

Experimentación: creación de (otros) afectos posibles. *Cartografía de una experiencia*

Magalí Gutiérrez
Ayelén Zaretti

Significa al mismo tiempo construir y destruir máquinas, identidades, categorías, relaciones, historias del espacio. A pesar de que los dos bailan juntos el baile en espiral, prefiero ser un cibernético que una diosa.
Donna Haraway - Manifiesto cibernético - 1991.

Se narran aquí las desventuras de una investigación en proceso. Una investigación que surge de una propuesta áulica que nos convocó a experimentar a partir de un elemento cotidiano y su transfiguración escénica.

¿Cómo salir-nos de las formas que nos fijan, nos anclan a ciertos modos de existencia, de percibir, de vivir con, de experimentar?

Nuestros cuerpos están más o menos preestablecidos; las instituciones y los vínculos institucionalizados nos moldean, nos modulan, nos normalizan, nos encauzan, en unos (pre)determinados modos de percibir (y entonces, conocer) el mundo.

Una individualidad comienza a ser fabricada en una disposición funcional: el juego de fijar y dominar cuerpos, de aislarlos, de dividirlos para localizarlos y analizarlos; táctica de vigilar estableciendo lo que es positivo y negativo por comparación y clasificación (Rego Beltrao, n/d, n/p).

Nuestro cuerpo, interfaz con el mundo, es afectado por las cosas exteriores y esa afectación provoca un mundo posible.

No sentimos las cosas mismas, sino solamente nuestro cuerpo (...) Toda percepción es entonces imaginación, es decir mezcla, amalgama, superposición de cuerpos. La imagen entonces no se asemeja a aquello de lo que es imagen, no quiere decir que sea pura ficción, puesto que la ficción desaparece con el progreso del conocimiento; tampoco es la ignorancia lo que causa la imaginación, sino la afección de nuestro cuerpo por ello. La imaginación no

es en sí dueña de error y falsedad, sino una potencia (Suhamy y Daval, 2016, p. 60).

Así, todo cuerpo (concreto, actualizado) se define por su potencia de existir (virtual). El cuerpo y (todo) lo que puede ese cuerpo: un actual cargado de virtuales que pueden (o no) actualizarse. Suely Rolnik (2017) compone un cuerpo con dos planos: el del sujeto (cuerpo organizado y reglado capaz de vivir en el mundo) y el “fuera-del-sujeto” (cuerpo desorganizado, caótico, capaz de percibir las fuerzas reales del mundo). Este segundo plano del cuerpo coincide con lo que Gilles Deleuze y Félix Guattari (2005) llamaron (tomando a Artaud) “cuerpo sin órganos” (CsO).

El CsO se sale de los mapas y cartografías trazadas por las instituciones y sus vínculos reglados para hacer aparecer en sus imágenes otros afectos posibles, otros devenires, otros mundos.

Sólo un cuerpo sin órganos es capaz de creación y ningún cuerpo sin órganos podría adaptarse a la lógica de la investigación científica (aún tratándose de arte) puesto que ésta no conduce a la creación. A menos que entendamos la investigación en términos de experimentación, no habrá creación de perceptos. Y siempre que esa experimentación no sea la experiencia capturada por la ciencia moderna en el experimento.

Así, componer-nos otros (cuerpos) posibles reclama la

experimentación que permite “salirse de sí”. Dejar de ser eso que somos para dar con un deseo no gregario, no fascista que desate el cuerpo dócil, productivo y normalizado de su (acotadísima) capacidad de percepción, para provocarle unas (otras) percepciones (imágenes, mundos) posibles.

La experimentación se aparece como situación vital (y urgente), y entonces, la investigación (también) la reclama. Se trata de liberar flujos, de registrar líneas de fuga y continuarlas y hacerlas proliferar. Devenir aparato de registro de las fuerzas de baja intensidad para darle una intensidad mayor y componer con otras cosas. Componer una lógica, un modo de aparecer, para disputar nuestras formas de vida.

Pero no de cualquier modo. Toda línea de fuga puede reterritorializarse y devenir línea de muerte. Por eso: “mimad los estratos” dice Deleuze; y “caute” dice el sello de Baruch Spinoza.

El CsO es la “realidad glaciario” sobre la que se generan los “plegamientos y aplastamientos que componen un organismo —y una significación y un sujeto” (Deleuze y Guattari, 2006, p. 197). Entre el CsO y los estratos hay una tensión irreconciliable: el primero se opone a los estratos de toda organización, incluidas las organizaciones de poder. El CsO es vital: la línea de la vida es siempre línea de fuga porque es constante creación, eterno diferir. Por eso, es primera en relación con los estratos (el organismo,

la significancia, la subjetivación) que la aprisionan y clausuran su diferir en la repetición de lo mismo. Deleuze propone la tarea de liberarla, esto es, alcanzar el espacio intensivo (el plano de consistencia o CsO) que permita conectarnos con la vitalidad que sobrepasa todas las formas de organización.

La experimentación tiene como fundamento el deseo. Éste no es interior a un sujeto, sino que está ligado a un proceso de despersonalización: “lejos de suponer un sujeto, el deseo no puede alcanzarse sino en el punto en que alguien es desposeído de su poder de decir Yo” (Ibíd., p. 108). La apuesta deleuzeana radica en disolver el ego, desubjetivarse en beneficio de una apertura a la fluidez que nos atraviesa: “cesar de pensarse como un yo [moi], para vivirse como un flujo, un conjunto de flujos, en relación con otros flujos, fuera de sí y en sí” (Deleuze, 2002: 68). Lo esencial en el orden del deseo no es interpretarlo —es decir, someterlo a esquemas hermenéuticos que permitan descifrarlo, desocultarlo, averiguar su significado escondido—, sino experimentar con él, lo cual implica conectarlo de modo tal que lo multipliquemos de maneras no determinadas previamente.

Ahora bien, fuera de los estratos no hay ni formas ni sustancias,

ni organización ni desarrollo, ni contenido ni expresión; en una palabra, nos encontramos desarticuladxs. Por ello resulta necesaria la cautela spinoziana: “Experimenten, pero es necesaria mucha prudencia para experimentar” (Deleuze y Parnet, 1996, p. 75-76).

(...) instalarse sobre un estrato, experimentar los cambios que nos ofrece, buscar en él un lugar favorable, movimientos eventuales de desterritorialización, posibles líneas de fuga, experimentarlas, asegurar aquí y allá conjunciones de flujo, ensayar segmento por segmento de los continuums de intensidad, tener siempre un pequeño trozo de una nueva tierra. (Deleuze y Guattari, 2006, p. 199).

Rechazar lo familiar requiere mucha disciplina. Experimentar con eso que hace parte de lo común en el doble sentido de compartido y cotidiano, puede ser un modo de devenir superficies de registro para las fuerzas menores que, imperceptibles, abundan en esa relación de relaciones que son los cuerpos. Los gestos, movimientos del cuerpo para los que no se da ninguna explicación causal satisfactoria, que representa algo y que leemos intuitivamente, pueden servirnos de punto de partida en la medida en que son capaces de hacer visible la vinculación (y entonces,

luego, des-vincular) la faz virtual y la faz actual del cuerpo. Esa intuición que nos permite leer los gestos es diferente de la razón y se encara con lo que Vilem Flusser (1994) llama “acordamiento”. Es una cuestión estética. “El acordamiento saca los sentimientos de su contexto originario y los convierte en estéticos (formales) bajo la forma de gestos” (Ibíd., p. 15).

Experiencia estética entonces: transformación de los modos de percibir para disputar las formas de vida. ¿Con qué elementos entramos en esa experiencia? ¿Son posibles de enunciación? Quizá puede trazarse una cartografía experiencial que opere como brújula, pero no para acercarnos a los significados, los valores y los sujetos (Rolnik, 2017), sino, al contrario, para alejarnos de allí. Será la experiencia la que guíe la experimentación; prueba y error, movimiento a tientas para que lo moviente se transduzca en los cuerpos y los invente de nuevo.

Lo previo, el gesto

Elegir un elemento / acción y a partir de allí, desarrollar una investigación en movimiento.

Tarea siempre difícil la de elegir en lo infinito de lo posible. Algo del deseo (compartido) por indagar justamente, después del borde de lo posible; por meterse ahí donde se supone que hay

una otra cosa que al menos todavía, no aparece *en el horizonte de sentido*. Y sin embargo, una insistencia en lo cotidiano. Quizá porque al final, de ahí viene ese deseo. Porque algo nos hace ruido precisamente allí: en el horizonte de sentido.

Y como el plural aquí no es solo un nosotras, sino en todo caso una trama (incluso un texto), en rigor de verdad, no decidimos. Dejamos que alguien más lo hiciera por nosotras. Preguntamos a alguien más y le dejamos elegir. Al fin y al cabo, el elemento en cuestión no era más que una excusa para mover eso que nos interesa indagar: algo que se parezca al cuerpo sin órganos.

Pero no por menor, es que la decisión la toma otra; quizá justamente al contrario: es el armado colectivo, horizontal, y azaroso lo que permite que algo del orden de lo experimental emerja. ¿Acaso no es así como se arman las ideas? ¿No resulta imprescindible cierto tráfico de perceptos y de afectos para la composición de un campo donde se haga posible la creación? ¿No es de hecho, el CsO un campo de experimentación de lo colectivo, de las múltiples tramas y formas de relación de velocidades e intensidades?

Con estos cuerpos que tenemos, con estas posibilidades, con nuestro recorrido y con un horizonte que se corre en cada oportunidad es que nos adentramos en los pliegues de lo cotidiano, de lo áulico y lo llevamos hacia un recorrido posible de ser compartido.

(...) podemos distinguir el movimiento entendido como un fenómeno que relata estrictamente los desplazamientos de varios segmentos del cuerpo a través del espacio —del mismo modo en el que una máquina produce un movimiento—, y el gesto, que se inscribe en la distancia entre este movimiento y el telón de fondo tónico y gravitatorio del sujeto: es decir, el premovimiento en todas sus dimensiones afectivas y proyectivas. En él reside la expresividad del gesto humano, carente en la máquina (Godard, 2007, p.336)

Finalmente, compartimos el deseo de “(...) considerar de qué maneras la coreografía y la filosofía comparten ese mismo interrogante político, ontológico, fisiológico y ético fundamental que Deleuze recupera de Spinoza y de Nietzsche: ¿qué puede hacer un cuerpo?” (Lepecki, 2006, p. 21).

¿Qué es lo que puede un cuerpo? ¿Qué puede ser un cuerpo? “(...) un lugar donde no ocurre nada salvo la existencia y donde, por eso mismo está ocurriendo algo muy serio que nos concierne a todos” (Alba Rico. p.109).

El objeto. Lo que muta

¿Qué nos propone el objeto? Una cinta de embalar. Una cinta *Scotch*, de las anchas, transparente. Elegida cuidadosamente para que no se corte con facilidad. Que no se estire tanto la goma, que no se *afine*, que no se vuelva *afilada*. O sí, y ver qué pasa.

La cinta se pega, hace ruido al correr, al cortarse, provoca relaciones en la materia; une, cubre líneas en el espacio, resiste peso, tracción, imprime presión en el cuerpo; rotaciones mínimas de piel, deja marcas, aprieta, brilla, inmoviliza, cambia las posibilidades de movimiento, (nos) muta.

Estas relaciones entre máquina y organismo son anticuadas, innecesarias. Para nosotras, en la imaginación y en otras prácticas, las máquinas pueden ser artefactos protésicos, componentes íntimos, partes amigables de nosotras mismas. No es sólo que la ciencia y la tecnología son medios posibles para una gran satisfacción humana, así como una matriz de complejas dominaciones, sino que la imaginería del cibernético puede sugerir una salida del laberinto de dualismos en el que hemos explicado nuestros cuerpos y nuestras herramientas a nosotras mismas. No se trata del sueño de un lenguaje común, sino de una poderosa e infiel heteroglosia. (D. Haraway, 1991, p. 38)

La cinta hizo las veces de dispositivo, engranaje maquínico, para la creación de nuestro intento de CsO. Una prueba para componer algo más que nuestros cuerpos en danza; una tercera cosa, un tercer cuerpo o algo que sucede *entre*. Ni en uno ni en otro cuerpo, ni en una ni en otra de nosotras, ni sólo en la carne; tampoco en la cinta. Ni en el tapete del piso. Algo que se compone entre la(s) carne(s) y el plástico; entre el plástico y el sudor; entre el sudor y los ojos que corren la mirada de la carne estrujada que resiste la tensión del peso muerto de un cuerpo vivo. Algo que se compone entre el ruido molesto de la cinta al correr y los dientes apretados de una boca que cruje; entre el rechinar de los dientes y el del bandoneón de Jonas Kocher; entre el aire del fuelle y unos suspiros aburridos que ansían que, por favor, todo termine de una buena vez.

Un cuerpo puede ser cualquier cosa (Deleuze, 2004) y sin embargo, no cualquier cosa compone un cuerpo. Mucho menos un cuerpo sin órganos. Experimentar, desjerarquizar, ir al encuentro, mover, durar, insistir... algunas de las pequeñísimas instrucciones que pudimos darnos hasta aquí para desarmarnos ese cuerpo límite, único, individual y dicotómico que nos propuso la Modernidad.

La acción, el aquí y ahora

A partir de la acción concreta, del uso funcional de la cinta, nos propusimos intervenir los cuerpos, el espacio, la temporalidad. Agotar las posibilidades inmediatas, presentes en el momento dado, en ese espacio (un aula o un patio), con la disposición de quienes observan, y de los elementos (la barra, el piso, una reja). Trabajar (en) (con) lo que acontece. Un trabajo concreto, físico, material. Tomar su tiempo y habitarlo.

Ahora bien, no es ese el aburrimiento que a mi me interesa. O mejor: no es eso el aburrimiento en el sentido aquí invocado- cristalizado en la imagen del buey expuesto y colgado- de una conexión indisoluble entre el cuerpo y el tiempo. A esa conexión, o nudo gordiano, es a lo que - exceso de cuerpo- llamamos “carne”. A un exceso no de conciencia sino de duración (Alba Rico, p. 109).

Habitar el pliegue del tiempo sobre el espacio para desplegarlo en la duración, en el estar siendo (siempre) en presente. Si es que, como decía Henry Bergson (2013) el tiempo (como el cambio y como el movimiento) es indivisible, atenderemos al presente puro, indiviso, continuo; atenderemos a la duración, la continuidad verdadera del cambio. Nos saldremos de la representación que nos hacemos del movimiento (esa que lo extiende sobre el espacio), y

buscaremos igualmente actuar sobre las cosas (Zaretti, 2017).

El *performance*, como acción, va más allá de la representación, para complicar la distinción aristotélica entre la representación mimética y su referente “real”. El *performance* podría dejar “huellas de un acto real”, una observación que apunta a la fuerza profunda del medio.

El efecto físico motivado por las acciones, parece prevalecer en este caso. La materialidad del acontecimiento no llega a adquirir el estatus de signo, no desaparece en él, sino que produce un efecto propio e independiente de su estatus signico. Y puede que precisamente ese efecto -el corte en la respiración o la sensación de náusea- sea el que ponga en marcha el proceso de reflexión (Fischer-Lichte, 2011, p.36).

Y esa reflexión se acerca más al entendimiento en términos spinozianos que a la comprensión racional moderna. De aquí, que sólo sea posible operar transducciones.

Ni representación, ni mensaje a transmitir, ni cuerpos que expresan algo así como una pasión. Más bien, cuerpos afectados, cuerpos afectando(se) que en esa afección, son capaces (intentamos) de afectar esos cuerpos que ocupan el espacio de quien mira.

La transducción, en términos científicos, designa la transformación de un tipo de señal en otro distinto, sea en el nivel tecnológico o en el biológico (...) En definitiva, siguiendo el árbol de las derivaciones del término, la transducción tiene algo de transmisión y otro tanto de traducción, algo de un desplazamiento de un registro a otro; sólo que se trata de un transporte donde lo transportado resulta transformado. (...) En la transducción se opera el paso constante de lo preindividual, aquello que queda fuera de la individuación de un individuo, a lo transindividual, relación entre individuos que trasciende su condición de tales para generar sucesivas individuaciones (Rodríguez, 2007, p.280).

Lo moviente se transduce en unos cuerpos que se componen sobre lo moviente a partir de constantes transducciones. Montamos la ola, pero definitivamente no sabemos cómo. Nos guiamos intensivamente e intencionadamente con unas intuiciones que parten de los saberes-del-cuerpo, esos que están ahí en tanto nosotros estamos ahí, viviendo, en el diferir constante, en lo moviente.

Es la experiencia, finalmente, la que provoca el saber-del-cuerpo (Rolnik, 2018) que, a su vez, guía como una brújula, la experimentación. Es en la transducción, más no en la interpretación,

que se produce la novedad: algo acontece, se actualiza un virtual (Deleuze, 2019) que de lo contrario, no hubiera venido al mundo. En la interpretación hay un mensaje a ser descifrado de un modo único, en la transducción aparece otra cosa que no es ni el mensaje ni su recepción, habita en *el entre*, en el infinito de las posibilidades (que igual tampoco son exactamente infinitas), y acontece en el instante de su actualización.

El tiempo de las cosas

El tiempo es una cosa muy rara: si lo desaprovechamos desaparece; si aparece es que lo estamos desperdiciando. (...) Consultar la hora es tirar la hora a la basura. ¿O experimentarla con el cuerpo? Mientras trabajamos, y más en una sociedad que relaciona íntimamente el salario y el horario, el tiempo es invivible, como el propio cuerpo, precisamente porque es útil, porque lo estamos utilizando. (...) Solo el tiempo “vacío” es perceptible y lo es porque ese vacío se llena enseguida de carne hasta los bordes: es el cuerpo que -como la bola de carne de nuestra infancia que no conseguíamos tragar- no acaba de pasar (Alba Rico, p. 112).

El tiempo como volumen, la duración. En cada experiencia surge la pregunta por el tiempo de las cosas, cosas entendidas como la materialidad misma: los cuerpos, la carne, la cinta, el sonido,

el brillo, el sudor, las respiraciones, los gestos. Y también por el residuo, la resonancia de lo que la práctica pone de manifiesto, la afección de los cuerpos, de la carne. ¿Cuánto dura la experiencia? ¿Es solo allí mientras la cinta interviene los cuerpos? ¿no es acaso también posterior, cuando hablamos de la experiencia? ¿no es también ahora cuando escribimos? ¿o fue antes?

Hay un tiempo que no sólo no es cronológico, sino que además, se resiste a devenir línea. Un tiempo que no puede medirse en términos de longitud, sino sólo en términos de intensidad. El tiempo inmanente de la materia; lo que tarda en desvanecerse la luz del sol al atardecer, lo que demora en crecer una araucaria, lo que existe una vida. Un tiempo que, sobre todo, dura. Mucho más allá y más acá de lo que puede ajustarlo su atadura al espacio, el tiempo de las cosas existe como duración.

A lo largo de sus obras, para evitar la definición de lo indefinible, la generalización de lo singular, la fijación de lo moviente, Bergson multiplica los sustantivos y las expresiones para referirse a la *durée*: creación, indivisibilidad, continuidad, sucesión, interpenetrabilidad de las partes, movimiento, dinamismo, novedad, heterogeneidad, imprevisibilidad, irreversibilidad. (...) La *durée* constituye, es decir, crea, produce novedad, innova. Por eso es irreversible e imprevisible. Porque sorprende con un futuro inasimilable al pasado. Sus partes se distinguen entre sí, son distintas, heterogéneas. Pero estas partes, por más heterogéneas que sean entre sí, no merecen ni siquiera ser llamadas partes, pues

se interpenetran, se confunden, esfuman sus límites hasta volver a la *durée* indivisible y continua. La sucesión, es finalmente el aspecto dinámico y móvil de la *durée*, su movimiento, su movilidad (Gaona, 2017, p. 52).

Esaduraciones,entonces,imprevisiblenovedad,acontecimiento. Por eso, nacimos para insistir. Durar es aquí, la insistencia en la diferenciación, en lo nuevo, en lo que cambia, lo que acontece, lo que se mueve, lo que muta. *Todo pasa y todo queda.*

¿y si no hay propósito?

Sabíamos qué NO queríamos. No queríamos la narración literal, ni conducir a nadie a ningún imaginario (pre)determinado. En la experimentación hay tareas diferentes, pero no roles dados, sino más bien acontecimientos, a partir de una acción concreta. Lo que acontece lleva a quien mira, escucha, siente, a estar ahí, y deja libre la producción de significados.

Al ser totalmente indisociables lo visible y lo quines-tético, la producción de sentido en un suceso visual no podría dejar intacto el estado del cuerpo del observador: lo que veo produce lo que siento, y recíprocamente mi estado corporal trabaja en mi interior la interpretación de lo que veo (...)

Privado de este dato quines-tético inmediato, el observador está constreñido a su imaginario perceptivo. Tiene entonces la elección de un placer traducido por la sensibilidad en los juegos de la ficción perceptiva... y perspectiva (Godard, 2007, pp. 340-341).

Quizá, intuitivamente, la búsqueda redundante en incomodar al ojo que mira, que escucha, que percibe, que asiste a la “obscenidad” de la práctica. Un intento de desplazarle de ese lugar de simple *voyeur* para hacerle notar que es su mirada la que vuelve obscena la escena. La que recorta y termina de componer lo que acontece.

Y aquí, entonces, aparece la relación que queremos componer entre la práctica y sus espectadorxs:“(...) existir de manera excesiva y sin defensa (...) la carne, así liberada o expuesta, ocupa todo el espacio. Como todo lo que está demás - como los insomnes y los elefantes - lo que crece materialmente es su propio exceso” (Alba Rico, p.108).

Sobre lo que se ve, o no

Cada individuo, cada grupo social, de acuerdo con su entorno, crea y experimenta sus mitologías del cuerpo en movimiento, que dan forma a continuación a las redes fluctuantes, conscientes o inconscientes, en cualquier caso activas, de la percepción (Godard, 2007, p. 336).

Parecería que algo de esa relación obscena acontece efectivamente en la práctica. En los relatos de quienes asistieron a la experimentación, no aparecieron apreciaciones de tipo narrativas, de un imaginario acabado o figurativo. Surgieron muchas preguntas, dudas, expresiones de tipo empáticas, de sensaciones o conmociones a partir de la experiencia.

Tal vez una necesidad de pausa o suspensión: un respiro (*demasiada información, necesitar un descanso*). ¿Acaso dejar correr el flujo constante de la información no es una necesidad del CsO? Tal vez no. Sin embargo, podemos arriesgar que los afectos que queremos provocar requieren del exceso. Incluso cuando algunas devoluciones reclamaron cierta narratividad, preferimos mantener la búsqueda.

Lo incómodo como punto de partida, es una decisión, un riesgo que preferimos correr, la apuesta de una práctica que no se corresponde con los parámetros canónicos de belleza. Sabemos

que no va a gustar. Un brazo comprimido y retorcido por la cinta, ver que se aprieta y enrojece la carne, un cuerpo que suda, que se retuerce, se tensa y queda inhabilitado. Un cuello que brilla engomado por la cinta, la tirantez de la piel, el sudor que se resbala, un cuerpo que jadea ansiosamente mientras se somete a las ataduras. Un cuerpo que duele. Nada de eso tranquiliza el ojo, más bien al contrario; el ojo se ve agredido en la agresión de su igual.

Quedarán por repensar miradas estéticas otras en su relación con nuestra estética, aquella que nos habíamos propuesto, si es que acaso pudiéramos definirla. Se trata evidentemente de una disputa de las formas de vida que, entonces, no puede dejar de batallarse en lo estético.

Puntos de vista: la cámara, la imagen

Soy un ojo. Un ojo mecánico. Yo, la máquina, les muestro el mundo del único modo que puedo verlo. Me libero hoy y para siempre de la inmovilidad humana. Estoy en constante movimiento. Me aproximo a los objetos y me alejo de ellos. Repto bajo ellos. Me mantengo a la altura de la boca de un caballo que corre, caigo y me levanto con los cuerpos que caen y se levantan. Esta soy yo,

la máquina, que maniobra con movimientos caóticos, que registra un movimiento tras otro en las combinaciones más complejas. Libre de las fronteras del espacio y del tiempo, coordino cualesquiera y todos los puntos del universo, allí donde yo quiera que estén. Mi camino lleva a la creación de una nueva percepción del mundo. Por eso explico de un modo nuevo, el mundo desconocido para vosotros (Verrov, citado en Berger, 1972, p.xxx).

¿Desde dónde se mira? ¿cuál es el mejor ángulo? ¿Cómo hacemos para que se pueda compartir más experiencia? ¿Cómo hacer ingresar algo -alguien- más en ese CsO que en verdad ya incluye los muebles, el tapete y los ojos que miran? ¿Cuánto de esas imágenes que creemos que se arman, de verdad se arman en otros ojos que ya no son los nuestros?

Quizá sólo se trate de una serie de posibilidades abierta (otra vez) por la técnica. Lo cierto es que en las imágenes que pueden producirse desde la imaginación del lente de una cámara, el espacio se repliega en una bidimensionalidad profunda. Y hay ahí una potencia.

Si la proximidad favorece al cuerpo que muta, si produce más confusión la cercanía (el plano detalle o el exceso de *zoom*), o si un plano general ordena la mirada, obliga a decidir sobre el uso

del espacio a partir de las posibilidades perceptivas abiertas por una técnica que nos excede y que, sin embargo, nos determina.

No será este el espacio para esta reflexión. Baste la mención como señal de una apertura en y para la mirada.

Entonces...

El trabajo de investigación crece, intenta llevar a los cuerpos a fundirse en uno, creando un(os) otro(s) cuerpo(s). Fallamos, nos enredamos, nos adelantamos, precipitamos y la mutación (se) (nos) problematiza.

Mostrar el dispositivo es la forma elegida para la creación de la escena, son éstos cuerpos los que se disponen y disponen el espacio-tiempo, la materialidad, para que la experiencia acontezca.

Lo figurativo (la representación) implica, en efecto, la relación de una imagen con un objeto que supone ilustrar; pero implica también la relación de una imagen con otras imágenes en un conjunto compuesto que da precisamente a cada una su objeto. La narración es el correlato de la ilustración. Entre dos figuras se desliza siempre una historia, o tiende a deslizarse, para animar el conjunto ilustrado. Aislar es entonces el medio más simple, necesario pero no suficiente, para romper con la representación,

quebrar la narración, impedir la ilustración, liberar la Figura: mantenerse en el hecho” (Deleuze, 1984, p. 5).

Liberar la figura, mantenerse en el hecho, líneas de continuación para provocar(nos) la imagen del CsO.

Bibliografía:

- Alba Rico, S: “La carne y el tiempo. (Lecciones del aburrimiento)” En Componer el plural escena, cuerpo, política.
- Antonelli, M. S. (2013): “Vitalismo y desubjetivación. La ética de la prudencia en Gilles Deleuze.” en *Signos Filosóficos*. Vol. 15. N°30. jul/dic 2013.
- Berger, J. (1972): *Modos de ver*. Versión digital.
- Bergson, H. (2013): *El Pensamiento y lo Moviente*. Buenos Aires: Ed. Cactus.
- Deleuze, G. (1984): *Francis Bacon: Lógica de la sensación*. Versión digital.
- Deleuze, G. (2002): *Crítica y clínica*. Buenos Aires: Anagrama.
- Deleuze, G. (2004): *Spinoza: filosofía práctica*. Buenos Aires: Tusquets.
- Deleuze, G. (2019): *Lo actual y lo virtual*. Buenos Aires: Mariano Ariel Pennisi.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2005): *El antiedipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Buenos Aires: Paidós.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2006): *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.
- Deleuze, G. y Parnet, C. (1996): *Diálogos*. Valencia: Pre-textos.
- Fischer-Lichte, E. (2011): *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores.
- Flusser, V. (1994): *Los gestos. Fenomenología y comunicación*. Barcelona: Editorial Herder.
- Gaona, S. (2017): “Atronando vida(s). Bergson y el vitalismo” en *Revista Barda*. N° 4. Centro de Estudios en Filosofía de la Cultura.

Godard, H. (2007): “El gesto y su percepción” en *Cuaderno de Danza. Estudios Escens*, N°32.

Haraway, D. (1991) ”Manifiesto Ciborg. El sueño irónico de un lenguaje común para las mujeres en el circuito integrado”.

Lang, S. (2016): “Lo diabólico” en *Lobo Suelto!* Disponible en: <http://anarquiacoronada.blogspot.com/2016/08/lo-diabolico-silvio-lang.html>

Lepecki, A. (2006): *Agotar la danza. Performance y política del movimiento*. España: Centro Coreográfico Galego.

Rego Beltrao, I. (n/d): *Cuerpos dóciles, mentes vacas, corazones fríos*. (inédito - digital).

Rolnik, S. (2017): “¿Cómo hacernos un cuerpo?” en *Lobo Suelto!* Disponible en: <https://laboratoriodesensibilidades.wordpress.com/2018/05/09/como-hacernos-un-cuerpo-dialogo-com-suely-rolnik-em-buenos-aires/>

Suhamy, A. y Daval, A. (2016): *Spinoza por las bestias*. Buenos Aires: Cactus.

Zaretti, A. (2017): “Pe(n)sar y percibir. Del pensamiento del cuerpo y el peso de la mente” en *Revista Barda*. N°5. Centro de Estudios en Filosofía de la Cultura.