

# Anita Friciek: la pintura contemporánea como mecanismo de crítica institucional\*

nomadas@ucentral.edu.co • PÁGS.: 34-48

Stephen Zepke\*\*

Traducción del inglés: Ana Rita Romero\*\*\*

Revisión de la traducción: Mónica Zuleta Pardo\*\*\*\*

*Este ensayo formula la pregunta acerca de las relaciones posibles entre el arte contemporáneo y la propuesta estética de Gilles Deleuze. Valiéndose de su propia disyunción, pone en contacto dos asuntos yuxtapuestos: lo “conceptual” y la “sensación”. A partir de esa conexión y a través de la obra pictórica de la artista suiza Anita Friciek, el autor critica la propuesta de estética immanente de la sensación de Deleuze, y la vincula con el mecanismo de crítica institucional inmerso en la propuesta pictórica-crítica de Friciek.*

*Palabras clave: arte contemporáneo, estética deleuziana, crítica immanente, crítica institucional, genealogía nietzscheana.*

*Este artigo formula a pergunta sobre as possíveis relações entre a arte contemporânea e a proposta estética de Gilles Deleuze. Valendo-se da sua própria disjunção, põe em contato dois assuntos justapostos: o “conceitual” e a “sensação”. A partir dessa conexão e através da obra pictórica da artista suíça Anita Friciek, o autor critica a proposta de estética immanente da sensação de Deleuze, e a vincula com o mecanismo de crítica institucional imerso na proposta pictórica-crítica de Friciek.*

*Palavras-chaves: arte contemporânea, estética deleuziana, crítica immanente, crítica institucional, genealogia nietzscheana.*

*The question about the possible relationships between contemporary art and Gilles Deleuze’s aesthetic proposal is stated in this essay. Two juxtaposed matters are put together using their own disjunction: the “conceptual” and the “sensation”. Starting from this connection and through Anita Friciek paintings the author makes a critic of Deleuze’s sensation’s immanent aesthetics, and links it with Friciek’s form of institutional critique.*

*Key words: contemporary art, deleuzian aesthetics, immanent critique, institutional critique, nietzschean genealogy.*

ORIGINAL RECIBIDO: 16-II-2009 – ACEPTADO: 4-III-2009

\* Este artículo es fruto de una investigación que el autor desarrolla actualmente sobre la genealogía del arte contemporáneo, titulada “Art as abstract machine”, financiada por la Akademie der Bildenden Künste de Viena (Austria).

\*\* Doctor en Filosofía de la Universidad de Sidney (Australia), profesor de estética, filosofía y cine e investigador de la Akademie der Bildenden Künste de Viena (Austria). E-mail: eszed@hotmail.com, s.zepke@akbild.ac.at

\*\*\* Licenciada en Filología e Idiomas de la Universidad Nacional de Colombia.

\*\*\*\* Psicóloga, socióloga y filósofa. Coordinadora de la línea Socialización y Violencia del IESCO - Universidad Central.

*Lo fuerte siempre se tiene que defender  
de lo débil.*

Friedrich Nietzsche

A pesar de la insistencia de Deleuze en celebrar lo nuevo como la fuerza ontológica de la vida, y de sus esfuerzos constantes por dilucidar nuevas formas de pensar este devenir ontológico, no mostró un interés real por lo que llamamos “arte contemporáneo”. Ello no puede inquietarnos, sin embargo, puesto que para Deleuze, la producción de lo nuevo se alcanza a través de una selección de todo aquello del pasado que puede repetir su diferencia constitutiva: lo que crea un pensamiento nuevo —en filosofía, ciencia o arte— es esta memoria selectiva por la cual el pensamiento deviene inmanente al ser en cuanto devenir, y crea el futuro. De acuerdo con Deleuze, lo “contemporáneo” en arte podría reconocerse como parte de una tradición de lo “nuevo”, más que como alguna “ruptura” formal o teórica. Aquí aparece una divergencia radical entre la producción ontológica de lo nuevo entendida en términos estéticos (Deleuze) y la emergencia del arte contemporáneo en función de “nuevos medios” y propósitos extraídos de la vida contemporánea. Entendemos mejor esta diferencia cuando vemos que Deleuze sostiene que la singularidad radical de la obra de Francis Bacon se logra a través de un método que nos sorprende: “cada pintor a su manera resume la historia de la pintura”, porque en adelante este método no podrá removerse de aquel del arte contemporáneo (2003: 122)<sup>1</sup>.

El arte contemporáneo no sigue la fundacional “lógica de la sensación” que según Deleuze sustenta la estética: no está ni limitado a las

sensaciones, ni definido por ellas. Desde los años sesenta, el arte se ha definido y desarrollado a partir de una continua expansión de lo conceptual. El arte hoy, y posiblemente desde las últimas décadas, sin duda ha dejado de preguntarse “¿Es esto arte?”; no obstante, nuestra actual aceptación de cualquier cosa como “arte” no cambia el hecho de que su estatuto ontológico sea ahora conceptual. Esta es la razón por la cual Deleuze rechaza el arte conceptual, y nunca discute sobre el “arte contemporáneo”, ya que éste no incorpora (ni está interesado en hacerlo, y esto se debe enfatizar) el poder ontológico de la sensación de producir lo nuevo. La ontología de lo nuevo en el arte contemporáneo es diferente a la de Deleuze, en tanto se basa en un comienzo absoluto que rompe con la historia de la pintura/sensación que la había precedido. El nombre de esta ruptura es por supuesto Marcel Duchamp y, como tal, quizá el arte contemporáneo debe buscar su ontología en una dirección diferente a la deleuziana<sup>2</sup>.

No deberíamos sorprendernos cuando Deleuze nos dice que su diferencia con los críticos norteamericanos Clement Greenberg y Michael Fried “nos parece que es una discusión de palabras, una ambigüedad de las palabras” (2003: 107). Ello es aún menos sorprendente cuando consideramos que el libro sobre el pintor Francis Bacon basa la lógica de la sensación en el uso del color y en la producción de una “profundidad superficial” que rompe con la lógica representacional del arte. En este sentido, Deleuze sigue a Greenberg al definir la pintura como una investigación en curso sobre sus propios principios determinantes —color y lisura— para produ-

cir sensaciones no figurativas. A su vez, tanto Deleuze como Greenberg siguen a Kant al afirmar que la sensación constituye el reino de la estética: para ambos, la pintura es una crítica inmanente dentro de las condiciones trascendentales de la sensación. Para Deleuze y Greenberg esta es la definición de la modernidad en la pintura, una definición cuyo rechazo será una condición fundamental del arte contemporáneo (Deleuze, 1983: 91; 1988; 2003: 80-82).

Lo que hace que el método compartido por Deleuze y Greenberg nos sorprenda, no tiene que ver con sus respectivos escritos sobre pintura, sino con la “posmodernidad” del arte contemporáneo. Esta “posmodernidad” es tanto cronológica como teórica y en gran medida descansa en el rechazo del proyecto estético de Greenberg. Ciertamente, desde comienzos de los años sesenta, un conjunto de movimientos artísticos desafió directamente el modernismo de Greenberg, negó la especificidad de las diferentes artes (pintura, escultura, fotografía, etc.) y favoreció una categoría genérica que no había existido antes: “el arte”. Comenzando con la exploración de la instalación en el minimalismo y siguiendo con el uso teatral del cuerpo en el arte performativo, y con la afirmación del arte conceptual acerca de que el arte es el verdadero campo de la actividad ontológica, el “arte contemporáneo” surgió de prácticas de pos-pintura que mezclaban elementos artísticos y no artísticos y rechazaban la crítica inmanente como la función determinante del arte. Junto con estos nuevos experimentos llegaron otros desarrollos igualmente importantes, tales como la adopción de prácticas

“estéticas” de creación y manipulación de la sensación en los dominios comerciales de la publicidad y el mercadeo, y en el mundo masmediático del “*info-tainment*”. La “práctica extendida” del arte tomó de este dominio “socio-estético”, así como de sus objetivos, materiales y técnicas que parecían encapsular lo más contemporáneo de la vida. Fue el tiempo del neo-vanguardismo, cuando el arte devino vida, *de nuevo*. El arte pudo ser cualquier cosa en verdad –un objeto descubierto, una acción o instalación, un anuncio de periódico, un concepto, o incluso nada en absoluto– y aparecer en cualquier parte –en los medios de comunicación, en un desierto, en una cena o en su cabeza–. El “arte” y el “artista” ya no estaban preocupados por una crítica inmanente y creativa de sus condiciones trascendentales, como ellas se entendían en y a través de la sensación, sino que el “artista crítico” emergía de este “sistema artístico” recién organizado en el que, además de la mercantilización de la obra de arte crítica, la “crítica” era también muy solicitada. Como resultado, “el arte contemporáneo” ocupó el mundo como cualquier otra mercancía y aunque mantuvo (y mantiene) ambiciones políticas de subvertir la sociedad de control, la adopción de la lógica operativa dominante de esa sociedad puso en jaque su propósito<sup>3</sup>.

Hoy todo esto es historia, pero una historia de la cual Deleuze fue totalmente consciente. Ninguna de las dos, ni la ignorancia ni el desinterés, pueden esgrimirse como excusa válida para explicar su silencio sobre el arte contemporáneo: un silencio filosófico cercano a aquel con el que condenó a Hegel. La com-

prensión de lo estético en Deleuze proviene de Kant y descansa en la definición kantiana de la sensación como una experiencia empírica que produce sentimientos de placer o dolor. Sin embargo, partiendo de la *Crítica del juicio*, Deleuze demuestra cómo cualquier clamor universal sobre el juicio estético (basado en la condición trascendental del juego libre o armonía de la sensación y el entendimiento), encuentra su límite y colapsa finalmente en el desequilibrio y caos de la experiencia de lo sublime. Más adelante, Deleuze hace de la experiencia inhumana de lo sublime el aspecto fundamental de la sensación, y la usa para reinventar la filosofía trascendental y la crítica inmanente que ésta mantiene como su método, así como la producción de una genética singular y los principios plásticos de individuación que operan más allá (y en contra) de toda condición de posibilidad –sea conceptual o formal– para “construir un real futuro, un nuevo tipo de realidad”<sup>4</sup> (1988: 142). Estos principios inmanentes de individuación son *fuerzas-materiales* que actúan como condiciones de la sensación, trascendentales y reales, y escapan a cualquier condicionamiento de la conciencia (en cuanto concepto) en un materialismo trascendental (en cuanto cuerpo de sensación) que evita su relanzamiento hacia un idealismo trascendental (1988: 342)<sup>5</sup>. En este sentido, y como sugiere el término, la lógica de la sensación en Deleuze tiene una necesidad enteramente filosófica que la mantiene (como dominio estético) estrictamente separada de operaciones conceptuales, y como veremos, de la conciencia.

De acuerdo con Deleuze-Bacon, el primer acto de pintura consiste en

romper con los presupuestos figurativos que predeterminan todo lienzo, y pudiéramos decir, toda obra de arte. Esto se logra por un accidente, una erupción de caos dentro del marco de la obra que separa sus materiales de las condiciones de representación –cliché y opinión–, y permite que el ritmo componga la sensación. Este es el momento ontogenético básico que Deleuze encuentra en lo sublime kantiano, liberando la estética tanto de la armonía de las facultades como de las ideas trascendentales: “El ritmo es algo que sobresale del caos, y, efectivamente, el ritmo es algo que quizás puede retornar al caos” (Deleuze, 1978)<sup>6</sup>. Deleuze y Guattari insisten en esta caósmosis de la emergencia como la condición real de todo acto creativo<sup>7</sup>. También, de manera problemática para el arte contemporáneo, Deleuze insiste en que: “El ritmo aparece [...] como pintura cuando inviste el nivel visual” (2003: 42). La naturaleza manual del accidente de Bacon (arrojar pintura sobre el lienzo) es lo que limpia la tela de sus condiciones figurativas de posibilidad e introduce una “posibilidad de hecho”, la posibilidad de que el ritmo surja para componer una sensación, o “hecho”. Este vocabulario evoca, como Deleuze admite, el *Tractatus Logico-Philosophicus* de Ludwig Wittgenstein (Deleuze, 2003: 101 y 196). Efectivamente, el libro de Deleuze, *La lógica de la sensación*, es de muchas maneras un ataque sostenido, aunque muy irónico, al uso de esos términos que el propio Wittgenstein hace al establecer la posibilidad lógica del hecho en el pensamiento (Wittgenstein, 1993: 1.1, 2.141, 2.201-2.203, 3, 3.02)<sup>8</sup>. Directamente opuesto a Wittgenstein y a la asunción wittgensteiniana de mucho del arte con-



*Day Room. The Girl's Dance*  
 (from a still from the TV film "Bambule",  
 Ulrike Marie Meinhof/Eberhard Itzenplitz,  
 BRD 1970), 2005  
 Óleo sobre lienzo, 1,95 x 1,55 m.  
 Imagen cortesía de la artista



*Butterfly Girl*, 2002  
 Óleo sobre lienzo, 1,5 x 1,9 m  
 Imagen cortesía de la artista



Zéro de Conduite 1933 (Abstraction Machine - Re-entering the Abstraction), 2005  
 Óleo sobre lienzo, hilado de lana, 1,95 x 2,6 m. Imagen cortesía de la artista

ceptual, este pasaje de la posibilidad de hecho a la “hapticidad” de la sensación y su emergencia en una “visión háptica”, evita por completo el dominio del pensamiento lógico. El uso “análogo” que hace Deleuze del vocabulario de Wittgenstein produce, sin embargo, un resultado directamente opuesto: “porque el diagrama no era más que una posibilidad de hecho, mientras que el cuadro existe haciendo presente un hecho muy particular, que se llamará el *hecho pictórico*” (2003: 160). El diagrama es accidental más que lógico, tal como lo pictórico ya no es la condición lógica de la posibilidad de la representación en cuanto significación (Wittgenstein, 1993: 3-14), sino la sensación no representativa cuyas condiciones trascendentales al tiempo expresa (como caósmosis rítmica) y construye (como individuación materialista). Para Deleuze, entonces, este es el horizonte trascendental de la críti-

ca inmanente: “la pintura descubre en el fondo de sí misma y a su manera el problema de una lógica pura: pasar de la posibilidad de hecho al hecho” (2003: 160).

La respuesta a esta pregunta, desde el maltrato hecho por Deleuze a Wittgenstein, es el cuerpo. El arte produce un cuerpo y es un cuerpo construido en y por sus sensaciones. Un cuerpo inhumano, animal, forjado a través de la destrucción del organismo y de la conciencia que lo acompaña; un cuerpo sin órganos, como dice Deleuze, cuyas sensaciones no viajan a través del cerebro. Una vez más, estas expresiones y construcciones vivas de un cuerpo de sensaciones no podrían estar más lejos de los intereses inteligentes y bien informados y de las formas de compromiso a menudo muy efectivas creadas por el arte contemporáneo. Por supuesto, esto no quiere decir que los artistas hayan abando-

nado la pintura; no lo han hecho. Pero la pintura posterior al modernismo ha devenido contemporánea, y ha abandonado sus determinaciones de color y lisura, así como la “política de éxtasis”, para comprometerse con el mundo.

El problema de este ensayo no es la trayectoria histórica que después de la abstracción modernista hizo girar la pintura hacia el arte, porque por supuesto ese giro no es un problema: ocurrió y con frecuencia fue bueno. El problema consiste más bien en cómo situar el pensamiento de Deleuze acerca del arte en esta trayectoria y, por consiguiente, en cómo entender su relación con el arte contemporáneo, así como su relevancia para dicho arte. Formular este problema es inquietante en la medida en que Deleuze es una de las referencias filosóficas más importantes que orientan la multiplicidad confusa denominada “el

mundo del arte”. Quizás esta es la razón de que el problema haya merecido poca atención.

La corriente artística inspirada en Deleuze tiene una respuesta implícita a esta pregunta: artistas y críticos tienden a usar conceptos tomados de sus trabajos, sobre temas diferentes a la estética y simpatizan con ideas como lo *virtual*, el *rizoma*, la *desterritorialización* o el *nomadismo*. No hay duda de que estos son los conceptos que mejor sirven al arte en su deseo contemporáneo de comprometerse con el mundo, un deseo al cual el arte le da un nombre que puede sonar altisonante: política. Pero desde el punto de vista de Deleuze, se podría argumentar que este uso de sus conceptos, en cambio de la solución, es un síntoma del problema. Otra respuesta, menos frecuente, ha tamizado el trabajo de Deleuze sobre la pintura para encontrar en éste conceptos aplicables a la ruptura de los años sesenta y ponerlos a funcionar dentro de las prácticas contemporáneas, de manera que abarquen el arte como un todo. De hecho en *¿Qué es la filosofía?* Deleuze y Guattari con frecuencia extienden la lógica de la sensación desde la pintura hasta el “arte”<sup>9</sup>. Ambas opciones artísticas han tenido que enfrentar el rechazo de Deleuze al arte conceptual, ya sea ignorándolo o despojándolo de la característica definitoria del arte contemporáneo, y conllevan, por tanto, una considerable pérdida, en mi opinión, desafortunadamente imposible de evitar. Este es el precio por pagar por el hecho de que la filosofía de Deleuze y el arte contemporáneo hayan recorrido direcciones opuestas durante por lo menos cuarenta años.

Más que intentar algún tipo de acercamiento, me gustaría explorar

esta disyunción: me parece que sólo comprendiendo la disyunción entre Deleuze y el arte contemporáneo se podría forjar un camino que mantenga un mínimo de realismo y respeto al retratar las dos partes. Visto desde la perspectiva de uno de los dos, el otro tiende a convertirse en una caricatura que esconde la separación. Propongo explorar esta disyunción en lo que tomo como un camino eminentemente deleuziano, a través de la discusión de un ejemplo: parte del trabajo reciente de la pintora vienesa Anita Fricsek<sup>10</sup>. He escogido discutir su obra porque de muchas maneras se sitúa en algún lugar entre Deleuze y el arte contemporáneo o, mejor, participa de los dos: por un lado, es pintura, y cabe en tanto tal dentro de la lógica de la sensación que Deleuze usa para definir el arte; por otro, usa muchos de los enfoques conceptuales asociados con el arte contemporáneo. Precisamente su estatuto de “pintura contemporánea” (o como algunas veces se ha llamado “pintura posconceptual”) nos permitirá ir más allá de la fusión banal u oposición mutuamente excluyente entre Deleuze y el arte contemporáneo (para poner la situación en sus términos más escuetos).

Muchas de las pinturas de Fricsek comparten cierta estructura de composición con la obra de Bacon. Tienen una base abstracta que describe un espacio superficial en el que hay varias figuras en movimiento. Este movimiento es a la vez extensivo, las figuras se lanzan fuera del marco de la pintura, e intensivo, las figuras parecen emerger o desvanecerse en la tela. Podemos ver ambos movimientos en las figuras principales de *Bambule* (2005) y *Butterfly Girl* (2002). Con frecuencia, los planos

lisos y las figuras están directamente conectados por un color compartido (el amarillo vertical y la falda en la figura de la izquierda en *Bambule*, y en el azul vertical y el hábito de la monja a la derecha en *Butterfly Girl*). Esta conjunción funciona como el contorno en Bacon, ya sea materializando el marco institucional abstracto en el cuerpo de la figura en un espasmo sistólico, u ofreciendo un escape por medio de este marco en un movimiento diastólico y dispersor. En ambos casos, la figura expresa una diferencia de nivel (o una serie de relaciones diferenciales –superficie–volumen, sólido–esquemático, abstracto–figurativo, etc.– muchas de las cuales Deleuze explora en la obra de Bacon) que produce un movimiento extensivo (el movimiento de las figuras) e intensivo (la manifestación y disipación de la figura) en una vibración rítmica de captura y escape. Esto da como resultado una fuerte torsión en la superficie de la pintura, un movimiento en el lugar, que no está determinado por el espacio óptico y que produce una sensación, un sentimiento de fuerza. O mejor, al contrario, como manifiesta Deleuze sobre las pinturas de Bacon, “son niveles de sensación que explican lo que queda del movimiento [...] es un movimiento ‘en el lugar’, un espasmo que revela [...] la acción de fuerzas invisibles sobre el cuerpo” (2003: 41). En este sentido, el trabajo de Fricsek adhiere al requerimiento fundamental de Deleuze: “La pintura debe hacer visibles fuerzas invisibles” (2003: 57).

Por otro lado, las pinturas de Fricsek no distorsionan la figura en la misma medida en que lo hacen los depósitos de carne de Bacon. Sus figuras no están tan modificadas que

lleguen a la de-formación o re-formación y, más que registrar la fuerza en una especie de física estética (como las pinturas de Cezanne que expresan fuerzas telúricas o gravitacionales), manifiestan las ambivalencias –captura y escape– de las instituciones sociales. El peligro aquí, desde la perspectiva de Deleuze, es que la fuerza se puede “esconder” en narración, ilustración y espectáculo (2003: 62). Tal figuración, argumenta Deleuze, atraviesa el cerebro y en vez de actuar directamente sobre el sistema nervioso, como lo hace la sensación (precisamente como una especie de física), se vuelve consciente<sup>11</sup> (2003: 36). De modo que la figuración subordina los aspectos manuales del proceso de la pintura, tanto como se subordina la recepción nerviosa del “contenido” de la obra a los clichés infinitos prefabricados del sentido y la narrativa. Así, a pesar de que Fricsek emplea un sistema de color basado en valores diferenciales (la mezcla de complementarios que Deleuze llama “tonos rotos”) y construye sus figuras partiendo de pequeños planos modulados que contrarrestan los efectos de la perspectiva (lo que Deleuze llama, en su discusión sobre Cezanne, “parches”), sus pinturas no rechazan todo el “contenido”<sup>12</sup>. Las pinturas de Fricsek formulan entonces una pregunta importante en nombre de la pintura contemporánea y, más aún, en nombre de los varios sentidos del arte contemporáneo, sobre si la captura de fuerzas en la perspectiva deleuziana es incapaz de dar cabida a un compromiso con el contenido.

Para responder esta pregunta necesitamos entender más precisamente lo que en las pinturas de

Fricsek es el “contenido”. Durante los últimos diez años, su trabajo se ha dedicado a analizar la naturaleza y los efectos de diferentes tipos de teorías pedagógicas y las instituciones en las cuales ellas son aplicadas. Los campos abstractos de sus pinturas se refieren a la arquitectura de instituciones pedagógicas, y a su existencia, no solamente en tanto espacio, sino en tanto procesos por medio de los cuales se producen las arquitecturas de nuestras mentes. La obra de Fricsek presume que es posible analizar el “contenido” como serie de fuerzas aplicadas sobre los individuos cuando entran dentro de las arquitecturas pedagógicas, y que es posible que la “función de abstracción” de la institución, como ella la llama, sea reversada, de hecho *resistida*, por medio de una lógica de la sensación, que no actúa en el sentido de Bacon de producir una “presencia histórica”, sino que actúa al estilo del arte contemporáneo, es decir, a través de una intervención crítica (Fricsek, 2007: s/p). Justamente la obra de Fricsek abre la posibilidad seductora de usar la pintura –y más precisamente la sensación– como un mecanismo de crítica institucional. La crítica institucional contribuyó a moldear muchas de las preocupaciones políticas del arte contemporáneo de principios de los años setenta y ha experimentado una profunda reencarnación en años recientes, incluso en conjunción con la teoría del arte influenciada por Deleuze y Guattari. Ha tendido a enfatizar que la nueva tecnología y/o el activismo político son los medios apropiados para su ejercicio, depurada como (aparentemente) está de cualquier colaboración con la institución del arte o con el desfile del espectáculo que la llena<sup>13</sup>. Pero esto ha producido un “arte”

con excesivo “contenido” didáctico, un tipo de narrativismo político nuevo del que hace mucho se ha evaporado la sensación. Más aún, este regreso al “arte-activista” (la referencia más importante inevitablemente es el constructivismo –eje del situacionismo–) se “logra” por medio de la fusión de la crítica institucional con las tecnologías y problemas cotidianos (o “no-arte”), y resulta en una banalización y/o normalización de sus demandas políticas que consideran arte cualquier anuncio informativo o función teatral<sup>14</sup>.

La ventaja del enfoque de Fricsek es que intenta hacer una crítica institucional en *la pintura y a través de la sensación*, lo que –siguiendo a Deleuze en espíritu si no al pie de la letra– ofrece los medios para expresar y criticar las fuerzas institucionales en la sensación. Específicamente, amplía el horizonte político de la pintura, al partir de la destrucción radical de la forma humana (los cuerpos estáticos sin órganos de Bacon y la visión háptica que se percibe o participa en ellos) para arribar a la crítica de las instituciones humanas, permitiéndonos –o quizá exigiéndonos– transformar sus pasiones reactivas “tristes” en transformaciones activas “alegres”.

Tal enfoque, diría yo, amplía la discusión de Deleuze sobre la fuerza de la sensación en la obra de Bacon, al combinarlo con la crítica de las fuerzas que él encuentra en Nietzsche. Precisamente esta adición de Nietzsche empuja a Deleuze a ir más allá de la abstracción modernista de Greenberg, a la vez que le mantiene en su compromiso ontológico con la génesis *caosmótica* y rítmica de la sensación. En este sentido, la obra de





*Kindergarten 1978 (The radical girlie perspective), 2006  
Óleo sobre lienzo, 2 x 2 m. Imagen cortesía de la artista*



*White Cube Rush - Dancing the White Cube, 2005  
Tríptico, óleo sobre lienzo, hilado de lana, cada uno 2,5 x 2 m. Imagen cortesía de la artista*



Fricke incorpora precisamente la afirmación de Deleuze de que “Kant no realizó la verdadera crítica, porque no supo plantear el problema en términos de valores” (1983: 1). Esto sugeriría un camino posible a través del punto muerto aparente de la afirmación deleuziana sobre Greenberg y el modernismo (si no exactamente sobre el modernismo de Greenberg), puesto que Nietzsche proporciona una forma de crítica inmanente que va más allá de Kant. Sería “pintar con martillo”, comprometerse con fuerzas (institucionales) hasta el punto de que su valor sea creado por la evaluación crítica. Aquí entramos en el campo de las sensaciones *críticas*, en el cual se alcanzan valores como *lo alto y lo bajo, lo noble y lo vil* (1983: 2). Es en este sentido nietzscheano que Fricke protege, por medio de la pintura y la sensación, lo fuerte (la fuerza noble y activa del niño que somos todos) de lo débil (la adultez servil e institucionalizada en la que nos hemos convertido) (1983: 53). Aquí, la conciencia es parte de la sensación, en cuanto es “un síntoma, nada más que el síntoma de una transformación más profunda y de la actividad de unas fuerzas que no tienen nada que ver con lo espiritual” (1983: 39). Y es solamente el síntoma de un cuerpo que se define por “la relación entre fuerzas dominantes y fuerzas dominadas” (1983: 40).

La manera como Deleuze y Nietzsche condenan la conciencia en términos de fuerza, puede relacionarse directamente con la obra de Fricke. La conciencia es una esclavitud, y sus fuerzas reactivas operan a través de series de *regulaciones* mecánicas (1983: 40-41). Tal como Deleuze cita a Nietzsche: “Habi-

tualmente la conciencia solo aparece cuando un todo quiere subordinarse a un todo superior [...] La conciencia nace en relación con un ser al cual se subordina o se incorpora” (1983: 39). Este aspecto de la institución pedagógica es precisamente el que se examina a menudo en la obra de Fricke, en particular las zonas dedicadas al sueño y al aseo, donde el cuerpo y sus funciones más inconscientes están reguladas y controladas (por ejemplo, en *Kindergarten* y *Zero de Conduite*). El contenido figurativo y regulador de tales escenas aparece ya dentro de la relación diferencial de una sensación que las deforma, y que explora la libertad animal e inconsciente del cuerpo del niño, la fuerza insubordinada de un devenir activo<sup>15</sup>.

Este es precisamente el significado de la maravillosa escena de la película de Jean Vigo que usa Fricke en *Zero de Conduite* (2005). Por un lado, está la “función de abstracción” del dormitorio controlado y patrullado por la profesora/guardiana, mientras que, por el otro, la “procesión pagana” de los muchachos brota como una revolución anárquica, una explosión de fuerzas activas que forman un poder más alto, un cuerpo compuesto por todos los muchachos que desborda la arquitectura del dormitorio. Este cuerpo inorgánico de la “procesión” es un cuerpo nuevo, sin órganos, para usar el vocabulario del libro de Deleuze sobre Bacon, que mezcla sus partes discretas en un todo sintético organizado (o quizás des-organizado) alrededor de la “diferencia de nivel constitutiva” del cuadro, su “pluralidad de dominios constitutivos” (2003: 37). Mientras que la representación de la *puesta en escena* institucional tiene una regularidad

abstracta que refleja la forma en que homogeniza los cuerpos de los muchachos, la escena de la procesión es una serie caótica y fragmentada de “rasgos manuales” que se solidifica luego en la fila del margen inferior del cuadro. Aunque esta escena final es claramente figurativa, solamente dentro de un cuerpo más amplio se constituye como un todo por los diferentes “órdenes” de la pintura (y de la institución). Como resultado, Fricke no establece una oposición, de lo bueno contra lo malo, el niño contra la institución, sino que crea un diagrama por medio del cual la fuerza activa es capaz de escapar a su confinamiento, y a través del dibujo —a través de su sensación— es capaz de producir lo que es escapado de aquello que se escapa de sí mismo. En este sentido, transforma lo reactivo en activo, y nos entrega la fuerza activa como sensación<sup>16</sup>. Entonces, hay dentro de la pintura un “ciclo de retroalimentación” que transforma el todo en una expresión (más que en una representación/regulación) de su diferencia constitutiva, un “diagrama de una revolución” que se extiende fuera de su propio plano y alcanza un cuerpo incluso más amplio (sin órganos) del que hemos llegado a ser parte. Este es precisamente el logro de Bacon, según Deleuze, y el logro de la pintura en cuanto construye un “ojo háptico” y una “visión háptica”. Pero mientras Deleuze restringe las condiciones de la visión háptica a la “degustación creativa del color, en los diferentes regímenes del color” (2003: 153), la crítica nietzscheana utilizada por Fricke logra exitosamente extender la visión háptica más allá del color y del libro sobre Bacon, dándole una dimensión política que proyecta la lógica de la sensación al área del

“contenido”, y permite una crítica institucional que opera para y a través del cuerpo. Esta es una importante y extraordinaria contribución al futuro del arte contemporáneo.

Esta versión de la visión háptica, directamente transformacional de la institución de la que se escapa, puede verse en la pintura *Kindergarten 1978* (2006). Aquí se mezclan dos sistemas pictóricos de representación: un estilo “egipcio” que se observa en los perfiles aplanados de las figuras, y la perspectiva del punto central de los espejos y demás accesorios del baño. La visión de las niñas mientras se contemplan en los espejos atraviesa y transforma estos dos sistemas, y crea un tipo de proliferación pictórica de formas que desborda cada sistema y provoca una sensación nueva. Friciek es clara acerca de esto: “La visión de las niñas usa las formas circulares como herramientas para girar en su propia realidad auto-definida” (2007: s/p). Esta “visión en espiral” crea deformaciones notables que son ciertamente dignas de Bacon: a la izquierda, el reflejo de la niña que está al frente aparece como si su cabeza hubiera sido cortada y colgada del techo. La descripción de Friciek es obligatoria:

Dentro del contexto de la institución pedagógica, ella es la Olimpia de Manet, decapitada por Mondrian. La fuerza impulsora de los arabescos del círculo revela y a la vez revitaliza la acción en el escenario, justo como un simulacro medicinal o un dispositivo neutralizador (2007: s/p, la traducción es nuestra).

De modo que la pintura opera en el sentido clínico que Deleuze en-

contró en Nietzsche: tiene un elemento medicinal en la forma en que trata los síntomas de nuestras instituciones de la conciencia para liberar las fuerzas activas del cuerpo, la fuerza de sus deseos. Friciek prosigue:

La respuesta de las niñas es su visión singularizada que supera la auto-reflexividad [en los espejos] produciendo deseo [...] La perspectiva radical “femenina” es una máquina giratoria que abarca las condiciones dadas para cristalizarse con todos sus elementos. Esta máquina giratoria “femenina” es un mecanismo para enfrentar, neutralizar y finalmente recodificar la memoria. Es la máquina de ver de la poderosa mirada de Olimpia, reiniciando el sistema desde sus condiciones (2007: s/p, la traducción es nuestra).

¡Esta es una recapitulación genealógica de la historia de la pintura que da respuestas a todas las demandas de intervención política del arte contemporáneo!

La introducción de la crítica genealógica de Nietzsche faculta el compromiso con fuerzas sociales más amplias que las encontradas en los campos de la abstracción y la coloración de la pintura moderna. En el libro sobre Bacon, Deleuze trata muy peyorativamente tales fuerzas, las asemeja a “clichés” y las considera pertenecientes al campo de la fotografía. El problema con las fotografías, dice, es que constituyen nuestra conciencia; han construido un tipo de “fotoconciencia” que determina lo que pensamos (2003: 91). El primer propósito del diagrama exige, según Deleuze, limpiar el lienzo de esta fotoconciencia, limpiarlo del cliché. El proceso debe ser implacable y sin ex-

cepción una catástrofe verdadera, diferente de simplemente una deformación, transformación, manipulación o mutilación del cliché, acciones demasiado intelectuales (esto es, reactivas) que siguen conservando el cliché, incluso si lo hacen exclusivamente (o tal vez, especialmente en el caso del arte contemporáneo), como ironía y parodia (2003: 87). Deleuze dice algo similar en relación con el método de la crítica de Nietzsche: “No podemos usar el estado de un sistema de fuerzas tal como es, o el resultado de la lucha entre fuerzas para decidir cuáles de ellas son activas y cuáles reactivas” (1983: 58). En cambio, para él, la crítica se logra a través de la intervención de *otro tipo de fuerza*. Este tipo de crítica está sugerida en el camino tomado por la crítica pictórica institucional de Friciek: explorar la manera en que, por medio de la introducción de una fuerza activa, la pintura (en cuanto sensación) puede intervenir las arquitecturas institucionales y producir una “expresión analógica” en el sentido del libro sobre Bacon, una semejanza producida desde medios enteramente diferentes (2003: 115). Pero esta expresión puede también ser una construcción, en cuanto logra la transformación de la tristeza reguladora de la institución en un devenir activo de un cuerpo sin órganos de la sensación. Lo anterior sugeriría una extensión de la lógica de la sensación hacia el arte contemporáneo, consistente con la demanda deleuziana de la sensación, y abierta asimismo al “contenido”. Sin embargo, el precio por pagar por tal extensión es ignorar la postura de Deleuze en contra de la fotografía.

La fotografía, o en forma más general, la imagen fotográfica, se ha convertido en nuestro modo domi-

nante de comunicación visual, hasta el punto de que el rechazo de Deleuze parece quijotesco. Oponer la pintura a la fotografía ya no es una opción “contemporánea”, y de hecho, la pintura, así como las otras artes visuales, se ha movido en la dirección opuesta: hoy en día las imágenes fotográficas y la tecnología hacen parte cada vez más de la mayoría de las formas de la práctica artística contemporánea, incluyendo la pintura.

Para Deleuze, las fotografías son impuestas como condiciones de posibilidad (y por lo tanto, se oponen a las marcas al azar que Deleuze y Bacon llaman “posibilidades de hecho”), “hechos pictóricos” que invaden la visión “*hasta que finalmente ellas son lo único que se ve*”. (2003: 91). La fotografía, Deleuze arguye, “‘hace’ a la persona o al paisaje en el sentido en que se dice que el periódico hace el acontecimiento (y no se conforma con narrarlo) [...] imponiéndonos ‘la verdad’ de imágenes adulteradas e inverosímiles” (2003: 91). En esta asociación estrecha entre la fotografía y los medios masivos de comunicación, Deleuze condena la fotografía, como lo dice en otra parte, en tanto “información” que no tiene nada que ver con el arte<sup>17</sup>.

Pero hay quizás algún espacio para moverse en relación con la animadversión de Deleuze hacia la fotografía: Deleuze asegura que Bacon niega el valor estético de la fotografía pues ella “tiende a aplastar la sensación sobre un único nivel y resulta impotente para poner en la sensación la diferencia de nivel constitutiva” (2003: 91). Solícito, Deleuze dedica una nota de pie de página para aclarar lo que

sin dudarlo es una seria objeción ontológica de Bacon a la fotografía; pero cuando se sigue la nota hasta su fuente se encuentra que Bacon no está hablando sobre fotografía, isino sobre pintura abstracta! (Sylvester, 1999: 58-59). Evidencia suficiente del famoso reclamo de Deleuze: “No escuchamos lo suficiente lo que los pintores tienen que decir”<sup>18</sup> (2003: 99). De modo que, la animadversión hacia la fotografía en el libro sobre Bacon es de Deleuze, no de Bacon, lo que sugiere que quizá, después de todo, la fotografía podría tener un papel en la lógica de la sensación. Aún más, la animadversión de Deleuze no es inequívoca, y en una nota de pie de página admite que “los casos más interesantes” de la relación de la fotografía con la pintura “son aquellos donde el pintor integra la fotografía, o la acción de la foto, independientemente de cualquier valor estético” (2003: 183). Este comentario sugiere el uso dado a la fotografía en la mayor parte de la pintura contemporánea, a la vez que redime al pintor francés Gérard Fromanger, sobre quien Deleuze escribió en 1973, y quien proyectaba fotografías sobre la tela antes de pintarlas con colores planos y brillantes<sup>19</sup>. En la pintura contemporánea, a menudo se proyectan fotos instantáneas sobre el lienzo, de manera similar a lo que hace Fromanger, privilegiando su estética anti-arte y democratizadora como una forma de revigorizar el derecho de las pinturas a ser “contemporáneas”. Mientras Friciek usa con frecuencia fotos instantáneas como fuente, son siempre imágenes encontradas, y generalmente auto-representaciones institucionales. Esta estrategia es similar a la que Deleuze observa en el uso que

Fromanger hace de la fotografía, la cual establece un circuito visual entre mercancías indiferenciadas y la indiferencia del pintor, cuya silueta aparece contra la foto, produciendo juntos un “circuito de muerte” (Deleuze, 1999: 73). Sin embargo, esta “ruptura” con el mundo no es nihilista, y desencadena, de hecho, un nuevo “circuito vital” conformado por los movimientos abstractos de los colores, apartados de su frío y calor (*Ibid.*: 74). “Y este circuito de vida se alimenta continuamente del circuito de muerte, sobre el que triunfa, arrastrándolo consigo” (*Ibid.*: 73). Aquí Deleuze parece trazar un curso que se mueve desde la fotografía hasta la pintura, desde el cliché hasta la sensación, el cual no hace de la condición de pintar la catástrofe de la fotografía. El trabajo de Fromanger contiene y critica lo que la fotografía encarna (la mercancía, la indiferencia de los artistas), e interviene así para convertir las fuerzas reactivas de la imagen en sensaciones vivas (la diferencia constitutiva de los colores calientes y fríos). Aquí, aunque usando una técnica diferente a la de Friciek, las imágenes de Fromanger también protegen lo fuerte de lo débil.

Friciek trabaja exclusivamente desde fotografías, la mayoría de las cuales han sido “recogidas” (como ella lo expresa) de Internet y, por lo tanto, ya existen en el dominio público. Casi todas son auto-representaciones de las instituciones, con frecuencia imágenes promocionales que buscan presentarlas bajo una luz positiva. Esto hace que su arquitectura, control y manipulación de la fuerza sean tanto más obvios y disponibles para Friciek, quien busca entonces la

más intensa de entre estas imágenes y comienza a trabajar con ella. Para describir este proceso, Friciek emplea el término alemán *begreifen*, que significa tocar, y también entender, manejar, tener sentido. Es un entendimiento que se siente, un tipo de inteligencia corporal. Friciek compara el proceso de su pintura con la danza, ella “danza a través de una imagen” y, como lo dice, la toca, la manipula para poder entenderla y, finalmente, a través de la danza de la pintura, libera algo en ella que su arquitectura abstracta y reactiva había reprimido. Lo que es liberado es aquello que Deleuze vio en el trabajo de Fromanger: un circuito de vida, un poder activo, una fuerza que va hasta el límite de lo que puede hacer antes de devenir otra cosa distinta. En un bellissimo tríptico, Friciek vuelve su mirada crítica sobre sí misma dentro del espacio institucional del museo. La obra *White Cube Rush-Dancing the White Cube* (2005) muestra las de-formaciones y re-formaciones de la artista, a medida que danza a través de sus propias condiciones institucionales, produciendo una “figura”, lo más cercano que llega, quizás, a un autorretrato de Bacon. Este es el poder de la artista-niña danzante en la obra de Friciek: un poder frágil y ambiguo de una desaparición a menudo indiscernible, un tipo de devenir imperceptible. En cada aparato de captura la niña-pintora encuentra un escape.

El proyecto de Friciek de crítica institucional es, entonces, sintomatológico: presenta la estructura abstracta e ideológica de aquellas instituciones, así como la conciencia servil que producen como sis-

temas de fuerzas reactivas. Pero dentro de estas instituciones, Friciek también sitúa a la niña o a la artista como una fuerza activa que desea ir hasta su límite, para atravesarlo y surgir transformada, tan bella y libre como la mariposa, motivo recurrente en su obra. Trata de situar un futuro dentro de la memoria forzada de la fotografía, de hacer un “tratamiento” o “manipulación” fotográfica a la memoria-imagen y sus fuerzas, en el sentido de *behandlung*, palabra alemana para referirse a la asistencia médica, y también para referirse a un “tratamiento” fotográfico. Como lo dice, Friciek intenta “disparar” la foto, hacerla padecer un *shock* que la remueva de su función representativa y libere las fuerzas capturadas en ella<sup>20</sup>:

El artista busca y encuentra imágenes que son pantallazos de la memoria colectiva, escudriña en la luz de sus posibilidades y puntos muertos, los lanza dentro de la máquina giratoria, los proyecta de nuevo, hasta que todos los elementos se ponen en movimiento y se activan unos a otros. De esta manera, las imágenes originales se someten a un programa de revitalización (Friciek, 2007: s/p, la traducción es nuestra).

Al expresar y construir la vitalidad del “contenido”, el trabajo de Friciek encuentra un camino en el que pueden evaluarse críticamente, y transformarse, la representación y la regulación, así como la ecualización de las sensaciones que ellas producen. De esta manera, explora una crítica institucional que protege lo fuerte de lo débil, una crítica nietzscheana de la institucionalización de la fuerza.

Deleuze dice: “las fuerzas no pueden compararse en forma abstracta” (1983: 59), afirmación que tomada literalmente, siguiendo el libro sobre Bacon, para nosotros significa, por un lado, que la “función de abstracción” de las instituciones sólo puede transformar las fuerzas actuales en códigos preexistentes, lo que reduce su fuerza antes que incrementarla. Pero, por el otro lado, y en contra de la abstracción radical de los flujos sublimes de carne de Bacon, Friciek compara las fuerzas actuales, los hechos actuales. Ello reconoce la dificultad para mantener la “trayectoria” Deleuze-Bacon frente a la verdad simple de que el arte contemporáneo ha escogido otro camino, y, de una manera bastante práctica, sugiere cómo prescindir de algunos principios deleuzianos. En este sentido, las pinturas de Friciek trazan un mecanismo de crítica institucional que, al tiempo que llena los intereses del arte contemporáneo en su compromiso con el mundo y con cuanto ocurre en él, es consistente con la lógica de la sensación que intenta expresar las fuerzas como hechos. Aquí es donde la obra de Friciek se torna tan clarividente: utiliza un tipo nietzscheano de crítica que nos permite movernos más allá de la insistencia de Deleuze en una forma modernista de abstracción, pero que, a pesar de ello, es consistente con sus requerimientos de una crítica inmanente dentro de condiciones trascendentales. Estas condiciones se entienden ahora como fuerzas “fuertes” y “débiles”, y las pinturas de Friciek demuestran cómo tales condiciones deben crearse en individuaciones suficientemente fuertes para defenderse a sí mismas. Lo fuerte debe ser protegido de lo débil.

## Citas

- 1 N. del t.: las citas de los libros que están traducidos al español son tomadas directamente de ellos, sin embargo, mantuvimos las páginas donde se encuentran las citas en la traducción inglesa de los mismos, porque la bibliografía se refiere a esas ediciones. Las demás citas que no tienen traducción al español fueron traducidas por nosotros.
- 2 Quizá debería leerse a Alain Badiou, quien arguye que el *ready-made* de Duchamp es un proceso de pensamiento que introduce lo “contemporáneo” como tal (un contemporáneo esencialmente conceptual) y, a la vez, se opone a Deleuze. El *ready-made*, escribe Badiou, “es la visitación de la idea y de su forma artística contemporánea. El arte es idea pura. No es como en el vitalismo, energía corporal que abraza ‘preceptos y afectos’. Este pensamiento de hecho es una ‘discontinuidad’, un acontecimiento en el cual no solo entra en el mundo un nuevo ‘arte’, sino también una nueva ‘verdad’ que señala lo que habría estado faltando. Posiblemente esta es la idea del arte contemporáneo” (Badiou, junio de 2008: periódico en línea; disponible en: <www.lacan.com/symptom/?cat=7, consultado el 12 de enero de 2009>, la traducción es nuestra). En un intento por proporcionar una genealogía alternativa al *ready-made*, y al arte contemporáneo, he explorado los cortos debates de Guattari a Duchamp (Zepke, 2006: 156-167).
- 3 La referencia clásica al respecto es Benjamin H. D. Buchloh (1990: 105-143).
- 4 Deleuze también se basa en las “anticipaciones de la percepción” en la *Crítica de la razón pura*, donde Kant argumenta que el objeto de la sensación es la realidad, donde la sensación no es una representación objetiva porque emerge antes de la intuición de espacio y tiempo (esto es, anterior a las condiciones de posibilidad tanto subjetivas como objetivas). Como resultado, la sensación es una magnitud más intensa que extensa (ella “podría ser representada solo por medio de su aproximación a la negación = 0”) (2003: 81) Esto armoniza bien con el interés de Deleuze en lo sublime dado que la sensación en Kant es una especie de percepción “antes” de la conciencia y la división sujeto/objeto establecida por la intuición a *priori* (espacio y tiempo) y los conceptos de la comprensión.
- 5 Sería producir un Kant contra Kant: las sensaciones permiten entrar en el materialismo trascendental de las condiciones reales donde la experiencia es individuación. Esto ha sido explorado por Alberto Toscano quien escribe: “si nos preocupamos por ir más allá de las individualidades constituidas que son el lugar de la representación y llegar a las tendencias productivas que expresan, no podemos conformarnos con volver hacia un terreno abstracto impersonal. Por el contrario, necesitamos centrarnos en individuaciones y singularidades preindividuales, en las velocidades y los afectos que dramatizan las ideas virtuales y producen entidades reales y sus correspondientes espacio-tiempos” (2006: 194). En este sentido, el artista es “el portador de una praxis especulativa que se relaciona con las diferencias internas interiorizándola, convirtiéndola ‘a ella misma’ en nada más que el interior (el lugar) de intensos procesos de diferenciación” (2006: 200). Esta es una sensación preindividual cuya posible producción por parte del arte contemporáneo será el tema central de este ensayo.
- 6 Deleuze escribe algo muy similar en su libro sobre Bacon: “Podemos buscar la unidad del ritmo sólo en el momento en el que este por sí mismo se sumerge en el caos, en la noche, en el momento en que las diferencias de nivel se mezclan violenta y perpetuamente.” (2003: 44).
- 7 “La filosofía, la ciencia y el arte quieren que desgarramos el firmamento y nos sumerjamos en el caos. Lo derrotamos sólo a este precio” (1994: 202).
- 8 Deleuze escribe: “Una lógica de la pintura se enfrenta aquí con nociones análogas a las de Wittgenstein” (2003: 117). El punto es que para Deleuze un “extraordinario tipo” de analogía se produce cuando un conjunto de relaciones por reproducir “completamente diferente” de las que ella reproduce, crea, sin embargo, una semejanza (2003: 115). Es ciertamente su caso con Wittgenstein con quien la semejanza es puramente nominal.
- 9 Es debatible si el alcance de esta expansión pueda liberarnos de la centralidad de la pintura como se ha entendido tradicionalmente. Por ejemplo, la descripción de la función de la “casa” en “arte” hecha por Deleuze y Guattari solamente renombra los elementos constituyentes de las pinturas de Bacon: el campo plano monocromático (el color plano), la figura (“la zona indiscernible” del cuerpo) y el contorno (“la casa ambigua que los intercambia y acomoda”), conservando sus relaciones estructurales y ontogénicas (1994: 183). De manera similar, la referencia al minimalismo lo describe como un tipo de pintura (1994: 183). Posiblemente una línea de desarrollo más interesante para una teoría deleuziana del arte contemporáneo es la “unidad de las artes” descrita en *The Fold, Leibniz and the Baroque*. En el Baroco, una categoría que Deleuze extiende hasta el presente, cada arte se “prolonga” dentro del siguiente, “que sobrepasa al anterior”. Cada arte desborda sus límites para convertirse en otro, pintura en escultura, escultura en arquitectura y esta en planeamiento urbano. Como resultado, Deleuze escribe una frase que sería perfectamente banal dentro del campo del arte contemporáneo: “el pintor se ha convertido en un diseñador urbano”. De la misma manera, Deleuze afirma que esta mezcla de artes encuentra su cima y origen “comprensivo” y “espiritual” en el campo “conceptual” y que este podría extenderse al arte contemporáneo (1993: 123-124). No obstante, tal enfoque ya no coincidiría con el desarrollo del arte contemporáneo más que en lo concerniente a la pintura, dado que lo conceptual en el Baroco es el campo del hecho, y como tal debe ser separado del arte conceptual que Deleuze y Guattari explícitamente rechazan (1994: 198). Igualmente, el análisis leibniziano de Deleuze de una de las anécdotas básicas de los enfoques contemporáneos, el viaje nocturno de Tony Smith por una autopista desierta, parece ignorar su génesis epistemológica duchampiana (todo es arte), y preferir una conclusión ontológica (1993). Mientras esto parece ajustarse a la filosofía del arte de Deleuze, sería, no obstante, interesante captar las implicaciones de este momento ontológico para una teoría del arte contemporáneo.
- 10 Entre los catálogos recientes de su trabajo están: *Anita Fricke, Recent Paintings*, Vienna, Ange, 2008 y *The Invisible Inerrection of a Million Minds*. Sus más importantes declaraciones acerca de su propia técnica se encuentran en “The radical girlie perspective” (2007).
- 11 Al mismo tiempo, la abstracción pura crea un espacio ideal cuyas formas operan como un código óptico que dirige la mano en su función simple y subordinada de aplicar el color (un ejemplo podría ser el sistema teosófico del color de Kandinsky).
- 12 Deleuze insiste en su rechazo del contenido, defendiendo la más bien inverosímil afirmación de Bacon de que elemen-

tos como una banda armada nazi, o una aguja hipodérmica juegan un papel puramente abstracto o importante solamente para la composición, y no se les debería dar ningún “significado” fuera de su color (la banda) o su habilidad para inyectar el brazo (la aguja).

- 13 Ver el número especial de la revista virtual *Transversal* dedicado al tópico: “Do You Remember Institutional Critique”, disponible en: <<http://eipcp.net/transversal/0106>>.
- 14 Algunas versiones particularmente agudas sobre el asunto son la de Brian Holmes y Gerald Raunig (2007).
- 15 Friccek escribe acerca de su obra *Kindergarten* lo siguiente: “Escogí la imagen de un baño puesto que es uno de los sitios que escenifican el encuentro más dramático entre funciones corporales –como comer, lavarse, dormir, defecar– y políticas y rituales, en este caso las ideologías de las instituciones pedagógicas en dormitorios, comedores, duchas. Es en estos sitios donde las instituciones se inscriben en los cuerpos en forma más efectiva y potencialmente violenta, y pueden, por tanto, ser lugares que provocan los actos más transformadores” (2007: s/p).
- 16 Deleuze escribe: “Para Nietzsche, en lo que respecta a la energética, la energía que es capaz de transformarse a sí misma se cataloga como ‘noble’” (1983: 42). Desarrolla con respecto a Nietzsche, el concepto de *diferencia constitutiva* en términos de cantidad y calidad de la fuerza, la diferencia de lo previo constituyendo lo posterior. “La diferencia en cantidad es [...] el elemento irreductible de la calidad”. (1983: 44). Claramente, este es el significado del uso que Deleuze hace de la teoría de Kant sobre la magnitud intensiva de la sensación (ver nota 6). Eric Alliez ha producido un trabajo notable desarrollando esta idea en relación con el colorismo de Matisse. (Alliez y Bonne: 2008).
- 17 “‘La información’ es un conjunto de imperativos, lemas, instrucciones, órdenes. Cuando a uno se le informa, se le dice lo que debe creer [...] Una obra de arte no contiene ni un mínimo de información. En contraste, hay una afinidad fundamental entre una obra de arte y un acto de resistencia” (1987). Esta es también la razón de la condena que hacen Deleuze y Guattari a la pintura “flat-bed” en *What is Philosophy?* Pintura “flat-bed” es un término de Leo Steinberg que se refiere básicamente al arte pop y especialmente a las imágenes de pantalla de Rauschenberg, donde todas las imágenes están arre-

gladas sobre una “pantalla” plana y tienen el mismo valor como información (1994: 198). Todo esto tiene connotaciones provocativas debido a la adopción por parte del arte contemporáneo de los medios digitales, que podrían ser criticados, como Kant, por no ir suficientemente lejos en su crítica inmanente de sus condiciones de posibilidad-información. A pesar de sus ambiciones políticas, los medios permanecen atrapados dentro de estas condiciones, cuyos clichés incluyen no sólo los de las imágenes digitales que usan y producen, sino los de la conciencia humana que las acompaña.

- 18 En efecto, muchas de las más fuertes condenas de Deleuze a la fotografía (que él atribuye a Bacon) no son sostenibles según los comentarios de éste último en *The Brutality of Fact*. Por ejemplo, Deleuze sostiene que “Bacon tiene una hostilidad radical hacia la fotografía” y “La actitud completa de Bacon [...] rechaza la fotografía.” (2003: 92). Uno lucha por encontrar la base de tales declaraciones en la fuente señalada: en *The Brutality of Fact*, Bacon explica su fascinación por las fotografías y la forma como las integra en su práctica. En realidad, esto último implica una burla para la afirmación de Deleuze de que “él nunca integra en ningún punto la fotografía dentro del proceso creativo” (2003: 92). La propia descripción de Deleuze sobre el uso que hace Bacon de las fotografías, especialmente en sus retratos, desmiente esta afirmación.
- 19 En realidad, Deleuze afirma en su ensayo sobre Fromanger que al proyectar una foto sobre un lienzo y luego pintar sobre él “el pintor revela una verdad eterna de la pintura: que él nunca ha pintado sobre la superficie en blanco del lienzo para reproducir un objeto que actúa como modelo, sino que siempre lo ha hecho sobre una imagen, un simulacro, una sombra del objeto, para producir un lienzo cuya misma operación reversa la relación entre modelo y copia [...] Arte pop, o pintura que produce una ‘realidad realizada’ (1999: 65, la traducción es nuestra). Esto parece lo más opuesto a calificar toda la fotografía de cliché, en cambio, lo que afirma es que ¡toda la pintura es fotografía!
- 20 Esto toma un sentido literal en el tríptico *Le Stelline* (2006). El primer panel (1. *The Image: Le Stelline, Orphanage, Milan late 60s (The Reward)*) muestra una fotografía “tratada” del orfanato Le Stelline en las afueras de Milán (la imagen fue encontrada en un sitio web sobre la región y su

historia). Es una de las imágenes más cónicas que encontró Friccek, donde las chiquillas permanecen de pie alrededor de cajas de muñecas colgadas, regalos dados para premiar su habilidad para ser muñecas ellas mismas, vestidas idénticamente y todas con la misma mirada obsesionada y vacía. Esta imagen es “re-tomada” luego en el segundo panel (2. *The Flash (The shock)*). La misma imagen está pintada fragmentariamente en verde luminoso, un pigmento brillante que hiere los ojos al mirarlo, creando niebla púrpura e irritación, en forma similar a un flash real. Friccek dice: “Es como volver atrás, al momento en que fue tomada la foto, para liberar un nuevo futuro dentro de ella”. El panel final (3. *The Development Process (Die Entpuppung)*) es la misma imagen, pero esta vez en blanco sobre blanco, y de nuevo fragmentada y casi indiscernible. Aquí es donde la imagen ha retornado a un estado de potencial puro, que no puede ser reconocido o representado dentro de las instituciones o las tecnologías de la foto original, donde las niñas están ya en camino de convertirse en algo distinto. Este es finalmente el sentido de *Die Entpuppung*, que significa eclosión, o el surgimiento del adulto desde la crisálida, como la mariposa.

---

## Bibliografía

- ALLIEZ, Eric y Jean-Claude Bonne, 2008, “Matisse-Thought and the Strict Quantitative Ordering of Fauvism”, en: *Collapse*, Vol. III, pp. 207-229.
- BADIOU, Alain, 2008, “Some Remarks Concerning Marcel Duchamp”, en: *The Symptom*, No. 9, junio, disponible en: <[www.lacan.com/symptom/?cat=7](http://www.lacan.com/symptom/?cat=7)>, consultado el 12 de enero de 2009.
- BANG, Lars; Cristina Ricupero; y Nicolaus Schafhausen (eds.), 2005, *The Populism Catalogue*, Berlín/Nueva York, Lukas and Sternberg.
- BUCHLOH, Benjamin, 1990, “Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions”, en: *October*, No. 55, Cambridge, Mass, pp. 105-143.
- DELEUZE, Gilles y Félix Guattari, 1988, *A Thousand Plateaus*, Londres, Athlone (traducción al español: Valencia, Pre-Textos, 1998).



- \_\_\_\_\_, 1994, *What Is Philosophy?*, Nueva York, Columbia University Press (traducción al español: Barcelona, Anagrama, 1997).
- DELEUZE, Gilles, 1978, "Third Lesson on Kant", seminario, 28 de marzo, disponible en: <<http://www.webdeleuze.com/php/sommaire.html>> (traducción al español: Buenos Aires, Cactus, 2008).
- \_\_\_\_\_, 1983, *Nietzsche and Philosophy*, Nueva York, Columbia University Press (traducción al español: Barcelona, Anagrama, 1998).
- \_\_\_\_\_, 1987, "What is the Creative Act?", en: Gilles Deleuze, *Desert Islands and other texts (1953-1974)*, Cambridge, Mass, The MIT Press (traducción al español: Valencia, Pre-Textos, 2005).
- \_\_\_\_\_, 1993, *The Fold: Leibniz and the Baroque*, Minneapolis, University of Minnesota Press (traducción al español: Barcelona, Paidós, 1989).
- \_\_\_\_\_, 1999, "Cold and Heat", en: Gilles Deleuze y Michel Foucault, *Photogenic Painting, Gerard Fromanger*, Londres, Black Dog Publishing.
- \_\_\_\_\_, 2003, *Francis Bacon: The Logic of Sensation*, Londres/Nueva York, Continuum (traducción al español: Madrid, Arena Libros, 2002).
- FRICEK, Anita, 2005, *Anita Friczek, Recent Paintings*, Vienna, Ange.
- \_\_\_\_\_, 2005, *The Invisible Insemination of a Million Minds*, Frankfurt, Revolver Verlag.
- \_\_\_\_\_, 2007, "The Radical Girlie Perspective", en: *Multitudes*, No. 30, otoño.
- HOLMES, Brian, 2008, *Unleashing the Collective Phantoms: Essays in Reverse Imagineering*, Nueva York, Autonomedia.
- RAUNIG, Gerald, 2007, *Art and Revolution: Transversal Activism in the Long Twentieth Century*, Nueva York, Semiotext(e).
- SYLVESTER, David, 1999, *Interviews with Francis Bacon, The Brutality of Fact*, Londres, Thames and Hudson.
- TOSCANO, Alberto, 2006, *The Theatre of Production: Philosophy and Individuation Between Kant and Deleuze*, Basingstoke/Nueva York, Palgrave MacMillan.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, 1993, *Tractatus Logico-Philosophicus*, Londres/Nueva York, Routledge (traducción al español: México, UNAM, 1988).
- ZEPKE, Stephen, 2006, "Resistiendo el presente: Félix Guattari, arte conceptual y producción social", en: *Nómadas*, No. 25, Bogotá, Universidad Central - IESCO, pp. 156-167.