

El conocimiento afectado

Carlos Fernández Pello

Universida Complutense de Madrid UCM

Inmersos en pleno debate acerca de lo que define la investigación académica en arte, sigue resultando difícil encontrar posturas que, más allá de sopesar las virtudes o defectos de la academia, aborden la cuestión desde la parataxis [1] entre texto e imagen. A pesar de la natural confrontación de opiniones, parece haber un sospechoso y apabullante consenso a la hora de definir los límites de cada cosa y, lo que es más alarmante, a la hora de defender las cualidades objetivas de uno frente a las cualidades subjetivas de la otra. Esta retórica del valor solemne de lo textual frente a lo alegre de la imagen sorprende en tanto que su dislocación -o al menos la revisión de lo que queremos decir cuando nos referimos a cada una- lleva instalada mucho tiempo en el ojo del huracán del discurso estético contemporáneo. Pareciera que las diversas crisis estatutarias de las que han dado y dan cuenta los estudios visuales, la *phrase-image* de J. Rancière [2] o el devenir digital de la imagen fuesen meras entelequias estancas que no afectan a la manera en la que las instituciones validan y organizan el conocimiento. Pareciera como si el texto académico siguiera siendo la salvaguarda inviolable, honesta y sincera del conocimiento, pudiendo mantenerse al margen de las profundas reflexiones epistemológicas que nos ha avanzado la crisis de la visualidad. Sin embargo el proceso es de ida y vuelta y no tendría sentido revisar el estatuto de la imagen contemporánea si no es, también, para pensar nuevas textualidades que afecten y actualicen las formas de producir sentido. En otras palabras, mientras que la estética de lo transversal, propia de nuestra era digital, es moneda de cambio común en la teoría que producimos, rara vez la vemos activada en las instituciones académicas que trafican con ella, como si hubieran perdido la capacidad de afectar y verse afectadas por su propio discurso.

Dice Jose Díaz Cuyás (2010, p. 13) en su artículo para el seminario INTER/ MULTI/ CROSS/ TRANS, celebrado en el centro Montehermoso, que “la figura del artista actual se corresponde cada vez más a la de un turista epistémico” y no puedo sino estar de acuerdo con él. Me cabe, no obstante, la duda de si no será también así como el historiador del arte se ha acercado siempre a este y, en última instancia, si no es ese “peligro” de “confundir lo que haya de verdad en el viaje con la ilusión de autenticidad provocada por el propio dispositivo turístico” –artístico en este caso–, el mismo peligro que ha corrido el historiador al decidir qué aspectos del saber del arte deben trascender a las humanidades o ciencias humanas. Me pregunto si no estaremos llamando ‘peligro’ a la demostrada afición del historiador por el arte y los artistas; a la curiosidad que le ha permitido pensar las imágenes y convertirlas en saber histórico, coleccionando obras, *souvenirs* o *epistemes*. Aun reconociendo que, en efecto, esa calidad turística “no es una posición de desventaja o necesariamente negativa” *per se*, no cabe duda de que, implícitamente, hablar del artista como turista epistémico es una forma de minar el ingreso de su saber como parte activa del conocimiento académico –que legítimamente lo mira con recelo desde los criterios forjados a su imagen y semejanza–. Precisamente por esa confrontación irresoluble que emana de una equivocada reivindicación de la obra de arte como tesis, me inclino más por la relectura del término *amateur*, como aquel que es capaz de afectar, para aproximarme no tanto al artista a secas –quien, sin duda, se beneficia de ser un turista– como a la figura del investigador en arte. Coincido con el análisis de Cuyás en que existen intereses económicos e ideológicos más que cuestionables a la hora de adscribir el arte a esa nueva corriente investigadora del I+D+i, pero mi interés al proponer esta figura no es otro que el de abocetar lo que puede aportar críticamente a la comunidad

universitaria el artista como investigador. El afecto emerge en este escenario como una herramienta potencial del sujeto para recodificar el contexto académico al que pretende y no como una amenaza de la superficialidad distraída del artista frente a la rigurosidad del texto científico. La osadía afectiva con la que un *amateur* se aproxima al saber reaviva la disputa entre el deseo del amante y la autoridad de lo amado, forzando una respuesta de este último a decidir cómo se quiere dejar afectar. Se trataría de reivindicar el rol del iniciado, del que se sabe frágil ante el escrutinio del sabio pero también del que se crece atrevidamente frente a las fallas propias de todo maestro, revelando a ambas partes que el rigor académico no está dissociado de su propia performatividad e ilusión de autoridad. La apariencia de conocimiento –de saber cuando, en realidad, ama– le permite correr los riesgos y activar los peligros que todo gremio necesita, no ya para actualizarse sino también para reafirmarse en sus propios postulados y tradiciones. Esa actitud performativa del amator como sabedor, lejos de resultar engañosa o perjudicial para la producción del conocimiento, debidamente canalizada, es la semilla del saber que vendrá. No se trata de darle carta blanca al doctorando, de confundir al artista como investigador o de meter con calzador a la obra de arte dentro de la investigación académica. Se trata de revivir en lo *amateur* el evidente papel que juega el deseo en la transmisión del conocimiento; de traducir y hacer sensible para la comunidad humanística el carácter ciertamente crítico de esa ingenuidad afectiva, de esa teatralidad de la autoridad que es inherente al texto tal y como lo entendemos coloquialmente, y que es tildada de arriesgada por la quimera –imprescindible– del maestro rigor.

Afortunadamente, ninguna de estas figuras existe en su forma pura y caricaturizada, sino que el amator es un rol líquido e intercambiable que no denota estrictamente al investigador en ciernes. En términos estrictamente formales, el *amateur* es alguien que, independientemente de si conoce mucho o poco, no profesionaliza ese conocimiento. Dicho de otro modo: la afición no describe una cantidad de conocimiento, sino la calidad sensible con la que el sujeto lo afecta. El *amateur* es alguien que ama, no necesariamente alguien que ignora; alguien cuya especificidad radica en la habilidad de afectar y verse afectado. Desafortunadamente, la necesaria disciplina que se le exige al conocimiento impide en la mayoría de los casos valorar positivamente la disrupción sensible que activa un *amateur* en una materia al mismo nivel que la apropiación que hace el maestro de otras esferas. Dirá el historiador del arte que, a diferencia del turismo epistémico del artista, él sí que está inmerso dentro del saber del arte; que su relación con las obras y los artistas nada tiene que ver con una afición intrusa, hasta el punto de que es el responsable de fundar la rama académica que se ocupa de las imágenes. Y tendrá razón. Pero la duda obliga a creer que esa poderosa y productiva libertad de fundar nuevas ramas del conocimiento mediante la aplicación de los criterios propios en lo ajeno sigue, a día de hoy, funcionando unidireccionalmente en contra del “estado de extrañamiento” (Rolnik, 2011, p. 17) y “alteridad” del arte que desestabiliza, inquieta y “exige un trabajo de recreación de sus contornos y del mapa de sus conexiones como condición para alcanzar un nuevo equilibrio” (Rolnik, 2011, p. 18). El resultado de esta desafección ya lo conocemos: la experiencia del sujeto y su capacidad afectiva se inhiben de la producción de conocimiento por considerarse tradicionalmente síntomas de debilidad y parcialidad y se ven sustituidas por “las tristes categorías establecidas por la historia del arte para interpretar las propuestas artísticas en cuestión” (Rolnik, 2011, p. 18). La idealización de las prácticas artísticas como autónomas o bajo etiquetas como lo conceptual o lo ideológico opera en dirección opuesta a la ‘ética del deseo’ –a la ingenuidad del *amateur*– que late en el corazón de esos movimientos y que busca vincularse, no escindir, igualándose con otras dimensiones del conocimiento a la hora de crear las definiciones que están por venir. En lugar de absorber esa vibración y estudiar la manera de adecuarla a los parámetros de la producción de conocimiento –suponiendo que no esté incubada ya en él– optamos por validar el sentido de la propia afección a través de las experiencias sensibles de esos personajes fantasmáticos que el paso del tiempo legitima como ejemplos –ahora sí– ideológicos de lo que debería ser el saber del cuerpo.

Reconocer que el conocimiento también lo producimos como amadores y que atrevidamente transitamos lo ajeno con el objeto de definir lo propio –que aprendemos desde lo que secretamente amamos– evita soterrar nuestro propio tiempo y deseo y nos ahorra la vana esperanza de que la distancia nos dignifique para que alguien pueda conjurar nuestra vida sensible en el futuro, cuando ya esté esterilizada. Asumir ese rol afectivo no obsta para mantener el rigor académico a la hora de recuperar relatos olvidados sino que, al contrario, lo iguala para re-encarnar su germen y dotarlos de contemporaneidad; nos instituye como seres vivos. P. Feyerabend (2003, pp. 181-182) dice en el epílogo de sus *Provocaciones filosóficas* que “el mejor contenido, el mensaje más liberador, se transforma en su contrario cuando es difundido por personas con ‘la verdad’ o ‘una conciencia’ en sus almas y una expresión mezquina en sus rostros”. Barthes (1968) añade a la cuestión que “en lo verosímil lo contrario nunca es imposible dado que la notación reposa aquí sobre una opinión mayoritaria, pero no absoluta” [3]. Sin querer adoptar posturas tan rotundas, lo que sí ponen estas de relieve no es tanto la supuesta inestabilidad de investigar estética y afectivamente como el consenso de que esa inestabilidad existe realmente como peligro exclusivo de las imágenes, o de la investigación en arte por parte de artistas, en lugar de ser inherente a toda ilusión de verdad del conocimiento. Investigar con las imágenes de otros debería servir para ver en ellos el reflejo de nuestra subjetividad latente y descubrir esas textualidades otras, en lugar de para trasplantar cadáveres cargados de una solemnidad tan estricta que ni tan siquiera en su putrefacción son capaces de hacer germinar otra cosa que esa utilitaria ilusión de estabilidad. La dimensión poética del texto nos permite proyectar el sujeto perdido en los objetos y devolverlos a la vida; los habilitamos para ficcionar de nuevo y reinstauramos su apariencia, su imagen viva. Lo vivo es así lo que ficciona, pero también lo que disiente y hace peligrar, disputándose el rigor consensuado de la realidad y abonando las ficciones que están por llegar. En este estado de cosas, la improvisación sensible del que ama trascendería ese lugar común del mostrar –que hace ya mucho tiempo que ni tan siquiera es común a toda producción artística– y afectaría a la propia transmisión del conocimiento:

“improvisar es, en primer lugar, el ejercicio primero de nuestra inteligencia; es la virtud poética, la imposibilidad de decir la verdad, a pesar de sentirla, la que nos hace hablar como poetas, narrar las aventuras de nuestro espíritu y comprobar que son comprendidas por otros aventureros; comunicar nuestro sentimiento y verlo compartido por otros seres que también sienten” (Rancière, 2003, p. 87).



Esta indecibilidad de lo sensible podemos encontrarla en *El gabinete de un aficionado*, donde Georges Perec nos cuenta la historia de la colección de cuadros de un aficionado llamado Herman Raffke. Como coleccionista él también, Perec abarrota el relato de fechas, referencias, hechos anodinos, nombres y pinturas, frustrando paulatinamente las expectativas narrativas del lector mediante una tediosa catalogación razonada. El relato gira en torno a un lienzo, pintado por el pintor Heinrich Kürz, en el que se puede apreciar al señor Raffke sentado en su gabinete frente a todas y cada una de sus adquisiciones. Entre todas ellas se cuenta también ese mismo cuadro de Kürz a gran escala y en posición privilegiada, generando una *mise en abyme* del propio gabinete que modifica, en cada iteración, las escenas que tienen lugar dentro de cada uno del resto de los cuadros de la colección. Lo que impulsa a continuar con la lista interminable y ciertamente anodina de transacciones y subastas es la evidente sospecha de estar ante una impostura perequiana más; la convicción, como lector que sujeta entre sus manos una obra de literatura, de que la redacción minuciosamente documental y referencial que se desprende de sus páginas es una argucia de lo literario que pertenece también a la autoridad de todo texto. Descubrirse a uno mismo dudando de la veracidad del catálogo de Perec por el mero hecho de saber quién es y desde qué arte escribe, implica que al menos una parte importante de lo verídico reside en la forma en que este se siente, representándose a sí mismo y proyectando las ficciones y categorías lingüísticas, visuales y sensibles con las que culturalmente consensuamos la realidad. Antes de que nadie nos demuestre –en el sentido académico del término– su naturaleza impostada, nuestra experiencia viva se convierte en demostración sensible de que, independientemente del rigor de quien escriba, el conocimiento se completa –y se valida– también desde nuestra habilidad para vernos afectados por su puesta en escena. Si, en efecto, la obra la firmase un desconocido y estuviese publicada en un contexto editorial afín al ensayo, buena parte de lo escrito podría circunvalar nuestras sospechas de veracidad, no porque el cambio en la *mise en scène* convirtiera mágicamente lo ficticio en verdadero sino porque, como dice Barthes, “la ‘representación’ pura y simple de lo ‘real’ [...] aparece como una resistencia al sentido y confirma la gran posición mítica de lo vivido (de lo viviente) y de lo inteligible”. Así, la exigencia retórica de las ciencias sociales y la literatura estaría siempre “armada como una máquina de guerra contra el sentido, como si, por una exclusión de derecho, lo que vive no pudiera significar (ser significativo)” (Barthes, 1968). A pesar de que la seña de identidad del conocimiento académico es dudar de toda afirmación y comprobar la totalidad de las fuentes, ¿no dudamos o afirmamos más fácilmente con aquellas fuentes que en su lectura inicial nos atraviesan vivencialmente, igualando el texto a la imagen sensible que tenemos de él? ¿No es, en cierto modo, esa equidad afectiva la lectura interesada e imprecisa de la que se quejaban los rigurosos científicos Sokal y Bricmont en sus *Imposturas intelectuales*? La cuestión latente a estas preguntas es la de si no estaremos desarrollando una animadversión similar a la que las ciencias exactas tienen de esa supuesta impostura de las humanidades, con respecto al ingreso de la afectividad que acompaña a la investigación con imágenes, creando a su vez una *mise en abyme* epistémica en la que, a diferencia del gabinete de Raffke, los contenidos de nuestros cuadros no se verían afectados estéticamente por el discurso crítico de su imagen.

El abismo entre lo indecible y lo invisible horadado por las repeticiones del gabinete perequiano depara todavía un siniestro –y azaroso– rebote con el que iniciamos un viaje de regreso: encontraremos que, al menos en la tercera edición de Anagrama (Perec, 2008), el cuadro ficticio de Kürz, en torno al cual gira toda la colección del aficionado Raffke, aparece fotografiado en portada. La inspección de las guardas nos confirma que una tal Isabelle Vernay-Lévêque es la poseedora de los derechos de reproducción de esa fotografía, sin quedar clara su autoría [4]. Su mera presencia, encarnada en la portada, inicia ese viaje de regreso a la superficie de la realidad, dándonos con la verdad en las narices y estabilizando documentalmente la inestabilidad literaria que el lector creía tener controlada. Isabelle Vernay-Lévêque opera como puente entre la ficción de un cuadro, cuyo contexto nos recuerda a cada página que es inventado, y su

evidencia fotográfica, no como cuadro estrictamente pintado por el pintor Kürz –aunque tampoco queda descartada esa opción– tanto como lienzo que existe, al menos virtualmente, y puede ser fotografiado. Emergen así al menos dos dimensiones afectivas del pensar con la fotografía y un personaje que las atraviesa. Por un lado, podríamos estar ante una nueva versión del “efecto de realidad” de Barthes; una de esas “notaciones insignificantes” como el barómetro de Flaubert o los golpes en la puerta de Michelet cuya denotación significaría lo ‘real’ sin decirlo, solo que en este caso sería una imagen –un texto pictórico– la que significase, saltando de la portada a la realidad donde tiene lugar esa trampa fotográfica –si es que acaso existe otra calidad de la fotografía–. Podría tratarse de una imagen creada ex profeso para la portada sin más función que esa, la de ser un ‘detalle inútil’ que añade a la producción de veracidad del relato, aunque es verdad que, en su contra, estaría la necesaria complicidad editorial al describirlo como fotografía en lugar de como montaje o ilustración de portada, y máxime cuando el prestigio de esta depende, en gran medida, de su falsabilidad como fuente bibliográfica. Más aún, lo cierto es que podríamos darle la vuelta a la tortilla y considerar la interminable lista de notaciones como aquello que constituye el “detalle inútil” del libro; es decir, un libro repleto de insignificancias; solo de insignificancias, de “lujos de la narración” cuya única función es la “de elevar el costo de la información narrativa” y, en ese exceso, aproximarse a lo verídico, invirtiendo la función tradicional y dejando a la imagen el lugar del texto. Por otro lado, ese vértigo de ida y vuelta de las infinitas permutaciones oulipiennes entre el autor, el relato, el cuadro, el pintor y la fotógrafa parece operar bajo la *phrase-image* de J. Rancière (2007, p. 46): bajo aquello que “puede ser expresado en las oraciones de una novela, pero también, en las formas de la representación teatral o el montaje cinematográfico o la relación entre lo decible y lo indecible en un fotografía. La oración no es lo decible y la imagen no es lo visible” [5]. Pensemos en la jerarquía cambiante entre el pintor ficticio, su descripción verídica y su cuadro que se hace decible en nuestra realidad gracias a una mujer invisible llamada Isabelle. Un texto escrito, montado como una imagen, que subvierte poéticamente su valor y se vuelve ilustración de la pintura que una aparecida nos presenta como indecibilidad de la verdad, pese a ser sentida. Un montaje no solo con las palabras y con las imágenes, sino con las relaciones epistemológicas, performativas y afectivas que se establecen entre ellas, que en ninguna medida perjudica al rigor académico, sino que lo amplía al dotarlo de la coherencia sensible que la objetividad siempre trata de falsear. La comparecencia de esa mujer en el espacio liminar entre la realidad y la ficción que suponen las guardas de un libro –y en el momento en el que ambas están en entredicho– convierte esa insignificancia formal de la portada en un texto visual que nos afecta y que es afectado por nosotros, que recupera el libro como experiencia corpórea. Cuando, en efecto, Perec reconoce su impostura al final del libro, revive por defecto al sujeto sensible que la certeza del contexto literario había ido esterilizando y que habita entre el pintor ficticio y la mujer que lo encarna en nuestro mundo. Pero, sobre todo, nos recuerda el cuerpo, siempre abstracto, del lector, dentro de un juego de falsabilidad, atrapándolo en el abismo invertido que provoca el abandono de esa medida consensuada por otras sensibles, distintas de lo describible, aumentando la ficción al plano de la realidad y devolviendo a esta última al escenario de lo vivo.

A principios del 2011, casualmente al poco tiempo de terminar de leer la novela, tuve la ocasión de visitar la retrospectiva sobre Perec en la Fundación Seoane de A Coruña. En ella se exponía por primera vez y única vez –así rezaban, al menos, diversas reseñas– el cuadro que Isabelle Vernay-Lévêque había pintado en 1981, un año antes de que Perec muriera. Al lado del cuadro había una confesión, que más tarde descubrí en las páginas finales del libro de Anagrama:

“seducida por las ingeniosas trampas de la imaginaria colección de cuadros descritos en *El gabinete de un aficionado*, ejecuté esta obra como encargo ficticio, procurando pintarla con la máxima fidelidad posible al libro, aunque sin poder evitar en su resultado final dos diferencias: tuve que limitar el número de reducciones sucesivas [...] y le añadí un espejo en el que se refleja el pintor. [...] confirmándome el propio Perec, al ver el cuadro, el sinnúmero de relaciones simbólicas

y estructurales que yo había intuido que presentaba con el resto de su obra. Desde entonces he leído una y otra vez a Georges Perec, pero nunca volví a verlo.” [6]



Ver el cuadro *in situ* no tuvo mayor efecto. Comprobar que existía en forma tangible no aportaba nada sustancial al conocimiento pensado con él, salvo por la confirmación de que existía también en esa forma tangible. No dejaba de ser un personaje secundario en la experiencia estética de mi propio relato con su imagen. Decía antes que Isabelle actuaba como puente, pero también es fuerza disruptiva a la manera de los alquímicos, desacoplando aquello que estaba unido, no para enemistarse, sino para igualar su potencial de crear sentido. El cuerpo al que apela la afectividad del *amateur* se escinde de la retórica de la fuente original como experiencia diferenciadora –aunque no por ello se hace incompatible– y crea un ‘original’ subjetivo desde el que estudiar la imagen, sorteando las categorías epistemológicas, no para desautorizarlas tanto como para actualizarlas. El texto, sin embargo, que podría haber leído desde el libro, sumado a la infructuosa búsqueda de la obra de Vernay-Lévêque más allá de este cuadro o de aparecer siempre mencionada en referencias y comentarios a la obra de Perec, nos conduce a sospechar que, o se trata de una verdadera aficionada a la pintura que decidió materializar la ficción ajena o, por el contrario, es una creación perequiana póstuma con el objeto de redimir su final mojigato –su desactivación autoritaria–. A día de hoy puedo decir que no hay motivo que me empuje a pensar que descubrir en efecto la naturaleza real de Isabelle –su realidad para con nosotros– pudiera aportar algo que no reafirmara lo que el afecto de un método paranoico-crítico hecho a nuestra medida pone en evidencia, al sentirla como *amateur* antes de saber a ciencia cierta quién es ella.

I was the world in which I walked, and what I saw
 Or heard or felt came not but from myself;
 And there I found myself more truly and more strange. (Stevens, 1990, p. 65)

No obstante, si nos rendimos a los placeres de la lógica y nos fiamos del editor del libro, resulta difícil pensar que alguien de la talla de Alberto Ruiz de Samaniego –comisario de la exposición– o la Fundación Seoane pusieran en juego su prestigio institucionalmente, no diciendo la verdad en caso de haber encontrado indicios de una posible farsa. Ciertamente es que, de haberlo trabado con la suficiente osadía, Perec podría haber encargado el cuadro y legar un juego de rol que lo sobreviviese a cualquier escrutinio riguroso, aunque esa hipótesis tampoco parece muy plausible, viendo cómo él mismo se desactiva al final del libro –preso de una corrección política y pedagógica para con el lector que raya en lo ofensivo, dicho sea de paso–. No; definitivamente, iniciar un proceso de demostración documental acerca del suceso solo serviría para esterilizarlo, además de para enterrar nuevamente el afecto que despierta en todo lector que se preste al rigor propio de la imaginación. Es el conocimiento que emana de lo contingente, del amateurismo confeso de Isabelle, lo que la investigación en arte puede poner en valor, independientemente de que ella exista como persona, farsante o álgter ego. Si algo aprendemos de la aparición de esa amateuse francesa es la suficiencia con la que se mueve entre los opuestos de lo verídico y lo posible –entre la definición y la poesía– y el afecto con el que supera el complejo de realidad que invade al maestro Perec en la última página, activando y sensibilizando con su pintura la obra que le es ajena. Isabelle Vernay-Lévêque es la prueba viva de que el conocimiento también se debe inventar sin pedir permiso y la prueba de que “la relación con el otro, incluso si es asimétrica, abierta, sin posibilidad de reapropiación, debe trazar un movimiento de reapropiación de la imagen de uno mismo para que el amor sea posible” (Derrida, 1992, p. 212) [7].

Decía Ana María Matute en su discurso de aceptación del Cervantes que “si algún día se encuentran ustedes con mis historias, con mis criaturas, créanselas, porque me las he inventado”. Desde la impostura cotidiana de decir haber oído hablar de un autor cuando no lo conocemos hasta la osadía de opinar acerca de la obra de alguien que solo se conoce por los cuentos de otro, todo ello produce conocimiento. En primer lugar porque nos permite aprehendernos en la interlocución como personas –“yo no soy un qué, yo soy un quién” (Feyerabend, 2003, p. 181)–, pero también porque el desliz performativo que el otro puede percibir en nosotros, aun cuando sepamos plenamente de lo que estamos hablando, inicia una cascada afectiva de futuros conocimientos incubados. Investigar con las imágenes pasaría entonces por exprimir las en todas sus direcciones y temporalidades –también en los momentos antes de hacerla racionalmente inteligible, cuando la ignoramos–, reconciliar nuestro afecto con el conocimiento y correr el riesgo de ser permanentes *amateurs* de aquello que investigamos. “Aristófanes, no Sócrates; Nestroy, no Kant; Voltaire, no Rousseau; los hermanos Marx, no Wittgenstein. Estos son mis héroes. Ellos no son filósofos y los filósofos, aunque flirtean con ellos como pasatiempo, no los aceptarían en su círculo” dice Feyerabend (2003). El peligro del relativismo es nocivo en tanto que procure desafección para con nuestra experiencia en favor de una fe ciega en la superioridad retórica de la institución. La institución no es lo muerto, pero tampoco es lo frío. La desafección para con la universidad contemporánea no es dejar de creer en ella; es creer que se crea y deviene al margen del calor del deseo, de lo contingente y del afecto de las personas que componen la institución. Precisamente porque no todo vale para todo, no podemos acogernos a que esa separación entre texto e imagen sensible se resuelve únicamente de una manera racionalmente contrastada. Como decíamos al inicio, el *amateur* sortea esa confrontación enrocada entre el todo vale y la polaridad disecada, y acude al afecto como herramienta para abordar el dilema epistemológico que supone el ingreso del artista como investigador académico. El anarquismo epistemológico del que nos habla Feyerabend, que a todas luces parece hacerse más evidente en el pensar con las imágenes, simplemente apela a cuidar y alimentar la disputa de esa igualdad paratáctica

de las formas del conocimiento con su imagen sensible, no para eliminar las categorías, sino para poder transitar por ellas; para pensar atravesándolas. Apela al rigor académico que reconoce también el deseo con el que cifra, pinta y reescribe lo conocido, afectando a las imágenes del mundo e inventando historias dentro de la historia que no aceptan cualquier discurso indocumentado, pero se dejan afectar por él para recordar el rigor que nos da el cuerpo sensible. Para hacer del saber un discurso transmisible. Vivo.

BIBLIOGRAFÍA:

- Barthes, R. (1968), “El efecto de realidad”, Escuela práctica de altos estudios, París. <http://es.scribd.com/doc/6603561/Barthes-Roland-El-Efecto-de-Realidad> [consultado el 7 de noviembre de 2011].
- Derrida, J. (1992), *Points de suspension*. París, Éditions Galilée, p. 212.
- Díaz Cuyás, J. (2010), “Mostrar y demostrar”. En el seminario *INTER/MULTI/CROSS/TRANS*. Vitoria-Gasteiz, Montehermoso, p. 13.
- Feyerabend, P. K. (2003), *Paul Feyerabend. Provocaciones filosóficas*, Edición de Ana P. Esteve Fernández. Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 181-182. También en D. D. Karnos y R. G. Shoemaker (Eds.) (1993), *Falling in Love with Wisdom: American Philosophers Talk about their Calling*, Nueva York, Oxford University Press, pp. 16-17.
- Perec, G. (2008), *El gabinete de un aficionado. Historia de un cuadro (Un cabinet d’amateur. Histoire d’un tableau)*, Barcelona, Anagrama, (3ª edición).
- Rancière, J. (2003), *El maestro ignorante*, Barcelona, Laertes, p. 87.
- Rolnik, S. (2011), “Archivomanía”. En *Art and Criticism in Times of Crisis, XLIV AICA Congress*, Asunción (Paraguay), octubre, pp. 17-18.
- Stevens, W. (1990), “Tea at the Palace Hoon”. En *The Collected Poems of Wallace Stevens*, New York, Vintage Books/Random House, p. 65.

Notas

[1] Parataxis (del griego ‘acto de colocar al lado de’) es una técnica literaria, en la escritura o el habla, que favorece la construcción de oraciones cortas y simples mediante el uso de conjunciones coordinadas en lugar de subordinadas. Traducción del autor. <http://en.wikipedia.org/wiki/Parataxis> [consultado el 7 de noviembre de 2011].

[2] En su libro *El destino de las imágenes*, Rancière habla de “la gran parataxis” como aquella que trasciende el nivel escrito y desacopla las funciones tradicionales del texto con la imagen; de lo decible con lo visible. Rancière aumenta así el uso de lo paratáctico a la relación entre la imagen y lo textual en lugar de considerarlo función exclusiva de lo último.

[3] Versión on-line: <http://es.scribd.com/doc/6603561/Barthes-Roland-El-Efecto-de-Realidad> [consultado el 7 de noviembre de 2011].

[4] El epígrafe de portada reza “fotografía © Isabelle Vernay-Lèvêque” (sic.).

[5] Traducción mía: “I propose to call this term of measurement the phrase-image. By this I understand something

different from the combination of a verbal sequence and a visual form. The power of the phrase-image can be expressed in sentences from a novel, but also, in forms of theatrical representation or cinematic montage or the relationship between the said and unsaid in a photograph. The sentence is not the sayable and the image is not the visible". Rancière, J., (2007), *The Future of the Image [Le destin des images]*, Londres, Verso Books, p. 46.

[6] (Atribuido a Isabelle Vernay-Lévêque.) Perec, G. (2008), *El gabinete de un aficionado. Historia de un cuadro*. Barcelona, Anagrama, p. 103.

[7] (Traducción mía.)