

Envidia

nº1

"En toda obra se unen un *deseo*, una *idea*, una *acción* y una *materia*. Estos elementos esenciales tienen entre sí relaciones muy diversas, no muy simples, y a veces tan sutiles que es imposible expresarlas. Cuando así ocurre, es decir, cuando no podemos representar o definir una obra por una especie de fórmula que nos permita concebirla hecha y rehecha a voluntad, la llamamos Obra de Arte"

Piezas sobre arte
Paul Valery



eman ta zahel zazu



Universidad del País Vasco Euskal Herriko Unibertsitatea

"He encontrado tres reproducciones del Giotto de Padua y se las envía. Giotto representa para mí la cumbre de mis deseos, pero el camino que lleva hacia algo equivalente en nuestra época es demasiado importante para una sola vida. Sin embargo las etapas son interesantes"

(Carta de Matisse a Bonnard, 7 de mayo de 1946)
Correspondencia Matisse-Bonnard, publicada por Jean Clair, La Nouvelle Revue Française, nº 211, 212, julio-agosto 1970. Citado en *Sobre arte* H. Matisse, Barral editores, Barcelona, 1978. Pág 31-32

Frescos de Giotto en la *Capilla de los Scrovegni* (*Cappella degli Scrovegni*), también llamada *Capilla de la Arena*, en Padua, Italia (imagen tomada de <http://www.andalan.es/wp-content/uploads/Capilla-Scrovegni.Interior.jpg>)



El texto que aquí presentamos, es un extracto de la traducción, realizada con fines educativos, por Lorea Alfaro, Txaro Arrazola, Usoa Fullaondo e Iñaki Imaz, del original *Giotto's joy*, en *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, de Julia Kristeva, editado por Columbia University Press en 1982. En el caso de que alguien esté interesado en la traducción al castellano del capítulo completo, en la colaboración en su mejora, o en terminar la traducción a euskara, puede dirigirse a: enbidia.ehu@gmail.com

La Alegría de Giotto*

Julia Kristeva

LA NARRACIÓN Y LA NORMA

[...] En la obra de Giotto, el color y la forma "en sí mismos" no se liberan nunca. Pero empezando por Giotto, con la aparición de las grandes pinturas Cristianas del Renacimiento, la independencia del color y la forma aparece *en relación* con el significado (la norma teológica): con respecto a la *narración* y la *representación*. Aparece como independiente, precisamente, porque constantemente se enfrenta a la norma omnipresente. Se despega de la norma, la sobrepasa, se aleja de ella, la absorbe, va más allá de ella, hace algo más -siempre en relación a la misma-.

[...] La práctica de Giotto, por otro lado, y la tradición Cristiana del arte en general, muestran su independencia de la Ley simbólica oponiéndose a la narrativa representada (parábolas del dogma Cristiano), así como a la propia economía de la simbolización (color-forma-representación). Por lo tanto, la práctica pictórica se consume como una práctica de libertad -un proceso de liberación *por medio y contra la norma*; sin duda, estamos hablando de la libertad de un sujeto, que emerge a través de un orden (un significado) convertido en gráfico, que a la vez permite e integra sus transgresiones. En ese sentido, en esa manera en que la dialéctica establece su verdad, la libertad del sujeto consistiría precisamente en su escape *relativo* del orden simbólico. Pero, puesto que esta libertad no parece existir fuera de lo que estamos de acuerdo en llamar "artista", se produce mediante la modificación del rol desempeñado por los sistemas del referente, del significante, y del significado, y sus repercusiones en la organización de la significancia en lo real, lo imaginario y lo simbólico (tanto dicho rol como la organización siguen el modelo de la función de la comunicación verbal -clave del arco religioso-) con el fin de organizarlos de *manera diferente*. Hay dos elementos, el color y la organización del espacio pictórico, que nos van a ayudar, en la pintura de Giotto, a seguir este movimiento hacia la independización relativa de una práctica significante fundamentada en la comunicación verbal.

KOLOREAREN ERREGISTRO HIRUKOITZA

Giottok arteari egin zion ekarpena argitzearren, bere freskoen konposaketa eta antolaketa geometrikoa begiratu izan dira sarritan. Kritikok, askotan, ez diote jaramonik egin pintura "lengoaian" koloreak duen garrantziari, ez Giottorenean, ez eta gainontzeko margolarienean ere. Honen arrazoia, seguruenik, "kolorea" kokatzeko zaila dela izan daiteke, bai pinturaren *sistema formalean*, bai eta pintura *praktika* gisa hartzen bada ere -eta ondorioz, margolariarekin harremanetan-. Nahiz eta ikuspuntu semiologikok pintura lengoaiatzat hartu, linguistikak lengoaiaren baitan identifikaturiko osagaien artean, ez dute kolorearentzat balokiderik aurkitzen. ¿Zer izango litzateke: fonema bat, morfema bat, esaldi bat, lexema bat? Inoiz emankorra izan bada, lengoaia/pintura analogia eutsiezina bilakatzen da kolorearen auziari aurre egiten dianean. Ondorioz, kontu honen inguruko edozein ikerketak, beste hipotesiren bat hartu behar du abiapuntu; estrukturala baino, hipotesi ekonomikoa - Freuden zentzuan-.

* Aparecido por primera vez en *Peinture* (Enero 1972), n° 2-3; reimpresso en *Polylogue* (Paris: Seuil, 1977), pp. 383-408

[...] Hain zuzen ere, adierazle-adierazi-erreferente triangeluak komunikazio funtzioa deskribatzeko nahikoa badirudi ere, arte praktikak Freudek "hitz aurkezpena" izendatzen duena gehitzen du. Honek erregistro hirukoitza dakar: kanpo bulkada, barne bulkada eta adierazlea. Ez dagokio inola ere ez zeinuren triangeluari, baina azken honen arkitekturan eragina badu. Hortaz, funtzio artistikoak erabakioren den ordena txertatzen du orden sinbolikoan ("pentsamenduaren" ordenean, Freuden terminologiarekin bat etorrita). Funtsezkoa den orden honek –"presio energetikoa" (senezko bulkada) nahiz "aztarna" bat ere badelarik- eraldatzen ditu, bai sinbolikoa dena (senezko bulkadaz eta objektu aurkezpenaz betetzen duelako) eta bai gauza-aurkezpenak (pertzeptzioek, berez, ezin eduki ditzaketen esanahidun erlazioez betetzen dituelako [...])

Freuden hiruko metapsikologiko honek, bai "irudikapena" (senezko presioak onartzea dakarrelako) eta bai "hitza" zapuzten ditu. Honela iradokitzen duen oinarritzko *aparatu formal*a zenbait arlo mugimenduan jartzeko gai da: orden fonetiko, lexema nahikotxo, estrategia sintaktikoak (lengoiaren jabetze prozesuan dagoen subjektuaren arabera) eta lekualdatze, kondentsazio eta errepikapen funtsezko prozesuak, presintaktikoak eta prelogikoak direnak. Senezko presioak barnebiltzen dituen aparatu formal hau, metaforak eta metonimiak menderatutako hitz-*kode* mota bat da; baina, lengoai jakin baten aukera orokor eta mugatuak erabiltzen ditu modu zehatz batean (subjektu bakoitzaren arabera)

Esan berri dudana kontuan harturik, ikus-pertzeptzioen alorrean, kolorea ere erregistro hirukoitz horretan giltzatutako zenbait bezala definitu daiteke: ageriko kanpo objektu loturiko senezko presioa; keinu eta ikus-pertzeptzioaren bidez norbere gorputzaren errotizazioa eragiten duen presio berbera; eta zentsuraren eraginez, beste edozein zeinuren antzera, irudikapen sistema batean txertatzea.

Matissek kolorearen oinarrian dauden senezko bulkada hauei buruz ari da "gainazala eta ingeradaren lasaitasuna suntsitzen duen *sentsazio erretiniano*" az hitzgeitzen duenean, ahotsa eta entzumenarekin alderatzeraino: "Azken finean, bibolinarean "vibratoa" edo ahotsarekin alderagarria den *ukimenezko irudimena* besterik ez dago"! Eta hala ere, subjektiboa eta senezkoa bada ere, halabeharrez eta ondorioz *objektiboki*, kolorearen agerpen hau (beste edozein "gailu artistiko"ren antzera), historikoki sortutako sistema formalak eragindakoa da (koloreak berak bertan funtzionatzen duelarik):

Gertuko ingurugirotik baino areago, zibilizazioaren une zehatz batek eragindako garapen aro batetik pasatzen dira gure zentzumenak. Zibilizazioaren garai zehatz baten sentikortasunarekin jaiotzen gara. Beste garaietatik ikastera irits gaitzerkeenak baino garrantzi askoz ere handiagoa du honek. Gizabanakoaren eskutik ezegiz, arteen garapena bereganatutako indar batetik datorriko: gure aurretik izan den zibilizazioarengandik. Ez da edozer egin behar. Dobaingutako artista batek ez du edozer egin behar: bere dobinak besterik erabiliko ez balitu ez litzateke artista izango. Ez gara geure ekoizpenen jabe bakarrak; inposatuak zai zigugu nonbait?

Horregatik kolorea kondentsazio lana egiten duen ekonomi konplexu gisa har daiteke: bere erreferente aldera doan emozio batena, fisiologikoki oinarritutako bulkada batena, eta kultura jakin batekin harremandutako "balore ideologikoa". Azken balore hauek aurreneko bi osagaien beharrezko dekantazio historiko moduan har litezke. Beraz, hala izanik, kolorea ondokoaren arabera argitu daiteke: (1) kolore "naturalen" eskala, (2) kolorearen pertzeptzioaren psikologia eta, bereziki, pertzeptzioaren senezko bakoitzaren psikologia, subjektu zehatz batek zeharkatzen dituen faseen arabera, inposatutako errepresio prozesu orokor baten baitan eta bere historia propioarekin harremanetan; eta (3) sistema piktorikoa, eratzte prozesuan dela edo eraginkorra dela. Kolorea konposatutako elementoa da nagusiki, "objektibotasuna", "subjektibotasuna" eta pintura-praktika sistemaren barne antolaketaren kondentsatzen dituen. Hartatik (argi ezberdintasunen, karga energetikoaren eta balore sistematikoaren) sare gisa sortzen da, bertan, osagai bakoitza elkarri lotutako zenbait erregistrotan txertatuta dagoelarik. Sistema historiko (piktoriko) bati dagokiolarako, eta ondorioz, gizabanakoak eraturako edozein aparatuan paper egitura jokatzen duelako, kolorea (erreferente objektibo baten) balio erakusgarria eta senezko presioa da (gizabanakoaren inplikazio errotikoa); hori dela eta, sistematik kanpo eta, beraz, pintura praktikatik kanpo ez dituen funtzio berriak ditu. Pintura batena, kolorea inkontzientetik atera eta orden sinboliko batera eramaten da; "ni"aren batasunak orden sinboliko horri eusten dio, hori baita batasunari eusteko duen bide bakarra. Hala ere, erregistro hirukoitza presente dago beti eta horrexegatik, pintura sistema bakoitzean koloreak duen balio diakritikoa, inkontzientean gordetzen da. Honen emaitza da, koloreak (bere dimentsio hirukoitzan tinko) zentsurari ihes egiten diola, eta inkontzientea kulturalki kodetutako antolamendu piktorikoan oldarka sartzen dela.

Por consiguiente, la experiencia cromática constituye una amenaza para el "yo", pero, también, y por el contrario, impulsa la tentativa de "reconstitución del "yo". Tal experiencia sigue la estela imaginaria-especular de la formación-disolución del "yo". Ligada por lo tanto a un narcisismo primario y a la indeterminación sujeto-objeto, conlleva rastros del impulso instintivo del sujeto hacia la unión (*Last-Ich*) con su contexto exterior, bajo la influencia del principio de placer a punto de devenir principio de realidad bajo el peso del rechazo, la función simbólica, y la represión? Pero la experiencia cromática se proyecta a sí misma como un punto crucial entre las inclinaciones de conservación y de destrucción del "yo"; es el lugar del erotismo narcisista (autoerotismo) y del impulso de muerte: nunca uno sin el otro. Si esta experiencia es un renacimiento del "yo" a través de y más allá del principio del placer, tal renacimiento nunca tiene éxito en el sentido de que constituiría un sujeto *de* (o bajo) una ley simbólica. Esto es porque la necesidad simbólica o las prohibiciones establecidas por el color nunca son absolutas. A diferencia de la forma y el espacio, que suelen estar delimitados, así como el dibujo y la composición están sometidos a unos códigos estrictos de representación y verosimilitud, el color disfruta de una considerable libertad. La escala cromática, aparentemente restringida si la comparamos con la variación infinita de formas y figuras, es aceptada como algo que depende del capricho, el gusto y la casualidad, tanto en la vida diaria como en pintura. Si, por el contrario, la interacción de colores sigue una necesidad histórica concreta (el código cromático aceptado en la pintura bizantina no es el mismo que el del Renacimiento) así como las reglas internas de una pintura concreta (o cualquier otro dispositivo), aún así, tal necesidad es débil e incluye su propia transgresión (el impacto del impulso instintivo) en el preciso momento en que es impuesta y aplicada.

El color puede ser el espacio en el que la prohibición prevé y da lugar a su propia transgresión inmediata. Logra la dialéctica momentánea de la ley (la fijación del Significado Único para que, a la vez, pueda ser pulverizado y multiplicado en un sinfín de significados). El color supone la ruptura de la unidad. Así, es por medio del color -de los colores- como el sujeto escapa de su alienación dentro de un código (representacional, ideológico, simbólico y así sucesivamente) que acepta como sujeto consciente. De manera análoga, es por medio del color como la pintura occidental comenzó a escapar de las restricciones de la narrativa y de la norma perspectiva (como Giotto), así como de la representación misma (como Cézanne, Matisse, Rothko, Mondrian). Matisse lo explica claramente: es por medio del color -la "herramienta" fundamental de la pintura, en el amplio sentido de "lenguaje humano"- como tuvieron lugar las revoluciones en las artes plásticas.

Cuando los medios de expresión se han refinado de tal manera que su poder expresivo se extingue, es necesario volver a los principios esenciales que conformaron el lenguaje humano. Son estos mismos principios quienes entonces, recuperan vida y nos dan vida. Los cuadros que no son más que refinamientos, degradaciones sutiles, difuminados sin energía, claman por los azules puros, los amarillos puros, por los elementos que remueven el trasfondo sensual de todo hombre.

El aparato cromático, como el ritmo para el lenguaje, implica por tanto una ruptura del significado y del tema dentro de una escala de diferencias. No obstante, éstas se articulan dentro de un área más allá del sentido que aporta un plus de significado. El color no equivale a cero significado; es el exceso de significado por medio del impulso instintivo, es decir, por medio de la muerte. Al destruir el significado normativo único, la muerte añade su fuerza negativa a ese significado para que el tema pueda materializarse. Al igual que la negatividad que diferencia y afirma, el color pictórico (que supera la práctica de un sujeto que está hablando sólo para comunicarse) no elimina el significado; lo mantiene por medio de la multiplicación y demuestra que se genera como significado de un ser singular. Como espacio dialéctico de un equilibrio psico-gráfico, el color, por tanto, traduce una lógica super-significante, ya que inscribe "residuos" instintivos que la comprensión del sujeto no ha simbolizado.⁵ Es fácil comprender cómo la lógica del color se ha considerado a menudo "vacía de significado", entramado móvil (ya que es subjetivo), pero fuera de la semántica, y por tanto, como ley dinámica; ritmo, intervalo, gesto. Nosotros sugeriríamos, por el contrario, que este entramado "formal" y cromático, lejos de estar vacío, está vacío solamente de un "único o último significado"; el cual está cargado de "significados latentes" unidos a la economía de la constitución del sujeto dentro de la significancia.

El color, por tanto, no es el negativo de la forma, una figura indefinida, prohibida o simplemente deformable; ni tampoco es la blancura de la luz deslumbrante, una luz transparente de significado separado del cuerpo, ejecutado conceptual e instintivamente. El color no suprime la luz sino que la segmenta rompiendo su unicidad indiferenciada en una multiplicidad espectral. Provoca enfrentamientos superficiales de intensidad variada. Dentro de la distribución del color, cuando el blanco y el negro están presentes, los dos son colores; es decir, condensaciones instintivas/diacríticas/representacionales. [...]

FORMA LUCIS: TRUFAZKOA

[...] Mendebaldeko pinturak, teologia katolikoaren zerbitzura egotearekin batera, traizio egin dio berorri; azkenean, atzean utzi zituen, lehenik eta behin, haren galak (Errenaisantzaren garaian), eta gero, haren irudikapen-araua (Impresionismoaren eta ondorengo mugimenduen helduerarekin batera). Zenbait aitopren teologikok goi mailako buruzagi espiritualen pinturarekiko mesfidantzaren berri ematen du; hauentzat ez da espirituali "behar bezain jaso", besterik gabe "trufazkoa" iruditzen ez bazaie. Hegelek honelako jarrera nabarmentzen du, Giottoren kolorearen erabilpen originala aintzatetsi eta gero, esaldi berberan bere arrazonomenduari jarraipen emanez, margolaria esfera gorenetatik espirituali aldentzen dela esaten duenean:

Giottok, koloreak prestatzeko modua aldatzeaz gain, irudikapena ulertzeko eta zuzentzeko moduak ere aldatu zituen. [...] Profanoa dena pinturan barneratu eta moldatu egin zen. Giotto, bere garaiko espirituarekin bat etorrira, toki bat egin zion trufazkoari paitetikoaren ondoan [...]. Giottoek [...] naturala denarekiko eta gizatiarra denarekiko bere joeran, oraindik ere nabiko maila baxuan irauten du.

Horregatik, kolorearen estilo aldaketari dagokionean, litekeena da, Giottoek, bere garaiko ideologiarren joera "natural" eta "gizatiarrei" errealtate grafiko bat ekarri ahal izana. Giottoren koloreak "trufazkoa" denaren balikokide formalak izan daitezke, zenbait mende geroago, Rabelaisek lengoaiari ekarriko zion barre lurtarraren ikusmenezko aitzindari. Giottoren alaitasuna, Esanahi Bakarraren (zuria) menpekotasun transzendentaletik bere burua askatzen duen subjektuaren gozamen sublimatua da; berriro ere, araututako antolamendu konplexu baten baitan artikulaturiko senezko bulkadaren agerpenaren bidez lortzen du askapen hori. Padovako Scrovegni Kaperako freskoen arkitektura menperatzen duten kolore disarmonia eta harmoniatan eztanda egiten du Giottoren pozak. Kolore alaitasun honek sakoneko bilakaera ideologiko eta subjektiboa erakusten du; esanahi teologikoa itxuragabetuz eta bortxatuz baina ukatu gabe, berorri heltzen dio zuhurri. Alaitasun honek jendetzairen ihauterietako gehiegikeriak gogorarazten ditu, baina aurrea hartzen die, beranduago, literaturaren bidez (eleberriarren bidez edo, filosofian, heresien bidez) argitaratuko den horien azalpen ideologikoa eta hitzekoari.

EL AZUL DE PADUA

El azul es el primer color que llama la atención del espectador al entrar en la semi-oscuridad de la Capilla Arena. Inusual en la época de Giotto por su brillo, contrasta fuertemente con el colorido sombrío de los mosaicos bizantinos, así como con los colores de Cimabue o los frescos sieneses.

La delicadeza y los matices cromáticos de los frescos de Padua apenas resaltan frente a la luminosidad del azul. Lo primero que destaca de la pintura de Giotto es la materia cromática, más que la forma o la arquitectura; uno queda sobrecogido por la luz que genera el color azul. Un azul que lo lleva hasta el límite de la percepción visual.

De hecho, la ley de Johannes Purkinje afirma que bajo la luz tenue, la longitud de ondas cortas prevalece sobre las largas; por ello, antes del amanecer, el primer color en aparecer es el azul. En estas condiciones, uno percibe el color azul a través de los bastones de la periferia de la retina (el margen dentado), mientras que el elemento central que contiene los conos (fóvea), fija la imagen del objeto e identifica su forma. Siguiendo la paradoja de André Broca,¹⁰ una posible hipótesis apunta que la percepción del azul implica la no-identificación del objeto; ese azul, está precisamente, en este lado o más allá de la forma fija del objeto, que es la zona donde la identidad fenoménica desaparece. De hecho, también se ha demostrado que la fóvea es la parte del ojo que más tarde se desarrolla en los seres humanos (dieciséis meses después de nacer).¹¹ Esto probablemente indica que la visión central -la identificación de los objetos, incluyendo la imagen de uno mismo (la imagen del yo en el espejo se distingue entre el sexto y octavo mes)- aparece después de la percepción del color. Las más tempranas parecen ser las ondas de longitud corta, y por tanto, el color azul. De modo que todos los colores, pero en particular el azul, tendrían un efecto no central o descentrado, disminuyendo tanto la identificación del objeto como la fijación fenoménica. Así, retrotraen al sujeto al momento arcaico de su dialéctica, es decir, al momento anterior a que el yo especular haya sido fijado, si bien todavía se encuentra en proceso de convertirse en este "yo", desvinculándose de la dependencia de lo instintivo y lo biológico (y también lo maternal). Por otro lado, la experiencia cromática puede ser interpretada como una repetición del surgimiento del sujeto especular en el espacio ya construido del sujeto conocedor (que habla); recordando la conflictiva constitución del sujeto, todavía sin alienar dentro de la imagen fijada que le mira, aún sin poder distinguir los contornos de otros o su otro yo en el espejo. Más bien, el sujeto queda atrapado en la grave contradicción entre los instintos de preservación de uno mismo y aquellos de carácter destructivo, en un pseudo-yo ilimitado, en la conflictiva escena del narcisismo primario y el autoerotismo,¹² cuyos desacuerdos podrían implicar cualquier concatenación de diferencias fónicas, visuales o espectrales.

La irrupción masiva del color intenso en los frescos de la Capilla Arena, dispuestos en tonalidades suaves pero contrastadas, ofrecen un *volumen* escultural a las figuras de Giotto, que en numerosas ocasiones han sido comparadas con las de Andrea Pisano. Es decir, el color arranca estas figuras del plano de la pared, dándoles una profundidad relacionada y al mismo tiempo diferenciada de la búsqueda de la perspectiva. El tratamiento y la yuxtaposición de las masas de color, que transforman la superficie en volumen, son fundamentales en la arquitectura de los frescos de Padua; la superficie está cortada en prismas cuyos bordes desentonan pero se articulan como bloques suspendidos, posicionados oblicuamente, eludiendo el punto axial de la perspectiva.

Este aspecto problemático del espacio pictórico de Giotto ha sido ya destacado anteriormente.¹³ De hecho, el setenta y cinco por ciento de los frescos de Padua se disponen en bloques fijados oblicuamente: una habitación vista desde un ángulo, un edificio representado desde el exterior de un ángulo determinado, el perfil de una montaña, la disposición diagonal de las figuras, y así sucesivamente. Estos ejemplos dan testimonio de las investigaciones geométricas de Giotto sobre las propiedades de los cuadrados y los rectángulos. Las vistas frontales son relativamente raras, mientras que las construcciones espaciales oblicuas dominan todo el ciclo narrativo, aunque en diferentes grados, tendiendo a fusionarse, a menudo, con el plano de la pared (como en *La última cena*). Resumiendo, Giotto evita los escenarios frontales, así como los puntos de fuga: las problemáticas líneas oblicuas indican que el punto de vista central no está en todos los frescos, pero sí en el espacio del edificio donde se sitúa el pintor y el espectador. Estos frescos, con centros evanescentes o exteriores, articulados por medio de los *agresivos patrones* de las ortogonales, revelan una organización espacial muy diferente de aquella adoptada por el arte "realista", dominado por la perspectiva. [...] Por otro lado, las composiciones oblicuas de Giotto se sustentan por el punto de vista axial del sujeto fuera de la imagen. El fresco no tiene entonces autonomía, no se puede desligar de la serie narrativa, pero tampoco puede separarse del volumen del edificio ni de la mano que lo ha trazado.[...]

¿Cómo interviene el color en este contradictorio pero a la vez armonioso espacio?

En Padua se distinguen fácilmente dos usos del color; el primero, en el escenario (campo, paisaje, arquitectura); y el segundo, en la realización de las figuras y los interiores. El campo azul domina el escenario. Los planos frontales u oblicuos de los bloques sobresalen del fondo tanto por el uso de colores cercanos al azul (verde, grisáceo: por ejemplo, *La Anunciación a Santa Ana*) o contrastando con los mismos (rosa o gris rosáceo, por ejemplo, en *Encuentro en la Puerta Dorada*; o dorado o rosa-dorado en *El compromiso de la Virgen*). Los interiores situados de manera frontal quedan rodeados por planos en ángulo recto o planos laterales pintados de rosa y amarillo (*La Flagelación*). La relación entre el verde y el azul domina los frescos superiores, mientras que la combinación de azul y rosa y de azul y dorado es más común en la zona inferior. Una vez más, Giotto parece querer facilitar la percepción natural del espectador que se sitúa de pie en el centro de la lúgubre iglesia. Por ello, las zonas menos visibles de la parte superior están pintadas en azul y verde, mientras que en las inferiores, más expuestas a la luz del día, se acentúan los rosas dorados, que son, de hecho, los primeros que se perciben con el aumento de la luz.

En todos los casos, sin embargo, el espacio antagonista de los bloques superpuestos y fragmentados se logra a través de la confrontación de superficies coloreadas: o a través de colores de igual tonalidad mezclados con tonos complementarios (por ejemplo, el tejado rosa de *La Anunciación*), o directamente a través de las escalas cromáticas complementarias.

Lo que es importante es que, exceptuando los azules básicos, el resto de tonalidades son suaves y *muy claras*. Parece como si la distribución de las masas de color reflejara la búsqueda de la *mínima diferencia posible* capaz de desestabilizar la homogeneidad del fondo. Esta diferencia es, precisamente, la que causa un conflicto espacial que se percibe sin violencia –como armonía y transición–.

Hau oraindik ere agerikoagoa da giza figuren trataeran. Alde batetik, kolore masa bakoitza bere aldaera guztietan azaltzen da. Adibidez, tolesturen efektu errealistaren bidez, jantzien koloreek bide ematen diete grisa, zuria eta berdearekin nahasturiko arrosaren barietateak, kapa bat modelatzen delarik. Beraz oso leunak diren Giottoen paletako nabardura argien artean, aldaera hauek oso ezberdintasun txikiak dira. Zenbait kasutan grabatu txinatarren kolore zurbilak gogorazten dituzte; hauetan, testu batek esanahia baldintzatzen du eta koloreak gutxieneko ezberdintasun somagarriak bilatzen ditu, gutxieneko "sortasun semantikoz" hornitutako sentsazio erretiniano txikiak. "Kolorezko dituen" hauek eskala kromatikoa osoa eta kolore baten arteko norgehiagokak dira: kolore bakoitzak bere nahaseta guztiak menperatzen dituen bitartean, ahuldua ere badago modu *ezberdin* eta *mugagabean*. Zuriranzko bidean dagoen kolorearen arazoak, -ditzira hutsaren efektua-bolumenaren zentzua dakarkio kolore bakoitzari, eta ondorioz, gainazal orori. Giottoen figuren itxura borobil eta eskulturala deigarri gertatzen da berehala. Marrazkiaren kurbek (buruen obalo forma, gorputzen erabateko borobiltasuna), obalo forma duten koloreztatutako masak errepikatzen dituzte (iturragabetutako eta itxuraxartutako esfera eta zilindroak). Borobiltasuna, kolorezkoa eta marrakiz borobildu berarengandik independentea den zerbit bilakatzen da. Lerroak, kolore leun batek gidatutakoak ematen du eta besterik gabe horri jarraitzen dio, indartu egiten du, finkatu egiten du, objektu finkoei erronka egiten dienean identifikatu egiten du, eta, laburbilduz, aldameneko esfera eta koloreetatik bereizten du. Kolore masa hauek esfera itxurakoak bihurtzen dira bere buru-ezberdintzearen bidez; bloke eta angelu zuzenen angeluzko espazioan finkaturik, bat ez datozen gainazalen arteko iragaite balioa dute. Hain zuzen ere, bat ez datozen gainazalek baino hobeto, kolorezko masa hauek margotutako gainazalaren bolumena sortzen dute. Orduan, talka egiten duten gainazalen koloreek kubo itxurako espazio hauen mugak marrazten dituzte, figura bakoitzaren koloreek bolumena eman eta blokeen arteko arazoari irtenbide bilatzen dioten bitartean. Koleora beraz, arazoz betetako espazio honen (zentrorik gabeko espazioa, ertz eta ez-mugatutako iragaite gabea, bere barnerantz biratzen den espazioa) moldaketan garaitzen da.

[...] Pertsonaien kolore tratamenduak geometria hau baieztatzen duen efektu plastikoa sortzen du. Marraztatutako gainazalen harmonizazioa eta koloreztatutako gainazalen barruan bolumen inpresio bat ere gehitzen ditu. Hau, koloreen errekurtsio propioei esker egina dago, geometria zehaztapenik gabe. Bolumena koloreen arteko ezberdintasun txikien alderatzearen bidez sortua da, ingerala zurrunen laguntzarik gabe. Margolariak marrazkiak eta lerroak erabiltzen ditu, baina estaltzen ditu, koloreztatutako materialiaz baintzen ditu, solik kolorezkoa den ezberdintasunetik abiatuta bana daitezke.

Gainezka eginez, leunduz, eta lerroak dialektizatuz, koleora ezinbestean agertzen da objektuen identifikazioari eta beraz, errealismoari ihes egiteko pinturak duen errekurtsio gisa. Honenbestez, Giottoen kolorearen esperimenduek, bere ondorengoek jarraitu ez zuten pintura praktika bat aurkeztu zuten. Praktika honen helburua ez da hainbeste figuren irudikapena, koloreen eskalaren errekurtsioak baizik; iradoki dugun bezalaxe, hauek gero, hitzegtzen duen subjektuaren senezko eta esanahidun errekurtsioak estrapolatzen dituzte. Kolore sistema hau -figurez, paisaiatz eta eskena mitikoez horren beteta dagoena- luze eta erne begiraturaz gero, figurazioz hutsik agertzen baita. Hirugarren dimentsio baterantz pilpiratzen duten kolore ezberdintasunak bata bestearen ondoan jartzea bezala da. Honelako lan kromatikoak, beraz, angeluak, ingeradak, mugak, kokapenak eta figurazioak ezabatzen ditu, baina berorien alderatzearen *mugimendua* errepikatzen du. Koleora, modu honetan ipinita, elementu tinko eta funtzio anitzekoa da, fenomenoaren lokalizatzeko-identifikatzeko-kokatzeko edo eta bere azken (edo edozein) esanahiarekin konforme geratzen ez dena; pinturan proiektatuta baino gehiago, subjektuaren pinturatik kanpoko posizioan du eragina. Pintura honek, beraz, ikuslearengan lortzen du bere osotasuna.



Anunciación a Santa Ana



Encuentro en la Puerta Dorada



El Matrimonio de la Virgen



El Escarnio de Cristo

Dirige al sujeto hacia un corte sistemático a través de su forclusión, porque ha sido movilizadillo empezando por la “sensación retiniana”, su base instintiva, y el aparato significante superimpuesto. ¿No es precisamente éste el “mecanismo” de goce cuya economía Freud sitúa en el proceso de eliminación de la prohibición abriéndose camino a través de ella? (en sus estudios sobre otro fenómeno de “perplejidad”: la ocurrencia, en *El chiste y su Relación con lo Inconsciente*)?

Dejarme enfatizar, resumiendo, que este abrirse camino “a través de”, está rigurosamente regulado por una yuxtaposición de diferencias en volumen que operan a lo largo de dos ejes que convergen. Por un lado, hace uso de las posibilidades geométricas de ángulos rectos y bloques (de su conflicto); por otro, explora la diferencia cromática infinitesimal que produce el efecto tridimensional de una superficie coloreada y el opuesto o alternancia serial de esos volúmenes debido a un “elemento” que ya indica volumen: el triple registro del color (como he sugerido arriba) en relación al signo.

La economía significante así configurada participa de una *función ideológica*: la pintura de Giotto como un elemento de la “superestructura” social de principios del siglo catorce. Esto supone un problema fundamental, es decir, la inclusión de una economía significante dentro de un contexto social. Por su propia naturaleza, la práctica artística está, de hecho, doblemente articulada: a través de la inclusión de una economía significante “subjetiva” dentro de una función ideológica “objetiva”; y por medio de la producción de sentido a través de su sujeto, en términos de (y responsable a las limitaciones de) contradicciones sociales concretas. En otras palabras, una economía significante (subjetiva) se convierte en práctica artística significante sólo en la medida en que es articulada a través de las luchas sociales de una época dada. En este sentido, podría sugerir que la posición sociopolítica e ideológica del pintor dentro de las contradicciones sociales de su tiempo finalmente determina una economía significante concreta, volviéndola práctica artística que tendrá un papel social e histórico dado. Una economía significante dentro de una práctica artística, por lo tanto, no sólo opera a través de lo individual (sujeto biográfico) que la lleva a cabo, sino que también lo resitúa como *sujeto histórico* —causando el proceso significante que el sujeto padece para unir las expectativas ideológicas y políticas de las clases altas de su época—.

[...] Simplemente enfatizaría que no se puede entender semejante práctica sin tener en cuenta sus fundamentos socioeconómicos; tampoco se puede entender si se decide reducirla únicamente a estos fundamentos, evitando de esta manera la economía significante del sujeto involucrado [...].

Notas:

1. Sobre Arte, Henry Matisse. Barral editores, Barcelona, 1978, Declaraciones recogidas por Teriade p.64. Énfasis de la autora
2. *Ibid.*, pp. 77-78
3. Marcelin Pleynet ha mostrado, en el caso de Matisse, la conexión entre la experiencia cromática, la relación con la madre, y sobre todo, la fase oral del erotismo infantil que domina, no sólo la experiencia pre-ediéptica, sino también la fase precedente a la “fase del espejo” (y por lo tanto, a la constitución del “Yo” especular), cuyo papel atestigüa ser capital, no sólo en la elucidación de la génesis de la función simbólica, sino incluso más, en la estructuración de la “función artística.” Cf. Marcelin Pleynet, “*Le Systeme de Matisse*”, en *L'enseignement de la peinture* (Paris: Seuil, 1971), pp. 67-74. Reimpreso en Pleynet, *Systeme de la Peinture* (Paris: Seuil, 1977), pp. 66-75.
4. Matisse, p. 77
5. Por medio de esa prueba, su función está relacionada (en el dominio de la vista) con la función del ritmo y, en general, con la musicalidad del texto literario, el cual, precisamente de esta manera, introduce el impulso instintivo en el lenguaje.
6. Ciertas teorías físicas del color han adoptado a veces este punto de vista. Según la teoría ondulatoria, cada átomo material está hecho de un sub-átomo de color o sonido cuyas conexiones son inmateriales: *dharmas* o *leyes*. Anaxágoras sostenía que los colores representan la interacción de infinidad de semillas correspondientes a la infinidad de sensaciones luminosas.
7. Platón mantenía que “lo que decimos que ‘es’ este o ese color no será ni el ojo que encuentra el movimiento ni el movimiento encontrado, sino algo que ha surgido entre los dos y es propio a cada perceptor”—*Theaetetus*, F. M. Cornoford, trans., in Edith Hamilton & Huntington Cairnes, eds., *Collected Dialogues*, (Princeton: Princeton University Press, 1978), pp. 858-59. Epicuro parece sugerir a través de su teoría del simulacro una conexión entre el color y lo que ahora llamamos el “inconsciente.” La mente construye un muro contra la masa de simulacros que lo ataca, seleccionando sólo aquellos que encienden su interés. Cf. M. A. Tonnelat, *Evolution des idées sur la nature des couleurs*, Conferencia impartida en el Palais de la Découverte, 1956.
8. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Estética*, Tomo II, Ed. Alta Fulla, Barcelona 1988. pp. 103-105
9. Ruskin anota que antes de Giotto, “en toda la Europa del norte, el colorido de los siglos once y principios del doce había sido tenue: en manuscritos, principalmente compuestos de rojo, verde, y amarillo pálidos, siendo el azul introducido con moderación (todavía antes, en los siglos octavo y noveno, las letras a menudo habían sido coloreadas sólo con negro y amarillo). Entonces, cerca del siglo doce y durante el siglo trece, estaba en uso el gran sistema del color perfecto; solemne y profundo; compuesto estrictamente, en todas sus masas principales, por los colores revelados por el Dios de Sinai como los más nobles: -azul, púrpura, y escarlata, con oro (siendo usados en puntos o masas pequeñas otros tonos, mayormente verde, con blanco y negro, para atenuar los colores principales). En la primera parte del siglo catorce los colores empezaron a ser más tenues; hacia 1330 el estilo está ya completamente modificado; y cerca del siglo catorce, el color es bastante pálido y delicado”. John Ruskin, *Giotto and His Work in Padua* (London: Levey, Robson and Franklyn, 1854). p. 21.
10. “Para ver un azul claro, no debes mirarlo directamente”
11. I. C. Mann. *The Development of the Human Eye* (Cambridge: Cambridge University Press, 1928), p. 68.
12. En este contexto, parece que las nociones de “narcisismo” (aunque sea primordial) y autoerotismo sugieren con demasiada fuerza una identidad que ya existe para nosotros como para aplicarlas rigurosamente a este conflictivo e impreciso estadio de la subjetividad.
13. John White, *Nacimiento y Renacimiento del Espacio Pictórico*. Alianza Editorial, 1994. p. 75.

D

comme

désir

<http://www.youtube.com/watch?v=eeMvkLo8ydl>





un paisaje que puedo no conocer



y que siento de tal suerte que



que está muy ligado al deseo.



si no despliego el paisaje



que ella envuelve no estaré contento,



es decir, mi deseo fracasará,



mi deseo quedará insatisfecho.



Yo no deseo nunca algo y nada más,



asimismo tampoco deseo a un conjunto,



sino que deseo "en" un conjunto;



y al respecto podríamos volver



no hay deseo que no fluya,





Giotto. Detalle del Juicio Final en la Capilla Arena de Padua.
Imagen tomada de: <http://www.art-wallpaper.com/>

De acuerdo, no descubro la pólvora al darme cuenta del elemento de infinitud en cualquier campo en el que el hombre indague. Y no quiero hacer mística. En el campo físico es un hecho y me interesa menos (¿cuáles son los límites del universo?, ¿cuál la última composición de la materia?, etc., etc.). Lo que me llama la atención en este momento, algo que constato, que experimento, es la infinitud del deseo humano. Y de pronto algo hace ¡clic! Y obtengo una dimensión curiosa, ¡algo tan material como el animal-hombre tiene deseos infinitos (afectivos, sexuales, de poder, etc., etc.)! Y ¿por qué? De pronto la materia se transforma en un volcán de energía psíquica tan imponente como el universo completo y aún más. ¿Qué son las estrellas y los mares ante una nostalgia humana, ante esa nube que barre nuestro sentimiento cuando comprendemos que a tanta infinitud de deseos sólo podemos responder con nuestro cuerpo?

12 Marzo 1983

Claro, se puede hablar en mi obra de falta de claridad, de cambios estilísticos muy bruscos, de carencia de una ideología clara estética, etc, etc. y yo lo creo hasta cierto punto.

Evidentemente estoy situado en una neurosis estilística, no tengo resuelto los problemas que van del deseo al estilo, del delirio a la realidad.

Pero, y es lo que me interesa, sólo esa indefinición puede constituir mi estilo.

Mi estilo sólo será ese conjunto de problemas: el deseo bruto que se presenta agonizantemente destruyendo los esquemas racionales de transformación en forma audible, el deseo que es ante todo destrucción de esquemas, el deseo como destrucción y reconversión, una megalomanía que no quiere (ella, no yo) pactar con previos acuerdos.

Megalomanía que me fuerza a ir detrás, a la rastra, anhelante, asfixiado por la carrera, arrastrado, proponiendo pactos, transacciones, estilísticas profesionales en las que de alguna manera brevemente, ese deseo pueda existir formalmente. No hay tiempo para estructura estable y de futuro puesto que la gana, la arbitrariedad, el capricho obsoleto de ese deseo interfiere constantemente mis juiciosos esquemas y se ríe de mí, me da cortes de manga y se deriva incesantemente, riendo, jugando, llevándome por sendas en las que no quisiera entrar.

Me introduce en mimetismos, copias, dependencias, altisonantes negaciones, desplantes toreros orgullosos negadores, síntesis defensivas ocasionales, etc, etc. Constantemente de la nada a construcciones de breve temporalidad. Pero de lo que se trata es de modular esa nada (un lenguaje), de solidificar momentos de ese chorrear, construir una gramática elemental, rápida, de urgencia. Seguir la marcha, correr detrás del loco, evitar que se pierda desintegrado en lo líquido, en la regresión y en la negación.

¿Es esto una estilística? Al menos es eso lo que hago y no puedo dejar de hacer.

-1-

TENER QUE DESEAR,

para no ser felizmente desdichado. Respira el cuerpo y anhela el espíritu. Si todo fuere posesión, todo será desengaño y descontento. Aun en el entendimiento siempre ha de quedar qué saber, en que se cebe la curiosidad. La esperanza alienta: los hartazgos de felicidad son mortales. En el premiar es destreza nunca satisfacer. Si nada hay que desear, todo es de temer; dicha desdichada; donde acaba el deseo comienza el temor.

-2-

DESEO

El deseo para una idea es como el cebo. Cuando pesacas tienes que ser paciente. Cebas el anzuelo y luego esperas. El deseo es el cebo que atrae a los peces, a las ideas.

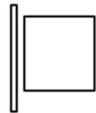
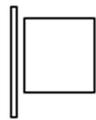
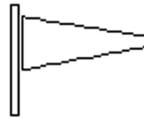
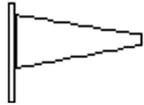
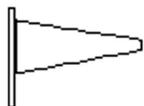
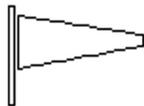
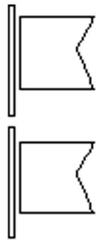
Lo bonito es que cuando atrapas un pez que te gusta, incluso aunque sea pequeño -un fragmento de una idea-, ese pez te conducirá a otro pez y todos se engancharán en el primero. Ya estás en marcha. Muy pronto se van acumulando cada vez más fragmentos y emerge el conjunto. Pero todo empieza con el deseo.

-3-

-1- *Proceso del deseo*. Luis Gordillo. El Paseante nº8: Procesos. Ed. Siruela, Madrid 1988.

-2- *El arte de la prudencia*. Baltasar Gracián. Edición de Emilio Blanco. Editorial Ariel, Barcelona 2012. Pág. 99

-3- *Atrapa el pez dorado*. David Lynch. Ed. Mondadori, 2008.



¿Es Rajoy la S...
 Sí
 No

Corresponsales ABCD Empresa

ABC.es

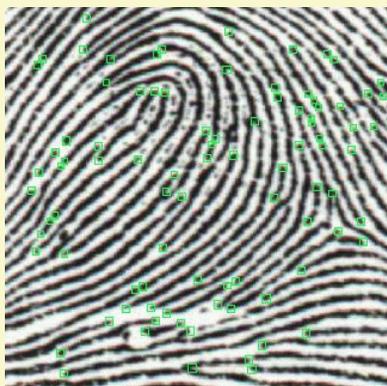
Inicio España Opinión Internacional
• Autonomías Madrid Cataluña
ABC.es • Noticias de Agencia

Noticias agencia

17-02-2010 / 16:30 h
PERU SOCIEDAD-SINUSO.SOLIDARIDAD

Fujimori operado co

A Fujimori, condenado a 25 años de prisión por complicaciones" las úlceras y per...



Elección de España? ¡Vota AHORA! para ganar un!

© 2009 - Actualización Automática

Inicio | NBA | Mujer Hoy | Naturaleza | Viajar | Hoyvivo.com

Miércoles, 17 de Febrero de 2010
Medio día: 23 16.8 Clasificados: 11870.com Más servicios

Inicio | Economía | Sociedad | Cultura | Ciencia/Tecnología | Medios & Redes | Deportes | Toros | Comentarios | Comunidad Valenciana | Castilla y León | Canarias | Galicia | Sevilla | Toledo | Córdoba

Publicar

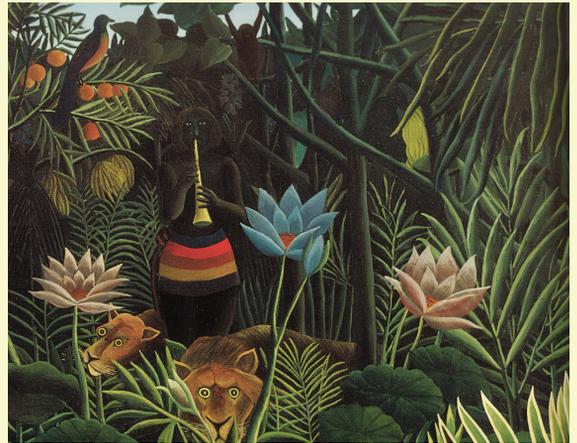
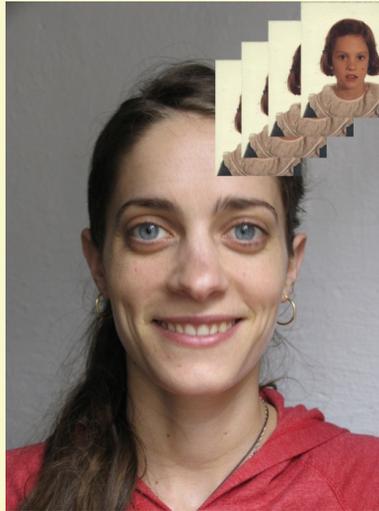
Imprimir Enviar por email Consultar + Información

AREA: Política

DERECHOS

El éxito de pequeñas úlceras en la lengua

En la cárcel por violaciones de derechos humanos, los médicos le retiraron "sin anestesia" en observación médica para evitar que se vuelvan a reproducir,



Deleuze esquizoanalista

Por Suely Rolnik

En el relato de un pequeño episodio, toma altura la figura inesperada de un Deleuze esquizoanalista. A través de resonancias de este episodio de la subjetividad, el lector podrá acompañar algunos meandros de un trabajo con el deseo que se orienta especialmente por la cartografía conceptual deleuziana.

Primera escena: 1973. Comienza la amistad con Deleuze, a cuyos seminarios estoy asistiendo desde hace más de dos años. Él vive diciendo que él es mi esquizoanalista y no Guattari (con el que efectivamente hago análisis). Un día, me regaló un LP con la ópera *Lulú* de Alan Berg, y sugirió un tema: comparar el grito de muerte de *Lulu*, personaje principal de esta ópera, con el de María, personaje de *Woizek*, otra ópera del mismo compositor.

Mezclando a la *Lulú* de Berg, con la de Pabst (que hizo un film con Luise Brooks basado en esta ópera), su imagen es la de una mujer exuberante y seductora que se mueve en una significativa diversidad de mundos, en una vida enteramente experimental. En un período de miseria, en pleno frío de una noche de Navidad, *Lulú* sale a las calles a hacer algún dinero. En el anonimato, acaba encontrando nada más y nada menos que a Jack el Destripador, que evidentemente intentará matarla. En el momento en que ve la muerte reflejada en el cuchillo que el asesino apunta contra ella, *Lulú* suelta un grito lacerante. El timbre de su voz tiene una extraña fuerza que fascina a Jack casi al punto de desistir del crimen. También nosotros nos sentimos tocados por esa fuerza: sentimos vibrar en nuestro cuerpo el dolor de una vigorosa vida que se resiste a morir.

La otra mujer, María, es una esposa gris de un soldado cualquiera. Su grito de muerte es casi inaudible, se confunde con el paisaje sonoro. El timbre de su voz nos transmite el pálido dolor de una vida insulsa, como si morir fuera casi igual a vivir.

El grito de *Lulú* nos vitaliza, a pesar y por causa de la intensidad de su dolor. El grito de María, en cambio, nos arrastra en una melancolía y nos da deseos de morir.

Segunda escena: 1978. Una clase de canto que hago con dos amigas los sábados por la tarde desde hace algún tiempo. La profesora es Tamia, una cantante que investiga la música contemporánea improvisada, corriente que está muy activa en ese momento. En este día, para nuestra sorpresa, nos pide a cada una que escojamos una canción para trabajar con ella durante toda la clase.

La canción que se me ocurre es una entre tantas de la corriente del Tropicalismo (intenso movimiento creado que vivimos en Brasil en los años sesenta y cuya interrupción brutal por la Dictadura fue indirectamente responsable de mi exilio en París: "cantar como un pajarito de mañana temprano... abre las alas pajarito que yo quiero volar... me llevas por la ventana de la niña hacia la orilla del río...". Es Gal la que canta, con aquel timbre suave que explora en algunas interpretaciones y que tiene el don de emocionar al oyente. A medida que voy cantando, una vibración semejante se encarna en mi propia voz, cada vez más firme y cristalina. Soy tomada por un extrañamiento: primero, la sensación de este timbre que me pertenece desde siempre, y que a pesar de haber sido silenciado mucho tiempo, es como si nunca hubiera dejado de expresarlo; después, porque a medida que fluye, su vibración a pesar de su suavidad parece perforar mi cuerpo, que de repente se muestra como petrificado. Siento que el blanco del pantalón y la remera que estoy vistiendo como si fuese una piel/yeso compacta envolviendo mi cuerpo; más aún, también noto que esta especie de caparazón está allí hace mucho tiempo, sin que jamás me diese cuenta de ello. Lo curioso es que ese endurecimiento del cuerpo se revela en el momento en que mi voz filosa lo perfora, como si de algún modo la voz y la piel estuviesen imbricadas. ¿Será que el cuerpo se rigidizó junto con la desaparición del timbre de voz? Sea como fuese, el yeso se había tornado un estorbo del que me tenía que librar lo más rápido posible.

En ese instante decidí volver a Brasil. Y sin embargo, objetivamente, nada de mi vida en París me había llevado a tomar tal decisión me gustaba mucho vivir allí, tenía un círculo de amistades que todavía conservo, trabajaba con psicóticos y daba clases de análisis institucional, como yo quería, tanto que nunca había pensado enirme y mucho menos había hecho planes concretos en esa dirección. Pero volví y nunca dudé de aquella decisión.

Me llevó algunos años entender lo que había sucedido en aquella clase de canto, y otros tantos para percibir que aquello podía tener relación con aquel trabajo que me había propuesto Deleuze.

Lo que mi canto anunciara en mi cuerpo aquella tarde de sábado era que la herida en el deseo causada por la dictadura había cicatrizado bastante como para que pudiera volver a Brasil si lo quería así.

Entendámonos sobre la palabra "deseo": atracción que nos lleva en dirección a ciertos universos y repulsión que nos aleja de otros, sin que sepamos exactamente porqué; formas de expresión que creamos para dar cuerpo a los estados sensibles que esas conexiones y desconexiones van produciendo en la subjetividad. Pues bien, los regímenes totalitarios no inciden solamente en lo visible y concreto, sino también en esa realidad invisible del deseo: sus movimientos tienden a bloquearse; proliferan políticas microfascistas.

Desde el punto de vista micropolítico, los regímenes de este tipo acostumbran a instaurarse en la vida de una sociedad multiplicándose más de lo habitual las conexiones con nuevos universos en la alquimia general de las subjetividades, provocando verdaderas convulsiones. Son momentos privilegiados en que se intensifican los movimientos de creación individual y colectiva, pero que también incuban el peligro de desencadenar microfascismos si se atraviesa un determinado umbral de desestabilización. Es que cuando una barrera de estabilidad se rompe, se corre el riesgo de que las subjetividades más toscas, arraigadas en el sentido común, vislumbren que hay un peligro de desagregación irreversible y entran en pánico. Estas subjetividades se piensan constituidas de una vez para siempre y no entienden que las rupturas son inherentes a la producción de nuevos contornos, los cuales están siempre remodelándose en función de nuevas conexiones. La reacción más inmediata es interpretarlas como una encarnación del mal y atribuirlo, para protegerse, a características de los universos desconocidos que se han introducido en su paisaje existencial. La solución es fácil de deducir: eliminar esos universos, en la figura de sus portadores. Esto puede ir desde la pura y simple descalificación hasta la eliminación física. Se espera con eso apaciguar, por lo menos por un tiempo, el malestar que instaura el advenimiento de diferencias. Cuando este tipo de política del deseo prolifera, se forma un terreno fértil para que aparezcan líderes que los encarnen y les sirvan de soporte: son los regímenes totalitarios de toda clase que proliferan. Aunque los microfascismos no se producen sólo en estos regímenes, en ellos estas políticas son la base principal de la subjetividad. Todo aquello que pueda diferir del "sentido común" pasa a ser considerado errado, irresponsable, o peor aún, una traición. Como el "sentido común" se confunde con la propia idea de Nación, diferir de él es traicionar a la Patria. Más aterrador todavía es cuando el sentido común y la Nación confundidos el uno con el otro, son identificados con los ideales de una dictadura militar: aparecen entonces las diferentes versiones del "ámelo o déjelo".

Esos son momentos de triunfo del sentido común sobre las fuerzas de la creación. El gesto creador se retrae, por el peligro de castigo que puede incidir tanto sobre la imagen social, estigmatizándola, como sobre el propio cuerpo, a través de la prisión, la tortura e incluso la muerte. Humillada y desautorizada, la dinámica creadora del deseo se paraliza por el dominio de la culpa o del miedo; en nombre de la preservación de la vida se puede llegar casi hasta la muerte. El trauma de las experiencias de este tipo deja una marca venenosa de un disgusto de vivir; una herida que puede ir contaminando todo, cortando gran parte de los movimientos de conexión e invención.

Una de las estrategias utilizadas para protegerse de este veneno consiste en anestesiar en el circuito afectivo las marcas del trauma. Estas son entonces aisladas por un manto de olvido, evitando que su veneno contamine el resto y así poder seguir viviendo. Pero el síndrome del olvido tiende a abarcar mucho más que las marcas del trauma, ya que el circuito afectivo no es un mapa fijo, sino más bien una cartografía que se hace y rehace permanentemente de manera tal de que un punto se puede llegar a vincular a cualquier otro en cualquier momento. Es entonces que gran parte de la vibratibilidad del cuerpo queda anestesiada, y uno de sus efectos más nefastos es el de separar el habla de los estados sensibles.

El exilio en París tuvo el sentido de protegerme del daño sísmico que la experiencia de la dictadura y la prisión me habían causado; protegerme físicamente a través de la distancia geográfica, pero también y sobretudo subjetivamente por el distanciamiento de la lengua. Desinvertí por completo el portugués, y con él las maracas venenosas del miedo de sufrir que inviabilizan los movimientos del deseo. Para evitar cualquier contacto con la lengua evitaba inclusive cualquier contacto con los brasileros; me instalé en el Francés como lengua adoptiva, sin acento alguno, como si aquella fuese mi lengua materna, al punto de que muchas veces la gente no me percibía como extranjera. La lengua francesa pasó a funcionar como una especie de yeso que contenía mi cuerpo y lo volvía cohesivo como un cuerpo afectivo agonizante; un acogedor escondrijo de pedazos heridos de mi propio cuerpo que me eran intolerables, lo cual me permitía hacer nuevas conexiones y reexperimentar ciertos afectos que se habían tornado peligrosos en mi propia lengua.

En aquella clase de canto, nueve años después de mi llegada a París, algo en mí supo sin que yo me diera cuenta, que el envenenamiento estaba en parte curado, por lo menos lo suficiente para que ya no haya más peligro de contaminación. El timbre suave de un gusto de vivir reemergía y me traía de vuelta, ya sin tanto miedo. Pero, finalmente ¿qué fue lo que pasó ese día?

El yeso que hasta entonces había sido una condición de mi sobrevivencia, a punto de confundirse con mi propia piel pierde el sentido a partir del momento en que el timbre suave y amoroso recupera el derecho de existir. Lo que había sido un remedio para el deseo machucado pasa a tener un efecto paradójico de limitar sus movimientos. Es probablemente eso lo que hizo que en aquella clase aconteciera todo de una sola vez: el reaparecimiento del timbre, el descubrimiento de la dura caparazón y la incomodidad que ella comenzaba a causarme. El yeso construido en lengua francesa que funcionó como un territorio en el que mi vida pudo expandirse en un cierto momento, como toda estrategia defensiva, producía un efecto colateral de restricción. Pero esa restricción sólo puede ser problematizada cuando la defensa se torna innecesaria: las innumerables conexiones que yo había hecho en mi lengua adoptiva habían reactivado la dinámica experimental del deseo. Yo estaba curada, no del dolor causado por la violencia del trauma, pues esta es incurable, pero sí de sus efectos dolorosos. Gracias al canto, reserva y memoria de afectos, se expresó la metabolización de los efectos del trauma y, junto con eso, la disolución del síndrome de olvido que se desarrolló como reacción defensiva.

¿Y qué tiene que ver esto con la Lulú de Deleuze? Llegué a París trayendo en mi cuerpo marcado por la dictadura brasilerá, una especie de falencia del deseo arrastrando una falencia de voluntad de vivir. Escuchar a Deleuze en sus seminarios, tuvo el misterioso poder de sacarme de ese estado. Algo que no sucedía necesariamente por el contenido de lo que decía, pues al comienzo mi francés no era muy bueno, pero sí por su estilo, especialmente por su voz. Su timbre transmitía una riqueza de estados sensibles que parecían poblar su cuerpo, sus palabras y su ritmo parecían emerger de esa riqueza, delicadamente esculpidos por los movimientos del deseo. Esta transmisión contagiaba a todo aquel que lo escuchase. Un poco más tarde, Deleuze me propone investigar los gritos de muerte de aquellas dos mujeres. La extraña fuerza que el grito de Lulú transmite es el de una violenta reacción a la muerte. Es esto lo que el oyente siente vibrar en su cuerpo y que tiene el efecto de vitalizarlo, a pesar y por causa de la intensidad de su dolor. La melancolía que transmite el grito de María, es el de la entrega a la muerte sin resistirse. Es esto lo que promueve la voluntad de morir de quien la escucha. En la comparación de esos dos gritos aparecen diferencias de grados de afirmación de la vida, en particular frente a la muerte. El aprendizaje es que aún en las situaciones más adversas es posible resistir a la masacre del deseo en su potencia creadora y continuar queriendo conexiones. Los gritos de María y Lulú asociados se transmiten al oyente y lo contagian.

Tal vez no pude pensar nada de eso cuando Deleuze me sugirió este trabajo. Tal vez porque su figura me intimidase, a pesar de que no había nada en él que justificase cualquier actitud de reverencia; pero más probablemente porque la herida era demasiado reciente para que yo abandonase la estrategia defensiva que había armado como protección contra el envenenamiento causado por el trauma de la dictadura militar. Mientras tanto, la dirección que Deleuze me señaló con Lulú y María se instaló en mi cuerpo y fue trabajando silenciosamente, relativizando los movimientos del deseo, viabilizando las conexiones y

autorizando la creación. Cuando canté como un pajarito tropicalista se tornó audible el silenciamiento en mi voz del timbre mortífero de María delante del peligro de la muerte, y en su lugar apareció nuevamente el timbre de Lulú. Yo ya podía reconectarme con mi cuerpo, hablar a través del canto y de sus estados sensibles, reintegrar en la voz el canto y el habla. Deleuze había sido mi esquizoanalista de hecho al lanzar a través del timbre del grito en el canto la posibilidad de un efecto analítico, aunque esa posibilidad se haya realizado muchos años después.

Algunos meses después de la muerte de Guattari le escribí a Deleuze evocando los tiempos en que él decía que era mi esquizoanalista y contándole donde había desembocado todo aquello. Como siempre, su respuesta fue de una densa y generosa simplicidad, propia de un hablar donde no sobran ni faltan las palabras. En una carta de Junio del 94, me escribió: " Nunca pierdas tu gracia, quiero decir, el poder de una canción". Él quería decir que siempre es posible levantar al deseo de sus caídas y ponerlo en movimiento, resucitando las ganas de vivir; y esto depende prioritariamente de los agenciamientos que se hacen. Oportunidades de este tipo se encuentran donde menos se espera, como es el caso de una canción popular, generalmente descalificada en la jerarquía oficial de los valores culturales. Para detectarlas es preciso desinvertir las creencias a-priori y afinar la escucha para los afectos que cada encuentro moviliza como criterio privilegiado en la conducción de nuestras elecciones. ¿No será la gracia la capacidad de dejamos contaminar por ese misterioso poder de regeneración de la fuerza vital, esté donde esté?

(Publicado en la revista Campo Grupal N° 23 -Abril de 2001)



Página
Principal

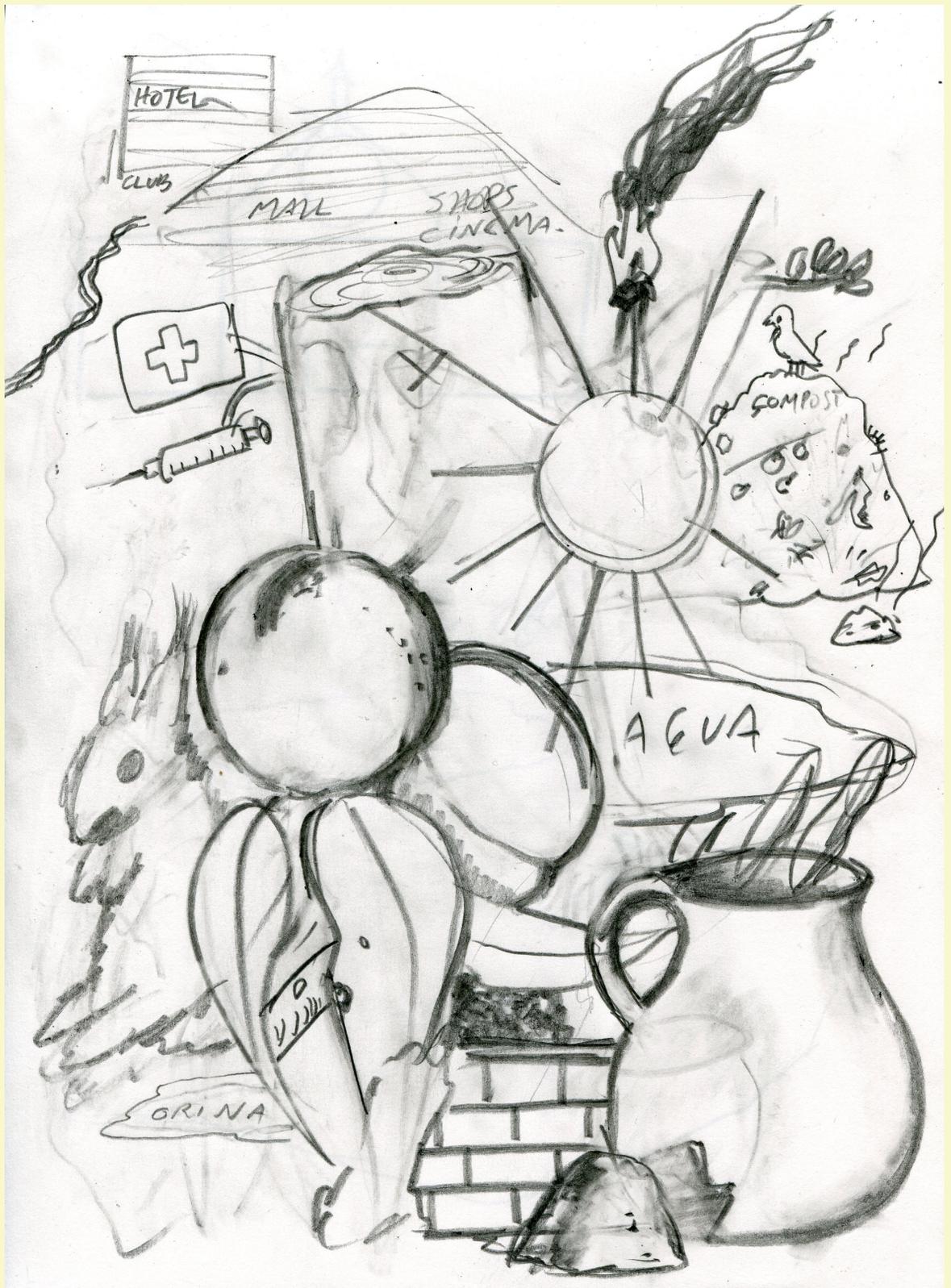


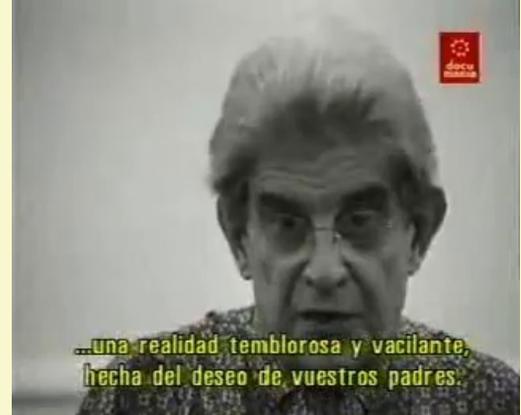
Biblioteca
de Textos

Deseo

1. "Arte es el deseo de ser distinto, el deseo de estar en otro lugar"
(Nietzsche)
2. " El deseo es travieso y no se pliega a nuestros ideales, y por eso tenemos tanta necesidad de ellos. El deseo se mofa de todos los esfuerzos humanos y los hace dignos de consideración. El deseo es el anarquista primigenio y el primer agente secreto. No es sorprendente que la gente quiera verlo arrestado y a buen recaudo. Y justo cuando lo tenemos bajo control, nos defrauda o nos llena de esperanza. El deseo me hace reír porque nos convierte a todos en idiotas. De todas formas más vale ser idiota que fascista" (Hanif Kureishi, *Intimidad*)
3. " Uno es lo que desea. Por ello, el deseo es una palabra antes de ser una cosa" (Nöelle Vahamian)
4. "El deseo es la fuerza vital de la creatividad, ya que es capaz de

innovar e inventar " (Nöelle Vahamian)







Jacques Lacan Hacia donde se dirige el amor
<http://www.youtube.com/watch?v=NuHdINEBnus>



EL DESEO DEL ARTISTA

Juan Luis Moraza¹

Muchas gracias al Colegio de Psicoanálisis y de forma especial a Carmen Gallano, por invitarme a

¹ Moraza, J.L. (2010) “*El deseo del artista*”. En V.V.A.A.: “DESEO. Textos y conferencias”. Colegio de Psicoanálisis de Madrid. pp: 79-106

² Cf. J.L. Moraza (2007) *Investigaciones sobre El deseo como artista*. Barcelona

3. DE ARTE, DESEO.

Bien, tras todo este largo preámbulo y para no extenderme demasiado, quería proponeros seis deseos en los que como artista me reconozco, a través de los

3,1. un deseo de transformación.

Sin un fondo de asco, de miedo, de esperanza, de angustia, sin una vivencia de lo posible, de lo incompleto, sin un anhelo de cambio, de perfeccionamiento,

3,2. un deseo de elaboración.

Muchos artistas en distintas épocas han resaltado que la obra es menos importante que el proceso que ha concluido en ella y que con ella comienza.

3,3. un deseo de forma.

Es un deseo importantísimo. La forma lo traspasa todo. La forma es el estilo. Es la consistencia y la influencia. La forma es la evidencia de un proceso que la

3,4. un deseo de saber.

La palabra *sabæ*r no es un neologismo, sino en todo caso un arqueologismo. Nos recuerda que si retrocedemos lo suficiente, -al francés del siglo XIX o al latín del siglo III-, saber y sabor son la misma palabra, remiten a una única

3,5. un deseo de vínculo.

Entiendo que todo deseo de vínculo aspira a una transformación. El encuentro con los otros destituye cualquier presuposición, cualquier ensimismamiento. El

3,6. un deseo de encuentro.

El deseo de vínculo excede las relaciones interpersonales. Hay un deseo de encuentro, que es de apertura hacia el mundo, de salida de todo





Deseo es el primer número de una serie de 4 revistas editadas por el grupo de investigación **Enbidia** gracias a la ayuda del Vicerrectorado de Investigación de la UPV/EHU.

Editores del nº1: Usoa Fullaondo, Iñaki Imaz, Daniel Tamayo.

Imágenes:

- pág. 9:

Anunciación a Santa Ana:

<http://www.giottodibondone.org/No.-3-Scenes-from-the-Life-of-Joachim-3.-Annunciation-to-St-Anne-1304-06-large.html>

Encuentro en la Puerta Dorada:

<http://www.flickr.com/photos/23487798@N04/2242425416/>

El Matrimonio de la Virgen:

<http://www.eltestamentodelpescador.info/2006/12/la-felicidad-del-matrimonio-cristiano.html>

El Escarnio de Cristo:

<http://05varvara.wordpress.com/2012/05/03/giotto-di-bondone-the-mocking-of-our-lord-christ-cappella-scrovegni-a-padova-padova-italy-1305/>

- pág. 15: Usoa Fullaondo

- pág. 16/17: collage "atomista", realizado en base a las aportaciones de los miembros del grupo Enbidia: uno de los participantes envía a todos los demás una imagen, a la que cada uno de ellos responde con otra.

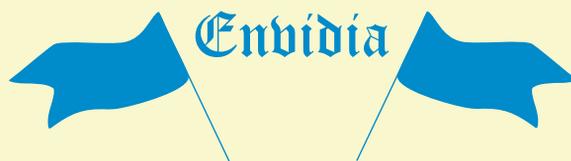
- pág. 23: Raúl Domínguez

- pág. 26: Kiko Pérez. *Sin título*, 2011. 26x19x6 cm. Madera y cera.

- pág. 28/29: Elena Aitzkoa

Versión on line: http://issuu.com/envidia/docs/enbidia_n__1_deseo

Diseño: Iñaki Imaz



IKERKETA TALDEA:

Lorea Alfaro
Txaro Arrazola
Gentz Del Valle
Joseba Eskubi
Usoa Fullaondo
Iñaki Imaz
Txemi Mediero
Fito R. Escudero
Alberto Rementería
Rita Sixto
Dani Tamayo