obra, la remoción de su reflejo y virtualidad, su evidencia como sobrecarga de presencia; lo que hace del arte la dimensión del fenómeno saturado, cuyo *aparecer* exige una remoción ontotipológica de la concepción estética de la relación de alteridad con la materia, el otro, la naturaleza, el mundo, la cotidianidad, como espacio-tiempos donde la creación artística tiene y toma lugar.

III. Estética *afformativa* y traza contrafigurativa

La remoción ontotipológica de la concepción estética implica comprender la poética del dibujo como *praxis* de la poética de la imagen, que se propone como la comprensión de la relación con la invisibilidad que el arte evoca. Relación que en el presente de la obra permite pensar una estética de la invisibilidad, cuyos principios se expondrían en una vivencia *afformativa* y contrafigurativa de las materias de expresión, que no tendría que ver con reducir a técnica acontecimientos estéticos como los del impresionismo, la abstracción, el cubismo, el suprematismo o el conceptualismo, pues se trataría de pensarlos como mociones estéticas de alteridad, es decir, del aparecer-de-obra y de la comprensión del arte, en cuanto *exposición* y *contacto de alteridad*, donde la técnica desaparece y donde

5 George Didi-Huberman (2007: 33-34) propone que lo diáfano en y de una obra conlleva comprender que “*Diaphané* será el nombre del color en potencia. Es una pura *dynamis*, y por tanto incolora como tal, invisible e incorpórea, lábil, en el sentido en que se extiende por todo el espacio, atraviesa todos los cuerpos. Sin embargo, es el principio y la condición del devenir-visible de cualquier color”, teniendo en cuenta que “el acontecimiento coloreado, en cuanto tal, constituirá su determinación particular, según los cuerpos, según contengan más o menos tierra, el elemento brillante o el elemento oscuro. ‘La luz es como el color de lo diáfano’, dice Aristóteles, pero el color mismo (el colorido, diría Dolce) es lo diáfano, no la luz, actualizado por su paso a través de un cuerpo concreto”.

también hay ausencia de concepto,⁶ por saturación de sensación.

La desaparición de la técnica en la exposición de la obra conlleva, entonces, la relación inmediata con el arte, pues la saturación de la sensación lleva al límite el sentido de la relación con la obra: moción esquizo-estética en la que la invisibilidad tiene su primer momento de exposición que, en la puesta en abismo de la imagen, lleva las figuras al fondo.

El fondo de una obra es la exposición a y de la dimensión estética del arte, el afuera de la obra y el *ék-stasis* de un trazo.

IV. Música, color y re-presentación de alteridad

La música, el sonido, el color, la materia de su vibración, componen el color local,⁷ la inmediatez de una exposición que, en la apertura estética de la percepción, proyectan una materia-acontecimiento; de ahí que, por ejemplo, la música, y sobre todo —de acuerdo con Nancy— “el sonido”, no tengan “cara oculta”, debido a que “es como una totalidad de espacio” que “se halla de súbito en los confines” (Nancy, 2003: 133).

En un tiempo y *tempo* que anteceden a la pronunciación y que hacen que no se trate —al percibir (el arte, en el arte)— de una comprensión metafórica de la

6 En relación con esta ausencia de concepto, Emmanuel Lévinas propone que “El lugar privilegiado del ritmo se encuentra ciertamente en la música, pues el elemento del músico realiza, en su pureza, la desconceptualización de la realidad. El sonido es la cualidad más desligada del objeto. Su relación con la substancia de la que emana no se inscribe en su cualidad. (...) Resuena impersonalmente. Incluso su timbre, rastro de su pertenencia al objeto, se ahoga en su cualidad y no conserva su estructura de relación. Así escuchando, no aprehendemos un ‘algo’, sino que quedamos sin conceptos” (2001: 50).

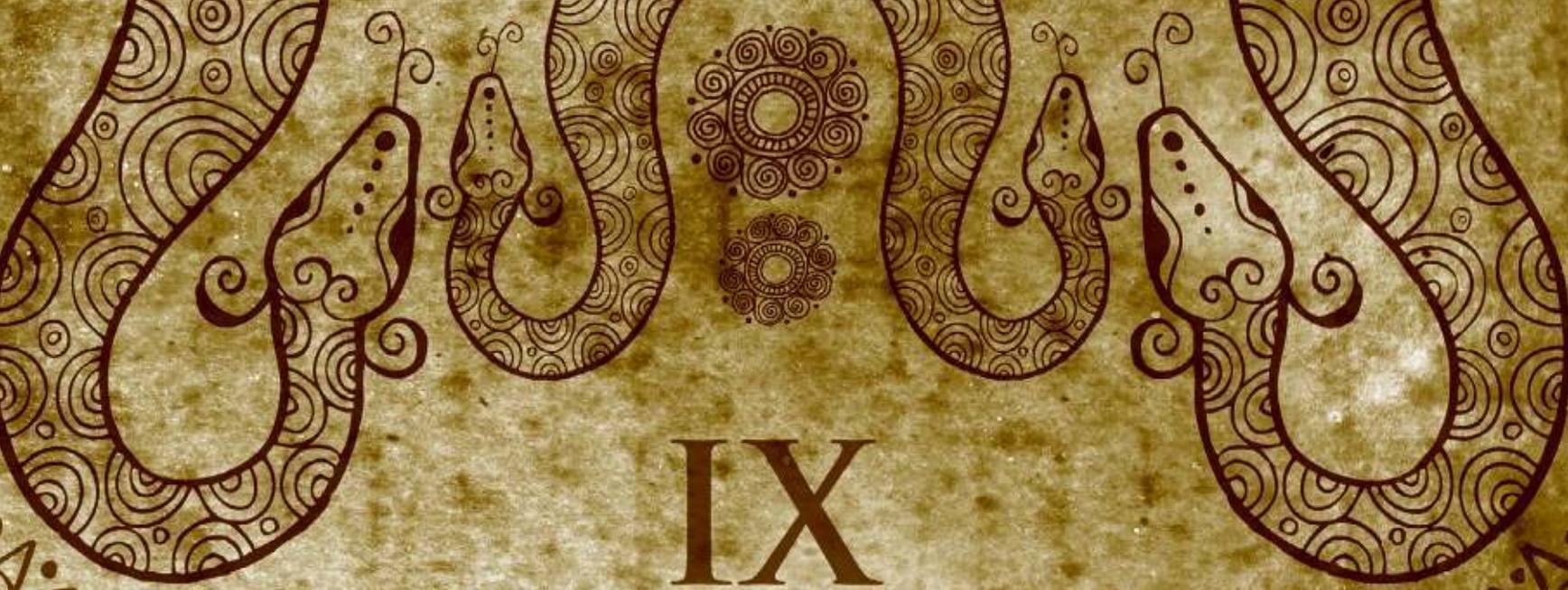
7 Jean-Luc Nancy, desde una dimensión estética que podría pensarse como singular-plural, dice entre una puesta entre paréntesis de la voz, que “(‘Local’ no hay que tomarlo aquí en el sentido de la heredad, de la provincia o del coto reservado. Sí en el sentido pictórico del *color local*: la vibración, la intensidad singular —ella misma cambiante, móvil, múltiple— de un acontecimiento de piel, o de una piel como lugar de acontecimiento de existencia). (Se puede añadir a esto: la pintura es el arte de los cuerpos, porque ella sólo conoce la piel, es piel de una parte a otra. Y otro nombre para el color local es la *carnación*. La carnación es el gran desafío arrojado por esos millones de cuerpos de la pintura: no la *encarnación*, donde el cuerpo está henchido de Espíritu, sino la simple carnación como el latido, color, frecuencia y matiz, de un lugar, de un acontecimiento de existencia” (Nancy, 2003: 16 y ss.).

moción plástica del arte (de la traza, la pintura, la materia), desde un orden del discurso que regule el sentido, ya que en el arte la metáfora no es discursiva, pues no obedece a la gramática de una lengua materna,⁸ ya que trama sentido desde y entre una metafórica asignificante que hace, por ejemplo de la exposición plástica de un cuerpo o del matiz de la luz, la efracción diseminada de un tono de la materia llevado a la armonía y dado a la transformación de una vida que, en el armónico estético de exposición, compondría la voz de la obra, su soplo y aliento, el *ánima mínima* en la que el espíritu de la obra se muestra, y que sostiene en el

8 Desde la escritura de Lyotard (2008), Bruno Cany afirma que se trataría de pensar no sólo en la teoría estética o en la filosofía y fenomenología del arte, sino en la “lengua filosófica del artista”, que no vendría a ocupar el lugar dejado abierto por la ausencia de lengua materna, sino a mimetizarlo de manera disruptiva, algo que se reflejaría, por ejemplo, en la escritura de Derrida en *El monolingüismo del otro, o la prótesis de origen* (1997), donde aparece en el exceso del ejemplo lo que Derrida refiere así: “En el momento de releer las pruebas de imprenta, veo en televisión una película japonesa cuyo título desconozco y que cuenta la historia de un artista del tatuaje. Su obra maestra: un tatuaje inaudito con que cubre la espalda de su mujer al hacerle el amor por atrás, ya que comprende que ésta es la condición de su ‘ductus’. Lo vemos hundir la punta de su pluma hiriente mientras la mujer, echada boca abajo, vuelve hacia él un rostro suplicante y doloroso. Ella lo abandona a causa de esta violencia. Pero más adelante le envía, sin que en principio el hombre lo reconozca, el hijo suyo que llevaba en su seno, para que, a su vez, haga de él un maestro del tatuaje. De allí en más, el padre artista sólo podrá hacer sus obras en la espalda de otra mujer acostada sobre su hijo, un hijo bello como un dios, un hijo al que todavía no reconoció pero a quien llama por su nombre en cada momento de gran dolor; llamado que es una orden, para que en compensación dé más placer a la joven, soporte o sujeto de la operación, tela sufriente, pasión de la obra maestra. El desenlace es terrible; no lo diré, pero sólo sobrevive la mujer, y por tanto la obra de arte. Y la memoria de todas las promesas. Ella no puede ver directamente y sin espejo la obra de arte que lleva en sí, pero ésta subsiste en su mismo cuerpo, al menos por un tiempo. Permanentemente por un tiempo limitado, desde luego” (Derrida, 1997: 82-83).

También se manifiesta en lo que Eric Alliez en “De la imposibilidad de la fenomenología” llama una “Presencia del arte o arte de la presencia”, en donde se juega precisamente el límite de la fenomenología y de la filosofía. El autor propone: “Y la fenomenología apresada en la ‘crisis de los fundamentos’ que culmina en el Crimen perfecto del pensamiento por programas de computador [logiciels] y simulacros (lógicos, argumentativos, sintéticos...) que nos han hecho perder la Tierra, desde Husserl entonces, debe proyectarse como fenomenología del arte para restituir la subsunción o el abismarse absoluto del Ser en el Método; la carente fenomenología compensa la pérdida del espacio-tiempo por la actualización, por la reactualización de los datos trascendentales de la visibilidad... Entonces se hace sentir la necesidad de una ‘estética sin naturaleza sensible’” (1999: 37-90).





IX



“fibrado armónico”⁹ (Criton, 2002: 201) de su despliegue, una dimensión estética cuyo tiempo y espacio fraccionan y diseminan la naturaleza en una *arealidad* tonal inmediata que dona la libertad del arte. Nancy evoca esta libertad de obra al proponer que

Esta espacialidad, o esta espaciosidad, es espacio de la libertad, en la medida en que ésta es libertad, cada vez, de un espacio libre. Es decir, que constituye la esencia espacializadora o espaciante de la libertad. El espaciamiento es la “forma” general —que precisamente no tiene forma, pero da *lugar* a formas y formaciones, y que no es general, sino que *da* lugar a singularidades— de la existencia: espaciamiento, exposición, o supresión y corte (decisión) de la singularidad, *arealidad* (que es, como hemos indicado en otro lugar, el carácter del área) de la singularidad en su diferencia, que la pone en conexión con su límite, con los otros y con ella misma: por ejemplo, boca abierta en un grito. (Nancy, 1996: 162)

La armonía entre música-color-re-presentación-alteridad es la armonía de una remoción estética en la que se disuelve el ser en una exposición de presencia, en un grito, parpadeo o gesto. Lo que, para seguir con Nancy, lleva a comprender la presencia de la Musa en pintura y en música, pues “Las musas mismas indican que la armonía general no se presenta como tal. En tanto *armonía* ya el mismísimo *cosmos* se distribuye entre las funciones de las Musas. De hecho, la ley de una armonía en general es tanto su reparto interno como su resultado acordado” (Nancy, 1996: 132). La repartición del cosmos implica la comprensión heterogénica de la presencia de la tierra como multinaturalidad, *moción ctónica* que levanta la materia, la *physis*, y expone un mundo, un cuerpo cuyas facultades son diseminadas al límite.

Una facultad en el límite no sólo se comprende (por ejemplo, desde una fenomenología kantiana restringida) como resultado de la dialéctica especulativa de

⁹ El concepto de “fibrado armónico” es desarrollado por Pascale Criton en “A propósito de un curso del 20 de marzo de 1984. El ritornelo y el galope”, y supone la experiencia acústica-visual, de comprensión de las secuencias entre ritmos y melodías que implica que: “El factor territorializante es el devenir expresivo del ritmo y de la melodía que devienen ellos mismos personajes y paisajes sonoros. ‘El arte es el nombre de esta emergencia’, es la expresividad que hace territorio: el plano de composición musical o el plano de *organización* desarrolla las fuerzas terrestres del intra agenciamiento, liberando tantas materias de expresión como marcas territoriales” (2002: 198-204).

la reflexión trascendental, sintetizada en lo sublime de la comprensión de la repartición del sentido entre las facultades, y como lo que permitiría además “orientarse en el pensamiento”, sino que arrastra a lo sublime fuera de sí, al contacto con el límite y a la comprensión de lo sublime como una aporía de la presencia, donde, por ejemplo, va a sucederse la representación mimética y el reconocimiento, círculo que compone el juicio estético desde el gusto y la pura razón, y que no hace más que confirmar lo ya visto, donde lo sublime es propuesto como el “desfallecimiento de la imaginación”, momento negativo en el que la facultad se suspende en el límite, y que hace del éxtasis mero placer o dolor o pena, donde el gusto no es más que un modo de aproximación mimética a la exposición de presencia pero que, en el otro lado del arte, en el fondo de lo sublime, implica pensar la alteridad de la representación en la relación que ésta establece con la remoción ontológica y estética de los fundamentos de la presencia, y que lleva al arte y a la facultad artística, no al límite, sino a lo invisible de súbito, y que conlleva escuchar intensamente la remoción plástica de la materia, su diseminación y partición. Escucha de la alteridad de la tierra desde “una exterioridad que la oreja, por medio del sonido, entiende como la apertura del mundo” (Nancy, 1996: 132), y que, en relación con la re-presentación de alteridad, implica la experiencia de una desconceptualización de la realidad que permite pensar en una fenomenología sin horizonte, del ahondamiento intenso en la invisibilidad, entre la traza de ausencia.

San Juan de Pasto
6 al 25 de abril de 2010

Referencias

Alliez, Eric (1999). “De la imposibilidad de la fenomenología”, en *Estudios de Filosofía. Universidad de Antioquia*, Nº 19-20.

_____ (2004). “La condición CSO o de la política de la sensación”, en *Laguna*, Nº 15.

_____ (2009). *¿Cómo hacer un cuerpo sin imagen? El Anti-Leviatán de Ernesto Neto*. Traducción inédita de Ernesto Hernández B.

Alliez, Eric (dir.) (2002). *Gilles Deleuze. Una vida filosófica*. Memorias de los Encuentros Internacionales Gilles Deleuze, Río de Janeiro/São Paulo, del 10 al 14 de julio de 1996. Medellín: revistas *Sé Cauto* y *Euphorion*.

Criton, Pascale (2002). "A propósito de un curso del 20 de marzo de 1984. El ritornelo y el galope", en Eric Alliez (dir.), *Gilles Deleuze. Una vida filosófica*. Memorias de los Encuentros Internacionales Gilles Deleuze, Río de Janeiro/São Paulo, del 10 al 14 de julio de 1996. Medellín: revistas *Sé Cauto* y *Euphorion*.

Viveiros de Castro, Eduardo (2002). "Los pronombres cosmológicos y el perspectivismo amerindio", en Eric Alliez (dir.), *Gilles Deleuze. Una vida filosófica*. Memorias de los Encuentros Internacionales Gilles Deleuze, Río de Janeiro/São Paulo, del 10 al 14 de julio de 1996. Medellín: revistas *Sé Cauto* y *Euphorion*.

Deleuze, Gilles (1996). *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama.

Derrida, Jacques (1997). *El monolingüismo del otro, o la prótesis de origen*. Buenos Aires: Manantial.

Didi-Huberman, George (2007). *La pintura encarnada, seguido de La obra maestra desconocida de Honoré de Balzac*. Valencia: Pre-Textos.

González Roza, Mauricio (2008). "Derechos de escucha/Derechos de mirada", en Bruno Mazzoldi (ed.), *El temblor: las sonrisas*. Cátedra Jacques Derrida, Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2005. Bogotá: Tercer Mundo.

Lévinas, Emmanuel (2001). *La realidad y su sombra*. Madrid: Trotta.

Lyotard, Jean-François (2008). *Que Peindre?* París: Hermann.

Nancy, Jean-Luc (1996). *La experiencia de la libertad*. Barcelona: Paidós Básica.

_____ (2002). "La imagen-Lo distinto", en *Laguna*, N° 11.

_____ (2003a). *Corpus*. Madrid: Arena.

_____ (2003b). *El sentido del mundo*. Buenos Aires: La Marca.



Abril

April

9 ■ Friday ■ Vendredi

■
Asuntos pendientes

09
10
11
12



■
Llan

23

13 ■ Sunday

■
Asuntos pendientes

