

Líneas sublevadas, el dibujo frente a la escritura

Uprising lines, opposing drawing to writing

Linhas sublevadas, o desenho frente à escritura

*Lignes de révolte, dessin contre écriture
(ou: le dessin face à l'écriture)*

*Восстание линий, рисование против
написания*

Dra. Cynthia ORTEGA SALGADO

Universidad Autónoma del Estado de México

DF-México

extvinculacionartes@gmail.com

Fecha de recepción: 22/04/2020

Fecha de aceptación: 21/05/2020



Resumen

El presente texto busca conectar el cuerpo, el dibujo y la sublevación – entendida como resistencia activa o pasiva, capaz de construir gestos, pensamientos o acciones que puedan hacer frente al autoritarismo–. Revisa el papel del arte como resistencia, en cuanto a su capacidad e ingenio para construir un orden distinto al actual y el dibujo como cuerpo de la sensación frente a la escritura. Un dibujo no es un texto, abre a una lógica distinta donde un cuerpo enseña un pensamiento encarnado y manifiesta su impotencia a través de su movimiento. Finalmente, subraya el derecho a desobedecer desde el cuerpo y el dibujo como disidencia frente a lo que nos oprime y esclaviza

Palabras claves

LÍNEAS SUBLEVADAS, EL DIBUJO FRENTE A LA ESCRITUR

Abstract

The present text seeks to connect body, drawing and uprising – understood as active or passive resistance, able to build gestures, thoughts or actions that can face authoritarianism–. The role of art as form of resistance in terms of its ability and wit to construct a different order and drawing as a sensation as opposed to writing. A drawing is not a text, it portrays a different logic where a body shows an incarnated thought and manifests its impotence through movement. Finally, it emphasizes the human right of disobeying from the body and the drawing as dissidence against what oppresses and enslaves us.

Key words

OPPOSING DRAWING TO WRITING, UPRISING

Resumo

O presente texto busca conectar o corpo, o desenho e a sublevação – entenda como resistência ativa ou passiva, capaz de construir gestos, pensamentos ou ações que possam fazer frente ao autoritarismo -. Revisa o papel da arte como resistência, em quanto a sua capacidade e engenho para construir uma ordem distinta à atual e o desenho como corpo da sensação frente à escrita. Um desenho não é um texto, abre uma lógica distinta onde o corpo ensina um pensamento encarnado e manifesta sua impotência a traves de seu movimento. Finalmente, ressalta o direito a desobedecer desde o corpo e o desenho como dissidência frente a o que oprime e escraviza.

Palavras chaves

DESENHO FRENTE À ESCRITURA, SUBLEVAÇÃO

Résumé

Ce texte cherche à relier le corps, le dessin et le soulèvement - compris comme résistance active ou passive, capable de construire des gestes, des pensées ou des actions qui puissent faire face à l'autoritarisme. Il

passé en revue le rôle de l'art en tant que résistance, en termes de sa capacité et de son ingéniosité à construire un ordre différent de l'actuel, et du dessin comme corps de la sensation contre l'écriture. Un dessin n'est pas un texte, il s'ouvre sur une logique différente où un corps enseigne une pensée incarnée et manifeste son impuissance à travers son mouvement. Enfin, il souligne le droit de désobéir avec le corps et le dessin comme dissidence face à ce qui nous opprime et nous asservit. En 1951, le livre Bahia Imagens da Terra e do Povo de Odorico Tavares est publié, illustré de dessins de Carybé. En 1977, Bahia de Todos os Santos de Jorge Amado sera à nouveau publié avec des dessins de Carlos Bastos, remplaçant ceux qui figuraient dans la première édition du même livre, en 1945, réalisée par Manuel Martins. Dans ce travail, nous analyserons la relation qui existe entre les deux livres et les dessins, qui dans les deux cas construisent et diffusent l'imaginaire de Bahia à partir de l'exaltation de la culture populaire, des traditions et de la religion du Candomblé, en appliquant des idées artistiques qui proviennent de la nouvelle créativité des avant-gardes.

Mots clés

ART. BAHÍA. BRÉSIL. CARYBÉ. CARLOS BASTOS

Резюме

Этот текст стремится соединить тело, рисунок и восстание - понимается как активное или пассивное сопротивление, способное создавать жесты, мысли или действия, которые могут столкнуться с авторитаризмом-. Это рассматривает роль искусства как сопротивления с точки зрения его способности и изобретательности строить порядок, отличный от текущего, и рисовать как тело ощущения против написания. Рисунок не является текстом, он открывает другую логику, где тело обучает воплощенной мысли и проявляет свою беспомощность посредством своих движений. Наконец, он подчеркивает право не подчиняться телу и не соглашаться с тем, что нас угнетает и поработывает.

Cynthia Ortega Salgado. *Líneas sublevadas, el dibujo frente a la escritura*, pp. 205- 237.

слова

РИСОВАНИЕ ПРОТИВ НАПИСАНИЯ, ВОССТАНИЕ

Sublevación y cuerpo

¿Qué significa sublevarse?, ¿qué podrían significar los gestos levísimos, las intenciones minúsculas que nos impiden someternos? No seguir las voces dominantes, ser sordos ante lo que se *debe* hacer, sentir y pensar. Desobedecer en comunidad, hacerlo colectivamente, proponer una ética de la desobediencia. Las sublevaciones son un gesto de lo mínimo que repercute en lo máximo, como cambiar de lugar un mueble, hacer una elección inesperada o tomar otra dirección en el camino, lo cual puede ser el comienzo de cambios profundos en la manera de mirar y hacernos. Pensamos la sublevación como la capacidad de disentir, de no seguir la misma lógica “el disenso involucra <<una organización de lo sensible en la que no hay... ni régimen único de presentación y de interpretación de lo dado que imponga a todos su evidencia>>¹⁰⁵.

Del latín *sublevare* que significa levantar o alzar del suelo, sublevarse muestra nuestro deseo, entendido como posibilidad y potencia, no como algo que nos falta, sino como algo que se da por exceso; nos otorga un poder dentro del Poder mayor, que aunque no poseamos se debate contra la potencia gestada desde nuestro cuerpo. La masa corporal se revela ante la vigilancia, la inmovilidad, la insatisfacción: estar sentados ocho o diez horas diarias, detener el flujo de orina, el deseo sexual, el hambre. Mientras tanto, el cuerpo gesticula, eleva un dedo, se electriza, mueve las piernas, frunce la boca, avienta el lápiz,

¹⁰⁵ Jacques Rancière, *Disenso. Ensayos sobre estética y política*. (México: Fondo de Cultura Económica, 2019), 19.

se tensa, raya una hoja. Es en estos actos disidentes que se manifiesta el deseo. No se puede obligar a un cuerpo a renunciar a él, pues le es propio y sus pequeñas sublevaciones desatan procesos que a la larga resultan imparables. Se propone el despertar del deseo como una necesidad urgente, colectiva e imparable que responda al desastre económico y social del mundo actual.

Sea como rebelión activa o resistencia más o menos pasiva, sublevarse implica siempre una manera de construir gestos, pensamientos y acciones que puedan enfrentar la injusticia y el autoritarismo en sus más diversas expresiones. Lo que nos subleva por encima de todo es el trabajo en comunidad, la energía contenida en una imagen, la fuerza de una mirada compartida, la solidaridad, éstas poseen verdaderas semillas de resistencia. La sublevación, por tanto, está unida a la emoción, no puede haber disidencia sin un gran vuelco en la emotividad. La sublevación implica sentir, trastornar el orden establecido, sacar colectivamente lo guardado y acallado; las semillas germinan y un día el corazón late más rápido, la respiración se entrecorta, las palabras se atorán, las manos sudan por un encuentro público, por una marcha en común. Y uno quiere vivir así, subvertido, en escape del sistema que reafirme la propia humanidad. La sublevación es lo suficientemente grande para mantener los ánimos arriba, igual que los puños en las luchas sociales. En ellas las manifestaciones de los cuerpos son importantes, cuando varios reclaman se hacen uno que se mueve y vibra construyendo un común y desaparece la identidad individual para dar paso a una identificación con “él” o “ella” lo que fortalece la emoción. Judith Butler lo llama *performatividad de lo plural*. Hay incontables ejemplos,

como los *okupa españoles*, el *occupy estadounidense*, la *primavera árabe*, los movimientos feministas, etc., que nos dicen algo crucial sobre la “...aparición, el quedarse parado, la respiración, el movimiento, el detenerse, el habla y el silencio son todos elementos que forman parte de una asamblea imprevista, de una forma inesperada de la performatividad política que sitúa la vida vivible en el primer plano de la política”¹⁰⁶.

Cuando los cuerpos salen contiguos, danzan, se mueven, se desconfiguran y se reinventan junto a otros, ejecutan “...el ejercicio performativo de su derecho a la aparición, es decir, una reivindicación corporeizada de una vida más vivible”¹⁰⁷. Autores como Foucault, Deleuze o Butler ya apuntaban la relación del cuerpo con la subjetividad, pues en ellos se materializa cierta razón, que “aprieta, presiona pesantemente en la cabeza y en el vientre, por todo el cuerpo, con la fuerza de una caída o de un desgarró”¹⁰⁸. Los cuerpos *sentipiensan* y cuando se despliegan en la arena pública lo hacen con todos sus gestos, lo hacen moviéndose provocando una sublevación en lo habitual y lo cotidiano.

El gesto y la palabra

Enfrentemos el gesto a la palabra, el dibujo a la escritura, ambas son una expresión humana pero poseen una forma distinta, pues dentro de las artes el dibujo está más ligado

¹⁰⁶ Judith Butler, *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea* (Barcelona: Paidós, 2017), 25.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 31.

¹⁰⁸ Jean Luc Nancy, *El peso de un pensamiento* (España: Ellago Ediciones, 2007), 18.

al gesto, de hecho en todas ellas aparece como boceto o “primeridad” pues tiene mayor libertad, flujo, ritmo y cuerpo, es un pensamiento acuerpado; mientras que la escritura como la conocemos tradicionalmente, tiene mayores reglas, pasividad corporal y retención en cuanto a su expresión física; sigue una linealidad y una sucesión, mientras que el dibujo actúa más como un rizoma que puede ser abordado desde cualquier lugar, no tiene inicios ni finales, sólo puntos medios. Por lo tanto no pueden ser consideradas lo mismo, ni tasadas bajo las mismas pautas, la investigación en las artes no sigue el mismo método ni ocupa las metodologías que las investigaciones en ciencias duras.

Vilém Flusser define al gesto como “formas de expresión de una intención”¹⁰⁹, los cuerpos se manifiestan a veces con intenciones expresas, otras sin saber. En primera instancia, se relaciona al gesto con una mueca o una expresión corporal sin palabras, parecería que los hacemos todo el tiempo y que no son significativos ni dicen nada, sin embargo, gesto y lenguaje podrían ser parientes menos distanciados.

Intentemos ligar el gesto a lo más íntimo del lenguaje, a su raíz. Antes de que el hombre fijara palabras a los objetos, podemos imaginar que su referencia a ellos era un sonido acompañado de un movimiento corporal, un cuerpo antecediendo a las palabras. Así, Giorgio Agamben conceptualiza el gesto como “... una fuerza operante en la lengua misma, más antigua y originaria que la expresión

¹⁰⁹ Vilém Flusser, *Los gestos* (Barcelona: Herder, 1994), 8.

conceptual”¹¹⁰. El gesto no es algo que esté exactamente fuera del lenguaje, sino que podría ser algo muy cercano al mismo, si “la palabra es el gesto originario, del que derivan todos los gestos singulares”¹¹¹, pensaríamos que lo más íntimo de las primeras fueron ellos, es decir, su principio y que todo gesto posterior, incluidas las palabras, estarían enmarcadas por el lenguaje. No olvidemos que éste no se compone solamente de vocablos o conceptos, sino que está hecho de los tonos que lo envuelven y, sin duda, los cuerpos que lo dicen, sus máscaras, su mímica y su teatralidad. En esta consciencia, el desarrollo de los gestos fue paulatino, a modo de ensayo y prueba, sin embargo, también los hay concentrados o de mayor pureza, como los que hacemos en el sueño o al amar, gestos de pura sensación que son incontrolables y que se encuentran en los límites del lenguaje. Los hay también simbólicos, como el de protesta, el gesto de lanzar una piedra, el gesto de pintar un muro, el gesto de levantarse o inmovilizarse, estos son actos mínimos que muestran lo más fino de la humanidad: el dar los buenos días, saludar, sonreír, molestarse, estornudar, toser, y, además, hacerlo en medio de los otros. En este espacio se guarda uno de los pedazos más sutiles del hombre. Agamben dice que “...cuando los gestos más simples y cotidianos se volvieron tan extraños como la gesticulación de marionetas, entonces la humanidad... estuvo lista para la masacre”¹¹². Lo que tal vez signifique

¹¹⁰ Giorgio Agamben, *La potencia del pensamiento. Ensayos y conferencias* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2007), 308.

¹¹¹*Ibidem*, p. 308.

¹¹²*Ibidem*, p. 319.

que al eliminar los gestos más sencillos, se abrió el camino para la violencia humana.

Nuestros gestos *somos* nosotros y nosotros nuestros gestos, nos acercan a la realidad y son los choques de encuentro con el mundo. De ahí el valor de conservarlos y esta tarea es igualmente, una sublevación. Si los gestos son fuerzas intrínsecas a la lengua, podemos decir que con un gesto hablamos, la comunicación puede también ser más directa con las manos que con las palabras, nuestro cuerpo puede decir con intención, y esto tiene igual o mayor fuerza que lo lingüístico, de acuerdo a George Steiner: “El más alto, el más puro alcance del acto contemplativo es aquel que ha conseguido dejar detrás de sí al lenguaje. Lo inefable está más allá de las fronteras de la palabra”¹¹³ y en este tenor, la carne lo está. Por tanto, se subraya la capacidad de sostener un discurso y actuar políticamente que tienen tanto las palabras, escritura, como los gestos, dibujo, de un cuerpo. Sin embargo, ¿cómo empezamos a sublevarnos? Un pensamiento se cuele y de repente se presenta constantemente, nos comienza a doler la cara, nos tronamos los dedos o movemos con nerviosismo las piernas; las ideas anteriores comienzan a incomodarnos. La cuestión sustancial de pensar y hacerlo desde el cuerpo, es su poder de movimiento, el cuerpo *sentipienso* y se mueve, tiene cadencia, ritmo, consonancia, armonía, desaveniencia, caos, introduce una serie de elementos que están ligados a la sensación y que se traducen en palabras hasta que los forzamos a hacerlo. El cuerpo tiene un poder sustancial de cambio, siente un chispazo capaz de transformar una realidad, mira cuidadosamente. Cuando uno piensa desde

¹¹³ George Steiner, *Lenguaje y silencio* (Barcelona: Gedisa, 2003), 29.

este asidero, detiene el objeto de sus cavilaciones, le da vuelta y lo ve suspendido en el aire, así éste muestra sus pliegues y sus texturas, se revela en un estado interrumpido frente a uno, “tal es el peso del pensamiento: grave en elevación, levantamiento, aliento”¹¹⁴. También cuando *sentipensamos* se echa a andar una sospecha, las cosas se desdican de su inocencia; se mueve la verdad de un lugar a otro, donde las relaciones entre los entes ya no son naturales. Por lo tanto, la sospecha es un acto de sublevación, cuyo propósito se basa en renunciar a supuestos universales y atender aquellos que nos son propios, aunque estos parezcan provinciales o menores.

Así, la tarea de sublevación también es una de creación, donde se pone en suspensión lo que dudamos, eso que ya no nos parece normal y nos alerta. Comienza una batalla con nuestro propio anquilosamiento, nuestra terquedad de que todo se mantenga igual. Tenemos el derecho a cambiar de opinión, tenemos derecho a nuestra emoción pero, sobre todo, tenemos derecho a la elección, quizá ésta sea la mayor de las sublevaciones.

Al hablar de pensamiento, referido también desde una lógica de la sensación como afirmó Gilles Deleuze, nos referimos a la posibilidad de una contingencia, lo que puede ser y puede no ser. Aristóteles nos recuerda que *d'ynamis*, significa tanto potencia como posibilidad¹¹⁵. Así pues, estamos frente a una “posibilidad” abierta de elucubraciones e imagerías, sin embargo, ésta no sólo se finca en la acción, en el hacer, sino también en su contrario.

¹¹⁴ Nancy, *op.cit*, p. 10.

¹¹⁵ Agamben, *op.cit*, p. 354.

Agamben menciona que la grandeza y la miseria de la potencia humana es, también y ante todo, la potencia de no pasar al acto, potencia para la tiniebla¹¹⁶, esta sentencia más que desalentarnos, encierra una posibilidad infinita y una verdadera capacidad de creación, si tenemos potencia para la noche, eso equivale a tenerlos ojos cerrados y no ver, o verlo todo en manchas, pues es desde este lugar que estamos en potencia, no hemos concretado ningún acto, si acaso tentativas sobre lo que determinaremos después. Si el pensamiento es una potencia, coexiste con su parte contraria, la impotencia, lo que a este texto interesa es la posibilidad de ejercer el derecho a dudar y a sublevarse. El sujeto está insertado culturalmente, su pensamiento reúne lo que ha leído, visto y escuchado, no es original sino conducido socialmente. Conociendo esta circunstancia, es primordial hacer uso de la razón y de la facticidad desde el cuerpo, confiar en la propia reflexión y resistir ante ciertas ideologías que operan en nosotros. La acción anterior gestaría una radicalidad del ser y por lo tanto de su estar en el mundo, pues en la pura potencia y en la impotencia, nos sublevamos todo el tiempo, ya que en la impotencia está la misma cualidad de ser que en la potencia. Como una voz que puede también no hablar, como unas piernas que pueden no caminar, es decir, que en su forma de no potencia o de potencia pasiva, constituirían cualquier completud de poder. Es necesario ser más conscientes de esa pasividad, porque implica lo eventual. Usar o no usar, hacer o no hacer, consumir el acto o no, la potencia pasiva es la oportunidad no solo de no saber cómo pasar al acto, sino la incertidumbre de hacerlo o no. Un cuerpo se acuesta frente

¹¹⁶ Agamben, *op.cit*, p. 359.

a un tanque, un cuerpo se para frente a un granadero, un cuerpo se detiene en silencio para protestar. Su impotencia nos está diciendo más de lo que en su acción podría.

“Toda voz ‘dice’ ante todo: *Alguien habla*, un *Yo*”¹¹⁷, al igual que un trazo en el arte dice *Yo existí* o *yo me diluí* en esa línea y ésta no viene de la voz del autor, sino del cuerpo. Cuando uno escribe se mueve la muñeca o los dedos, se digita; cuando uno dibuja se mueve todo el cuerpo y la mano, pero también los brazos, el cuello, la espalda, son el sitio que toma el movimiento para salir; la tensión, la posición, el trance del cuerpo del dibujante estará presente en las líneas, pues el cuerpo está enamorado de su propio rastro.

A diferencia de la escritura, en el dibujo uno está y no está contenido en su experiencia, pues no necesariamente es un ejercicio consciente. Por tanto, ¿dónde podría estar el poder de sublevación en el arte? Posiblemente en la manifestación de una obsesión, en la construcción de lo posible, en el ingenio de un orden alterado distinto al actual, más ancho e incluyente que profane la función de las cosas, las acciones y las palabras. En un retornar a la sabiduría del cuerpo, en un dejar fluir lo que la sensación nos está diciendo, volver a un flujo vital que nos hace conectar espíritu y cuerpo, dar un lugar no a la palabra sino al gesto. Esa es la sublevación.

Una de las funciones del arte contemporáneo es estetizar a los objetos, a las acciones y a los hechos, esto es radicalizarlos, presentarlos como otros, la sublevación

¹¹⁷ Agamben, *op.cit*, p. 127.

consiste en la transformación de las relaciones que parecían normales entre los objetos y su realidad, en la apertura a experiencias más allá de la percepción establecida; tanto el arte como la política son “prácticas singulares y totalmente contingentes que rompen las reglas que controlan la experiencia <<normal>>¹¹⁸, en este sentido, escritura y dibujo son actos políticos en su capacidad de alterar lo habitual. Los artistas no sólo crean afectos sino que, como los filósofos, centran su labor en la creación de conceptos, dan un sentido por semejanza y oposición y así dicen nuevamente; inventan nuevas interpretaciones desde lógicas no lineales ni arborescentes. Esta agudeza mental y de percepción es distinta a la lógica clásica o a la de la ciencia, que responde a trazas que siguen un método y que son comprobables o que poseen competencias específicas y por tanto limitadas. La tradición del arte que interesa a este texto, se aleja de este supuesto y primordialmente no busca comprobar nada, sino experimentar, hurgar, unir, jugar, violar, lo que no implica que el arte sea ajeno a todo método. El arte es el ejercicio de pensamiento que señala una realidad construida, pues cualquier observación de ella es un constructo que parte del supuesto de que ningún ver es natural, sino siempre fabricado, de esta manera, ver es pensar. En el hacer y el ver de los artistas se construye un territorio liso, donde se esparcen una serie de relaciones entre el sujeto y los objetos físicos o psíquicos de su cultura, una que pone en entredicho lo obvio de tal relación, una mirada hasta cierto punto inédita. Ese es uno de los desafíos que podría plantear pensar al arte como conocimiento.

¹¹⁸ Rancière, *op.cit.*, p. 14.

El mercado del arte, la institución artística o el objeto artístico, son categorías distintas al arte y su aptitud para sublevarse, su capacidad para resistir, no en un sentido estoico, sino como oposición activa contra la acción violenta o invasiva del otro. La actividad artística ha sido ligada a una forma de rebelión, a un no adaptarse a la norma. Un ejemplo desde la literatura está en el mito de Kora, hija de Butades, quien antes de que su compañero partiera a la guerra, le pidió trazar su sombra sobre la pared con un carbón, en este gesto ella se opuso desde la memoria contra la violencia de su inminente desaparición. Así, dentro de este ideal de arte, el artista padece lo que resiste, es decir, usa ese empuje para recrear una realidad insoportable, esta recreación la hacen desde la escritura disciplinas como la filosofía o la literatura, y desde el arte el dibujo, que lo hace sin precisar de palabras o de discursos.

Dibujo como cuerpo de la sensación

Escribir, en su primera acepción es inscribir o grabar, una seña compleja que implica al sujeto, pues además de ser un rastro de su presencia o un índice, es uno de su reflexión. El recogimiento dota al escritor de un espacio interior donde su percepción se altera, como mirar en diferentes momentos el paso de la luz que pega contra los objetos y abre una conciencia nueva, cambia el pensamiento. En el acto de escribir nos arrancamos de nosotros mismos y nacemos otros. Es por este desgarramiento que atraviesan entes del mundo ficcional y del mundo real en el que vive el escritor. Es el *entre* en el que uno emerge transformado.

Para Jacques Derrida la metafísica occidental ha estado, desde sus inicios, basada en un gran prejuicio: creer que el modo originario del sentido está dado en el habla. La palabra hablada, al estar directamente conectada con el hálito del alma, sería la forma de expresión verdadera. Por el contrario, la escritura sería una copia, una especie de fármaco que sustituye al habla y lo hace mal. En primer lugar, porque la escritura es un artificio, la realiza un miembro del cuerpo demasiado material que no está directamente conectado con el alma, luego, eso que se produce ya no viene directamente del pensamiento. Además, una vez escrito, un pensamiento deja de estar presente en la boca de su autor y se puede hacer con él lo que se quiera, malinterpretarlo, manipularlo, etc. Por último, la escritura nos haría perder la memoria, pues confiaríamos a algo externo –un papel con inscripciones– lo que deberíamos conservar en nuestra alma. Ontológicamente, la escritura es inferior al habla, está más lejos de la verdad, del origen, del *logos*: “La escritura es la disimulación en el *logos* de la presencia natural, primera e inmediata del sentido en el alma. Su violencia aparece en el alma como inconsciencia”¹¹⁹. La escritura nos introduce en el juego libre del sentido y la imaginación, es –en términos deleuzianos– *menor*. Su minoridad consistiría en desviarse del canon mayor –el habla, presencia inmediata de la verdad– no respetar su linealidad, su dirección, su seguridad. La escritura es imagen, copia de copia, un paso atrás en el camino hacia la realidad. Ese alejamiento es también negación del camino más simple y corto, el que va

¹¹⁹ Jacques Derrida, *De la gramatología* (México: Siglo XXI, 1986), 49.

de la voz al alma, por lo tanto, hacer innecesariamente complejo algo que es simple, “...la usurpación histórica y la extravagancia teórica que instala la imagen entre los derechos de la realidad están determinados [...] como olvido de un origen simple”¹²⁰.

Frente a la voz, la escritura es imagen, y como tal, copia, poco confiable, alejamiento de la verdad. ¿Cuál es el papel del dibujo en este decalaje ontológico? El dibujo daría un paso más hacia atrás que la escritura, su carácter de imagen es más patente, no guarda ya ninguna linealidad, ninguna secuencia, ninguna alfabetidad, su sintaxis no es siquiera arbórea o dicotómica. El dibujo, en términos de Deleuze, nos haría pasar a una lógica rizomática. Mientras en la escritura hay un orden secuencial, una salida y una entrada –una característica de las lenguas indoeuropeas es que se leen linealmente de izquierda a derecha o viceversa–, en el dibujo no hay entradas ni salidas establecidas, no predomina ni la horizontalidad ni la verticalidad, todo lugar es estar en medio. La historia de Occidente puede verse como una guerra declarada contra toda forma de expresión que no respete la linealidad del pensamiento. Pero si bien la escritura desvirtúa al habla, algo conserva de ella sin embargo: la expresión lineal, secuencial, cronológica. Por el contrario, los mitogramas, por ejemplo, responderán a otra lógica. Como lo descubrió el antropólogo e historiador francés André Leroi-Gourhan, éstos exponen un esquema de múltiples dimensiones y de simultaneidad ajeno a la escritura lineal.

Se ha instalado una guerra y un rechazo de todo aquello que se resista a la linealización.

¹²⁰ Derrida, *op.cit.*, p. 48.

*Y, ante todo, de lo que Leroi-Gourhan llama “mitograma”, escritura que deletrea sus símbolos en la pluridimensionalidad: en ella el sentido no está sometido a la sucesividad, al orden del tiempo lógico o a la temporalidad irreversible del sonido*¹²¹.

Por tanto, así como la escritura se ha rebelado contra el habla, el dibujo lo hace frente a la escritura.

De primera instancia, uno pensaría que el dibujo se asemeja a la escritura por la inscripción y porque posee una serie de elementos gráficos que lo constituyen, pero no es tan sencillo. La escritura posee un orden y un lugar, se escribe lineal y sucesivamente en cierta dirección y siguiendo un proceso plasmado en una pantalla o en un papel. Mientras que el dibujo posee otra lógica, la del montaje una que históricamente constituyó un sistema distinto en términos de pensamiento y de tiempo. Pues en el montaje es posible mirar a la vez y los fragmentos que se ven son interpretativos, esto es, no se habla de las imágenes ni se les describe, sino de una tercera imagen que surge de poner juntas a dos o más partes. Las imágenes no son transparentes, son lo que sucede entre el mundo y el cuerpo. Esta lógica es rítmica y tiene un movimiento, es posible salir del razonamiento del mapa y la calca, para instalar el dibujo en un trazo sin una secuencia dada y también sin un territorio fijo porque se puede dibujar fuera de un papel, en el cielo, en las rutas de los autos, en la manera en que un cuerpo danza. El dibujo explota los límites de sus propias

¹²¹ Derrida, *op.cit*, p. 113.

grafías para convertirse en un catalizador de experiencias. Más allá de la empuñadura de tinta que recorre el papel de arriba hacia abajo, que lo talla de izquierda a derecha bajo una cadencia silente, el dibujo nos muestra la posibilidad de múltiples historias o simplemente es *algo* que ocurre en el papel o a su alrededor. Escribir es hacer presente al yo y abrirlo a una posibilidad extensa de lectura, mientras que en muchas ocasiones se dibuja precisamente para no poder decir yo.

La escritura no es ajena a las formas sintácticas del dibujo. La caligrafía es siempre un dibujo, aunque tiene sus propias cualidades, matices, texturas, vacíos, ritmos; posee una *alfabetidad* y sirve como testimonio e indicio del sujeto. Desde la antigüedad, escribir fue hacer un marcaje, indicaba presencia: éste es territorio de osos o bisontes, es decir, el signo contenía la sustancia misma de los seres; así las palabras correspondían a las cosas como en una torre de babel. Ahora, privada de sus atributos mágicos y con la exigencia de ser clara y objetiva, la escritura es más un sistema compuesto por una multiplicidad de componentes y reglas, mientras que el dibujo tiene sus gestos propios en la producción de diversos sentidos y en el conocimiento de la técnica. Marcar la diferencia entre dibujar y escribir no quiere decir separarlos fatalmente, ya se ha mencionado que ambas son gestos de lo humano, lo que se pretende es generar una postura que otorgue al dibujo, desde el valor de las artes plásticas, un lugar especial para sublevarse, no se pretende dar un lugar autónomo o separatista al arte, lo que se intenta es resaltar la potencia de sublevación desde el cuerpo. El dibujo está más emparentado con el montaje que con la prosa: este punto puede conectarse con cualquier

otro, no hay jerarquía ni orden dado de antemano para establecer filiaciones y conexiones. No hay unidad establecida, cada forma de entrar a la imagen construirá una unidad distinta, cada mirada establecerá un corte y un recorrido diferente. Así, sin linealidad, sin sucesividad, sin cronologicidad, sin irreversibilidad, el dibujo nos presenta una lógica hecha de fragmentos cuya clave está en las relaciones, relaciones entre puntos, trazos, círculos, sombras, que no están determinadas de antemano. El dibujo se subleva ante esta lógica propia de la escritura y del habla, y nos hace entrar en una forma distinta de conocimiento: no solamente no lineal, sino abierta al error, a la multiplicidad de sentidos y a la paradoja. El dibujo lleva al extremo lo que la metáfora introduce en el lenguaje hablado o escrito: el equívoco y la contradicción, que esto sea un seno y al mismo tiempo el flotador de un dispositivo hidráulico, que sea un seno y no lo sea. Si Platón temía que la escritura desvirtuara el habla por su propensión a diseminar el sentido, el dibujo hace otro tanto, disemina la estructura misma del pensamiento, su carácter lineal y sucesivo. Esto, como lo expone Derrida con relación a la escritura, es ya un acto político: tratar de aflojar las amarras que han introducido al pensamiento en un corsé lógico y discursivo, y abrir la posibilidad de otra forma de pensamiento. “Lo que hoy se ofrece al pensamiento no puede escribirse según la línea y el libro, salvo imitando la operación que consistirá en enseñar matemáticas modernas con ayuda de un ábaco”¹²².

¹²² Derrida, *op.cit*, p. 116.

Dibujar es una forma de sublevación porque se revela contra la lógica de la escritura, porque le quita al pensamiento su carácter exclusivamente intelectual y se encarga de encarnarlo al cuerpo; no quiere decir que dibujar no sea una práctica intelectual, quiere decir que piensa en acción, pone a una emoción en movimiento, usa un cuerpo reflexionado no bajo la lógica cartesiana de conciencia, sino dentro de la profundidad carnal que irrumpe en él. Es una estancia en el tiempo, que se actualiza en cada visita, es un estallido, pues no hay otra cosa más potente para expresar la emoción, que la experiencia de trazar usando el cuerpo.

Dibujar es dotar de corporalidad a una sensación y esta huella tiene una sublevación trascendente. No sólo las manos, el cuerpo entero se cuela por el punto negro del lápiz y sale expulsado por otro vértice hacia una nueva dimensión. Dibujar desde el negro del grafito, desde lo hondo del oleaje, marcar la impresión del rostro de ella, dibujar hacia las piedras o las estrellas, dibujar lo que sea implica tener una cuota de conciencia y al mismo tiempo dejarla, proponer un sentido, pero no imponer un ordenamiento fijo de lectura. Lo anterior no afirma que la escritura se encuentre en el extremo contrario de la cuerda donde estaría el dibujo, por supuesto existen tipos de escritura que han negado su lógica y que se ha instaurado en sus límites como la poesía, los dibujos en la poesía concreta, etc. En este tenor, Maurice Blanchot habla de la escritura en la que el resultado será incontrolable por dos motivos: porque tomará de rehén al escritor y porque la mano que no escribe, es decir la impotente, será la que tome posición. ¿A qué se refiere el autor con la idea de que la

mano que no escribe, y por tanto no dibuja, será la que controle? Más arriba se ha desarrollado ya la idea de la impotencia y, a ésta, se suma la del francés: "...esa fuerza viril por la cual, quien escribe, al haberse privado de sí, al haber renunciado así, mantiene, sin embargo, en esa desaparición, la autoridad de un poder, la decisión de callarse, para que en ese silencio tome forma, coherencia y sentido lo que habla sin comienzo ni fin"¹²³. Si el sujeto desaparece no es por una operación de muerte del autor como afirmó en su momento Roland Barthes o Michel Foucault, no es que la obra se vuelva colectiva, la ausencia aquí consiste en un silencio autoimpuesto, que busca hacer espacio para dar lugar a la voz de la escritura, a lo que "no puede dejar de hablar"¹²⁴; ésta es la escritura que ronda los lindes del lenguaje. Hecha la aclaración, se diría que en el dibujo el autor hace una especie de acto de desaparición logrado gracias a la impotencia de su palma, que "sabe" detener y demorar la acción, y también a la de su cuerpo, que es tomado por el dibujo. Si la mano que no dibuja tiene el control, sobrepasa el entrenamiento, se escapa de un orden de exactitud instalado por la repetición. Esa mano básicamente no sabe cómo ejecutar la acción, se desarticula y se desconfigura, pierde su esqueleto y se convierte en carne que se iza sobre una estructura inestable. Deja lo aprendido y sus certezas, para abrirse a un nuevo uso de sus articulaciones, sus movimientos se vuelven otros y se instaura una nueva correspondencia con los objetos, la mano misma queda poseída por la línea; la atrapa y la

¹²³ Maurice Blanchot, *El espacio literario* (Barcelona: Paidós, 1992), 21.

¹²⁴*Ibidem*, p. 21.

constríne, la ahoga y ella en retorno, intenta algo, su impotencia actúa. Sólo este miembro menor será capaz de soltar el lápiz o la tiza y parar, ceder ante las decisiones y voluntad del dibujante e interrumpir lo que se esboza. Se dibuja porque es la forma más rápida que hay para jalar la sensación y dejar huella de ello.

Dibujar es un vuelco y una sublevación, porque introduce otras formas de experiencia y sensibilidad, otras formas de estar en el mundo que profanan lo esperado de un cuerpo y de su organización por gradaciones. El pensamiento se encarna en el cuerpo, el cuerpo se dice en los movimientos del dibujo y ahora ese dibujo intenta ser un cuerpo, ¿qué tipo de cuerpo sería?

Dibujar desde un cuerpo desarticulado

¿Cómo pensar desde un cuerpo que se escapa? Eso implica una primera dificultad, que es pensarlo como algo no propio, reconocer que se signifique solo, que aparezca y se esfume, que haga y deshaga, cuando cultural y conscientemente se le quisiera controlar, omitir y hasta suprimir. ¿Qué pasa con un cuerpo que “intenta escaparse”?¹²⁵ el segundo inconveniente es, sabiendo esto, ¿cómo se haría para dibujarlo? ¿Qué papel podría tener el dibujo sino deformar, estirar, contraer y de alguna forma volver a juntar ese cuerpo y hacer que su imagen se deslice de nuevo?

El cuerpo es recorrido por un movimiento intenso, que borra el lugar del rostro, pues lo confunde con lo que siente

¹²⁵ Gilles Deleuze, *Lógica de la sensación* (Madrid: Arena Libros, 2002), 25.

un pie, el riñón, un seno, las rodillas. El conjunto está atravesado por la misma sensación y los órganos pierden su correcta forma, su correcta función. Ahora ellos crujen, gruñen, saltan, muerden y ven, todos juntos y al mismo tiempo. Olvidan su impuesta determinación y se convierten temporalmente en otra cosa, no siguen ningún itinerario más que la indeterminación; por eso Deleuze dice “La pintura nos pone ojos en todas partes: en el oído, en el vientre, en los pulmones (el cuadro respira...)”¹²⁶. La irrupción de los órganos provisionales es mucho más valiosa e importante que la correcta función de los que integran el organismo. ¿Por qué? Porque implica una nueva forma de ser del cuerpo, más allá de una organización, una especie de supervivencia del mismo, sólo que en términos distintos. ¿Cómo y quién determinó que cierto órgano haría qué? Lo que el arte y la filosofía nos proponen es una desorganización y una construcción transitoria de los mismos. Esta noción implicaría concebir al cuerpo no en el sentido de propiedad, sino en el único sentido en que algo se puede hacer propio: en su uso.

Observemos por un momento la obra del mexicano Bayrol Jiménez. Dibuja un cuerpo pero evidentemente es uno desarticulado, uno apenas atisba la presencia discreta de ciertos órganos que se instauran en espacios inquietos y concomitantes, se vislumbra cierta narrativa pero el artista resiste: uno, a representar el cuerpo como una imagen cierta y acabada y dos a pensar el dibujo como una parte racional que retrata la realidad. ¿Por qué en sus dibujos hay vías, escapes y túneles? Detectamos fluidos escabulléndose. El

¹²⁶ *Ibidem*, p. 59.

truco del dibujante no es la simple agrupación de formas, no es un toma y daca entre un cuerpo y un aparato, sino el acontecimiento que ambos comparten. La creación de una zona indiscernible entre ambos, donde no se sabe con claridad dónde empieza uno y termina el otro. La indecibilidad entre el cuerpo y su aparato compromete la fusión de sus límites, ambos tocan por dentro, participan del hecho común de “estar siendo” y no ser la suma de dos partes; separados nunca podrían (en su noción de potencia) ser aquello que son en proximidad, cuando se encuentran y se vuelven algo con límites borrosos y líneas permeables; cuando son rítmicos.

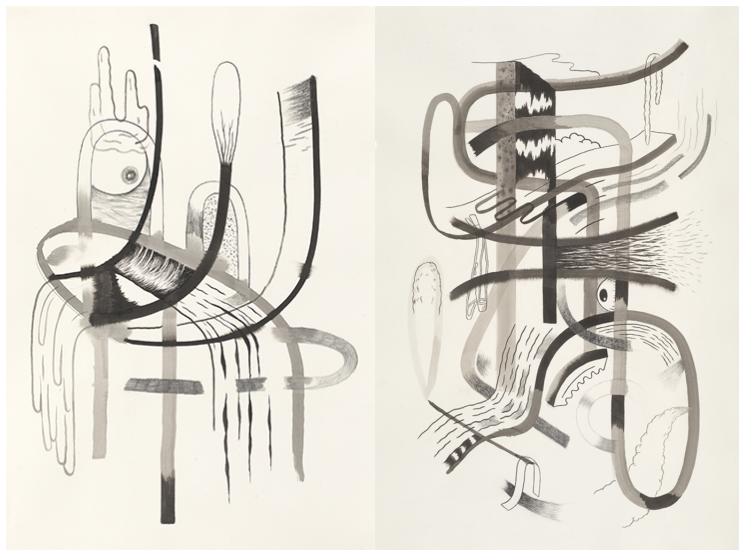


Imagen 1. Jiménez, B. (2015-2017). Ideogramas imaginarios [en línea].
Recuperado de <http://www.bayroljimenez.com/xv-ii/>

Imagen 2. Jiménez, B. (2015-2017). Ideogramas imaginarios [en línea].
Recuperado de <<http://www.bayroljimenez.com/xv-ii/>>

Así, en esta producción vemos una mano o un seno, pero como partes que se desmarcan de su función, pues en realidad están siendo atravesados por fuerzas y por ondas que los desplazan y los colocan en otra parte; ellos se convierten en “...un órgano provisional, que sólo dura el paso de la onda y la acción de la fuerza, y que se desplazará para posarse en otra parte”¹²⁷. La apuesta de Jiménez es por el dibujo como un cuerpo de la sensación.

Si Deleuze afirmó que la pintura de Francis Bacon generaba presencia –que no resguardaba ninguna esencia, sino que es presencia en sí misma–, ¿cómo serán las líneas y los colores de esta pintura? ¿Se tratará de la vida misma, de la comparecencia de los ejes y tonos que forman la realidad? ¿Seremos imágenes móviles que tienen variaciones según la luz del día o de la noche? En la presencia no hay líneas, puesto que no existen separaciones reales entre las cosas; trazos, desvanecimientos y matices son todo percepción, entonces ¿cómo buscaría el dibujo recrear una realidad inexistente? Mucho del arte contemporáneo, y en particular esa disciplina, no busca copiar pues no le interesa lo visible, sino advertir la vida de una presencia alterada y transitoria, dentro de un ejercicio honesto que haga aparecer. En el acto de dibujar el cuerpo realiza su escape, se desterritorializa, experimenta desplazamientos fuera de la lógica de la escritura, no está ahí, pero es precisamente esta ausencia la que da cuenta de él, es su inmaterialidad la que evoca a otro fantasma: su simple existencia.

¹²⁷ *Ibidem*, p.53.

Finalmente, la linealidad de la escritura y el carácter rizomático del dibujo también introducen al cuerpo a ser algo diferente, éste ya no tiene por fuerza que estar sometido a la buena posición, al control los dedos, la muñeca, el brazo, el codo, a la buena caligrafía, a la buena expresión, a la buena sintaxis. No es que el dibujo carezca de método, de sistematicidad, de cierto orden, de cierta sintaxis, pero todos estos se abren en un espacio para la experimentación, la búsqueda y el *oportunismo metodológico* –para usar un término que Paul Feyerabend también liga a la actividad científica. Y es que tanto en la ciencia como en el arte hay experimentación, métodos, uso de instrumentos y herramientas, observación, ensayo y error, pero la *episteme* propiamente artística no se fija en un procedimiento sistemáticamente permanente.

Consequently, it is in moments of creation [...] that art celebrates the exceptionality of its knowledge or alternative episteme. This knowledge cannot be reduce to any form of knowledge; neither to the hermeneutic knowledge of interpretation, nor to the propositional knowledge of argumentation¹²⁸.

En esta apertura de posibilidades, el dibujo lleva al propio cuerpo a explorar sus límites, no hay caligrafía que seguir ni postura que mantener, aún más, los movimientos y los trazos van más allá de la muñeca o los dedos, implican un cierto ritmo que agencia la mano con el brazo, pero también

¹²⁸ Dieter Mersch, *Epistemologies of Aesthetics* (IK: Diaphanes, 2015), 20.

a aquélla con el pecho, el estómago, etc; no hay necesidad de usar nuestra diestra o siniestra, no hay necesidad de estar parado o sentado, o de dibujar en una superficie horizontal, plana o bien delimitada, tampoco está limitado a ciertos instrumentos o sustancias: ¿un dedo, un pincel, un lápiz, una vara, la sangre, la orina, una pared, la piel, la tierra, el lienzo? Se dirá que también podemos escribir con todo eso, pero la escritural, al final, seguirá ligada a su carácter lineal, sucesivo y cronológico. Podría decirse que en el dibujo, el cuerpo tiene más oportunidad de desarticularse y de acercarse a aquello que Deleuze llama un *cuerpos sin órganos*: se abre una danza y otro ritmo entre el cuerpo y aquello que plasma.

Las razones de las líneas sublevadas

Por lo expuesto anteriormente, las razones de las líneas que se sublevan responden a un derecho: desobedecer. ¿Qué se desobedece? En primer lugar al precepto ordenado, secuencial, lineal, de principio a fin de la escritura para abrirse a uno sin orden, simultáneo y rizomático. Un trazo en la escritura puede sumar un carácter, un trazo en el dibujo puede alterarlo por completo y crear algo más, por supuesto no se está hablando de la reproducción masiva de ninguno de ellos, ¿qué implica copiar a mano en la escritura?, implica repetir el texto y no alterar su significado, ¿qué pasa en el dibujo?, a pesar de la copia, el resultado será siempre distinto cuando se hace manualmente.

Pero miremos más detenidamente qué es el desobedecer. Es no conformarse, no consentir, es no estar obligado a nada más que a la propia ética que es "...la manera en que cada cual se remite a sí mismo, entabla consigo mismo cierta

“relación” a partir de la cual se autoriza a hacer algo, esto en vez de aquello”¹²⁹. Al autorizarnos nosotros mismos comenzamos a dudar sobre lo que las instancias que desean mantenernos subordinados nos dicen que hay que hacer. ¿Por qué se nos intenta imponer una existencia plana, una donde las circunstancias estén dadas por antonomasia, sentir el adormecimiento de “así son las cosas”, una inercia de “así va la vida”? ¿Esto nos haría más civilizados? Hombres y mujeres con destinos sellados. El arte podría ayudar a desautomatizarnos, contribuir a hacernos preguntar más, a pensar fuera de la caja, fuera de lo considerado normal.

Esta situación tiene un problema de origen epistemológico, pues esta rama de la filosofía fue resultado de un acuerdo arbitrario entre filósofos, que determinó cómo y aquello que se conocía. Se dictaron una serie de reglas sobre cómo acercarse al conocimiento que estableció nociones como verdadero o falso, blanco o negro u otras formas reduccionistas de pensamiento. Estos hechos producidos por una ideología, determinaron en Occidente el curso de cómo se piensa lo que se piensa. Algunas representaciones describieron a nuestro mundo como dicotómico lo que redujo a dos los cajones para entenderlo. Paradójicamente estos siguen en uso a pesar de que nos encontramos en un periodo posterior al posmoderno, frente a la multiplicidad de fenómenos presentes intentamos calzar lo que vemos con una mirada sesgada. Estamos frente a formas duales de percibir la realidad que son opciones reducidas que se nos enseñaron. Lo anterior culmina en la aplicación arbitraria

¹²⁹ Frédéric Gros, *Desobedecer* (México: Taurus, 2019), 31.

de atributos positivos de un lado y negativos por el otro, lo que aplana toda riqueza de relación. Al depender de estas representaciones, el conocimiento debió responder todo en duplas: sí, no, hombre, mujer, alto, bajo, lo que sólo amplía la diferencia y esencializa las cosas, lo que tiene la nostalgia de un original. Pero existe la tentación contemporánea de seguir señalando estas diferencias, pues “...solo en la obediencia nos juntamos, nos parecemos, dejamos de sentirnos solos. La obediencia crea comunidad”¹³⁰.

Lo que sale de las normas atenta contra los ideales que supuestamente tenemos, nos pone en un estado desconocido y nos enfrenta al ejercicio de nuestra propia libertad, al seguimiento de nuestros propios axiomas. Así, nos sentimos indefensos y con miedo, con ganas de salir a buscar a los personajes que han evadido el cerco y que han desafiado el bien común; los que han decidido ser monstruos, entre ellos los artistas que se adaptan y se mimetizan. Recordemos que uno de los ideales del arte es justamente provocar un cambio y afectar tanto al artista como a la gente a su alrededor. Aunque efectivamente el arte, no el sistema del arte, es capaz de crear realidades alternativas que nos ayudan a enfrentar las crisis, a salir de lo habitual; la resiliencia, la libertad y la creación no son capacidades privativas de los artistas –reitero la frase de Beuys–, todos podemos dibujar y tal vez esta práctica pueda acercarnos y orientarnos a nosotros mismos, al conocimiento de un yo más próximo, al posible fin de la indolencia, lo que en el contexto mundial sería una verdadera sublevación.

¹³⁰*Ibidem*, p. 23.

Desobedecer es tener conciencia de la mutabilidad del monstruo que nos indica el artista pero que en realidad es una cualidad humana; es darse cuenta de algo en el mundo y actuar al respecto, discernir. No somos responsables por ser libres, no nacemos libres, la libertad se gana, es algo en apariencia deseado por todos, pero ¿en realidad es así? Gros la denomina un “regalo envenenado”. En muchas historias míticas la libertad nos es dada pero con una cuota de dolor y de sufrimiento, el peso de la propia libertad. Nadie es libre en automático, no es gratuito. Somos libres porque somos responsables de nuestra existencia, de nuestras decisiones, de nuestro cuidado y esta es, de nuevo, la sublevación. Las razones de las líneas sublevadas persiguen estos propósitos, no sobre-obedecer y estar alerta al obedecer de la escritura. Rebelarnos, aunque sea de una manera que parezca sumisa, lenta, invisible para los demás, silenciosa –pues no todas las rebeliones son espectaculares o manifiestas–, recuperar el dibujo como un acto de resistencia frente a la escritura, recuperar la vivencia del cuerpo. Pareciera ser poco lo que hay que pagar por sentirnos seguros y estables, pareciera exiguo, pero el precio somos nosotros mismos, la libertad, el movimiento, la noción de corporalidad. No podemos seguir la voz que nos dice qué hacer, la que dice ostentar la verdad, la que nos cobija y nos provee, somos solos y esto es difícil de enfrentar. No está el Estado, ni la iglesia, ni la institución, sin embargo esta soledad está nutrida por alianzas como la amistad, la solidaridad o el amor, donde podemos expresar nociones de vida diferentes que sean escuchadas y respetadas, donde haya discusiones, concesiones y diversas voluntades que converjan, donde se pueda construir algo común. Sólo de esta forma podremos sublevarnos ante lo desigual, lo injusto, el no futuro, la

esclavitud naturalizada de nuestro mundo; proponer una disidencia cívica, una desobediencia civil, transgredir el anquilosamiento y adormecimiento.

No existe un original al cual copiar, no existe en el arte y no existe en los cuerpos. Un dibujo no es un texto, abre a una lógica distinta donde un cuerpo manifiesta un pensamiento encarnado y advierte su impotencia a través de su movimiento; presenta escenas que existen simultáneamente, como los montajes de Aby Warburgh que permitieron una comprensión múltiple, alucinatoria del tiempo a través de las imágenes. El dibujo no es escritura y este fuera de lugar, permite profanar tanto a ella como al lenguaje y descubrir otras lecturas y epistemologías. En lugar de creer que el dibujo se parece a la escritura, podríamos sospechar que quizás la escritura provenga del dibujo.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio. 2007. *La potencia del pensamiento. Ensayos y conferencias*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Blanchot, Maurice. 1992. *El espacio literario*. Barcelona: Paidós.
- Butler, Judith. 2017. *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Barcelona: Paidós
- Deleuze, Gilles. 2002. *Lógica de la sensación*. Madrid: Arena Libros.
- 1993. *¿Qué es la filosofía?*. Barcelona: Anagrama.
- Derrida, Jacques. 1986. *De la gramatología*. México: Siglo XXI.
- Didi-Huberman, Georges. 2018. *Sublevaciones*. México: RM, UNAM, UIA, Jeu de Paume.
- Flusser, Vilém. 1994. *Los gestos*. Barcelona: Herder.
- Gros, Frédéric. 2019. *Desobedecer*. México: Taurus.
- Mersch, Dieter (2015), *Epistemologies of Aesthetics*, IK: Diaphanes.
- Nancy, Jean Luc. 2007. *El peso de un pensamiento*. España: Ellago Ediciones.
- Rancière, Jacques. 2019. *Disenso. Ensayos sobre estética y política*. México: Fondo de cultura económica.
- Steiner, George. 2003. *Lenguaje y silencio*. Barcelona: Gedisa.