



Biblioteca Alberto Caballero

'arte y pensamiento contemporáneo'
De la imagen/pantalla a la letra

folletos

http://www.geifco.org/Ediciones_PRO/index.htm

arte & pensamiento

Uso el pensamiento contemporáneo como aparato analítico para leer la realidad. Como un aparato analítico lógico, no histórico, ceñido a los acontecimientos, no crítico, ceñido a un juicio de valor. Para el análisis de la realidad, el arte, como el campo más importante en cuanto a la producción de realidades, también desde un análisis lógico, no histórico, no crítico, ni en cuanto a los acontecimientos que han llevado a determinada producción, ni en cuanto a la crítica como juicio de valor sobre dicha producción. La lógica y la topológica como herramientas analíticas del lugar que ocupa dicha producción, no solo para el sujeto artista sino para el lazo social que logra con ello. Un ejemplo conocido por todos es la obra de Leonardo da Vinci y la construcción del Renacimiento como nuevo aparato de lectura de la realidad, desde el 1500 hasta el 1900.

El objeto (a) y el lugar serán las dos variables fundamentales de mi trabajo analítico, el lugar que ocupa dicho objeto en la producción del sujeto y en particular del sujeto artista. ¿Porqué en particular la del sujeto artista? Porque en particular es el sujeto que va más allá del objeto, o mejor dicho sabe hacer con esa 'falta de objeto', no se queda atrapado con el goce de dicha falta, y hace más allá, nos muestra eso de manera singular. Extraído este objeto en tanto ocupa el lugar de la falta, nos pone en evidencia este vacío, este lugar vacío. Así como para el sujeto de la modernidad el objeto ya estaba instalado en relación faltante a este vacío, para el sujeto contemporáneo la falta de objeto se hizo insoportable, se trata de una instalación de ahí que 'el lugar' sea un elemento fundamental del análisis del sujeto contemporáneo, del lugar que ocupa en la sociedad donde vive, esta cuestión ya no esta predeterminada.

En cuanto al arte, esta cuestión se ha complicado, del renacimiento a la modernidad se impone como método la representación de dicho objeto en tanto faltante, da un lugar a dicha representación,

erige a la representación como su herramienta princeps. Con la caída de la modernidad, ya sea por la dificultad de instalar el objeto como por el desuso de la representación como herramienta, la cuestión ha variado sustancialmente, el objeto no representa al sujeto, y la representación ya 'no representa' al sujeto en su sociedad. Estas dificultades ponen a 'el lugar' y a 'la instalación' en una posición privilegiada, se tratará de un lugar y de una instalación a 'la letra'.

La letra será la herramienta fundamental. ¿Cómo es este hacer a la letra? ¿Cómo es hacer con la letra? Estos son los últimos derroteros de esta relación entre el arte y el pensamiento que actualmente me ocupan.

Alberto Caballero, Barcelona, junio 2017

presentación de

La construcción de la realidad

Alberto Caballero

en tres tomos:

*La realidad ordinaria
y el cine de Michael Haneke*

*La realidad virtual
y la obra de Eulalia Valldosera*

*El espacio a la letra
y la obra de Dora García*

Prólogo de Carlos Bermejo

El pasado siglo XX fue el siglo de lo simbólico. Se estudiaron las estructuras, fuesen éstas lingüísticas o lógico. El segundo paso para estudiar dichas estructuras fue pasar de la retórica de las Ars antiguas a la escritura. Ahora bien ¿era ésta la única realidad? Al mismo tiempo, en el caminar del arte el empuje era hacia eliminar todo lo posible la imagen antropomórfica. Se comenzó con el trazo mínimo y se continuó eliminando la representación clásica basada en la geometría proyectiva, llegando a apostar por un goteo de la pintura que se asemejaba de nuevo a una escritura.

Parecían coincidir tres tendencias paralelas: una, el objeto descarnado que antes la imagen antropomórfica envolvía estallaba en mil pedazos, en miles de restos. No deja de llamarnos la atención la introducción de la carne en las obras de algunos autores. Dos, el cuerpo del artista entraba en el arte, en analogía con el sujeto en las estructuras, y se convertía en un lienzo donde se podía 'escribir-pintar'. Tres, para hacer entrar al cuerpo como soporte matérico el lienzo desaparecía y entonces todo el espacio estaba disponible. Consecuentemente no sólo se marcaba sobre el cuerpo sino que se podía introducir, vía las nuevas tecnologías, una 'figura' denominada virtual; otra manera de reintroducir lo antropomorfo en algunas ocasiones.

Todavía algunos dieron un paso más y el 'aparato' que sostenía dicha tecnología también entró en el espacio. Pintar, tocar, escuchar, dibujar... buscaron la falta mediante el cercado del vacío, y de pronto, como en la escritura china, arte y escritura se unieron. ¿Qué se estaba buscando en ese acceso a lo real? En lo social ¿qué estaba ocurriendo? La caída o debilitamiento del modelo antropológico que ha sostenido a nuestras sociedades desde hace cinco mil años: el patriarcado. En paralelo, la femme que estaba ausente en el dogma de fe de la Trinidad del Dios-Uno empezaba a ex-sistir. El gran signo-uno estalló y dejó al descubierto que todo discurso está hecho de semblantes y no de signos.

Y si algo ex-siste fuerza al discurso construido por semblantes a que intente dar cuenta del Real que el signo velaba. La articulación entre estos tres aspectos es lo que Alberto Caballero nos ha enseñado a imaginarizar primero, simbolizar después y finalmente realizar. Comenzó su andadura en lo que denominó los fenómenos contemporáneos. Si se trata de fenómenos es porque están en relación justamente con los

déficits de dicho simbólico o con su debilidad. Pero produjo un estudio sin el recurso fácil a la psicosis, aunque en algunos casos pudiesen ser estabilizadores de una si mudaban al estatuto de *sinthoma* reparador.

Así, Alberto Caballero empezó, desde la patología, con la debilidad mental y la puso en relación con la performance en el arte y nos forjó el término precioso de “realidad ordinaria”. Continuó estudiando las acciones criminales que no encajaban con el *acting-out* y bordean el pasaje al acto y las puso en relación con algunos de los nuevos casos de la denominada nueva clínica, clínica de la ‘mismidad’ en la que el tiempo es lineal tal como Haneke nos presenta con una cámara que lo capta en un devenir de lo mismo continuamente. De ello surgió otro concepto extraordinario: el padre performático. Un padre ligado a la acción y no al acto. Armado con esos tres conceptos empezó una andadura teórica aprovechando los trabajos de los autores, fuesen pintores o músicos, directores de cine o performer.

Y bien provisto con la teoría de nudos de Jaques Lacan, que supo adaptarse a sus necesidades teóricas, comenzaron a desprenderse en dicha andadura los conceptos de acción, separación de la imagen y el objeto, cambios de realidad matérica, y sobre todo las operaciones: virtualización, realización e imaginarización, etc. Y finalmente abordó a la femme, primero desde el lado del objeto que se “fractura”, otro término potente obtenido sobre todo de la obra de Eulalia Valdosera. Esa fracturación se puso en oposición con otro término de su cosecha: la “sexo-acción”. Poco a poco, introduciendo la doctrina de la escritura, fue captando cómo algunos se enfrentan a la inexistencia de LA MUJER, tal como Lacan indica.

“La relación sexual no se puede escribir”, indica Lacan, y cada uno se enfrenta a ello con lo que dispone y con lo que se fabrica. Alberto Caballero nos propone que no se trata de una significación ni de un sentido, sino que se trata de escribir (ya se acabó el leer, en eso es lacaniano). Frente a lo real sólo nos queda como máximo la fórmula, aunque nunca lo formule todo. Para ello es necesaria la letra y en psicoanálisis, a diferencia de la ciencia, lo máximo que podemos hacer con ella es el paso a lo literal. Lo literal en el borde del Saber y donde se apela al Goce es lo que nos propone Lacan. Alberto Caballero nos construye una fórmula literal para ciertos casos: “la femme à la lettre”. Les propongo seguir esta excepcional recopilación con las mismas tesis; léanla literalmente.

La realidad ordinaria y el cine de Michael Haneke

La realidad ordinaria y el cine de Michael Haneke. La acción, la representa-acción y la sexo-acción es el fruto de una lectura, es el recorrido de una investigación. Dar cuenta de ello implica, al mismo tiempo, dar cuenta de la reducción sintomática que se produce en toda escritura.

En la postmodernidad, como el fin de la historia, la vida íntima se convierte en vida ordinaria; el sujeto no tiene nada que contar, narrar sobre la vida quiere decir ficcionar y la ficción pone en acción las palabras del sujeto, que, sujetado a la palabra, se pone en acción, ahora lo perdido es la narración es el paso de la vida íntima a la vida ordinaria.

En primera instancia, veo la necesidad de hacer serie para averiguar de qué manera Haneke llega a la construcción de este modo de realidad, a diferencia de la "realidad fantasmática" propia del cine. Recordemos que "realidad fantasmática" es un concepto que Freud recoge de la realidad onírica y que, históricamente, corresponde a una secta religiosa que nace en esa época, denominada espiritismo, que entiende el espíritu como

algo fantasmático. Esto corresponde al nacimiento del cine: la realidad se puede realizar en movimiento.

En el cine de Michael Haneke, las acciones se refieren a esto: la madre pasa a estar representada por la tostadora, la máquina de zumos; el padre, por los zapatos y los cordones; son los fragmentos de acciones antiguas, sin significado; ; no remiten a palabra alguna y no están sostenidas por discursos.

Las palabras —perdidas— han dado paso a los objetos por su presencia; ellos se presentan por sí mismos, desprendidos de toda narración. Incluso los personajes o la imagen de un antiguo sujeto también aparece confinada; son fragmentos-cosas, fragmentos-acciones, que nada narran, que no se amarran entre sí para nada-decir, sino que se presentan-en-sí.

No representan al sujeto, a la historia del sujeto, ni quieren contar historia ninguna; sólo nos dejan ver restos de operaciones anteriores, de operadores anteriores: la pantalla. Vestidos, muebles, artefactos, nombres de lugares

como “hospital”, “baño”, ahora son meros restos ordinarios de una intimidad desprendida de su historia; los objetos no están

sujetos a una narración, son meras acciones vacías de contenido.

La realidad virtual y la obra de Eulalia Valldosera

La realidad virtual y la obra de Eulàlia Valldosera es ejemplo de un debate muy intenso sobre la imagen en la postmodernidad, el paso de lo imaginario a lo virtual, en los últimos diez años.

El porqué del objeto a través de la imagen, el objeto real y el objeto virtual, las modalidades de la pantalla en la lógica lacaniana. La pregunta es: ¿Cómo se pasa de la representación del objeto a la presentación del cuerpo y a la función del agujero? No sólo se ha pasado del objeto al cuerpo, sino, además, a las marcas que esto deja en el sujeto. La nominación opera sobre lo real del cuerpo.

Eulàlia Valldosera resume y ejemplifica este proceso. La obra de esta artista, se ubica entre la acción, la instalación y la investiga-acción; entre el mercado y la realidad, entre el discurso capitalista y los modelos de realidad.

Valldosera monta instalaciones que tienen como soporte la realidad virtual, en las que tiene que realizar una serie de operaciones. En primer lugar, fragmenta la imagen: olvidemos la narración perdida de la antigua escena fantasmática: ahora el espejo es múltiple, como en la obra *Espejos*, y la imagen/objeto la pone el espectador con su presencia.

Ahora es el espectador el objeto, que pondrá en funcionamiento el aparato, y su imagen, a través de múltiples espejos, se verá fragmentada.

Las imágenes fragmentadas del espectador, sumadas a las imágenes del antiguo mobiliario, se confunden en un carrusel que, en su tránsito, produce un espacio, esta vez, virtual. El aparato productor siempre es el mismo, la escena virtual siempre es nueva, se consume y se consume cada vez.

El espacio a la letra y la obra de Dora García

Esta serie de escritos es una reescritura de las conferencias que he dictado entre 2005 y 2009 en distintas instituciones de Buenos Aires y Montevideo. En ellas, he desarrollado cuestiones que tienen relación con el arte de la acción, la performance, la acción en la calle, lo que ha llevado a la caída de la imagen y, últimamente, la relación entre la acción y su escritura, la emergencia de la letra.

En la actualidad lo que se produce no es una experiencia de la imagen, sino una realidad de la imagen: dar a la realidad su soporte de imagen. Luego, ¿qué sucede con la caída de los ideales? La acción ocupará el lugar del ideal (caído): acciones con el cuerpo; el cuerpo es el objeto, es el lugar, es el fin de la acción. Tres son los momentos particulares: la imagen, la marca, la letra.

Primero revisaremos conceptos como marca y huella, en tanto algo de lo real que no se ha convertido en significante, que no se puede simbolizar y que tampoco se puede imaginarizar, que no se ha convertido en imagen. ¿Qué es este resto que no se puede simbolizar ni imaginarizar? La letra. Esto es, la letra tiene una parte imaginaria, imposible de imaginarizar, y una parte simbólica, imposible de simbolizar. La letra no opera con la representación ni con la palabra,

opera con la escritura.

Podremos apreciar cómo la mujer que ha entrado en el arte a través de la performance y se instala definitivamente fragmentando la imagen para producir una realidad nueva, "virtual". Con todo esto, adquiere una escritura propia, diferente de la del hombre, que denominaremos "la letra". La letra es diferente al significante, es su lado simbólico, tiene un lado imaginario, la imagen a la letra; y un lado real, la marca.

¿Cómo pasa la mujer a estar escrita por una letra? ¿Y cómo la mujer-artista realiza su obra "a la letra"? Estos serán los dos objetivos fundamentales del trabajo que les presento. Encontrarán primero, una introducción a los conceptos teóricos, necesaria para poder leer desde este punto de vista la obra de las artistas y llegar, así, a demostrar cómo están escritas o cómo no están escritas.

La primera de esta serie se refiere a la obra de Dora García: el espacio di-mensionado a la letra. La segunda, a la de Annette Messager: la pérdida del objeto cosa y el paso al objeto letra. Por último, la obra de Dominique González-Foerster: la mujer a la letra.

presentación de

Del amor...a la letra

Alberto Caballero

en tres tomos:

*El amor de una conversación se trata
de El Banquete de Platón a La Pianista de Haneke*

*De la mujer a la performance
de Camille Claudel a Chantal Akerman*

*El amor de una letra se trata
Cuídate mucho...de Sophie Calle
(en preparación)*

La imagen y el estatuto de la mujer en la contemporaneidad.

La obra de Alberto Caballero puede y debe trascender lo local pues se merece un lugar de privilegio en lo que supone una reflexión seria y bien argumentada de algunos de los proyectos artísticos y de sus autores, en lo que denominamos contemporaneidad. El autor siempre ha sido hábil y por qué no, intuitivo, a la hora de detectar aquellos 'acontecimientos' que merecen la pena y el esfuerzo de reflexión y de investigación por ser susceptibles de aportar un plus, a lo que habitualmente circula en ambos campos."

"No deseo seguir hablando de este trabajo sin decir en voz en alto que se trata de un trabajo de interés para los teóricos del arte, pero también se trata de un trabajo en el que la clínica psicoanalítica se halla concernida. Nos hallamos ante un excelente trabajo sobre el estatuto de la imagen en la contemporaneidad, pero también, ante un excelente rastreo sobre el estatuto de la imagen en la obra de Lacan. Desde el principio de su enseñanza, hasta sus últimos seminarios."

"El punto de partida de Alberto Caballero, con el cual también podemos aprender y entender el significado de la palabra 'investigar', parte de un deseo de saber que en este libro se 'despierta' ante la constatación de los cambios acontecidos dentro del ámbito artístico y que atañen a esa transición ubicable desde el siglo XX hasta nuestros días, en lo referente a la transformación de la imagen en virtualidad."

"A partir de ese momento, el autor opta por acotar su objeto de estudio centrándose en la particularidad que las mujeres aportan a tal proceso de cambio. Y en ese proyecto es donde descubrimos y constatamos la posibilidad de aprender de las mujeres artistas y también del psicoanálisis.

"Y es que su trabajo funciona como si de una banda de Moebius se tratara, en cuyas caras hallamos por un lado de la banda la obra de Lacan y por otro lado, la aportación de las artistas que él ha seleccionado. Ambos lados de la banda, cercenan un real al que desde la enseñanza de Lacan podemos llamar la particularidad femenina o, dicho de otra manera, la posición femenina 'no-toda' en relación al *objeto a*. Es decir la particularidad femenina a la hora de confrontarse frente aquello que no entra en el campo de la

representación por su irreductibilidad al campo imaginario y al campo simbólico. Tarea complicada, difícil, de la que Alberto Caballero sale exitoso produciéndonos, como mínimo asombro, a aquellos que no desconocemos la complejidad de tal tarea."

"... nos encontramos en el trabajo de Caballero la particularidad de las mujeres en su relación con el *objeto a*. Gina Page, Louis Bourgeois, Cindy Sherman y un largo etc. son rescatadas por Alberto para demostrarnos su particular 'saber-hacer' con ese objeto que por definición y como he avanzado antes, se escapa al campo de la representación, pero la determina."

"Alberto Caballero observa la contemporaneidad desde fuera y en concreto, la actualidad de los fenómenos del campo del arte. Puede situarse como "contemporáneo" frente a ellos. Es desde esa óptica o desde esa particularidad suya como investigador, que tanto el cine, las performances, las instalaciones, etc. le permiten leer la contemporaneidad y entenderla desde fuera, desde ese anacronismo que nos indica Giorgio Agamben."

"Jean-Michel Rabatè en su libro "Lacan literario", en sus últimas páginas nos adelanta los cambios acontecidos en el último Lacan y en los que también se ve concernido el arte. Rabatè nos advierte de los nuevos acentos de Lacan puestos, por ejemplo y a la hora de abordar el campo del arte, sobre la obra artística como modalidad de 'escritura' y del goce concomitante en ese acto. De ahí que no nos extrañemos que en el proceso emprendido por Alberto, la "sexuación" entendida como la elección subjetiva de una modalidad de goce, se halle presente y pueda encontrarla y construirla, en su recorrido por las mujeres artistas."

Barcelona, marzo 2010-03-17
antonio colom pons
como Prólogo a

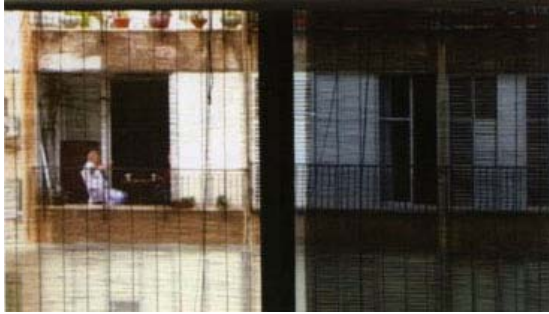
escritos sobre... arte II
La realidad virtual
y la obra de Eulàlia Valldosera
Alberto Caballero

*El amor de una conversación se trata
de El Banquete de Platón a
La Pianista de Haneke
tomo I*



Es Sócrates quién descarna el Amor, lo saca de lo biológico y lo pone en el campo del discurso debido a la falta en el Otro. Como en los banquetes de Sócrates, estamos aquí reunidos para hablar del discurso - después del amor, aquí- luego de la acción. Sócrates introduce 'el discurso sobre el amor' a través de las acciones que realiza cada comensal: el médico, la pitonisa, el guerrero, el político, el amante y el amado, de uno a otro. Formulará un discurso alrededor de 'la falta', es decir la falta en la acción, la falta que invoca la acción por la que se formula el discurso. A través del acto, Sócrates convoca a cada uno a la palabra, evoca la falta por la acción. Dejando para otro momento el amor cristiano (tomo II), llegamos al amor cortés. ¿Qué cambio introduce el amor cortés? Convoca a la mujer, convoca la mujer a la palabra, a que diga su discurso, la mujer es interpelada 'a la falta de amor'. Más adelante con Sade, el amor es invocado por un contrato, es un contrato de amor donde las partes están de acuerdo. Aquí la acción remite a un contrato.

*De la mujer a la performance
de Camille Claudel a Chantal Akerman
tomo II*



Las tres variables que define esta serie son: cine, mujer y performance. El cine es el registro, entre otros como la fotografía, el video, el dvd, el libro de artista, de algún modo la poesía visual, o incluso el arte de participación o acción en la calle. Mi investigación empieza cuando hay una película, o una serie de películas, que muestran algo de la triada. *La performance* es el modo de la acción, es el modo en que se presenta, más acá del texto y del escenario, cuando la acción contempla la palabra y el escenario deja de ser performance, es otra cosa: danza, teatro, circo, mimo, etc. *La mujer* es el objeto de esta serie, digo objeto porque no siempre es artista, quiere decir sujeto, es tomada como objeto para la performance y registrada por el cine. Al final de la serie, ahora como artista, realizadora, toma la performance como su modo de acción y al cine como su registro, realiza el film de modo performático como hizo antes con la literatura o la escultura. Pienso que la pregunta que se mantiene relevante es si la performance es inherente a la mujer, a la condición femenina, como lo ha sido la palabra, en la historia de la cultura, para los hombres, o como la representación, el hombre está (todo)representado, y la mujer esta + o – representada, que es lo mismo que decir no-toda representada. La condición toda o no-toda muestra **un resto**, algo que no ha pasado a la palabra, algo que no ha pasado a la imagen: **la acción**. La acción no es un resto de operaciones que se han realizado, la acción es algo que queda de operaciones realizadas, o algo de las operaciones que no han podido realizarse.

*El amor de una letra se trata
Cúidate mucho...de Sophie Calle
tomo III
(en preparación)*



En la obra de Sophie Calle se trata de esto, su materia prima es 'lo escrito': una carta, un mensaje, un SMS, un cuento, un poema, un anuncio, etc. Y hace con Eso, la cosa en tanto imposible, lo vive como imposible, lo siente como imposible, por lo que lo da a leer, a escribir, a filmar, a gravar, a editar, etc. Hace hacer: entre lo escrito para ser leído, y lo leído para ser escrito. Ya nos encontramos con una banda de moebius, una cara leer, otra cara escribir, escribir y leer se conectan, esa es la virtud de la banda, ante la banda del sujeto lo imposible de decir.

Este es uno de los ejes fundamentales en la obra de SC la cualidad unilateral de la Banda de Moebius que le permite conectar leer/escribir. Pero ¿Cuál es el objeto que se desprende de este ir y venir? La mirada. Todo este aparato no es para ser leído, es para ser mirado, lo da a ver, lo hace instalar, lo hace filmar, lo hace editar para que el espectador quede atrapado entre la letra y el objeto.

La instalación en tanto 'imposible' entre la letra y el objeto, entre la letra que da a leer y el objeto que da a mirar, el espectador se encuentra 'fragmentado' como respuesta a una obra a fragmentos, que no hace unidad pero tampoco hace serie, es una sucesión de fragmentos, que pueden ser unos como pueden ser otros, indistintamente, que pueden instalarse de una manera como de otra. Así como en su obra 'la letra' no cesa de ser leída,

el objeto no cesa de ser instalado, lo hace a fragmentos. Cada obra es un fragmento en sí, y forma parte de un conjunto donde nada nos indica que abre ni nada nos indica que cierra, pueden estar unos fragmentos como pueden estar otros.

Presentación de
El arte de ...EEUU o más allá de la modernidad

De la anarquia del silencio ... a la fragmentación a la letra

Del ruido, del sonido y del silencio.
La obra de John Cage

El grito y el cine de
David Lynch

La realidad pantalla
De la realidad fantasmática, a la realidad
ordinaria y de allí el salto a la realidad virtual.

El arte de ...EEUU o más allá de la modernidad

Voy a tomar algunas notas de mi artículo sobre Jackson Pollock, como introducción a la obra americana que surge a la caída de las vanguardias europeas. “Picasso tenía la seguridad de que era un artista, no entra nunca en crisis, el padre simbólico nunca se quebró. Desprendido del artista, ¿qué le queda a Pollock, desprendido del sujeto, de la modernidad? El artista se hace objeto. El artista se va a quedar con el impulso, con la jouissance de pulsión y de goce.”

“Jacques Lacan, en su Seminario XVI. Del Otro al otro, matizará diciendo “la sublimación entre el arte y la mujer”. Va más allá y denominará a este goce jouissance, goce-sentido. Picasso gozaba de todo, del arte y de la mujer, sublimaba en ambas direcciones, hay una función paterna bien instalada. Con *Pollock*, se trata de otro goce, del goce del Otro; su experiencia es terrible: se encierra, se abandona, se martiriza; la pintura no le limita su martirio, le muestra siempre las marcas, nos deja ver cómo se quebraja el sujeto.”

“Él no puede asesinar al Otro, dice “no podré contigo”. El Otro es Picasso. Pero, si produce un cambio radical, hasta Picasso, el arte estaba sostenido por la palabra, la representación; la palabra sostenía la imagen, palabra e imagen era lo mismo, la palabra sostenía el discurso del artista. El artista está sostenido por un discurso del que forma parte: primero, el de la religión; luego, el de la ciencia, etc. Pollock se da cuenta de que lo que él dice no se sostiene... quema la casa, quema el taller, está presionado a pintar, a exponer, a dar entrevistas de prensa, pero él no puede sostener todo esto. Ya la imagen no está sostenida por el significante. Lo que cae en Pollock es la cadena significante: se rompe la cadena simbólica y, entonces, se produce un delirio (un delirio), algo dado a leer, un delirio persecutorio, paranoico.”

“La imagen ya no está para ser vista. Toda la teoría de la mirada cae; entonces, se introduce una obra para ser leída: la operación no es mirar, sino leer. ¿Cómo es una obra para ser leída? ¿Qué se lee? Lo escrito. Pollock salta de la pintura de la representación para ser vista a la pintura para ser leída, como una escritura. La letra, está escrito - no está escrito, será ahora un arte de la escritura; el operador nuevo será la escritura, el aparato de la letra va a ocupar el aparato de la imagen.” Pasamos del campo de la imagen al espacio, l'espace a la lettre, no como geometría de la representación, sino como escrito a la letra; el espacio no como campo de la visión, sino como espacio, intervalo entre letra y letra. No es

un espacio medido (alto, ancho, profundidad), sino dimensionado, a > b como b > c. El espacio no será medido para la representación, a la imagen, sino dimensionado a la escritura, a la letra.

Lucio Fontana nos muestra cómo con la letra se trata de una lectura vacía, que no dice nada. Tela blanca > corte, tela roja > dos cortes. Con la letra es una lectura vacía, la letra es sucesiva, que no significa ni produce significación: a g c n. Fuera significa “fuera del significante”, f s r a; fuera está la letra, la letra siempre es diferente, es otra. Con la letra, no hay serie, no hay cadena; la letra es el goteo del significante: el significante para Pollock gotea, pinta a la letra; perdió la significación, solo es un goteo, no se puede simbolizar, no se puede significar, comienza el delirio... el delirio persecutorio. En este caso, se trata de la materialidad de la letra.”

Del accionismo en la pintura a la acción con el cuerpo/
Los Accionistas Vieneses, Yves Klein y Jackson Pollock
Alberto Caballero
leer completo en:

<http://www.geifco.org/actionart/actionart01/secciones/01-cuerpo/index2009.htm>

El ruido del sonido y del silencio: La obra de John Cage

El encuentro con John Cage significó el retorno a un punto original: por un lado a un punto final, la decadencia de las vanguardias aparentemente renovadoras y concluyentes en si mismas, y por otro la propuesta de que el retorno al origen nos permite una revisión profunda de las estructuras, de los elementos y de los valores hasta el momento considerados intocables.

John Cage es un renovador absoluto de estos valores, y un defensor acérrimo a esta vuelta al origen, donde se encontrará con los tres elementos fundamentales a su hacer: el ruido, el silencio, el sonido, por un lado, y por otro saca a las artes, todas, de su encasillamiento clasificatorio y propone una revisión a fondo del tiempo y del espacio, él los denominará el tiempo y espacio sonoro

El encuentro de Cage con la música, hoy podríamos decir el encuentro de la música con Cage, ha significado un antes y después, no solo para la música sino para el arte en general. Tal ha sido la repercusión de dicho

encuentro que ha significado una falla fundamental en el terreno del arte y no solo del arte sino del sujeto con el lenguaje. Cage ... retomará parte por parte, en su encuentro con 'el desierto de lo real', con que no tenía nada que rescatar, con la nada para hacer, pieza por pieza, elemento por elemento y se inventa una nueva escritura, o *inscriptura* sobre lo real: entre la inscripción y la escritura, *una inscriptura* a la letra.

El grito y el cine de David Lynch

Quizás por la densidad visual y de comprensión de su obra, tantas veces su visionado se me hace insoportable, atravesar lo insoportable, poder decir algo sobre lo insoportable será parte de este trabajo, espero poder cumplir con cada una de las etapas señaladas y ofrecerles el recorrido prometido.

La construcción del agujero

Primera cuestión: Después de su visionado intentaré sostener esta hipótesis: 'la construcción de un agujero'. ¿No se trata de algo previo, de algo primario, de algo original? ¿Por qué es necesaria su construcción? ¿Qué relación hay entre el grito y el agujero? ¿Qué es una metáfora delirante? También se trata de una construcción, la construcción de una metáfora sobre el origen, sobre el nacimiento. El visionado de sus cortometrajes y sus primeras películas nos lleva directamente a esta idea. Como Lynch pasa del agujero como metáfora al agujero de la escena, es algo que se produce al pasar a los largometrajes, a la escena del teatro, a la escena del circo. La escena también es un agujero, el agujero del escenario.

Segunda cuestión: El cuerpo, visionando de nuevo sus primeras películas, me queda claro que para Lynch no hay cuerpo, como se entiende a nivel imaginario, la imagen que recubre 'los órganos' que le da una apariencia de totalidad. Se trata de órganos sin cuerpo, afirmación que retomo de Žižek, en contraposición a la frase tan archiconocida de Deleuze, refiriéndose a la obra de Bacon, de 'un cuerpo sin órganos'. La imagen del cuerpo ha perdido su consistencia, los órganos pueden estar dentro, envueltos, o fuera, sueltos, los agujeros del cuerpo, como la boca, los ojos, las fosas nasales o los oídos, no hacen de borde entre el adentro y el afuera, la pulsión no está fijada en el borde, no se hace cuerpo, puede estar 'aterrada' dentro o puede estar 'desterrada' fuera: en una

lámpara, en un contacto eléctrico, en un calefactor, en un horno, o simplemente en una ventana. Todo borde del cuerpo y todo borde en el espacio se han hecho homólogos, continuos.

Tercera cuestión: El espacio y el silencio. De la misma manera que el cuerpo y el borde, el espacio se dilata o se contrae, el agujero no hace de borde...ahora podemos pasar al interior del cuerpo como por un conducto pasar por un radiador al escenario de un teatro, en continuidad. No se trata de una sucesión como en el cine de Haneke, ya que este sostiene la imagen y por lo tanto su forma, en este caso como la forma se la dilatado a los límites del espacio, el espacio también se dilata o se contrae sin tener en cuenta la forma.

La luz, fundamental en Lynch, para nada ayuda en la construcción del espacio, ahora en un penumbra agobiante, ahora en cortocircuito, ahora titilante, así recorre toda su filmografía, requeriría un estudio particular, es particular en la historia del cine. De la misma manera, ante el grito más desesperante, ante el chillido recurrente de un artefacto...de pronto se produce el silencio más aplastante. Agujero, angustia, horror, gritos, jadeos,etc. acompañados por efectos especiales, sería el tratamiento clásico, hablamos de Hitchcock, Lynch está lo más lejos posible de todo esto, no se trata de dramatizar. El silencio recorre toda su obra, es implacable, es desconcertante, es avasallador, como la falta de diálogos, en síntesis la falta de narración, el silencio ocupa todo agujero posible.

presentación de

La realidad pantalla
Alberto Caballero

De la inversión de la pantalla
y el cine Peter Greenaway

La realidad ordinaria
y el cine de Michael Haneke

De la metáfora delirante a la fragmentación a la letra
en el cine David Lynch

'La realidad pantalla'

De la realidad fantasmática, a la realidad ordinaria y de allí el salto a la realidad virtual.

En esta recopilación de textos que denomino 'La realidad pantalla' nos encontramos con el trabajo de tres directores de cine: el cine de Peter Greenaway o como la imagen se hace escritura, nos lleva a recordar que se trataba de la escritura de una imagen. Tres obras (dos películas y una instalación) son centrales en el repertorio de Greenaway: The Draughtsman's Contract, Pillow Book, y The Stairs, Munich Projection.

El cine de Haneke opera con el aparato que produce la imagen y no con la imagen como producto. Esto convierte la realidad en ordinaria, ubica al espectador entre las "pantallas", para ser, finalmente, operado por el operador: es lo que llega con el vídeo, la fotografía numérica o la videoperformance. En David Lynch el mundo se dilata y el silencio es una construcción, más allá del grito.

Todo esto me lleva a pensar en esta nominación entre actor-autor y director-realizador con los que juega Lynch en el transcurso de su filmografía. Esperamos que entre uno y otro podamos dar cuenta de este proceso que se ha producido, no solo en la pantalla, sino que a través de la pantalla, en el sujeto contemporáneo, es como decir en la realidad contemporánea: el paso de la realidad fantasmática, a la realidad ordinaria y de allí el salto a la realidad virtual.

De la inversión de la pantalla el cine Peter Greenaway

Toda la teoría de la representación se trata de una proyección, proyectar una imagen propia del artista sobre la materia del papel, de la tela, de la madera, de la piedra, etc. Como el objeto/cosa mira al artista, como la mirada/objeto se construye bajo la mirada del sujeto/artista, que la proyecta sobre la materia y la hace imagen, la imagen es una construcción entre el objeto/cosa y la mirada/objeto.

1. La pantalla como aparato.

Tenemos a un Greenaway que domina la pantalla de la representación, pero, va más allá, la representación no le es suficiente, lo vemos en cada una de sus películas, el renacimiento tardío, el barroco, el manierismo, el neoclasicismo, es un estudioso de cada uno de estos momentos históricos. Pero ya en el límite de las artes visuales, del vídeo, de la instalación, y del arte de la acción, se va desprendiendo de toda representación, y surge la investigación sobre el aparato mismo de la imagen, desde la perspectiva al dígito, de la imagen a la data, la información. Pasa de la pantalla papel, a la pantalla cine, a la pantalla digital de las computadoras, no importa el material que trate, el paisaje, la escena, el cuerpo, una sala de exposiciones o una ciudad, las manipulará bajo el aparato que crea conveniente, pero ante todo hará los cálculos, las dimensiones, las operaciones necesarias para que esta manipulación adquiera valor de obra de arte. Greenaway es un calculador de la obra de arte, lleva el cálculo al nivel de obra de arte.

2. El cuerpo como pantalla.

¿La letra puede gozar del cuerpo? Si, claro, la letra está inscrita en el cuerpo, goza del cuerpo en tanto vaciado de representación y por lo tanto de imagen. Aquí, en Pillow Book, no se trata de usar al cuerpo como representación, como imagen idealizada, sino de usarlo como pantalla para su escritura a la letra, descarnado, desprovisto de su corporeidad, es una superficie para la escritura. Ella, la protagonista, ya no es gozada por el Otro, ya no goza del cuerpo del otro, sin goza de escribir sobre el cuerpo del otro como superficie, para ser transcrita y reescrita, de la superficie del cuerpo a la superficie del papel. Son una serie de operaciones para hacer al cuerpo superficie, para reducirlo en dos dimensiones. Las dimensiones de la pantalla.

3. La pantalla como objeto, el vacío.

La pantalla se ha transformado en objeto ya no es un intermediario entre las miradas de uno y el otro, es mirada. La pantalla vacía de la representación que la representa, deambula por el mundo sin rumbo fijo, sin soporte fijo. Ya no se trata del movimiento que se produzca en la pantalla, sino del desplazamiento de la pantalla misma. De

aquí derivan dos cuestiones importantes, la materialidad de la pantalla y la narrativa que esta produce bajo el efecto de la representación. La pantalla en tanto operador lo que busca es la materialidad de la representación, la consistencia de la pantalla ordena dicha representación. Así lo imaginario adquiere poder, el poder de la imagen, frente a la significación simbólica y lo imposible dado por lo real. Lo imaginario hace representable lo real, y virtualiza a lo simbólico, sin lo imaginario lo simbólico sería mera información, que es a donde llegaremos, que la imagen se hace solo información, bajo el poder de lo simbólico.

La realidad ordinaria y el cine de Michael Haneke

En primera instancia, veo la necesidad de hacer serie para averiguar de qué manera Haneke llega a la construcción de este modo de realidad, a diferencia de la “realidad fantasmática” propia del cine.

Recordemos que “realidad fantasmática” es un concepto que Freud recoge de la realidad onírica y que, históricamente, corresponde a una secta religiosa que nace en esa época, denominada espiritismo, que entiende el espíritu como algo fantasmático. Esto corresponde al nacimiento del cine: la realidad se puede realizar en movimiento.

En el cine de Michael Haneke, las acciones se refieren a esto: la madre pasa a estar representada por la tostadora, la máquina de zumos; el padre, por los zapatos y los cordones; son los fragmentos de acciones antiguas, sin significado; ; no remiten a palabra alguna y no están sostenidas por discursos.

Las palabras —perdidas— han dado paso a los objetos por su presencia; ellos se presentan por sí mismos, desprendidos de toda narración. Incluso los personajes o la imagen de un antiguo sujeto también aparece confinada; son fragmentos-cosas, fragmentos-acciones, que nada narran, que no se amarran entre sí para nada-decir, sino que se presentan-en-sí.

No representan al sujeto, a la historia del sujeto, ni quieren contar historia ninguna; sólo nos dejan ver restos de operaciones anteriores, de operadores anteriores: la pantalla. Vestidos, muebles, artefactos, nombres de lugares como “hospital”, “baño”, ahora son

meros restos ordinarios de una intimidad desprendida de su historia; los objetos no están sujetos a una narración, son meras acciones vacías de contenido.

El grito y el cine de David Lynch

Quizás por el prestigio incuestionable que su obra ha adquirido no sólo a nivel académico y artístico, más allá del cine, tal que se ha hecho imprescindible para poder leer el derrotero que la imagen ha producido en el siglo XX: de Hitchcock a Lynch, es decir demasiado.

Quizás por la densidad visual y de comprensión de su obra, tantas veces su visionado se me hace insoportable, atravesar lo insoportable, poder decir algo sobre lo insoportable será parte de este trabajo, espero poder cumplir con cada una de las etapas señaladas y ofrecerles el recorrido prometido.

La construcción del agujero

Primera cuestión: Aprés cupe de su visionado intentaré sostener esta hipótesis: 'la construcción de un agujero'. ¿No se trata de algo previo, de algo primario, de algo original? ¿Por qué es necesaria su construcción? ¿Qué relación hay entre el grito y el agujero? ¿Qué es una metáfora delirante? También se trata de una construcción, la construcción de una metáfora sobre el origen, sobre el nacimiento. El visionado de sus cortometrajes y sus primeras películas nos lleva directamente a esta idea. Como Lynch pasa del agujero como metáfora al agujero de la escena, es algo que se produce al pasar a los largometrajes, a la escena del teatro, a la escena del circo. La escena también es un agujero, el agujero del escenario.

Segunda cuestión: El cuerpo, visionando de nuevo sus primeras películas, me queda claro que para Lynch no hay cuerpo, como se entiende a nivel imaginario, la imagen que recubre 'los órganos' que le da una apariencia de totalidad. Se trata de órganos sin cuerpo, afirmación que retomo de Žižek, en contraposición a la frase tan archiconocida de Deleuze, refiriéndose a la obra de Bacon, de 'un cuerpo sin órganos'. La imagen del cuerpo ha perdido su consistencia, los órganos pueden estar dentro, envueltos, o fuera, sueltos, los agujeros del cuerpo, como la boca, los ojos, las fosas

nasales o los oídos, no hacen de borde entre el adentro y el afuera, la pulsión no está fijada en el borde, no se hace cuerpo, puede estar 'aterrada' dentro o puede estar 'desterrada' fuera: en una lámpara, en un contacto eléctrico, en un calefactor, en un horno, o simplemente en una ventana. Todo borde del cuerpo y todo borde en el espacio se han hecho homólogos, continuos.

Tercera cuestión: El espacio y el silencio. De la misma manera que el cuerpo y el borde, el espacio se dilata o se contrae, el agujero no hace de borde...ahora podemos pasar al interior del cuerpo como por un conducto pasar por un radiador al escenario de un teatro, en continuidad. No se trata de una sucesión como en el cine de Haneke, ya que este sostiene la imagen y por lo tanto su forma, en este caso como la forma se la dilatado a los límites del espacio, el espacio también se dilata o se contrae sin tener en cuenta la forma.

La luz, fundamental en Lynch, para nada ayuda en la construcción del espacio, ahora en un penumbra agobiante, ahora en cortocircuito, ahora titilante, así recorre toda su filmografía, requeriría un estudio particular, es particular en la historia del cine. De la misma manera, ante el grito más desesperante, ante el chillido recurrente de un artefacto...de pronto se produce el silencio más aplastante. Agujero, angustia, horror, gritos, jadeos,etc. acompañados por efectos especiales, sería el tratamiento clásico, hablamos de Hitchcock, Lynch está lo más lejos posible de todo esto, no se trata de dramatizar. El silencio recorre toda su obra, es implacable, es desconcertante, es avasallador, como la falta de diálogos, en síntesis la falta de narración, el silencio ocupa todo agujero posible.

+ Viajes, visitas, instalaciones... > escribir la acción

mayo 2016 -agosto 2017

(Escaner Cultural www.escaner.cl)

Viajar...una de mis pasiones, el hecho mismo de viajar, tren, avion, barco, autobus, taxis, etc, trasladarme a ver, en tanto está programada una o varias visitas a exposiciones. De allí que cada viajar esta asociado a una o mas visitas, y sobre todo a una o mas exposiciones colectivas o individuales.

Claro que puedo visitar la exposición, la obra del artista, por internet, generalmente es posible una o mas visitas, por una o mas páginas, pero viajar, visitar, quiere decir ver la instalación de la obra en una o mas salas, algo se instala de la obra del artista, algo se instala en el viaje-visita, se instala una imagen determinada de la obra. ¿de qué obra? De la obra del artista, pero también de la obra del comisario-museo que ha permitido la instalación.

Alberto Caballero

arte & pensamiento

/ coordinador de GEIFC grupo de estudio e investigación de los fenómenos contemporáneos y de: Action Art magazine sobre la acción / publica: // Instalar...la acción // en Escáner Cultural desde el nº 77 www.escaner.cl / exprofesor de la asignatura 'Introducción a las teorías contemporáneas' Máster en comisariado y prácticas culturales en arte y nuevos medios en MECAD\Media Centre d'Art i Disseny de la Escola Superior de Disseny ESDI y la Universitat Autònoma de Barcelona // ex miembro de P&S Grupo de lectura e investigación modernidad femenina y psicoanálisis desde 1997 hasta 2005. / ex miembro de AIAP Asociación de interacción Arte-Psicoanálisis Buenos Aires, Argentina

+info en

http://www.geifco.org/_webAlberto/index_webAlberto.html

su blog : arte y pensamiento contemporáneo :

<http://a-caballero.blogspot.com/>

facebook : <https://www.facebook.com/acaballeroartepensamiento/>

escribe en Escaner Cultural: www.escaner.cl

Para leer los libros solicitar al autor: acaballero@geifco.org

