

Unión entre teoría y práctica artística a partir del repliegue del arte sobre sí mismo y del concepto de la alotropía

Oscar Salamanca

Universidad Nacional de Colombia



Resumen

Este artículo plantea y explora una modalidad de unión entre teoría y práctica artística, con base en el concepto de la alotropía proporcionado por Gilles Deleuze a partir de la obra de Burroughs, gracias al cual las manifestaciones críticas y creativas en torno al arte desdibujan sus límites tradicionales y se fusionan en un cuerpo desligado de la idea de un “organismo” predeterminado para un fin específico, y que entraña en sí la potencialidad de múltiples contingencias y experimentaciones. En principio, el texto se refiere a un contexto histórico de secularización en el que la sociedad y el arte se ven obligados a reelaborar sus significados, y a partir de la pérdida de una base sólida de referencia para la creación artística se plantea la dinámica del *cuerpo sin órganos* de Artaud, potencializado conceptualmente por Deleuze, como el signo del arte en la época contemporánea.

Palabras clave

Arte, secularización, alotropía, teoría, práctica.

Abstract

This article proposes and explores a form of union between artistic theory and practice, based on the concept of allotropy taken by Gilles Deleuze from Burroughs's work, through which

Recibido: 23 de marzo del 2010 - Aprobado: 15 de junio del 2010

* Profesional en Estudios Literarios, Departamento de Estudios Literarios, Universidad Nacional de Colombia. Promotor de Lectura y Escritura, Red Capital de Bibliotecas Públicas de Bogotá - BiblioRed. E-mail: osalamanca1@gmail.com

critical and creative expressions on art remove traditional boundaries and merge into a body detached from the idea of an “organism” designed for a particular purpose, and that carries within it the potential for multiple contingencies and experiments. At first, the text indicates an historical context of secularization in which art and society are forced to rework their meanings, and finally, in consideration of the loss of a solid base of reference for artistic creation, the text proposes the Artaud’s idea of the *body without organs*, conceptually potentialized by Deleuze, as the sign of art in contemporary times.

Keywords

Art, secularization, allotropy, theory, practice.

Consciente de la novedad de su situación, el hombre de la era moderna se lanza a la empresa de reelaborar la percepción de su universo y el estatuto de su pertenencia a él, irremediamente desconfigurados después de la confrontación entre un sustento conceptual sacro, característico de la Edad Media, y la mentalidad crecientemente secular fortalecida desde los siglos XV y XVI. Fijando su atención en la interacción de los individuos más que en la normatividad colectivizada de su relación con Dios según parámetros suprahumanos, el hombre moderno se atribuye a sí mismo el papel de diseñar nuevos marcos de referencia para su universo, y de complementarlos con las directrices de conducta correspondientes. Se trata de la modificación conceptual instaurada por la consolidación progresiva de la mentalidad burguesa. En palabras de José Luis Romero, “La aparición de la burguesía [...] implica para sus protagonistas el desarrollo de una serie de experiencias sociales nuevas e inéditas. Estas experiencias tienen una función disociadora de la trabada relación entre realidad e irrealidad; a partir de ellas se elabora una serie de mecanismos en virtud de los cuales se encuentra un nuevo principio de explicación causal: una causalidad natural” (Romero, 1987: 62); en efecto, se habla de una “comprensión de la realidad como profana y no sagrada, mediante un esfuerzo intelectual consistente en suprimir la causalidad sobrenatural y manejarla operativamente, como un campo en el que funcionan causas naturales” (1987: 64). Este proceso, denominado por Romero “secularización de la realidad” o “afirmación de la profanidad de la realidad” (1987: 63) llega a su consolidación luego de un prolongado y metódico esfuerzo por revalorar la tradición en términos racionalistas, por concebir

y adecuar el presente de acuerdo con ese cambio de perspectiva, y planificar un proyecto para el futuro que lleve a buen término todos los modelos recién instaurados. El proyecto tiene un carácter universal. Es el proyecto moderno de la Ilustración. Abarca la gran mayoría de las instituciones y prácticas humanas, preferentemente establecidas y desarrolladas en el contexto europeo, con el fin de extender la nueva concepción de ellas a todo el conjunto de la humanidad presente y venidera. Pero el éxito o la viabilidad de ese proyecto en cuestión, fácilmente objetables dos siglos después, no es el motivo de esta disertación; consiste éste, más bien, en el análisis de un modo de proceder en el arte, cuyas manifestaciones actuales encuentran su origen en aquel proyecto: la adecuación entre un aparato conceptual y las vías prácticas correspondientes que de allí se derivan, en respuesta a una “demanda general de coherencia”, en los términos planteados por Jean-François Lyotard¹.

Sin embargo, todo esto aún suena a mera abstracción. El plan específico de este discurso requiere

¹ La demanda general de coherencia, promovida por el “realismo” o el “clasicismo” en el arte, es asociada por Lyotard a los teóricos que defienden los postulados racionalistas de la Ilustración en la época actual, sin contar con las dinámicas políticas y económicas que desfiguran desde un comienzo la idea original de aquella: “...el capitalismo tiene por sí solo tal poder de desrealizar los objetos habituales, los papeles de la vida social y las instituciones, que las representaciones llamadas ‘realistas’ sólo pueden evocar la realidad en el modo de la nostalgia o de la burla, como una ocasión para el sufrimiento más que para la satisfacción. El clasicismo parece interdicto en un mundo en que la realidad está tan desestabilizada que no brinda materia para la experiencia, sino para el sondeo y la experimentación” (Lyotard, 1994:15).



de mayor concreción. Se intentará llegar a esa concreción partiendo de la siguiente consideración: el ajuste de la conducta del hombre medieval cristiano a unos preceptos sagrados, fundamentados a su vez en valores abstractos, encuentra su equivalente moderno en la reglamentación secular de los diferentes estratos de interacción humana en provecho de los intereses y el buen funcionamiento de las instituciones modernas, igualmente organizadas según valores abstractos. Como bien se ve, la demanda general de coherencia, como adecuación entre un modelo conceptual y unos parámetros de conducta correspondientes, trasciende y se remonta más allá de las premisas racionalistas, instituidas al fin y al cabo, pese a su enfoque particular, con el ánimo de prolongarla y consolidarla desde la idea de un universo determinado por causas naturales. Y sin embargo, la existencia secular de esa demanda de coherencia ha desplazado su fundamento absoluto, constituido anteriormente por la divinidad sacra, sin fijar claramente los fines concretos de contenido que se proponen quienes ahora se ven interpelados por ella. La diferencia entre un fundamento divino y un fundamento formal racional remite a la muerte de la encarnación de un absoluto y a la entronización de leyes impersonales de coherencia racional que flotan en la nebulosidad imprecisa de los conceptos. Más allá de esta niebla se alcanza a entrever

la razón instrumental. Max Horkheimer afirma: “Las nociones se han convertido en medios racionalizados, que no ofrecen resistencia, que ahorran trabajo. Es como si el pensar mismo se hubiese reducido al nivel de los procesos industriales sometiéndose a un plan exacto; dicho brevemente, como si se hubiese convertido en un componente fijo de la producción” (Horkheimer, 1973: 32). Y en otro apartado, respecto de la contradicción que entraña la función actual de la razón como instrumento en comparación con su idea original de emancipación, concluye: “El avance progresivo de los medios técnicos se ve acompañado por un proceso de deshumanización. El progreso amenaza con aniquilar el fin que debe cumplir: la idea del hombre” (1973: 12). Así, la impronta de la razón instrumental se prolonga a través de un camino sembrado de terror y miseria, pero diseñado y construido con toda la corrección técnica de la razón formal. Sin necesidad de extenderse en veredictos ahora casi unánimemente concedidos, desde aquí ya se puede hacer referencia al procedimiento identificador de todo proyecto surgido en la modernidad secularizada o ilustrada: la elaboración de cualquier tipo de contenido bajo el criterio único de la *corrección formal racional*. El lastre ético es inevitable. Tanto así, que a los defensores de la modernidad no les fue posible echarlo por la borda y han caído, con armazón y con aparejos, en un descrédito poco menos que generalizado. Toda la maquinaria de la coherencia ha sido accionada por un nuevo artífice, de valores e intenciones sin duda encomiables en un principio, pero que luego se ha apartado de su creación y la ha abandonado a su propio impulso, como el Dios-artífice del racionalismo, creador de la máquina perfecta del universo, que una vez accionada es abandonada a su libre curso.

Ciertamente, la dinámica de este desplazamiento conceptual en el arte rara vez ha provocado consecuencias sociales tan palmarias e inmediatas como las causadas en otras esferas de la cultura. La fatalidad del arte es ambigua: ¿inofensividad o banalidad?, ¿inofensivo por banal?, ¿banal por inofensivo? Sea cual fuere la opción preferida, todas ponen de manifiesto, en función de aquella *banalización*, la hostilidad de la sociedad racionalizada

frente al arte, con cuyos criterios formales actuales comparte, así y todo, su origen y la dinámica de sus componentes. Vástago de matriz común con la sociedad racionalizada, el arte elabora también sus propios contenidos desplazando sus fundamentos tradicionales y plegándose elásticamente a nuevas potencialidades. Al intentar reivindicar su existencia ante esa sociedad que se le manifiesta hostil, el artista organiza su vida en función de su oficio, de manera que ciertos atributos como la inteligencia, el talento o la originalidad, comúnmente asociados con él, lo eleven por encima de la masa gris e insípida de mortales sumidos en preocupaciones “vulgares”. Y esta es la premisa del esteticismo o de las corrientes asociadas a la consigna del arte por el arte, donde éste es un oficio casi místico cuya espiritualidad se contrapone al prosaísmo de la sociedad burguesa, en el sentido en que la concibió Hegel. Pero el principio de reivindicación artística no detiene allí su fecundidad conceptual y práctica. De fenómeno derivado de la mentalidad secular, este principio de reivindicación se convierte en materia del mismo arte, al proporcionar a su área y oficio artísticos un modelo de conducta que contribuirá enormemente a la incontrolada detonación de sus mutaciones: la introspección artística, el repliegue del arte sobre sí mismo, el autocuestionamiento y el ensayo de formas novedosas, con la consiguiente proliferación de éstas, todo en función de nuevos referentes conceptuales provenientes de la sociedad moderna y de la noción de arte que en ella se desarrolla. Y de esta manera se llega, ahora sí, al tema de esta disertación: una caracterización posible de la imbricación entre concepto y acción, entre teoría y práctica, a partir de una autorreflexión artística emprendida según los criterios siempre dinámicos correspondientes a nuestra época y situación actuales; una concepción posible del arte no reacia a trastocar los despojos de un sistema estructural aún parcialmente fundado en inamovibles anacrónicos y respetabilidades esclerotizadas, exultaciones irreflexivas e intangibilidades sacras, que comporte con ello el ánimo de despejar brumas y descubrir su objeto artístico tal como actualmente se nos manifiesta.

A finales del siglo XVIII la literatura prerromántica alemana comenzó a desarrollar la moderna *novela*

de artistas, una narración articulada en torno de la vida de un artista y de sus reflexiones acerca de su oficio y de la sociedad en medio de la cual se desenvuelve. Constituye ésta un antecedente de la actitud que, decenios después, encarnó la figura del dandy, por cuanto organizó una visión del universo y una conducta -en su caso las expresadas y observadas por su protagonista- respecto de una aspiración existencial de tipo estético. Baudelaire esbozó en sus líneas generales esta figura del dandy, describiéndolo como un ser de temple ascético que lleva a cabo, en su persona y en su práctica artística, lo que Michel Foucault denomina *heroización irónica del presente*, sólo concebible en el dominio del arte². El pretencioso personaje que se atribuía facultades ajenas al resto de sus semejantes no cuajó en un prototipo de vida unánimemente aceptado, ni siquiera en ese mismo siglo XIX, por aquellos artistas colegas suyos o por quienes movilizaban en su trabajo esa inteligencia, ese talento y esa originalidad que él reivindicaba. Su misma actitud proporcionó a sus detractores argumentos en su contra. Kierkegaard impugnó la “existencia estética” y Nietzsche acusó de bufón al poeta que se creía pretendiente de una verdad inaccesible para los demás seres humanos:

Y todos los poetas creen que si alguien, tendido en la hierba, o sobre una pendiente solitaria, aguza el oído, puede llegar a saber algo de lo que ocurre entre el cielo y la tierra. Y si experimentan emociones tiernas, creen siempre que la naturaleza misma se ha enamorado de ellos (Nietzsche, 1983: 150-151).

² Según Foucault, esta es una actitud característica del hombre moderno: “La modernidad se distingue de la moda, que no hace más que seguir el curso del tiempo; es la actitud que permite captar lo que hay de ‘heroico’ en el momento presente. La modernidad no es un fenómeno de sensibilidad hacia el presente fugitivo; es una voluntad de ‘heroizar’ el presente” (11). No obstante, “esta heroización es irónica, por supuesto. En la actitud de modernidad, en modo alguno se trata de sacralizar el momento que pasa para intentar mantenerlo o perpetuarlo. Sobre todo, no se trata de acogerlo como una curiosidad fugitiva e interesante” (1993:12).

En efecto, Zarathustra, poeta él mismo, asegura que los poetas mienten demasiado, pues “sabemos demasiado poco y aprendemos mal: por ello tenemos que mentir” (Nietzsche, 1983: 150). Es cierto que Nietzsche no se refirió exactamente al jactancioso adorador de la belleza encarnado por el dandy, pero su *poeta-bufón* posee las mismas cualidades ostentosas y la misma pretensión de aislamiento. En este punto, es significativa la identificación que Susan Buck-Morss establece entre el discurso del mendigo y el del adepto a la estética del arte por el arte, la acusación velada a una sociedad a la que no debe nada y con la que no desea entablar relación alguna: “Su situación objetiva lo relaciona con el *clochard*, y de hecho comparten la bravuconería de sus políticas del vagabundeo, su anarquismo y su individualismo”; sin embargo, “sus protestas contra el orden social nunca superan los gestos dado que, algo nada sorprendente bajo el capitalismo, necesita dinero” (Buck-Morss, 2005: 133).

La excesiva escrupulosidad en el seguimiento de un modelo clásico y estático por parte de los escritores y teóricos neoclásicos provocó en los románticos el deseo y la necesidad de la ruptura

Ahora bien, todas estas discordancias, lejos de restar credibilidad a las diversas concepciones y prácticas artísticas, son susceptibles de potencializarlas en un panorama que surge vigoroso luego de prescindir de las totalizaciones de sentido y defender la multiplicidad como condición de la existencia del arte. La excesiva escrupulosidad en el seguimiento de un modelo clásico y estático por parte de los escritores y teóricos neoclásicos provocó en los románticos el deseo y la necesidad de la ruptura, la ciega confianza en la energía individual y la proclamación de la noción de “genio”. A su vez, la aversión de un artista como Flaubert hacia este concepto de “genio”, por cuanto implicaba una gratuidad de la creación que él no compartía,

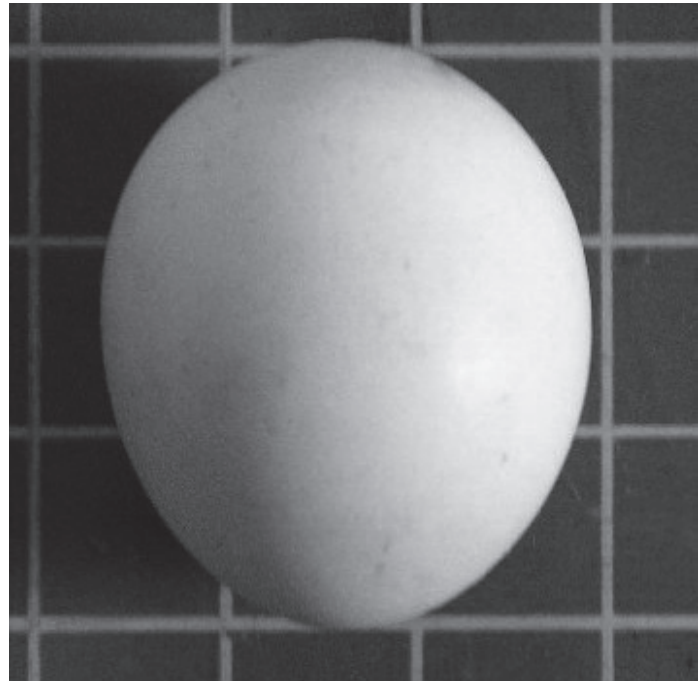
lo llevó a volcarse con esmero en su obra, a hacer de su práctica artística casi una religión, como bien lo puntualiza Pierre Bourdieu: “Pretender [...] ‘fundir el lirismo y lo vulgar’ [en *Madame Bovary*], es enfrentarse a la prueba insostenible y turbadora de aquellos a quienes incumbe la tarea de llevar a cabo la colisión de los opuestos”; Flaubert declara no tener “ni idea del libro que saldrá”, y “la única seguridad, ante lo impensable, es la sensación de proeza que implica la experiencia de la inmensidad del esfuerzo, a la medida de la extraordinaria dificultad de la empresa” (Bourdieu 150). Posteriormente, el ensimismamiento al que llevó una práctica semejante fue rechazado por las vanguardias de principios del siglo XX, que restablecieron un concepto emancipador del arte ya desarrollado teóricamente por Schiller, según el cual el arte tiene el poder de liberar a la humanidad de la opresión, con lo cual pretendían “recuperar” el arte y “redirigirlo” a la sociedad. El fracaso de tal propósito por parte de quienes lo asumieron es bien conocido, pero lo es también la inmensa gama de potencialidades que exploraron y de posibilidades que descubrieron. El concepto de arte que guía a Theodor W. Adorno no puede ser aquí más pertinente: un concepto que no es propiamente tal, por cuanto no implica la adopción de un sentido fijo, sino, por el contrario, la variabilidad, la mutación, la sucesión inagotable de vida, muerte y otra vez vida³.

El arte moderno nos proporciona un perfecto ejemplo del carácter secular de la demanda general de coherencia ya mencionada unas líneas más arriba, una adecuación particular entre concepto y práctica en principio no aplicable de manera conjunta a todos los esquemas mentales presentes en la sociedad, y ni tan siquiera al arte en su totalidad como uno de los subconjuntos de esa sociedad, sino ahora exclusivamente y por separado a cada

³ En su *Teoría estética*, Adorno asegura que el arte “tiene que revolverse contra aquello que forma su mismo concepto y se convierte así en algo incierto hasta en sus fibras más íntimas. Y no puede salir de esta situación mediante una negación abstracta de sí mismo. Al tener que atacar ese estrato fundamental que toda la tradición consideraba como asegurado, se está modificando cualitativamente y se convierte en otra cosa” (1983:10-11).

una de las manifestaciones que en él tienen cabida. La realización del fin del arte pronosticada por Hegel, la culminación espiritual de la expresión de la verdad, lejos de detener el desarrollo de la práctica y la conceptualización artísticas, no ha hecho más que multiplicar las formas y los contenidos de la expresión. Hace mucho que la mimesis se rezagó. O, en todo caso, no sabe cómo aferrarse a esa alotropía bajo cuya apariencia se presenta ahora el concepto del arte⁴. Y desde el siglo XIX, en efecto, se asemeja éste a un cuerpo que se trastoca, que muta vertiginosamente, que revuelve dentro de sí mismo sus órganos, ya carentes éstos de la función que desempeñaban cuando formaban parte de un organismo a cuyo conjunto de miembros se había asignado un fin predeterminado, un organismo que de todo punto de vista era incompatible con la interrupción de un propósito original en favor de la experimentación. Este *organismo* es esencialmente distinto del *cuerpo*, y este último no es otro que el *cuerpo sin órganos* de Artaud, de cuyas características inorgánicas y contranaturales se vale Deleuze para comentar y describir el funcionamiento de algunas obras artísticas de su propio tiempo: “[...] el cuerpo vivido es muy poco todavía en comparación con una Potencia más profunda y casi no vivible” (Deleuze, 2002: 51); en palabras de Artaud, “El cuerpo es el cuerpo. Está solo. Y no precisa órganos. El cuerpo no es nunca un organismo. Los organismos son los enemigos del cuerpo”⁵. El cuerpo sin órganos por excelencia es el huevo que:

Presenta justamente ese estado del cuerpo ‘anterior a’ la representación orgánica: ejes y vectores, gradientes, zonas, movimientos cinemáticos y tendencias dinámicas, en relación con las cuales las formas son contingentes y accesorias. ‘No boca. No lengua. No dientes. No laringe. No esófago. No estómago. No vientre. No ano’. Toda una vida no orgánica, porque el organismo no es la vida, la aprisiona. El cuerpo



está perfectamente vivo, y con todo no es orgánico (Deleuze, 2002: 52).

Pues bien, en torno a este concepto actual del arte determinado por el cuerpo sin órganos, pueden arremolinarse teorías y prácticas artísticas que se comunican sus nociones y procedimientos sin perjuicio de confundirse entre sí, que se mezclan y al instante se repelen sólo para unirse de nuevo con más fuerza, que ven diluidos sus títulos de antecesores o sucesores. El psicoanálisis descubre para el surrealismo la existencia de entidades desconocidas en el individuo, lo pone al tanto de la desintegración del sujeto, y a un mismo tiempo encamina sus métodos al análisis de la sensibilidad y las motivaciones de un individuo creador, del modo en que Bachelard lo hace respecto de Rimbaud, en su obra misma y “más allá de los conflictos familiares que el psicoanálisis no tiene dificultad en descubrir” (Bachelard, 1993: 152), o Freud respecto de la obra de Miguel Ángel, preguntándose “¿por qué no ha de ser posible determinar la intención del artista y expresarla en palabras, como cualquier otro hecho de la vida psíquica?” (Freud, 1970: 76). La historia de los conceptos artísticos elaborada por Arnold Hauser, punto de referencia historiográfica en los estudios sociales

⁴ El concepto de las “variaciones alotrópicas reguladas a la décima de segundo” lo cita Gilles Deleuze y Félix Guattari, para referirse a la obra del pintor Francis Bacon (2002:53-54).

⁵ A. Artaud, citado en Deleuze (2002: 51).

Obras literarias como la de Marcel Proust o la de James Joyce, construidas con base en la discontinuidad y la fragmentación, se convierten en inagotables fuentes de conceptualización en torno al arte, como si llevaran dentro de sí el embrión de un rico sustento teórico —como el huevo del cuerpo sin órganos de Artaud

sobre el arte, bien podría convertirse en un rompecabezas plurisignificativo y sin configuración única, en donde escuelas, corrientes y tendencias intercambian constantemente y con toda naturalidad sus particularidades más representativas, cortándose así de un tajo el nudo gordiano de la rígida clasificación teórica; y con lo anterior se concedería la razón a los paladines de la lucha contra los “estilos” colectivos y contra la convicción de la ausencia de formas personales, sin perjuicio de que al cabo estas formas resulten, hasta cierto punto, semejantes entre sí, tal como lo ha sugerido Adorno. Con el diagnóstico del debilitamiento del *aura* en las obras de arte a causa de la reproductibilidad técnica y la masificación, Walter Benjamin no sólo conceptualiza la consecuencia histórica del surgimiento de prácticas artísticas no tradicionales o convencionales, como la fotografía o el cine, sino que, de tal manera, sepulta en la teoría la subordinación del arte a sus formas habituales de producción, fomentando la búsqueda de nuevos soportes para la creación, no compatibles e incluso hostiles con el *recogimiento* individual, propio de la recepción del arte en el pasado, y más en concordancia con “la recepción en la dispersión, que se hace notar con insistencia creciente en todos los terrenos del arte y que es el síntoma de modificaciones de hondo alcance en la aperccepción” (Benjamin, 1989: 54). La definición, por parte de Foucault, de la locura patológica como una condición improductiva, encuentra una objeción en la actividad pictórica terapéutica de los enfermos mentales, tomada como fuente de inspiración, o cuando menos de interés profesional, para pintores vanguardistas del siglo XX como Paul Klee. Obras literarias como la de Marcel Proust o la de James Joyce, construidas con base en la discontinuidad y la fragmentación, se convierten en inagotables

fuentes de conceptualización en torno al arte, como si llevaran dentro de sí el embrión de un rico sustento teórico —como el huevo del cuerpo sin órganos de Artaud, en este caso explotado sistemáticamente por François Lyotard o Umberto Eco—; y disponen el terreno —o mejor dicho lo indisponen intencionadamente— sobre el cual, tiempo después, se fundan aparatos conceptuales como el posestructuralismo deconstruccionista desarrollado por Jacques Derrida, un desmonte del racionalismo que se propone descubrir los componentes de ese sistema, sus conexiones y su modo particular de funcionamiento. Incluso las imprecisiones teóricas en las que Pierre Francastel, en su *Sociología del arte*, parece incurrir al esforzarse en diferenciar las formas expresivas del arte pictórico y del lenguaje verbal conservado bajo la forma de la escritura, podrían solventarse acudiendo a la configuración de obras de origen híbrido como la *Sinfonía fantástica* de Berlioz, donde las formas narrativa y musical se entrecruzan y se sobreponen, depurando cada una su especificidad y a la vez generando, por su común concurrencia, nuevas tensiones expresadas en una fusión de ambas personalidades. Por último, la constante agitación de la noción contemporánea del arte neutraliza momentáneamente las diferencias conceptuales más profundas, y conduce a dos pensadores tan disímiles como Martín Heidegger y Theodor W. Adorno a un encuentro común en las inmediaciones imprecisas de la noción de *verdad* artística, ese fantasma burlón que intranquiliza a la autonomía del arte a raíz de su origen filosófico, y que el primero bautiza como *lucha* entre los componentes artísticos, provocadora de un “acontecer de la verdad” (Heidegger, s.f.: 63), mientras el segundo lo denomina *tensión*, manifestada en el hecho de que “los insolubles antagonismos de la realidad aparecen de nuevo en

las obras de arte como problemas inmanentes de su forma [...] y [estas tensiones] encuentran así su real al hallarse emancipadas de la fachada factual de lo externo” (Adorno, 1983:15-16). Así pues, inmersos ambos en el caos interno del concepto de *verdad* artística y sujetos a sus dinámicas equívocas cada vez que se enfrentan con él, no es raro ni casual que ambos sólo encuentren a su alrededor “luchas” y “tensiones”, y que, por consiguiente, lleguen a considerarlas como lo “verdadero” del arte, lo efectivamente presente en él.

Existen diversas maneras de vincular la teoría del arte con su práctica. Tal vez la más explícita de ellas sea el “manifiesto”, justificación mediante el discurso de una práctica artística que se sabe –o se piensa– novedosa, sin antecedentes. Pero la opinión que aquí se ha esbozado tiene la ventaja de que apunta menos a una declaratoria fija de principio; no es tan reduccionistamente programática. La alotropía del arte aquí planteada, que concibe a éste como un escenario en el que se agitan, se entremezclan y se superponen múltiples teorías y prácticas, se deriva del cuerpo

sin órganos de Artaud potencializado conceptualmente por Deleuze, ese cuerpo que se rebela en contra de su finalidad tradicional y descubre en sus componentes nuevos funcionamientos, nuevas configuraciones y nuevas potencialidades experimentales, modificando así plenamente el estatuto de su existencia. La “unidad rítmica de los sentidos”, que Deleuze identifica en la obra de Francis Bacon, “sólo puede descubrirse superando el organismo [...]. La unidad del ritmo, en efecto, sólo podemos buscarla allí donde el propio ritmo sumerge en el caos, en la noche, y donde las diferencias de nivel están perpetuamente batidas con violencia” (Deleuze, 2002: 51). La alotropía del arte hace suya la consigna proclamada por Lyotard contra la totalización única de sentido: “guerra al todo”; “activemos los diferendos” (Lyotard, 1994: 26). En la teoría está la práctica y en la práctica la teoría. Su imbricación es indispensable para la perduración de la institución –aunque impugnada, ya aparentemente irrevocable– denominada Arte. Es esa cohesión interna la que le concede a ésta su posibilidad de existir.

Bibliografía

- Adorno, Theodor W. 1983, *Teoría estética*. Barcelona, Orbis.
- Bachelard, Gaston. 1993, *El derecho de soñar*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Benjamin, Walter. 1989, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” en *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires, Taurus, pp.15-59
- Bourdieu, Pierre. 1992, *Las reglas del arte*. S. c.: s. e.
- Buck-Morss, Susan. 2005, *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. “El *flaneur*, el hombre-sandwich y la puta: Las políticas del vagabundeo”. Buenos Aires Interzona Editora.
- Deleuze, Gilles. 2002, *Francis Bacon: Lógica de la sensación*. Madrid Arena Libros.
- Foucault, Michel. 1993, “¿Qué es la Ilustración?”. *Daimon, No. 7*, Universidad de Murcia, pp. 5-18.
- Freud, Sigmund. 1970, *Psicoanálisis del arte*. Madrid, Alianza.
- Heidegger, Martín. *El origen de la obra de arte*. S. c.: s. e., s. f.
- Horkheimer, Max. 1973, *Crítica de la razón instrumental*. Buenos Aires Sur.
- Lyotard, Jean-François. 1994, *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona, Gedisa.
- Nietzsche, Friedrich. 1983, *Así habló Zaratustra*. Trad., Juan Carlos García Borrón. Madrid Sarpe.
- Romero, José Luis. 1987, *Estudio de la mentalidad burguesa*. Madrid, Alianza.