

El pasado mes de junio, Lucía Jalón Oyarzun y David Sánchez Usanos dirigieron el curso «Anestesiadxs: la estética como arma de domesticación masiva» dentro de la Escuela de las Artes, un espacio de discusión transdisciplinar orientado a repensar el papel del arte y de la cultura en el mundo contemporáneo a través de cuestiones como la estetización de lo político, los nexos entre mecenazgo, legitimación política y precariedad, la relación entre cultura y propaganda o el papel del arte en la neutralización de la experiencia. En continuidad con las preguntas nacidas de este curso, proponen ahora desde la Escuela SUR de Profesiones Artísticas del CBA que dirigen, «Cuesta imaginar», tres jornadas de conversación y reflexión en torno a la dificultad para pensar presentes y futuros alternativos y las formas de resistencia que el arte puede ofrecer ante la clausura de lo posible. El presente artículo es una primera contribución a este debate.

balística anestética e imaginarios borrosos la rebelión poética del cuerpo a cuerpo

LUCÍA JALÓN OYARZUN

*Turbia es la lucha sin sed de mañana.
¡Qué lejanía de opacos latidos!
Soy una cárcel con una ventana
ante una gran soledad de rugidos.*

*Soy una abierta ventana que escucha,
por donde va tenebrosa la vida.
Pero hay un rayo de sol en la lucha
que siempre deja la sombra vencida.*

MIGUEL HERNÁNDEZ

- Luz, sombra, calor, alegría, tristeza, amistad, esperanza.
- Nace, crece, fuma porros, trabaja, muere... ¡Líate otro!
- Honestidad, memoria, fantasía.
- ¿Qué significa?
- Nada... Pan y vino.
- Salchichas, leche, cabras, vacas, cerdos... Ratones.
- Osos y lobos.
- Pájaros, humo, árboles... Nieve, mar, río.

Este intercambio de palabras entre un trabajador portugués y un activista italiano, en un astillero sin vida de la Lisboa contemporánea, marca los compases finales de la película de Pedro Pinho, *La fábrica de nada* (2016). Lo que podrían parecer palabras lanzadas al aire sin más, se sienten en el correr de la historia como destellos efímeros cazados al vuelo, imprescindibles para que sus personajes puedan encontrar un nuevo anclaje político y existencial.

La película retrata la lucha de los trabajadores de una fábrica de ascensores tras el intento de cierre por parte de la dirección (y su posterior desaparición en los laberintos corporativos de la ciudad

neoliberal). Tras la negativa a abandonar de algunos de sus trabajadores y la ocupación de la fábrica comienza un movimiento de resistencia y autogestión, una lucha que se entrelaza con la mirada y discurso(s) que trae consigo un activista extranjero interesado en documentar su acción. Si bien sus palabras parecen dar claves desde prácticas y discursos propios de otras experiencias y momentos similares, se revelan insuficientes para la situación presente. Sin embargo, es ese choque entre el común que está haciendo emerger el encierro y el discurso como fórmula cerrada a seguir lo que hace posibles esas *últimas primeras* palabras.

El astillero abandonado es un paisaje más entre los muchos que Pinho emplea para hacer presente la experiencia urbana entrecortada característica de la ciudad postindustrial contemporánea. Desde la aparente lentitud con la que las ruinas de antiguas estructuras industriales son derruidas para abrir paso a un futuro que se intuye inexistente, a la presencia del río y otros restos de naturaleza que conservan aún la potencia de lo extraño (en forma de avestruz), y todo ello conectado, pero no comunicado, por carreteras y caminos desdibujados, recorridos por autobuses que parecen llegar a ningún lugar desde ninguna parte. Este paisaje de fragmentos aislados no es más que el eco de una experiencia cotidiana también cortocircuitada. Una cotidianidad fabricada mediante el ensamblaje inconsciente de golpes afectivos, laborales, sexuales..., que parecen haber convertido la existencia en un inacabable diálogo de sordos, no solo entre sus protagonistas, sino entre las cosas, los hechos y los movimientos que configuran su mundo.

El encierro y su convivencia van a generar, en cambio, una situación extraña que asegura otra forma de continuidad. Los turnos para mantener una presencia constante en la fábrica ocupada, las



Fotograma de *La fábrica de nada*, Pedro Pinho, 2016

conversaciones que mantienen, y que circulan entre el delirio más maravilloso y la inspiración política, traman un espacio-tiempo alternativo, un común que cuidan y alimentan en el mismo movimiento con el que protegen sus trabajos. Tímidamente va apareciendo una vibración peculiar que se extiende mucho más allá de la fábrica, otorgando cierta borrosidad y duda a la cotidianidad, y que se hará, aunque sea de forma momentánea, absolutamente presente en el astillero, como un «resplandor errático, ciertamente, pero resplandor vivo, resplandor de deseo y de poesía encarnada»¹. Frente al diálogo de sordos como cortocircuito maquínico propio de un semicapitalismo, donde la palabra o el gesto son signos percutores sin pluralidad de significado ni valencias posibles², y la posibilidad de una continuidad experiencial no solo ha sido fragmentada sino que, además, los fragmentos resultantes han sido encerrados en células estancas donde no cabe siquiera la posibilidad del eco, las palabras del astillero son un acto de rebelión. Son la afirmación de esa borrosidad en forma de común que está apareciendo y, en cierto sentido, funcionan como la «palabra poética» descrita por Mario Montalbetti, «palabra oracular, (que) apunta a algo y entenderla/descifrarla solo quiere decir fijarse en la dirección (en el sentido) en la que apunta»³.

Ese «resplandor errático» y cargado de *apuntes* nos lleva a la descripción de Gilles Deleuze sobre la relación entre lo actual y lo virtual, en la que «lo actual siempre se ve rodeado de una niebla de imágenes virtuales. (...) círculos de virtualidades siempre renovados, cada uno de los cuales emite otros, y todos y cada uno de ellos rodea y reacciona sobre lo actual»⁴. El cortocircuito experiencial contemporáneo supone la desaparición de esa niebla en favor de una actualidad absoluta y, por eso, la afirmación de esa vibración del mundo representa una declaración política radical. Étienne Souriau exploró ampliamente la importancia de esa niebla en la que cazar al vuelo nuevos comienzos, como si fueran esbozos. En su libro *Los diferentes modos de existencia*, describía estos virtuales —formas de existencia menor⁵—, como la «cantidad de bosquejos o de comienzos, de indicaciones interrumpidas, [que] dibujan en torno a una realidad ínfima y cambiante todo un juego caleidoscópico de seres o de monumentalidades que no existirán jamás»⁶, pero que, bordeando lo actual, hacen posible e inician movimientos de cambio, pues «hay en ellos como una espera o exigencia de realización [...], esperan el arte que pueda hacerlos existir más y de otro modo, [...] su gesto propio es suscitar otros gestos»⁷.

1 Georges Didi-Huberman, *Supervivencia de las luciérnagas*, Madrid, Abada Editores, 2012, p. 13.

2 Maurizio Lazzarato, *Signs and machines: capitalism and the production of subjectivity*, Los Angeles, CA, Semiotext(e), 2014.

3 Mario Montalbetti, *El más crudo invierno: Notas a un poema de Blanca Varela*, México DF, Fondo de Cultura Económica, 2016. *Cursivas mías*.

4 Gilles Deleuze, «L'actuel et le virtuel», en Gilles Deleuze y Claire Parinet, *Dialogues*, París, Flammarion, 1996, p. 179. *Cursivas mías*.

5 Así es como David Lapoujade al escribir sobre la obra de Souriau se referirá a las existencias entre las cuales se incluyen los virtuales: «Hay poblaciones enteras de seres que se escapan a las alternativas clásicas, "presencias especiales" situadas entre el ser y la nada, entre lo subjetivo y lo objetivo, entre lo posible y lo real, el yo y el no-yo. [...] Todo sucede como si, a través de estos inventarios, (Souriau) quisiera salvar de la destrucción a la variedad de las formas de existencia que pueblan el mundo y, entre ellas, a las formas más frágiles, las más evanescentes, también las más espirituales». David Lapoujade, *Las existencias menores*, Buenos Aires, Cactus, 2018, p. 19.

6 Étienne Souriau, *Los diferentes modos de existencia*, Buenos Aires, Cactus, 2017, p. 159. *Cursivas mías*.

7 Lapoujade, *op. cit.*, p. 32.

Si bien Souriau no se interesó por el caos indeterminado del que salían estas figuras, sino en su tránsito hacia una mayor realidad, sí que atenderemos en este texto a ese fondo saturado, sin por ello disociarlo de su danza con lo actual. Entendemos que es en ese circuito inagotable entre lo virtual y lo actual—entre el esbozo, su afirmación y su despliegue—donde se juega una de las batallas clave en torno al cortocircuito contemporáneo. La posibilidad de percibir las palabras—apunte del astillero y la vibración que las atraviesa es indisociable del común que están componiendo en la fábrica a través de nuevas prácticas que los reúnen, desde las comidas compartidas y las conversaciones sobre la posibilidad (o imposibilidad) de la cooperativa hasta las carreras o los partidos de fútbol con los que ocupan los ratos muertos del encierro. Hay una relación íntima e inviolable entre la percepción del fondo como vibración de la materia del mundo y la composición de nuevos comunes que sostienen nuestra vida.

CUERPOS ANESTESIADOS, CUERPOS ACTUADOS: LA DESAPARICIÓN DEL EXTERIOR COMO FONDO

Frente a las palabras del astillero, signos direccionales, efímeros, frágiles y relampagueantes que los personajes de Pinho cazan al vuelo para desplegar, con solo nombrarlos, un nuevo espacio-tiempo de posibilidad, el régimen de sobrecarga informativa del capitalismo contemporáneo opera mediante el choque. El «exceso infinito de signos que circulan en la infoesfera saturando la atención individual y colectiva»⁸, funcionan como «instrumentos balísticos» que desencadenan movimientos o comportamientos determinados pues están orientados «directamente al sistema nervioso, a los afectos, a las emociones»⁹. Frente a la forma de exposición vulnerable necesaria para que los trazos fugaces de la niebla de virtuales puedan ser registrados por el cuerpo, la abundancia de signos-bala somete a este a un doble efecto: en primer lugar, a una forma de encierro *anestésico* en tanto insensibilización de los cuerpos e interiorización de la experiencia; en segundo, a la paralela externalización de la capacidad

Si en otro lugar hemos explorado el efecto sobre los cuerpos del suave toque del capitalismo, producido a través del diseño y la construcción de nuestros espacios cotidianos, queremos pensar aquí sobre las consecuencias de una producción visual que funciona como bombardeo constante sobre nuestro aparato perceptivo.

de acción de los cuerpos mediante la canalización controlada de su potencia.

A partir del trabajo de Walter Benjamin sobre el *shock*, Susan Buck-Morss señala cómo la conciencia protege al organismo contra los estímulos externos excesivos, aislando la experiencia presente de la memoria pasada—es decir, cortocircuitando el movimiento entre virtualidad y actualidad—y atenuando su inscripción¹⁰. El problema llega cuando el *shock* deja de ser una excepción: si la característica protectora de un sistema es insensibilizarse para sobrevivir al golpe, cuando se le somete a un régimen de golpes constantes el resultado es una insensibilización permanente. Así, el cuerpo, sometido a una interpelación constante del mundo, va modificando el funcionamiento de su aparato perceptivo y, buscando su supervivencia inmediata, acalla—*anestesia*—tanto la entrada de los sentidos como su registro de lo virtual. Franco Berardi nos permite trasladar ese bombardeo sensorial de la ciudad moderna de finales del XIX a la atmósfera de sobrecarga eléctrico-tecnológica del capitalismo contemporáneo, momento en el que el cuerpo es sometido a unas velocidades que solo las máquinas pueden asumir y que estresan su capacidad orgánica hasta el límite, pues, si «el ciberespacio es una esfera cuya velocidad puede acelerarse sin límites, [...] el cibertiempos (el tiempo orgánico de la atención, la memoria y la imaginación)

no puede acelerarse más allá de un cierto punto sin romperse. [...] La sensualidad es lenta. La elaboración profunda e intensa se hace imposible cuando el estímulo es demasiado rápido»¹¹. Sometido a este régimen de sobreexposición y arrastrado al centro de esa lucha entre los tiempos del cuerpo y los de la máquina, el organismo ve comprometida su propia supervivencia y ve cómo su esfera afectiva se encoge: el mundo llega menos hasta él y él menos hasta el mundo, lo que le acaba sumiendo en un estado de pasividad e impotencia¹². A medida que desaparece el exterior y, con él, la vibración del fondo, todo aparece próximo o familiar, parte de un interior totalizante, perfectamente definido hasta el último detalle, en el que el cuerpo anestesiado, vuelto hacia sí mismo, se carga de miedos que lo inmovilizan. Todo ello pese a sostener una apariencia de hiperactividad incansable, pues los medios del semicapital le obligan a un ciclo sin descanso de hiperexpresión: diseñarse, decirse, contarse, mostrarse 24/7.

Esa pasividad hace posible la segunda cara del proceso, la externalización de la acción. En la esfera del semicapital, los medios, y no solo los de comunicación, sino aquellos que sustentan nuestra existencia, «se convierten en cámaras de resonancia cuyo principal efecto es la sincronización de nuestros movimientos, nuestros afectos y nuestra imaginación»¹³. El afecto común que debía

8 Franco Berardi, «Patologías de la hiperexpresividad», EIPCP - European Institute for Progressive Cultural Politics, <https://eipcp.net/transversal/1007/bifo/es.html>, 2007.

9 Maurizio Lazzarato, «El "pluralismo semiótico" y el nuevo gobierno de los signos. Homenaje a Félix Guattari», EIPCP - European Institute for Progressive Cultural Politics, <https://translate.eipcp.net/transversal/0107/lazzarato/es.html>, 2006.

10 Susan Buck-Morss, «Estética y anestésica. Una revisión del ensayo de Walter Benjamin sobre la obra de arte», *La balsa de la medusa*, n.º 25, 1993, p. 65.

11 Franco Berardi, «Cognitarian subjectivation», *e-flux journal* 20, noviembre 2010, <https://www.e-flux.com/journal/20/67633/cognitarian-subjectivation/>

12 Y, sin embargo, siempre queda un resto. No debemos olvidar que el ser humano es pura exterioridad, su condición natural es la exposición, pues, como escribía el filósofo holandés Spinoza, «es imposible que el ser humano no sea una parte de la naturaleza». No cabe protección en el aislamiento, siempre seremos *en* nuestros encuentros, siempre el ruido de lo virtual podrá filtrarse.

13 Yves Citton, *Pour une écologie de l'attention*, Paris, Seuil, 2014, p. 261.

solidarizar y hacer posible la colectividad desde una proximidad táctil¹⁴, es sustituido por un marco colectivo sin continuidad y carente de fondo. Aparece un cuerpo y un pensamiento que es actuado desde fuera, cuyos esquemas perceptivos y operatividad son fabricados exteriormente, transformándolo en espectador de algo que es y no es su propia existencia.

BALÍSTICA ESTÉTICA: IMAGINARIOS DE ALTA RESOLUCIÓN

Queremos entender ahora cómo contribuye ese signo-bala en este proceso de interiorización y anestesiado. Si en otro lugar hemos explorado el efecto sobre los cuerpos del *suave toque del capitalismo*, producido a través del diseño y la construcción de nuestros espacios cotidianos¹⁵, queremos pensar aquí sobre las consecuencias de una producción visual que funciona como bombardeo constante sobre nuestro aparato perceptivo. Algunas estadísticas de uso de la red social Instagram nos dan un ejemplo: en 2019 se suben más de cien millones de fotos y videos al día, imágenes que son a su vez recibidas con 4.200 millones de *likes*, forma peculiar de proyectil reflejo que suma metralla al fuego cruzado. En este orden de cosas, la imagen, «empobrecida, lúgubre, superficial», queda reducida a golpe sensorial, un signo a-significante que puede ser leída por la máquina o por un cuerpo cada vez más desquiciado.

A nuestro alrededor se multiplican los ejemplos de esta sobrecarga y aceleración de «estímulos infonerviosos»¹⁶. Si Netflix anunciaba recientemente la opción de acelerar la reproducción de sus películas y series¹⁷, el montaje de las películas para el público de masas ya ha sufrido en los últimos años los efectos de esta necesidad de acelerar: reducción de la duración de los planos, cambios en la luminancia para buscar mayores contrastes, etcétera.¹⁸ No se puede dejar tiempo de respiro, el sistema nervioso podría relajarse y divagar fuera de esta infinita cámara de resonancia. Mientras, películas como *El Hobbit* (2012-2014) de Peter Jackson o *Billy Lynn's Long Halftime Walk* (2016) de Ang Lee, saturan la atención con su proyección a 120 imágenes por segundo frente a las 24 del cine tradicional, en las que desaparece el desenfoco de movimiento y la profundidad de campo: todo se hace nítido en un primer plano absoluto. La velocidad mecánica dibuja imaginarios de alta definición que, sustituyendo la indistinción propia de la imaginación encarnada, no dejan lugar para otra imagen que no sea la impuesta desde una producción imaginal externa.

Franco Berardi señala cómo esa aceleración hace cada vez más difícil dejar ese espacio-tiempo necesario para que el fondo y lo común, como producción colectiva activa y no como eco de una masa de pasividades solitarias, puedan emerger más allá que como un reflejo falto de vida. «La hiperestimulación de la atención», escribe, «reduce la capacidad de interpretación secuencial crítica, pero reduce también el tiempo disponible para la elaboración emocional del otro, del cuerpo del otro y del discurso del otro, que busca ser comprendido sin lograrlo»¹⁹. Ante el bloqueo de la imaginación contemporánea, donde la posibilidad de pensar otras formas de vida es recibida las más de las veces con una sonrisita irónica y un gesto de desprecio y, el resto, con miedo por lo que el cambio pueda traernos, no se trata solo de abrir una ventana para que entre el aire de lo posible, sino de *dejar margen* para su despliegue. En su ausencia, la diferencia nace condenada a la mera reproducción de lo existente.

Esta velocidad que no deja respiro ha supuesto la fragmentación infinitesimal del *shock* de la ciudad moderna del que hablaba Benjamin, el anestesiado se convierte en una prisión sensorial perpetua y buscada. En 2003, en una entrevista con Arnaud Spire, Julia Kristeva comentaba cómo, cuando las representaciones se simplifican y uniformizan, las imágenes se

14 Spinoza señala en su *Ética* cómo los derechos que sostienen una comunidad política «no pueden mantenerse incólumes, a menos que sean defendidos por la razón y por el común afecto de los hombres; de lo contrario, es decir, si solo se apoyan en la ayuda de la razón, resultan ineficaces y fácilmente son vencidos». *Ética*, TP, X, 9.

15 Lucía Jalón Oyarzun, «La apariencia de un toque humano o el diseño de la pasividad hiperactiva», *Revista de Occidente*, n.º 453, febrero 2019, pp. 49-64.

16 Berardi, *Patologías de la hiperexpresividad*, loc. cit.

17 Benjamin Lee, «Netflix faces film-maker backlash over playback speed test feature», *The Guardian*, 28 de octubre de 2019, <https://www.theguardian.com/film/2019/oct/28/netflix-backlash-playback-speed-test-feature>

18 Véase James E. Cutting, «The evolution of pace in popular movies», en *Cognitive Research: Principles and Implications* 1.1, 30, 2016; Katie M. Palmer, «Movie Trailers Are Getting Insanely Fast. Trust Us, We Counted the Cuts», *WIRED*, 18 de junio de 2013, <https://www.wired.com/2013/06/online-trailers-cuts/>

19 *Ibid.*

convierten en «el nuevo opio del pueblo»²⁰, destinadas simplemente a ofrecer un alivio temporal, una forma de colchón imaginario en el que envolverse frente al fragor de un exterior que cada vez se siente más extraño. Un colchón que va configurando la esfera de acción de cada individuo y, a través del cual, su capacidad de acción va apagándose, en beneficio de una agencia delegada; estas «imágenes flotantes, tópicos anónimos que circulan por el mundo exterior, [...] también penetran en cada uno y constituyen su mundo interior, hasta tal punto que cada cual no posee en sí más que tópicos psíquicos por medio de los cuales piensa y siente, se piensa y se siente, siendo él mismo un tópico entre otros en el mundo que lo rodea»²¹.

IMAGINARIOS BORROSOS, TÁCTILES E INMANENTES

Frente a este *mundo-imagen* como marco reactivo de referencia, «superficie de la globalización»²² de alta definición, narcótico de la imaginación, la memoria y el deseo, cabe la reflexión y la práctica de *otras imágenes*, más amplias y capaces de desbordar la pasividad de nuestros cuerpos. En *Supervivencia de las luciérnagas*, Georges Didi-Huberman señala cómo la imagen, al igual que veíamos que ocurre con esas existencias menores cazadas al vuelo por Pinho, «se caracteriza por su intermitencia, su fragilidad, su latir de apariciones, desapariciones, reapariciones y redesapariciones incesantes. [...] La imagen es poca cosa: *resto o fisura*. Un accidente del tiempo que lo hace momentáneamente visible o legible»²³. También Gilles Deleuze y Félix Guattari hablarán del poder del arte para realizar un *roto* en el «paraguas» de las opiniones y clichés con los que construimos nuestro interior de protección, «para hacer que surja una visión que ilumine (el caos) un instante» y produzca la sensación que nos devuelve al cuerpo activo²⁴.

Para pensar esa *imagen-otra* capaz de producir un *glitch* en la superficie eléctrica de nuestra anestesia, queremos atender a la tensión entre la alta resolución y la borrosidad

característica de esa nube o niebla de imágenes que devuelve vibración y vitalidad a la materia del mundo²⁵. En su *Ética*, Spinoza definía las imágenes como afecciones del cuerpo cuyas ideas nos representan otros cuerpos como si estuvieran presentes, «aunque no reproduzcan las figuras de las cosas»²⁶. Implicar esta naturaleza difusa que toca a todo el cuerpo nos permite establecer un juego de idas y venidas entre las imágenes mentales, afectivas y visuales, para explorar los territorios abiertos por esa presencia no figural o confusa. En este marco, nociones como la imagen dialéctica en Walter Benjamin, la imagen-luciérnaga de Didi-Huberman o la figuración de Donna Haraway nos hablan ya de unas imágenes que, en vez de saturar la atención mediante el choque, *se dan a ver* y hacen presente lo invisible que las rodea, sostienen el fondo, estableciendo un territorio común con la experiencia del cuerpo.

Desde esta imagen que no es tanto visual como afectiva, emerge una forma de imaginario alternativo: un imaginario borroso, táctil e inmanente, ligado al tiempo y su deterioro, y capaz de albergarnos en tanto materia de participación. Con su estudio sobre la imagen borrosa (*fuzzy image*), Bernd Huppauf nos ayuda a trazar algunas claves con las que acercarnos a este imaginario²⁷. Huppauf define la «imagen borrosa» como la imagen que al romper la lógica mimética abre un campo de incertidumbre fértil: desborda la recepción pasiva y exige una imaginación activa, compositiva. La imagen borrosa pide ser completada sin nunca poder serlo y pone no solo la mirada a los sentidos a divagar. Se trata, sin embargo, de un movimiento distinto al de la señal eléctrica propia de la balística estética, pues abre la vía a nuevas temporalidades, como las exploradas por Michael Wesely en su serie sobre la construcción de la nueva Postdamer Platz en Berlín (1997-2000). El fotógrafo alemán capturó la aparición de la nueva plaza, paradigma del urbanismo del cortocircuito contemporáneo neoliberal, a través de tiempos de exposición extraordinariamente largos—de hasta 26 meses—,

haciendo aparecer imágenes capaces de dar testimonio de la singular vibración silenciada por la presión de un mercado inmobiliario voraz. Desde esa temporalidad nebulosa, que no es tanto lenta como dependiente, en tanto emergente, del vínculo con la duración como continuidad (no necesariamente lineal), la imagen borrosa estimula también un lenguaje ajeno a la equivalencia del signo-golpe o signo a-significante; un lenguaje resistente a la reducción y equivalencia simbólica, afín a la palabra poética con la que empezábamos este artículo²⁸.

También Joan Fontcuberta, en su reivindicación de la materialidad de la imagen—o, como señala en sus series más recientes, de su «metabolismo orgánico»—, nos ofrece importantes claves en trabajos como *Frotto-gramas* (1988), donde al «frotar la emulsión del cliché, cuando está todavía húmeda, contra el modelo», se imprimen unas marcas sobre el negativo, de tal forma que este «recoge las diferentes capas de huellas: las cicatrices de una vida real, física, de estas imágenes»²⁹. Materia y gesto llevan la fotografía al segundo plano, reivindicando el ruido de lo táctil como un campo de percepción que nos demanda una atención sensible más compleja, capaz de salvar el cortocircuito sensible para alcanzar la continuidad del *fondo*. Ante la sustitución, en la externalización de nuestra atención, del marco común por la cámara de resonancia mediática contemporánea, corresponde «aprender a poner en valor las propiedades del fondo como fondo, [...] a aquello que le permite hacer aparecer las figuras por su misma indistinción»³⁰.

DAR LUGAR A UNA SENSIBILIDAD CUERPO A CUERPO

En torno al problema de las existencias menores, David Lapoujade señala que «hacer existir es siempre hacer existir contra una ignorancia o un menosprecio». Constatamos que, junto al anestesiado de los cuerpos mediante la balística anestésica, la mejor manera de «socavar una existencia es hacer como si no tuviera ninguna realidad»,

20 Julia Kristeva y Arnaud Spire, «The Future of a Defeat», *Parallax* 9.2, 2003, pp. 21-26.

21 Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 290.

22 Susan Buck-Morss, «Estudios visuales e imaginación global», *Antípoda*, n.º 9, 2009, pp. 19-46.

23 Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 67. *Cursivas mías*.

24 Gilles Deleuze y Félix Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona, Anagrama, 1993, p. 205.

25 Jane Bennett, *Vibrant matter: A political ecology of things*, Durham, Duke University Press, 2010.

26 Spinoza, *Ética*, II, 17, esc.

27 Bernd Huppauf, «Between Imitation and Simulation. Towards an Aesthetics of Fuzzy Images», en Bernd Huppauf y Christoph Wulf (eds.), *Dynamics and Performativity of Imagination: The Image between the Visible and the Invisible*, Nueva York, Routledge, 2009, pp. 230-253.

28 Véase también Mario Montalbetti, «El límite del poema», conferencia en las XXV Jornadas de la Imagen, CA2M Centro de Arte 2 de Mayo, 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=IZH2uHUplRo>

29 Joan Fontcuberta, «Los peces de Enoshima», en *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, Barcelona, Gustavo Gili, 1997, p. 62.

30 Citton, *op. cit.*, pp. 260-261.



Fotograma de *La fábrica de nada*, Pedro Pinho, 2016

expulsarla del reparto sensible del mundo³¹. Ante esa situación, y para reivindicar la presencia e importancia de esa borrosidad de los virtuales y la palabra poética, nos corresponde defender la vibración y existencia del fondo y sus esbozos desde una curiosidad del cuidado frente a la voracidad del cibertiempos, trabajar y poner en valor «lo sutil contra lo grosero, los segundos planos contra el alboroto del primer plano»³².

Al igual que les ocurre a los trabajadores de *La fábrica de nada*, la alternativa a esta tarea es volver al cortocircuito y al diálogo de sordos como forma de vida. No podemos escondernos ante las dificultades que esta labor nos impone, pues son los conflictos y fricciones propios de estar en y con el mundo, de hacer mundos. Desde ahí, quiero terminar este artículo exponiendo dos orientaciones que nos parecen pertinentes para la práctica estética (y, por tanto, política) contemporánea. En primer lugar, la urgencia de *dar lugar* al fondo, de ofrecer literalmente un espacio material y un tiempo armónico con nuestra condición orgánica para que una sensibilidad del cuerpo a cuerpo alerta a la vibración del mundo, a la aparición y composición de nuevos imaginarios borrosos y a la reflexión sobre nuestros regímenes de atención como campo de acción común, pueda desplegarse y devolver a nuestros cuerpos su condición de «superficies de registro». En segundo lugar, queremos subrayar la necesidad de pensar y vivir ese *lugar* como comunidad de cuidado. Un cuidado que entendemos desde su triple condición de estado vital afectivo, obligación ética y labor práctica³³; un cuidado que toca nuestros cuerpos y mentes, recordándonos que no podemos dejar de afectar y ser afectados por el mundo, estableciendo una responsabilidad mutua que nos implica y moviliza en la acción. Donna Haraway, señala, además, cómo «cuidar significa someterse a la obligación desestabilizadora de la curiosidad»³⁴, una curiosidad movida por una atención activa, es decir, no externalizada en cámaras de resonancia maquínicas, sino responsable de constituir sus medios y marcos de posibilidad para hacer posible una práctica autónomamente orientada y no solamente actuada. Una atención, por tanto, capaz de correr riesgos y aceptar lo inesperado, de reconocer la condición plural de la realidad, multiplicar significados y alimentar el fondo haciendo causa común con esas existencias menores en la construcción del *nosotros*.

- ...
- Enfermedad, cura.
- Muerte, inmortalidad, resurrección... ¿Y ahora qué?

31 Lapoujade, *op. cit.*, p. 75.

32 *Ibid.*

33 Maria Puig de la Bellacasa, «“Nothing Comes without Its World”: Thinking with Care», *The Sociological Review*, n.º 60, 2, 2012, p. 197.

34 Donna Haraway, *When Species Meet*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2008, p. 36.